

400
F

FILOLOGÍA

AÑO XXXI, 1-2

1998

PALABRA, IMAGEN, SONIDO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

DIRECTORA: ANA MARÍA BARRENECHEA

Secretario de Redacción: Luis Martínez Cuitiño

Comité de Redacción:

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (CONICET), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Darmouth College), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 343-2733); la de canje a la Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121).

ISSN 0071-495 X

FILOLOGÍA

AÑO XXXI, 1-2

1998



Palabra, imagen, sonido

Volumen a cargo de Paola Cortés Rocca



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Francisco Raúl Carnese

Vicedecana

Marta Souto

Secretaria Académica

Susana Margulies

Secretario de Investigación

Rodolfo Gaeta

Secretario de Posgrado

Samuel Cabanchik

Secretario de Supervisión Administrativa

Carlos Roux

Secretaria de Transferencia y Desarrollo

Alicia Vales

Secretario de Extensión Universitaria

Fernando Pedrosa

Prosecretario de Publicaciones
FERNANDO RODRÍGUEZ

Coordinadora de Publicaciones
BEATRIZ FRENKEL

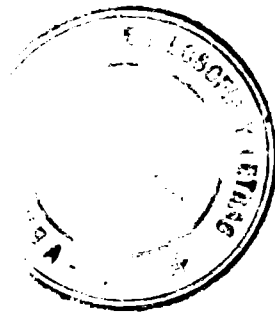
Coordinadora editorial
JULIA ZULLO

Consejo Editor
FRANCISCO RAÚL CARNESE
ANA MARÍA LORANDI
NOEMÍ GOLDMAN
NOÉ JITRIK
AMANDA TOUBES
BERTA PERELSTEIN DE BRASLAVSKY
SYLVIA SAÏTTA
DANIEL GALARZA
VIRGINIA MANZANO

Dirección de Imprenta
ANTONIO D'ETTORRE

Diagramación y composición
NÉLIDA DOMINGUEZ VALLE

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS



CINE Y LITERATURA. LA TEORÍA DEL MONTAJE

La cámara enfoca en un travelling espacial largo y generador de profundidad un barrio —luego sabremos que es del siglo XVIII— enseguida se pone en movimiento y se adelanta cautelosamente y enfoca por una lente de focalización una hilera de casas (petit-hotels) y luego más precisamente una casa, entra haciendo uso de la movilidad de la cámara que poco a poco se desliza hacia una imagen-temporal (la sucesión de los escenarios crea la sensación del desplazamiento en la visión del espectador), luego se vuelve hacia la derecha y el espectador tiene la sensación de que se detiene y por momentos se sienta como un personaje más en la gran mesa que preside el comedor de la pensión Vauquer. Allí reunidos, están los más famosos personajes de Balzac. Primera pregunta: ¿la técnica llamada cinematográfica en la narración es anterior a la invención del cine y por lo tanto lo anticipaba o el cine genera técnicas que se trasladaron a la narración novelística? Segunda pregunta: la relación de los rasgos del discurso —lastre semiótico/lingüístico— en el cine y en la narración, y fundamentalmente su elección, ¿hacen que estas técnicas se asemejen y puedan ser categorizadas de la misma manera? En los años 60, en el auge del Estructuralismo, la gran sintagmática de Metz hizo abrigar esperanzas para determinar la construcción en todos sus niveles del registro filmico.¹ Simultáneamente, los cineastas y los teóricos elaboraban las categorías genéricas que todavía hoy nos sirven para clasificar los productos del cine. En la actualidad estas categorías —como en la pintura, como en la literatura y en cualquier otra con experiencia estética— sufren una transformación variada cuyo rasgo más sobresaliente es su mixturación, hecho que va desde el cine documental al cine autobiográfico, cine antropológico, cine histórico, pasando por las organizaciones retóricas clásicas que vienen de la Estética tradicional hasta categorizaciones como de costumbres, de paisajes, narrativo, de misterio, de acción, fantástico, de ciencia-ficción, de aventuras, calificaciones tan amplias como aventuradas. Pero en otro nivel, la determinación de la industria cinematográfica, con todos los presupuestos de mercado y

¹ Véase Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1962 y "Histoire/ Discours, Notes sur deux voyeurismes", en *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975.

de circulación de la mercancía en la sociedad capitalista, engendradas simultáneamente con el cine y los avances técnicos propios de este arte y sus adyacencias: televisión, fax, video-clip, internet, etc., van generando orientaciones diversas que podríamos formular como una revolución técnica. Pero fuera de esta banalidad propia de toda apreciación sobre el cine desde Benjamin a partir de las reproducciones técnicas, lo que nos interesa señalar, en nuestra perspectiva, son dos hechos que se relacionan íntimamente: el cine como industria y como estética ha empañado el carácter profundamente renovador, nos atreveríamos a decir revolucionario, de las modificaciones de la visión del mundo, del imaginario contemporáneo, proponiéndonos, consciente o inconscientemente, una cosmovisión distinta anticipada por el cinetismo pictórico y por la sobre-realidad del expresionismo. El Mundo se ha vuelto cada vez más real a partir de una realidad que va cambiando y donde se mezclan fantasías y fantasmaticaciones, deseos y utopías, luces y sombras, en el sentido del encuadre cinematográfico. El cine como técnica ha engendrado una filosofía de la técnica de la que da muy buena cuenta Deleuze en la perspectiva de una nueva fenomenología de la percepción, más allá de Merleau-Ponty en sus trabajos sobre la esencia de la dinámica cinematográfica. En el caso que nos ocupa, diría que el cine debe ser pensado como desterritorialización acelerada de lo literario. La permanencia, como una larga agonía de cetáceo, de las categorizaciones y enunciados necesarios para el reconocimiento de la materia a tratar, dislocan el sentido profundo de una nueva forma de visión del mundo y de sus realizaciones: es decir un nuevo sujeto. El hombre, como soporte de este sujeto, a partir de la transformación cinematográfica, es un hombre mediado por la kinesis y por la esteroscopia. El cine, como un artefacto cibernético, se ha implantado en el cerebro humano como una nueva válvula electrónica, generando un aparato multiocular donde se dan cita para desmultiplicarse el aparato de la memoria, el aparato del recuerdo, de la rememoración, de la alucinación, de las proyecciones futurísticas y pretéritas, de organización mental y de derivación de las fantasías que engendra el deseo. El deseo en el cine en su exhibición, en su mostración, en su develamiento que implica siempre una veladura sombría como deseo escondido en Hitchcock, como deseo de deseo en Wim Wenders y como deseo abiertamente sexual en Fellini o más limitadamente el deseo carnal en las películas porno. El porno establece límites muy marcados entre la imagen cinematográfica y la imagen narrativa puesto que la organización de la escena solo puede soportar la *pose*. la *postura* (Sade) y no permite un desarrollo diacrónico más que una multiplicidad limitada de las secuencias. En el registro de la imaginación pornográfica. Susan Sontag señala que la pornografía occidental siempre tiene un carácter clínico y deviene patológica. Todas las grandes obras que bordean la pornografía presentada como erotismo. desde *Fanny Hill* de John Cleland hasta el *Sueño americano* de Mailer. han sido llevadas al cine con el consiguiente y relativo fracaso, la pornografía es mostrable y por ende

escenificable, el erotismo no. El clásico moderno de la pornografía Andy Warhol solo emplea un único plano y la cámara fija. Otro clásico americano “Myra Breckenridge”, protagonizada por Raquel Welch, es una secuencia reglada de mostraciones apoyadas por un argumento debilísimo, inexistente. El deseo no puede ser escenificado.²

Los grandes filmes, no los que se programan en los ratings sino en el recuerdo del espectador, tienen una forma particular del recuerdo. Y sobre todo en un arte nuevo. El recuerdo literario es distinto como lo es el recuerdo histórico, o el de la copia a la reescritura, como *Las Meninas* de Velázquez recordada por Foucault en el recuerdo del maestro Paschero, y el recuerdo literario como rememoración borgiana o como memoria bergsoniana en la memoria activa y actual de Proust en Sainte-Beuve o el de Baudelaire en Lautréamont o el de Borges en el Quijote, no solo cómo Borges recuerda al Quijote sino cómo el Quijote recuerda a Pierre Ménard ... verdaderas travesuras imaginativas, o como la pantalla —*écran*— que recuerda los fantasmas del deseo. La imagen-afección de Deleuze unida a la imagen-pulsión es el soporte del deseo y sus fantasmaticaciones. Dice Deleuze: “La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano y el primer plano no es otra cosa que el rostro”.³ Imagen-afecto-rostro son una tríada que construye un mundo de imágenes, un mundo de sensaciones y un mundo de afecciones: entre la película de las emociones (una fisiognómica) y la mostración de las sensaciones, —una reticulación de amor/odio— aparece un rostro. Porque el rostro es el primer plano del cuerpo, una amplificación de las afecciones y mostración de los afectos: los sudores del cuerpo, sangre, lágrimas, salivas, son la corporalidad afectiva de la energía corporal. La *Juana de Arco* de Dreyer no es más que una secuencia móvil de rostros que van engranando todas las formas posibles del miedo, la angustia, de la superación del dolor hasta una elevación —y la toma de un travelling que termina en el rostro de Juana y la forma preferida es la iconografía de la pasión de Cristo— de los sentidos en una elevación mística. El rostro es una identidad dual, donde operan el reflejo y lo reflejante, es el reflejo de todas las pasiones humanas y reflejante de las pasiones del otro, espejo de sí mismo y espejo de los otros. El rostro mira y es mirado. Como el cuerpo de uno es cuerpo-uno y unitario. a partir del estadio del espejo, intenta separarse de la mirada materna como modelo inicial para alojarse en el cuerpo fragmentado que es lo que ven los otros. Y como cuerpo del otro. como cuerpo ausente pero presente en el deseo y como cuerpo-otro en el deseo del otro. Yo quisiera ser otro quiere decir ser otro de sí mismo pero también ser del otro. estar en el otro. Freud no hace

² Cfr. Sandra Buchley. “The Case of the Disappearing Subject : A Japanese Pomographic Tale”. en *Discours Social / Social Discourse* II. 1-2. Mc Montreal. Guill University

³ Véase. Guilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Barcelona. Paidós. 1994 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona. Paidós. 1996.

observaciones frente al cine como novedad, el cine ya tenía una larga tradición, sobre todo la de los cineastas de la primera época desde Griffith (*Nacimiento de una nación*, *Pimpollos rotos*) y todo el cine de montaje: Einsestein, Pudovkin, etc. Sin embargo, la elaboración de la teoría analítica, su nomenclatura como soporte de nociones centrales de la misma, elabora una noción *Deckerinnerung* que fue traducida al francés como *souvenir écran* y que habitualmente traducimos al español como *recuerdo encubridor* o *pantalla*. Más allá de las disquisiciones que se pueden establecer sobre el problema de la memoria, la rememoración y la repetición y el olvido, el recuerdo-pantalla es un telón de fondo donde se proyectan en “mise en abîme” las fantasmagorías del deseo, como en las películas de Buñuel y en particular en *Ese oscuro objeto del deseo*. Buñuel introduce la potencia de la rememoración como repetición en el cine. Pero la pantalla es también veladura, sombra. La veladura, término pictórico que se introduce en la técnica cinematográfica para señalar cómo se organiza una evanescencia en una máxima claridad —lo que engecece no es la sombra sino la claridad, y la cámara lo sabe— como en la *Clave de los sueños* (*Clé de songes*) de Marcel Carné, forma típica de la interpretación analítica, en donde se intenta mostrar no solo una imagen o una secuencia de imágenes para desrealizar lo real llevándolo a su patencia más absoluta, sino que se intensifica en la imagen-tiempo de su realización. En suma: cómo muestra el cine los sueños. No solo en la versión onírico-burlesca de Hitchcock en *Cuéntame tu vida* sino en el acartonado escenario de una pulsión asesina gratuita en *La soga*. Lo que aparece claro es la profunda relación que tiene la cinematográfica: es en el registro de lo imaginario donde suceden las historias y sobre todo los afectos. Cuando Hitchcock reduce a sus personajes a situaciones límite (limitación del comportamiento accional como en *La ventana indiscreta* —otra imagen voyeurista— o en la limitación sensorial como en *Vértigo*, o en la limitación afectiva como en *Mi secreto me condena* no es solo para realizar una forma de suspenso sino para caracterizar mentalmente a sus personajes y a su propio cine. Desmaterialización exigente de los escenarios y de las situaciones, hacerlos sutilmente irreales para actualizar una imagen mental. La situación asfixiante y de encierro y la resolución de los espacios de entrada y salida como en *La soga* y *Los pájaros* remedan la novela policial de enigma, pero la insistencia en su filmografía de los aspectos asfixiantes nos lleva a pensar en una progresión de las imágenes como puro contenido mental. La mente, la imagen-mente. es su reino, como en el teatro de Sartre (*Huis clos*) o en el escenario de *Les jeux son faits* (*La suerte está echada*) o en *Haute Surveillance* (*Alta vigilancia*) de Genêt, el recinto cerrado es la intensificación de los comportamientos donde se borran las diferencias de géneros y legales y al mismo tiempo la imagen se vuelve puro escenario.

Deleuze comenta con sutileza la aparición del olvido en los escenarios de Buñuel. Fenómeno extraño. los personajes se olvidan los acontecimientos y cambian de actitud extemporáneamente. es como el traspapeleo de los guiones.

una circulación entre distintas películas de un mismo autor, cosa que ya se insinuaba en el cine clásico (por ejemplo en el cine de los hermanos Marx) y que instaura una nueva relación entre el cine y la literatura, enfrentando al cine-espectáculo—que anonimiza al autor aunque éste sea la Biblia—y hace de estos autores verdaderos autores literarios de una obra que se releen a sí mismos en cada uno de sus textos pero que obligan a releerlos al espectador: el cine de autor que va de Altmann a Kubrik, más allá de las diferencias estilísticas de su propia obra. Hay *cine de género* como hay *cine de autor*.

La imagen-afección se sostiene en la mostración del primer plano de un rostro. En el caso de Einsestein, el primer plano tiene un criterio de colectivización como presencia de la magnitud-masa y en el caso del expresionismo alemán con una formulación psicológica: el rostro trasunta todas las pasiones. La pasión de Juana de Arco es el ejemplo máximo de la realización enunciativa en el silencio del cine mudo. El término de rostreidad de Deleuze proviene, sin lugar a dudas, de Lévinas. La dimensión ética del rostro, su *rostreidad*, radica en dos condiciones: es el modelo de la representación y al mismo tiempo del ocultamiento y simultáneamente la recusación de la consciencia. Anula los principios dóxicos y antagónicos: espíritu/cuerpo, verdad/falsedad, enunciación/figuración, para promover el rasgo absoluto de la desfiguración y de la mudez que revoca todas las aporías. El rostro calla y al hacerlo se estigmatiza en su silencio, cuando “habla” es pura transparencia, es pura representación, es decir, ambigüedad. Por eso el rostro de la Falconnetti en el filme es la consustanciación del misterio de la transformación corporal del sufrimiento hacia la máxima espiritualidad de la figura humana. En el momento del suplicio en la hoguera, Dreyer enfoca el rostro como instancia última de la transformación del dolor en goce místico. La ópera tramada por Paul Claudel necesitó un lienzo como pantalla donde se proyectaba el rostro de Madelaine Renaud que representaba a Juana. El rostro es siempre una efigie y una efigie misteriosa.⁴ La imagen-afección rehuye la imagen-acción. En la pintura, el rostro corporiza el retrato, en la fotografía, un rastro de auto-biografía en la cámara lúcida lo convierte en autorretrato, el fotógrafo se refleja tanto como el fotografiado en el encuadre y en la posición de las miradas de los sujetos. En la imagen cinematográfica se funden como en un fundido la imagen-percepción con la imagen-pasión. Los rostros de Griffith son los rostros del amor, de la piedad, de la humildad y de la sujeción. Los rostros de Eisenstein son los rostros del poder y de la violencia, pero también de la venganza de clase. Los fotogramas del rostro en línea ascendente, lo que Eisenstein llamaba “la serie ascendente de los afectos”, permite potenciar la solemnidad como en Iván el Terrible o en desconsuelo, aumentar la ira, el horror, o el desdén. Eisenstein tenía clara consciencia de una fisiognómica que supera el misticismo de Lavater aprovechando los diseños de Lombroso. El primer plano de Eisenstein era

⁴ Cfr. Emmanuel Lévinas, “Le visage”, en *Ethique et infini*, Paris, Fayard, 1972.

producir una nueva calidad de lo ya expresado en el fotograma. En el nivel de una imagen-acción, los rostros de *El asesino vive en el 21* que juegan a las cartas, se convierten en signos-índices de un misterio que señalará indirectamente la solución numérica de la incógnita, son la clave de la fotogenia de la criminalidad, mucho más aguda que la de la inocencia en tanto que una apela a la máscara hipócrita mientras que la otra a la gestualidad dramática. Queremos recordar aquí una *remake* muy interesante que se hizo en la Argentina, se llamaba *La muerte camina en la lluvia*, trabajaban actores ya fallecidos y dos jóvenes actores, Luis Dalbes, que hizo trabajos en el cine español, y una actriz que había tenido un resonante éxito en una película de Hugo Christiansen, *El ángel desnudo*, que en su momento fue tildada de pornográfica, argumento muy a lo Daudet; la actriz era Olga Zubarry, consecuente en nuestra filmografía.

El primer plano del rostro se independiza de la argumentación y por momentos del plano secuencial y tiende a existir por sí mismo, para dar cuenta de un hecho tan banal pero tan concreto: todo rostro es un enigma.

La película *Eva Perón* de Feinmann y Desanzo sería la presunta contracara de la película que rodó en nuestro país Alan Parker con la sacrílega Madonna. La película toma los dos últimos años de su vida y de su militancia. Es una película "autobiográfica" en donde se identifican la biografía de un personaje de la historia argentina con la biografía de la Nación. El filme es, por los sucesos que todos conocemos, un filme basado en la imagen-movimiento que se vuelca hacia la imagen-acción. Es evidente que se intentó despojarlo de cualquier acción épica como podría haberlo hecho Leonardo Favio en la película sobre la vida de Gatica, el boxeador, también vinculada con la vida de Perón y de, no ya Eva Perón, sino de Evita. Las dos concepciones, entiendo que se oponen como se oponen la organización filmica de sus textos. Favio intenta, con un resabio de un lirismo anterior, elaborar una gesta moderna, degradada, en la "heroicidad" malograda del personaje Mono Gatica. Una gesta auto-biográfica en la vida moderna implicaría la anonimización de un personaje en la historia colectiva del pueblo argentino. En la película sobre Eva Perón se eliminan —algo que pareciera fundamental para la vivencia imaginaria de los argentinos— las escenas de masa, las famosas concentraciones en la Plaza de Mayo, y se acentúan relaciones de los personajes y los antagonismos de la protagonista con su entorno social y familiar: los primeros planos de Eva al borde de la muerte son los más logrados del filme. Dos escenas: Eva Perón frente al teórico revolucionario John William Cooke, dos alternancias de dos primeros planos de dos rostros en un intento de recrear el movimiento dialéctico de las posiciones políticas. Este hecho puede ser interpretado de dos maneras: dos formas de políticas antagónicas en sus fines pero que coinciden en una estrategia coyuntural o dos movimientos dialécticos de una superación revolucionaria. Más allá de las declaraciones formales del autor del guión, nos inclinamos por la primera tesis. Es evidente en el filme la intención de llevar la imagen dialéctica de Eisenstein como motorización

de la conducta, pero la destitución de una épica la contiene y la reconvierte en una imagen-pura acción. Lo que nos lleva a preguntarnos si el momento histórico permite nuevas formas de la épica y si las permite pareciera decirnos que es el cine el heredero legítimo de ese intento. El cine argentino tiene dos temáticas y dos relatos míticos que engendran diversas retóricas y diversas ideologías. Estas temáticas pertenecen al registro de la historia mediada por la literatura; la literatura es el fondo conservatorio del cine argentino: el gaucho, la gauchesca y las categorizaciones de la *forma* gaucho, en sentido narratológico, engendran tópicos y géneros. Pongamos por caso en la literatura, la épica nacional con carácter de gesta que Leopoldo Lugones le otorgara al gaucho en sus variantes de payador, cantor, lírico de lo argentino, vertiente que inicia una retórica conservadora y una liberal. Entre estas versiones hay variaciones y matices. El teatro, la ópera y el cine tomaron estas versiones y las proponen como tema de sus elaboraciones. Actualmente Leonardo Favio con su *Juan Moreira* (1973), el acartonado *Martín Fierro* de Torre Nilsson protagonizado por Alfredo Alcón, retoman una ya larga tradición del cine argentino instaurando un circuito que va desde el circo (el sainete circense) al teatro y luego al cine. La película intenta mostrar, luego de la etapa lírica de Favio (*El romance del Aniceto y la Francisca* y la rotundamente malograda *Nazareno Cruz y el Lobo* con una reminiscencia demonológica y crística) un resorte de epicidad en la constitución de la historia argentina, siguiendo la huella de nuestro “poema máximo” *Martín Fierro* pero en una figura más comprometida con el crimen. Las variantes son muy claras: Favio, un verdadero “intuitivo” y no un “prefabricado ingenuo”, intenta mostrar las relaciones históricas de estos personajes poniéndolos en situación: el medio, el ambiente, la organización social y todas las formas de la revancha frente a los sistemas de esclavitud y sometimiento. Sin llegar a colocarse en una posición dialéctica de los enunciados fotogramáticos con los que organiza esta película, promueve una operación individual dentro de un sector de clase, siguiendo una formulación tradicional del peronismo de Eva Perón. El antecedente de esta línea, pero mucho más compleja, es la creación del grupo de cine de liberación nacional siguiendo los lineamientos políticos de la liberación americana. Octavio Gettino y Fernando “Pino” Solanas filmaron una verdadera obra fundamental del cine argentino: *La hora de los hornos*. Este largo, larguísimo largometraje, que dura más de cuatro horas, distinguido por *Cahiers du cinema* como “el film histórico más importante hecho hasta la fecha” fue de una revolución tanto en lo formal como en lo político. No era cine de denuncia ni de alegato como en la línea del neorrealismo italiano. ni cine de proclama política como se dio en los regímenes nazi y soviético o español. era un cine que enfocaba dialécticamente una historia. la Historia. Creo que es la única experiencia de un cine dialéctico en América Latina. más allá de la alta producción del “cinema novo” brasilero. Cine de puro montaje basado en el cine clásico del montajismo: proclama, denuncia, provocación, insurrección. El

montaje señala los fenómenos tercermundistas en América y en las interpretaciones de los autores encarnados por el Che Guevara, Fidel Castro y Perón, y en la vertiente internacional, dejando en la sombra a Marx, se inclina por Lenin y Mao. La figura de Mao y sus reflexiones sobre la dialéctica marxista de la revolución fueron muy marcadas en esa línea. Y aquí es evidente la promoción de la figura de Eva Perón como Evita revolucionaria, en compañía de Perón, a diferencia de la dialectización más marxista de la película sobre Eva Perón de Feinmann y Desanzo. Los fenómenos retóricos de la película son muy contundentes: sobre todo los sistemas de superimpresión y de circulación dialéctica de los contenidos históricos muy próximos al montaje de Eisenstein. Este hecho y las circunstancias lo promovieron y se alimentaron fuera de escena, en la clandestinidad de la proyección. La película se proyectó por entero o por parte (la organización poliédrica lo permitía) en organizaciones de base, sindicatos, hogares obreros, unidades básicas del peronismo revolucionario. Todavía hoy la película es "insituable", por lo menos en las salas de proyección habituales. La expresión "film de barricada" es inusualmente cierta: allí el cine de denuncia se convirtió en acto revolucionario. La primera parte del filme es casi muda.⁵

Borges ha sido llevado al cine en varias oportunidades. Las adaptaciones de algunos de sus cuentos, la formulación de argumentos pensados para ser filmados. Esta tarea implica, desde una perspectiva tradicional, una extensión genérica, que para el momento parecía vanguardista, pero si analizamos en perspectiva la historia de la literatura argentina en las sucesiones diacrónicas entre gaucho, gaucho matrero, gaucho redimido, gaucho adecentado y gaucho civil y asilado en la urbanidad, Borges no hace más que retomar una larga tradición de nuestra literatura, en términos retóricos: la que lleva del gaucho asesino, al compadrito de barrio, contemporáneo de Borges. Por otro lado, la invención cinematográfica causa en Borges una profunda impresión tanto como su lectura de la literatura rusa y de la novela policíaca inglesa: durante años hizo crítica de cine con elaboraciones sorprendentes, como las opiniones sobre *Citizen Kane*, o sobre el cine americano del *thriller*. Se han reunido sus ensayos que forman parte de su obra central. Podría hacerse ahora, y ya en parte se ha hecho, el estudio de la influencia a nivel formal y estilístico de la forma-imagen en el relato borgeano. Nos interesa ahora mencionar algo más concreto. Torre Nilson filmó el cuento de Borges llamado "Emma Zunz".⁶ Como en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en un estrato del cuento, el tema actual para la

⁵ El filme está dividido en tres partes: "Neocolonialismo y Violencia", "Acto para la liberación" y "Violencia y liberación". Las voces en *off* que las recorren son las de Solanas, Gettino y del actor Edgardo Suárez, y las citas de Sartre y Fanon la colocan como real precursora del movimiento del "postcolonialismo" actual, cuyo exponente máximo sería Edward Said.

⁶ El filme se llamó *Días de odio* (1953-1954). El libro cinematográfico sobre el cuento de Borges era de Torre Nilson y del mismo Borges. El elenco estaba formado por Elisa Christian Galvé (Emma), Nicolás Fregues (Plessner), Raúl del Valle (marinero), etc. El paso del tiempo,

época, de la invasión nazi al resto de Europa era crucial. Se vivía angustiosamente esta posteridad reciente. Como todos sabemos, Borges ha escrito relatos policiales, pseudopoliciales, fantásticos, con variaciones filosóficas, ensayos cuentísticos, y cuentos que perfilan el género ensayístico. Este relato es el único cuento realista de Borges. La historia de una venganza y la urdimbre de su trama. Emma Zunz, hija de un alemán muerto en Brasil, deshonrado por un crimen no cometido, teje una telaraña alrededor de su víctima que es en sí mismo un victimario. Termina asesinandolo para proteger su virtud asaltada. Previamente, se hizo violar por un marinero extranjero, quizá un sueco o un danés, para certificar su deshonra como prueba de lo real. El tema básico es la oposición y diferencia entre la justicia divina y la justicia de la ley. El filme está muy logrado. La narración se ajusta al relato y las imágenes de la ciudad toman un carácter emblemático, más que imágenes parecen impresiones, no en el sentido de una imagen en movimiento y dislocada en la esfumatura, sino en el carácter profundamente real que tiene la impresión como entidad semiótica. Emma se venga, detenida y procesada, inmediatamente es declarada inocente como defensora de su honra. La escena final, un vigoroso travelling que resalta la escalera de la entrada del edificio de los Tribunales, en Buenos Aires, está orlada por una voz en off que dice: "la Justicia divina será quien la juzgue". Pero Torre Nilson invirtió la alegoría, que es la estructura profunda de este relato, de la vindicación humana, palabra cara a Borges y que forma un registro que podemos encontrar en sus mejores cuentos y en las metamorfizaciones de la teología, con la alegoría de la justicia divina. Torre Nilson equivocó en una toma final todo lo que el texto dice. ¿esto es precisamente el fenómeno de la adaptación? ¿La adaptación, como forma de traducción de universos ficcionales, está también sujeta al fenómeno de la traición?

Adolfo Bioy Casares ideó con Borges muchos argumentos para llevar al cine. Un relato extraordinario del mismo fue el escenario de un filme entre fantástico y realista, *la diferencia entre Bioy y Borges*, aparte de muchas otras, pero ahora desde la perspectiva del discurso cinematográfico, es que Borges, al igual que Orson Welles, en la adaptación de Kafka en *El Proceso* como en *El Ciudadano Kane*, veían la organización literaria como imágenes cinéticas, como imagen-espacio e imagen-movimiento, y sobre todo en una imagen-temporal-

entre otras cosas. produce curiosidades: en el filme trabaja Héctor Bianciotti. novelista argentino-francés actual miembro de la Academia Francesa. Casi de la misma manera. la presencia de Antonin Artaud en *Juana de Arco* o la de Roland Barthes en *Las Hermanas Brontë* de André Techiné. Los escritores también ponen el cuerpo y no solo la letra. Según Eduardo Cozarinski (*Borges en y sobre cine*. Madrid. Fundamentos. 1980). a Borges nunca le gustó esta adaptación. El disgusto de Borges puede provenir de la extensión del filme que violaría la austera economía del relato. Sin embargo, y como muy bien lo señala Cozarinski. más allá de las modificaciones del texto literario. el filme tiene una rigurosa envoltura cinematográfica sobre el sustento básicamente borgiano: la venganza. También Leandro Katz filmó un cortometraje sobre el mismo cuento: *Splis* (EUA. 1978). en una interpretación libre del texto.

circular: todas las formas del laberinto son espaciales en Borges, aunque aludan al laberinto temporal. El tiempo-espacio en Borges le permite una traslación rápida pero incidiendo en la imagen-tiempo. En Bioy Casares, en *El perjurio de la nieve*, esta relación entre literatura y cine, quizá un poco automática, está viciada por el automatismo de la traductibilidad. Pero hay otra más profunda, que es la inversión de base del imaginario cinematográfico como pura producción de imágenes en la constitución de la ficción literaria. A partir de allí, la imaginación ya no cinética sino cinematográfica como máquina de producir realidades imaginarias, está precisamente en una novela de Bioy Casares ampliamente conocida: *La invención de Morel*. Desde siempre, la aproximación entre máquina e invención es el fundamento de la cristalización de un imaginario colectivo de la cultura occidental. El “Deus ex-machina” que preside el aparataje de la tragedia griega se secularizará en las máquinas, aparatos y mecanismos con los cuales el sujeto se presenta a sí mismo como puro aparato, es decir, como pura apariencia, y al mismo tiempo como mecanismos de sustentación, de transformación y de producción, hasta las máquinas teóricas de Turing. El mecanismo fluido en la interpretación de la teoría de Deleuze, como máquinas paranoicas y esquizoides tiene sus antecedentes no tanto en el Freud de la economía libidinal (los flujos libidinales) sino en la larga tradición de las muñecas mecánicas del siglo XVIII hasta llegar a Hoffmann y a Freud. La muñeca-máquina Olimpia es nada más ni nada menos que nuestro propio aparato de ficcionalización. El cine es la máquina más perfecta que se ha inventado para producir imaginario. La *inventio* de Morel es nada más que una máquina que produce realidad. Esta máquina usa la energía de un elemento natural (la marea) para producir imágenes que proyecta en figuras animadas produciendo una relación muy precisa: la eternidad está en el cine, gracias a la producción de imágenes, espaciales o temporales, dinámicas y detenidas, en los fotogramas, pero también en un plano encadenado, en una secuencia de planos, es siempre la creación de una *efigie*, de un *idolein*, una manera de eternizar el instante. Todo lo que pasa por el cine ingresa en la inmortalidad precaria de nuestra época.

En la fenomenología cinematográfica hay tres ojos y por ende tres visiones: el ojo del cameraman, el ojo de la máquina, el ojo del espectador. La visión del cameraman puede ser dual, trial o casi infinita, pero su multiplicidad se unifica en la cámara, se filtra en una visión única para luego desmultiplicarse en la visión de los espectadores. La diacronía de las visiones en su perspectiva histórica pero también en los cambios que se establecen en los avances de orden técnico. modifican las formas del cuadro. del encuadre. de la multiplicación de las cámaras. de la profundidad del fundido. Pero la historia del cine no se constituye solo por estas modificaciones que hacen a los elementos industriales del producto. Es mucho más importante la historia que podemos llamar antropológica de la visión en nuestra cultura. Desde la antigüedad. a partir de Aristóteles en su *Poética* y en su *Retórica*, los fenómenos discursivos eran

pensados como organizaciones figurativas por la importancia que tenía en la cultura griega y latina el texto, pero también en la Asamblea y el Senado. cultura de viva voz, de actuaciones y dramatización, de sentencias y oratorias. La visión sostenida por el ojo en sus propios mecanismos de expresión puede permitirnos una afirmación un tanto arriesgada: la función de la visión es simultáneamente protohistórica y superior a los otros sentidos del sujeto. En la estructuración de la teoría psicoanalítica de la percepción visual, como en la estructuración de la determinación de la nosografía psiquiátrica, la percepción visual es siempre un orden de valor superior a los otros sentidos. En el campo psicoanalítico, Lacan, tan determinado por los fenómenos de la lengua en la construcción del inconsciente, se ve obligado por saturación epistémica a reponer una nueva pulsión, la pulsión vocante, pero inmediatamente la compensará con la pulsión escópica. La tríada que funda esta pulsión escópica está integrada por el ojo, la mirada y la visión, un registro que puede hacerse valer para la movilidad de las pulsiones que se organizan alrededor de la pantalla. Los ejemplos de Lacan en primer lugar son pictóricos y posteriormente narrativos cinematográficos, el texto de Marguerite Duras y su proyección en el cine. La pulsión escópica en la visión cinematográfica daría pie para un estudio más consistente de la función del espectador en el cine. ¿Qué ve el espectador, qué quiere ver el espectador, qué llega a ver el espectador aprisionado por el engeguencimiento de la censura, de la inhibición y de la represión? Y ahora más intensamente, ¿cómo nos ve la película que miramos? Decía Angelus Silesius: “el ojo por el que ves es el ojo por el que te miro”: quería decir la intersección de miradas que es propia del cinematógrafo y que lo diferencia del ojo del fotógrafo y del ojo del pintor. La reactualización de la imagen-acontecimiento y de la imagen-tiempo (la reiteración o repetición) es la actualización de una imagen en donde coinciden la imagen del pasado, la presentificación de la imagen del texto cinematográfico y la imagen prospectiva del futuro, ese futuro que podemos llamar deseo, como en Wim Wenders: *Las alas del deseo*.

La pulsión escópica deviene escotofílica, el ojo panóptico se vuelve mitral: el espectador ve eso que está allí y se pasea por el movimiento de la cámara o por la intensidad de las secuencias de un cuadro, en un *frame* que solo tiene su solidez en la imaginación. La visión lineal de la escritura, la visión anamorfótica de la pintura barroca y la visión cinematográfica en donde se conjugan por superposición todas las visiones de la mirada cinética: la de la pintura cubista en Léger y el cinetismo del *optical art* y la mirada cinematográfica en donde el mundo se ha vuelto un nuevo escenario que prefigura todos los escenarios de todos los mundos posibles que ahora se deslizan de una visión molar a una visión molecular.

La percepción de la visión molecular es fragmentaria pero instala el devenir. Ver es entrar en un universo de entes y seres que se mueven en lo que la Gestalt llamó horizonte. Siempre nos quedará la duda de si son los objetos los

que crean el horizonte o si el horizonte es previo a la aparición de los objetos. La psicología de la forma, apoyada por el estructuralismo y la fenomenología elaboró sus apreciaciones sobre la percepción. Pero las imágenes movimiento son un proceso de dinamismo por momentos acelerado en Chaplin o en las películas de Tati, aunque sean diferentes en sus direcciones y en sus movi- lidades, en tanto intentan transformar el mundo y simultáneamente la cinesis. El cine cómico mudo es siempre un proceso de transformación animado y provisto de una dynamis acelerada, reforzado por la rusticidad de los elementos técnicos. Pero también porque el cómico cinematográfico es siempre rapidísimo para oponerse al cómico teatral que es siempre ingenioso, juego de palabra, juego de discurso. El cómico cinematográfico se reparte en la aceleración del saltimbanqui y la programación mediada de los gestos de la mímica. El ingenio intelectual, el chiste, la ironía, necesitan de la palabra para ser. Cuando el cine creció con la voz se perturbó notablemente. La comicidad se volvió intelectual. La sonorización de Prokofiev a la gran épica contemporánea que es el filme de Eisenstein, *Alexander Nevsky* no agrega nada. La imagen-detenida, la imagen-rotunda, que se sustrae a la repetición, se cosifica en su propia inmanencia, es la estructura básica del porno cinematográfico. La cámara detenida, las escenas despojadas de movimiento, la imagen suspendida, es la base fundamental de las películas de Andy Warhol. Desposeídas de la "entrada en escena" teatral y de la "salida de fuera de foco" todo es puro gesto. Frente al cuerpo-presente está la imagen intelectual. El intelecto se opone en el registro ideológico a la acción, al movimiento, a la praxis y al cuerpo. La tentación de que las imágenes hablen es una tentación intelectual: la imagen intelectual de Resnais está motivada por la reflexión que cabe dentro de su cine en sus propias películas (sistemas de relaciones internas y externas que se suceden en los autores de la "nouvelle vague" y sobre todo en Truffaut). Resnais en *El año pasado en Marienbad* llevará hasta sus últimas consecuencias la imagen-intelectual del barroco, en este caso un barroco degradado en "estuco" para posibilitar la infinita reflexión del "trompe l'oeil": las imágenes revisitadas en movimientos giratorios de la cámara, en ascensión y espiral y descensos voluptuosos, en la repetición constante de las formas, generando un sondeo en la memoria de los sujetos y de los objetos (los objetos tienen memoria) que se hará incandescente en *Hiroshima mon amour* y persistentemente en *Providence*. La aplicación de las teorías bergsonianas de la memoria y de la inestabilidad, de su suspensión en el tiempo lógico y el tiempo real, según Deleuze, es la mostración más acabada en la obra de Resnais. Y en otro registro los "momentos proustianos" de acontecimiento memorial en oposición al régimen de la secuencia narrativa del recuerdo, la llamada "memoria involuntaria", en el olor de la húmeda magdalena o en el tropezón de la princesa de Guermentes, o en el fantaseo de Mlle. de Verdurin, sería la inspiración dinámica.

Recordemos el ensayo de Boris Eichelbaum "El problema del estilo cinematográfico" donde se afirmaba que el cine mudo es, en todos los sentidos.

mudo, es decir, sin ninguna referencia lingüística, ya sea en el orden de la palabra como en el de la lengua. Decía, es un error definir —y el ensayo es de 1927— al cine como un arte mudo; se trata de la secuencia de la “palabra audible” instaurando una nueva relación entre la palabra y el objeto (pongamos por caso la palabra mímica, el gesto, la lengua interior y su nivel retórico, el monólogo interior, el fluir de la conciencia y el lenguaje del inconsciente). No entraremos a discutir las interpretaciones del “lenguaje interno” propio de las Tesis praguenses del 29 como potencialidad. Pero sí nos interesa recordar la relación entre el Psicoanálisis y la novela moderna, en especial Virginia Woolf, William Faulkner y sobre todo Joyce y sus relaciones con el cine hablado. Según la crítica, la primera novela que intenta representar los planos de la lengua literaria es *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo, amigo de Joyce cuando residió en Trieste. El monólogo interior en cine no existe, pues la representación de la interioridad, aunque sea formal, del sujeto humano, es siempre una exterioridad. Las secuencias para organizar un psiquismo, sea inconsciente o consciente, en el cine convierte al cine en literatura o pintura. El expresionismo alemán, con sus tendencias a las profundidades abismáticas, contemporáneas a las profundidades del alma freudiana (recordemos que en sus comienzos el Psicoanálisis fue llamado Psicología de las Profundidades), es una metáfora. Y si la metáfora en el cine no existe y el fracaso genial de Metz lo señala en su extensión de la retórica lingüística de Jakobson, es porque la imagen no puede ser relatada en palabra. Cuando se dice después de analizar un texto, está lleno de imágenes visuales, se quiere decir, metafóricamente, que la lengua transcribe en palabras alguna sombra de la sensación. Deleuze positivamente nunca habla de lenguajes, habla de imágenes-movimiento: es una organización del espacio-tiempo más allá de Einstein pero gracias a él, de los momentos de la duración, la *durée* bergsoniana en contraposición a la detención de la espera, del momento, del accidente, del fragmento que armarían, en su colapso, el devenir de los momentos, ya no el fluir de la conciencia sino la fluencia de las pulsiones. La demostración de la pulsión cinematográfica —nos permitimos este ex-abrupto teórico— es el ojo tajeado de *El perro andaluz* de Buñuel y la pulsión mirona y escotofílica del voyeur de Alain Renais.

Las discusiones que se establecieron respecto de la culminación del cine de montaje se basaron en *El acorazado Potemkin*, consideradas por las declaraciones explícitas de Eisenstein: la rigurosa ley de la composición trágica en sus formas más canónicas. Cada toma general es la opuesta a la toma siguiente, concitando la dialéctica del montaje. En oposición a Eisenstein, Krakauer en *Theory of film* afirma que el filme es un conjunto de vida primitiva, el Potemkin es un episodio de la vida real relatado por imágenes: lo sentimos cuando vemos la revuelta de los marineros o la escena de la escalinata de Odessa. Y opone Potemkin a Nevski, señalando básicamente, la batalla sobre el lago nevado en donde, según él, las fuerzas en pugna no son resueltas dialécticamente. Es imposible en estos términos hablar de dialéctica y sus diversas resoluciones en

la literatura y en el cine. Podríamos, para ser cautos, delimitar nuestro enfoque de esta manera: a) el montaje como superación de los planos encadenados, en la pintura el collage sería una buena muestra y en la novela, como efecto de la contradicción de discursos variables en la temática y en la argumentación retórica. En *Las palmeras salvajes* de Faulkner y en el cine ciertos montajes duales en Hitchcock para generar extrañeza y sobre todo para articular una doble versión de la trama. En general estos efectos de la contradicción son efectos materiales.

El montaje como contradicción subjetiva, operaciones disímiles de escenas, de personajes, de actitudes, de escenarios, como en Griffith (la oposición bellos-feos, pobres-ricos, etc.). En la literatura, el folletín y sus variantes en grandes novelistas permite dar ejemplos significativos sobre todo en Balzac o en las formas folletinescas declaradas, sobre todo la novela sentimental y las novelas del corazón, ejemplo clásico Delly y Luis de Val. El montaje dialéctico subjetivo como en *Viridiana* de Buñuel y muy particularmente en la trilogía de *Manhattan Transfer* de Dos Passos y sobre todo Henry James. La teorización sobre el punto de vista como desfocalización de la referencia narrativa, generadora de un misterio textual y de un misterio narrativo: la improcedencia de los sujetos narrativos desfocalizando la verdad de los desplazamientos y del relato permiten en otro nivel la organización de ensambles y desfocalizaciones de la verdad de lo relatado como el clásico *Otra vuelta de tuerca*. Este ejemplo es dudoso puesto que habría que preguntarse si la multiplicación del centro de la verosimilitud en la narración moderna proporciona un verdadero montaje. Creemos que sí, pero en este caso recae sobre el lector más que sobre el narrador. El que crea un montaje es el lector en la circularidad de la relectura. Y por último, el montaje como resolución dialéctica objetiva como en Eisenstein: una fórmula de materialismo crítico materializado en fotogramas. Eisenstein decía que los pobres y los ricos en Griffith lo eran por naturaleza, mientras que la realidad histórica muestra que estos estados no son esenciales sino atributo de situaciones históricas de clase. La naturaleza en el cine, todas las formas de lo natural, desaparecen, se borran, se esfuman. Todo deviene historia, historia narrativa, historia de la trama, historia de los efectos retóricos, historia de las "psicologías", historia de los procesos históricos o historia de la dialéctica histórica. Todo deviene histórico, sobre todo cuando la Naturaleza aparece como triunfante o como vindicativa. Siempre la naturaleza cobrará una víctima y la llamará pecado.

NICOLÁS ROSA

SARMIENTO, ESCRITOR

Hablar de Sarmiento escritor es hablar de la imposibilidad de ser un escritor en la Argentina del siglo XIX. Primer problema: hay que ver en esa imposibilidad el estado de una literatura que no tiene autonomía; la política invade todo, no hay espacio, las prácticas están mezcladas, no se puede ser solamente escritor. Segunda cuestión: esa imposibilidad ha sido la condición de escritura de una obra incomparable. Sarmiento pudo escribir algunos de los mejores textos de nuestra literatura porque ser escritor era imposible. Sus grandes obras (y en primer lugar el *Facundo*) expresan en su forma esta paradoja central.

La euforia de Sarmiento respecto al poder de su palabra escrita es parte de la misma contradicción. Su megalomanía discursiva parece un ejemplo de la ideología arrogante del artista fracasado con la que el crítico Philip Rieff ha estudiado a algunos de los políticos contemporáneos.

Si el político triunfa donde fracasa el artista podemos decir que en la Argentina del siglo XIX la literatura solo logra existir donde fracasa la política. De hecho, el eclipse político y la derrota están en el origen de las escrituras fundadoras de la literatura nacional. *Facundo*, *Martín Fierro*, *Una excursión a los indios ranqueles*, las novelas de Eugenio Cambaceres fueron escritas en condiciones de libertad condicional o de autonomía forzada.

En el caso de Sarmiento su escritura literaria está fechada (1838-1852) y no logra sobrevivir al triunfo. Después de la caída de Rosas, Sarmiento ya no vuelve a escribir: hace otra cosa, como lo prueban los cincuenta y dos volúmenes de sus *Obras*. (Hay una escena donde Sarmiento narra el fin: "Esa noche fui a Palermo. tomé el papel de la mesa de Rosas y una de sus plumas. escribí cuatro palabras a mis amigos de Chile, con esa fecha. *Palermo de San Benito, febrero 4 de 1852*". Momento decisivo, gesto simbólico, la escritura ha llegado al lugar del poder: a partir de ahí casi no habrá espacio, ni separación, ni lugar para la literatura).¹

¹ La escritura literaria de Sarmiento se interioriza, podría decirse que se recluye en la circulación privada. La correspondencia es el lugar donde habría que reconstruir la historia de la literatura en Sarmiento, a partir de 1852. La carta como forma personal de relación con su inter-

José Hernández, prófugo, casi escondido en una pieza del Hotel Argentino (frente a la Plaza de Mayo), luego de la derrota de López Jordán, “para matar el tedio de la vida de hotel”, escribe el *Martín Fierro*. Lucio V. Mansilla, separado del servicio activo del ejército, procesado por fusilamiento de un desertor, espera el resultado del juicio y en ese tiempo vacío escribe *Una excursión a los indios ranqueles*.

El ejemplo más claro (y más deliberado) de la construcción de esa distancia es el de Eugenio Cambaceres que en 1876 renuncia a su banca de diputado y a su futuro político para dedicarse a la literatura. (Y la novela argentina le debe todo a esa renuncia.)

Durante el siglo XIX, los escritores argentinos parecen vivir una doble realidad; hay un revés secreto en su vida pública: son ministros, embajadores, diputados, pero no pueden ser escritores. (“Yo estoy bien, relativamente bien, pero solo estaré feliz cuando me dedique a escribir novelas”, le dice Eduardo Wilde a Miguel Cané.) La literatura argentina del siglo XIX podría ser una metáfora del infierno para un escritor como Flaubert.

Por cierto hay una contemporaneidad estricta entre la conocida carta de Flaubert a Louise Colet de enero de 1852 donde expresa su aspiración de escribir un libro sobre nada y la escritura de *Campaña en el Ejército Grande* de Sarmiento. La aspiración de Flaubert sintetiza el momento más alto de independencia de la literatura: escribir un libro sobre nada, un libro que busque la autonomía absoluta y la forma pura. (Y esa carta privada de Flaubert a su amante es el manifiesto de la literatura contemporánea.) Se condensa un proceso histórico: Marx y Flaubert son los primeros que hablan de la oposición entre arte y capitalismo. El carácter improductivo de la literatura es antagónico de la razón burguesa: la conciencia artística de Flaubert es un caso extremo de esa oposición. Hacer un libro sobre nada, un libro que no sirva para nada, que escape al registro de la utilidad burguesa: la máxima autonomía del arte es a la vez el momento más agudo de su rechazo de la sociedad. A la inversa, en enero de 1852, Sarmiento busca en la eficacia y en la utilidad el sentido de la escritura: en *Campaña en el Ejército Grande* discute con Urquiza (que no lo escucha, que no lo reconoce, que casi no le contesta, que lo intimida con su perro Purvis) y trata inútilmente de convencerlo de la importancia y del poder social de la palabra escrita. La *Campaña* narra ese conflicto y en el fondo es un debate explícito (una campaña) sobre la función y la utilidad de la escritura.

La asimetría entre Sarmiento y Flaubert (que son los dos escritores que mejor escriben su lengua en ese tiempo) resume los problemas de la no-sincronía y del desajuste respecto de la cultura contemporánea que definen a nuestra

locutor conocido y ausente es una forma central en su escritura, y puede observarse un uso magistral de esa forma en *Campaña en el Ejército Grande* y en *l'iajes*.

literatura desde su origen. El lugar lateral y desierto de la literatura argentina² (ajena a la herencia colonial y a las tradiciones prehispánicas, europeizada desde los márgenes) se manifiesta como escisión y doble temporalidad. Todo parece a la vez contemporáneo e inactual. Las primeras lecturas del Salón Literario (1837) intentan definir una estrategia que permita anular esa distancia y hacer presente la cultura. La tradición cultural dominante en la Argentina (hasta Borges) está definida por la tensión entre el anacronismo y la utopía (obviamente Borges ha sabido explorar al máximo la combinación de lo anacrónico y lo utópico para construir sus ficciones y su teoría de la lectura. En el fondo, esa combinación es la materia de "Pierre Menard"). La pregunta básica es siempre ¿dónde está el presente? O mejor ¿cómo estar en el presente? Y esa pregunta es un tema central en la obra de Sarmiento.

En el origen de la literatura nacional, esa no-sincronía aparece sobre todo en los problemas de la autonomía y la función de la literatura. Cuando en la literatura europea se ha logrado una separación institucionalizada de las prácticas y de las categorías literarias, en la literatura argentina esas cuestiones solo existen en la coincidencia de los escritores y en su voluntad de fundar una literatura nacional. Podríamos decir que en la Argentina hay una doble historia del lugar de la literatura.

1. Por un lado la literatura argentina responde a la lógica general y define su función en relación con otras prácticas sociales. En el siglo XIX la práctica en relación con la cual se define el lugar de la literatura es, por supuesto, la política. (Hay una relación estrecha entre la historia de la autonomía de la literatura y la historia de la constitución del Estado). La literatura nacional es una fuerza autonomizadora; tiende a disociar el poder político de otro que lo trasciende (el de la inteligencia): ahí se define la función específica de la escritura.

2. Por otro lado se trata de crear una literatura emancipada y la autonomía se define como una relación con las literaturas extranjeras. La literatura nacional es autónoma porque busca cortar con la tradición española y realizar en su campo la misma revolución contra España que realizó en la política y en la economía. Pero esa literatura emancipada se construye en alianza con la literatura extranjera (ya autónoma): la literatura francesa como literatura mundial.

Esa doble relación (con la práctica política y con las literaturas extranjeras) define de un modo propio la autonomización de la literatura y su función.

² "De los libros de usted ni noticias (le escribe Andrés Bello a Fray Servando Teresa de Mier en carta del 15 de noviembre de 1821). El diablo solo puede haberle metido a usted en la cabeza la idea de enviar ejemplares de su obra (cualquiera fuera) a Buenos Aires que de todos los países de América es sin duda el más ignorante y donde menos se lee". Esa pobreza cultural y esa debilidad son, al revés de lo que puede pensarse, la condición del llamado europeísmo de la literatura argentina.

La definición de lo que significa ser un escritor se juega en ese doble vínculo. “Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia francesa y el otro clavado en las entrañas de la patria”: la consigna de Echeverría sintetiza ese doble proceso. La *mirada estrábica* funda una verdadera tradición nacional: la literatura argentina se constituye en esa doble visión, en esa relación de diferencia y de alianza con otras prácticas y otras lenguas y otras tradiciones. Un ojo es el aleph, el universo mismo; el otro ojo ve la sombra de los bárbaros en el destino sudamericano. La mirada estrábica es a-sincrónica: un ojo mira el pasado, el otro ojo está puesto en lo que vendrá.

La historia de la literatura argentina está marcada por la escisión, la doble temporalidad, las dos autonomías, la mirada de la bizca.

Quisiera analizar en este marco la figura de Sarmiento escritor. Ese lugar indeciso determina un aspecto incierto de su obra: el uso desplazado de la ficción. El mismo define así, en *Recuerdos de Provincia*, su entrada en la escritura: “Con *La pirámide* por primera vez las fantásticas ficciones de la imaginación me sirvieron para encubrir la indignación de mi corazón”. La pregunta por supuesto es ¿cuáles fueron las otras si esa fue la primera?

En el uso de la ficción se cifra de un modo específico la tensión entre política y literatura en la Argentina del siglo XIX. Uno podría decir que la dificultad de la autonomía en la literatura argentina se manifiesta bajo la forma de una resistencia a la ficción. Desde el comienzo mismo de la literatura nacional se dice que la ficción es antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia de la palabra está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real.

La ficción se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que no se puede enseñar. “Fácil me hubiera sido reunir en esta Biblioteca (dice Marcos Sastre al inaugurar el Salón literario) un gran número de esos libros que tanto lisonjean a la juventud. Esa multitud de novelas inútiles que a montones agotan diariamente las prensas europeas. Libros que deben mirarse como una verdadera invasión bárbara en medio de la civilización. Vandalismo que arrebató a las luces del progreso humano un número inmenso de inteligencias vírgenes y pervierte mil corazones puros”. Sarmiento habla en los mismos términos y en *Viajes* se refiere a la “turba” de novelistas “que tienen en agitación los espíritus y que hacen de París una sociedad pueril, oyendo con la boca abierta a esa multitud de contadores de cuentos para entretener a los niños. Dumas. Balzac. Sue”.

El ejemplo más nitido de esa lectura de época es el destino de *El matadero* de Echeverría. El texto de ficción de la literatura argentina permaneció inédito más de treinta años. Y habría que decir que ese texto no fue publicado justamente porque era una ficción y la ficción no tenía lugar salvo como escritura privada, secreta. En las páginas de *El matadero*, escrito en 1838 y perdido entre los papeles de Echeverría hasta su publicación en 1871, se oculta una metáfora del lugar desplazado de la ficción en la literatura argentina.

Tratar de hacer la historia de ese lugar de la ficción es rastrear la historia de su doble autonomía: por un lado sus relaciones con la palabra política y por otro lado sus relaciones con las formas y los géneros extranjeros de la ficción ya autonomizada (en especial la novela). En ese doble vínculo se define la escritura de Sarmiento.

Habría que decir que la historia de la ficción argentina empieza dos veces. O mejor que la historia de la ficción argentina empieza con una misma escena de terror y violencia contada dos veces. Primero en la primera página de *Facundo*, que es como decir la primera página de la literatura argentina. Y al mismo tiempo (pero de un modo desplazado) en *El matadero* de Esteban Echeverría.

La anécdota que abre el *Facundo* constituye un momento decisivo de la vida de Sarmiento. "A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadescas y mazorqueros.

Al pasar por los baños de Zonda, bajo las Armas de la Patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El gobierno a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, 'y bien, dijeron, ¿qué significa esto?'".

Historia a la vez cómica y patética, ese hombre perseguido que se exilia y huye escribe en otra lengua. Lleva el cuerpo marcado por la violencia de la barbarie pero deja también su marca: inscribe un jeroglífico donde se cifra la cultura, que parece la contraparte microscópica de ese gran enigma que él intenta traducir descifrando la vida de Facundo Quiroga. La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza en esa escena donde está en juego la legibilidad.

Sarmiento se distancia nítidamente de la barbarie de la que se destierra recurriendo a la cultura: no hay que olvidar que esa consigna es una cita: una frase de Diderot que Sarmiento cita mal y atribuye a Fortoul abriendo así la línea de referencias equívocas, citas falsas, erudición apócrifa que es un signo de la cultura argentina por lo menos hasta Borges.

En esa anécdota se condensa una situación que la literatura argentina repetirá con variantes a lo largo de su historia: el choque frontal entre el letrado y el mundo de los bárbaros.

El matadero es la contracara atroz de la misma situación. En el relato de Echeverría el hombre culto se interna en el mundo del otro, en la zona baja de los mataderos y las orillas. En lugar del exilio y la fuga, la ficción se construye

a partir de la entrada en territorio enemigo y la violencia de la que se zafa Sarmiento aparece como el núcleo del relato. El héroe es atrapado por los bárbaros, muere vejado y torturado.

Se puede pensar que el *Facundo* empieza donde termina *El matadero* y esa continuidad entre violencia, tortura y exilio que está en el origen, se ha mantenido con signos múltiples en nuestra historia. Por otro lado si para Sarmiento la violencia ya ha quedado atrás y el poder del letrado se afirma en el uso de otra lengua que marca la diferencia (“¿Qué significa esto?” se preguntan los bárbaros), en Echeverría la violencia está en primer plano y el lenguaje del relato queda atrapado, como el cuerpo, por el enfrentamiento. El texto reproduce a nivel lexical la confrontación, y se escinde entre la lengua alta, engolada, culta (y casi ilegible para nosotros hoy, una lengua de traducción podríamos decir) del letrado unitario y el lenguaje oral, popular y bajo de los orilleros federales. Y lo paradójico es que todo el valor de *El matadero* está en la vitalidad de esa lengua popular que ha traicionado los presupuestos y la ideología explícita de Echeverría que buscaba reproducir en el estilo el juicio de valor que suponía el choque entre el hombre refinado y los bárbaros incultos. La textura del relato ha invertido esa oposición y lo más vivo de *El matadero* es ese registro oral donde se hace presente en nuestra literatura por primera vez (fuera de la gauchesca) el lenguaje popular.

En la primera página del *Facundo* y en *El matadero* se confrontan por un lado la lengua extranjera, la lengua literaria, la cita falsa, la erudición más o menos salvaje, la traducción, el bilingüismo, y por otro lado el cuerpo y sus marcas, la violencia y la voz, el fraseo popular, los tonos primitivos de la lengua nacional. Y la tensión de ese doble registro marca obras tan disímiles como las de Arlt, Borges, Marechal, Cortázar, Cambaceres, Cancela. Cuando esa escisión se logra soldar se producen los grandes textos de nuestra literatura.

Habría dos versiones entonces en el origen de la ficción argentina: una triunfal y paródica, la otra alucinada y paranoica de una confrontación que ha sido narrada muchas veces. Y se podría decir que la paranoia y la parodia son los dos grandes modos de representación del mundo de las clases populares en la literatura argentina.

Pero hay una diferencia clave entre esos dos textos iniciales que me interesa especialmente señalar: mientras el comienzo de *Facundo* es propuesto como un relato verdadero y tiene la forma de la autobiografía, *El matadero* es una ficción y porque es una ficción puede hacer entrar el mundo de los bárbaros y darles un lugar y hacerlos hablar.

La ficción se desarrolla en la Argentina en el intento de representar el mundo del otro. se llame bárbaro, gaúcho, indio o inmigrante. Porque para hablar de lo mismo, para narrar a su grupo y a su clase. durante todo el siglo XIX se usa la autobiografía. Los letrados se cuentan a sí mismos bajo la forma del relato verdadero y cuentan al otro con la ficción.

La literatura no excluye al bárbaro. lo ficcionaliza. es decir lo construye tal como se lo imagina el sujeto que escribe. El enemigo es un objeto privilegiado de representación. Hay que entrar en su mundo. imaginar su dimensión interior. su verdad secreta, sus modos de ser. El otro debe ser conocido para ser civilizado. La estrategia ficcional implica la capacidad de representación de los intereses ocultos del adversario. En ese sentido la barbarie es la construcción del adversario *ideal*. (La figura del monstruo es el límite de esa imagen ficcional de la diferencia perfecta. “El esfinge Argentino mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario”.)

El bárbaro es una sinécdoque de lo real: en sus rasgos físicos se leen, como un mapa, las dimensiones y las características de la realidad que lo determina. La frenología es una cartografía. El otro no es solo un sujeto o un objeto sino la expresión de un mundo alternativo. La barbarie es la metáfora de una concepción espacial de la cultura: del otro lado de la frontera están ellos, para conocerlos hay que entrar (como el unitario de *El matadero*) en su mundo, trasladarse imaginariamente a ese territorio enigmático que empieza más allá de los confines de la civilización.

La invención de la realidad escindida es el núcleo central del *Facundo*. La oposición entre civilización y barbarie³ describe políticamente ese universo duplicado y en lucha pero a la vez lo construye. La complejidad del libro deriva del intento de mantener unidos los dos campos. Se puede decir que Sarmiento inventa una forma para no quebrar esa conexión. Lo que el texto une es la diferencia pura: no se trata solo de una cuestión temática, la escritura reproduce la escisión (y construye la unidad). La forma de la civilización y la forma de la barbarie se representan de modo distinto. Al sistema de citas, referencias culturales, traducciones, epígrafes, marcas de la lectura extranjera que sostienen la palabra de la civilización, se le oponen las fuentes orales, los testimonios y los relatos. los rastros de la experiencia vivida que reproducen y hacen hablar al mundo de la barbarie. (“Lo he oído en una fiesta de indios...”. “Un hombre iletrado me ha suministrado muchos de los hechos que llevo referidos”. “Le he oído yo mismo los horribles pormenores”. “Más tarde he obtenido la narración

Para reconstruir la trama histórica y las líneas de interpretación implícitas en esa oposición, cfr. Tulio Halperin Donghi. *Revolución y Guerra*. México. Siglo XXI. 1972. El análisis del proceso de ruralización de las bases del poder. de las relaciones entre masas populares. disciplina y ejército. de la relación entre Rosas y la Revolución de Mayo es un extraordinario desarrollo del contenido central del *Facundo*. En este sentido *Revolución y guerra* es el mejor libro que se ha escrito sobre el *Facundo*. uno de los pocos casos donde el comentario (desplazado) de un clásico está a la altura de ese clásico.

circunstanciada de un testigo presencial”).) Son dos formas de la verdad, dos sistemas de pruebas que reproducen la estructura del libro y duplican su temática. La tensión entre lo escrito y lo oral, entre la cultura y la experiencia, entre leer y oír, reproducen una diferencia básica. La civilización y la barbarie son citadas de modo distinto: el que escribe el *Facundo* tiene acceso a las dos versiones y puede traducirlas. Ese doble movimiento está representado en la primera página del libro: el escritor está en la frontera, entre dos lenguas, entre la cita europea y las marcas en el cuerpo y ese es el lugar de la enunciación.

El *Facundo* viene a establecer una relación imaginaria entre dos universos yuxtapuestos y antagónicos. Los problemas de la forma literaria del libro están concentrados en la *y* del título. (Nadie tiene un sentido tan personal de la conjunción como Sarmiento. Su escritura une lo heterogéneo. El polisíndeton es el sello de su estilo.) En ese punto se concentra la tensión entre política y ficción. La política tiende a que esa *y* sea leída como una *o*. La ficción se instala en la conjunción. El libro está escrito en la frontera: situarse en ese límite es poder representar un mundo desde el otro, poder narrar el pasaje y el cruce.

Por eso a Sarmiento le interesa el modo en que Fenimore Cooper ha sabido ficcionalizar el cruce entre dos realidades. “El único romancista que haya logrado hacerse un nombre europeo es Fenimore Cooper y eso porque transportó la escena de sus descripciones al límite entre la vida bárbara y la civilizada”.

En realidad Sarmiento atribuye a Cooper las virtudes del género. En *Teoría de la novela*, George Lukács ha definido a la novela como la forma de un mundo escindido.⁴ Fuera de la existencia normalizada y la experiencia trivial aparece el horizonte de otra realidad enigmática (a la vez demoníaca y poética) que parece estar más allá de la lógica y de la razón. La forma de la novela se constituye (basta pensar en *Don Quijote*) cuando es posible concebir una existencia más intensa en otro mundo yuxtapuesto al de la vida cotidiana. La nostalgia de una experiencia que trascienda lo inmediato se convierte en la construcción imaginaria de una realidad alternativa con su propia verdad y sus

⁴ Esta hipótesis formulada por Lukács en 1920 está implícita y ha sido retomada, discutida o ampliada en casi todas las teorías posteriores sobre el género. Cfr. Walter Benjamin, “El Narrador”, en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1974; Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques III: L’Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1978; y René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. Para una síntesis de la relación entre la tradición filosófica, la realidad duplicada y los orígenes de la novela, cfr. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1957, capítulo I.

propias leyes: la novela narra la relación entre los dos mundos y el héroe es el que va de un lado al otro.

La oposición entre civilización y barbarie es el nombre ideológico de esa escisión novelística. La doble realidad constitutiva de la forma del género aparece en Sarmiento invertida y politizada. Por eso tiene razón Raúl Orgaz⁵ cuando insiste en que Sarmiento construyó la oposición entre civilización y barbarie a partir de las novelas de Cooper.

La lucha de dos fuerzas opuestas que definen la realidad es una constante del pensamiento histórico de la época y aparece en Sarmiento desde el principio pero el *Facundo* se escribe como se escribe (y es un libro único) porque Sarmiento encuentra en el género el modo de representar la experiencia de un mundo escindido. Como ha señalado Lukács el género transforma la dimensión discursiva del orden metafísico y muestra que la doble realidad se deja captar también como figura y como anécdota. Lo que Sarmiento lee en el género es esa representación figurada (y no solo discursiva) del sentido. Producir la experiencia de la significación; cerrar la interpretación en una imagen antes que en una idea. La experiencia novelística de la realidad escindida es el nudo de la forma literaria del *Facundo*.

No leemos el *Facundo* como una novela (que no es) sino como un uso político del género. (*Facundo* es una prosa-novela, una máquina de novelar, el museo de la novela futura. En este sentido funda una tradición.) La discusión con el género está implícita en el libro. *Facundo* se escribe antes de la constitución del estado nacional. El libro está en relación con esas dos formas futuras. Discute al mismo tiempo las condiciones que debe tener el estado (capítulo XV) y las posibilidades de la novela americana por venir (capítulo II). Por un lado el *Facundo* es un germen del estado (en el sentido en que Levi-Strauss decía que el totemismo era un germen del estado) y por otro lado es el germen de la novela argentina. Tiene algo de profético y de utópico y produce el efecto de un *espejismo*: en el vacío del desierto se vislumbra como real lo que se espera ver. El libro está construido entre la novela y el estado: los anticipa y los enuncia y se coloca entre esas dos formas antagónicas. *Facundo* no es *Amalia* de Mármol ni es las *Bases* de Alberdi: está hecha de la misma materia pero transformada y en el origen y como cruza o como forma doble.

⁵ Cf. Raúl Orgaz "Sarmiento y el naturalismo histórico" en *Sociología Argentina*. Córdoba. Assandri. 1950.

circunstanciada de un testigo presencial”).) Son dos formas de la verdad, dos sistemas de pruebas que reproducen la estructura del libro y duplican su temática. La tensión entre lo escrito y lo oral, entre la cultura y la experiencia, entre leer y oír, reproducen una diferencia básica. La civilización y la barbarie son citadas de modo distinto: el que escribe el *Facundo* tiene acceso a las dos versiones y puede traducirlas. Ese doble movimiento está representado en la primera página del libro: el escritor está en la frontera, entre dos lenguas, entre la cita europea y las marcas en el cuerpo y ese es el lugar de la enunciación.

El *Facundo* viene a establecer una relación imaginaria entre dos universos yuxtapuestos y antagónicos. Los problemas de la forma literaria del libro están concentrados en la *y* del título. (Nadie tiene un sentido tan personal de la conjunción como Sarmiento. Su escritura une lo heterogéneo. El polisíndeton es el sello de su estilo.) En ese punto se concentra la tensión entre política y ficción. La política tiende a que esa *y* sea leída como una *o*. La ficción se instala en la conjunción. El libro está escrito en la frontera: situarse en ese límite es poder representar un mundo desde el otro, poder narrar el pasaje y el cruce.

Por eso a Sarmiento le interesa el modo en que Fenimore Cooper ha sabido ficcionalizar el cruce entre dos realidades. “El único romancista que haya logrado hacerse un nombre europeo es Fenimore Cooper y eso porque transportó la escena de sus descripciones al límite entre la vida bárbara y la civilizada”.

En realidad Sarmiento atribuye a Cooper las virtudes del género. En *Teoría de la novela*, George Lukács ha definido a la novela como la forma de un mundo escindido.⁴ Fuera de la existencia normalizada y la experiencia trivial aparece el horizonte de otra realidad enigmática (a la vez demoníaca y poética) que parece estar más allá de la lógica y de la razón. La forma de la novela se constituye (basta pensar en *Don Quijote*) cuando es posible concebir una existencia más intensa en otro mundo yuxtapuesto al de la vida cotidiana. La nostalgia de una experiencia que trascienda lo inmediato se convierte en la construcción imaginaria de una realidad alternativa con su propia verdad y sus

⁴ Esta hipótesis formulada por Lukács en 1920 está implícita y ha sido retomada, discutida o ampliada en casi todas las teorías posteriores sobre el género. Cfr. Walter Benjamin, “El Narrador”, en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1974; Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques III: L’Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1978; y René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. Para una síntesis de la relación entre la tradición filosófica, la realidad duplicada y los orígenes de la novela, cfr. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1957, capítulo I.

propias leyes: la novela narra la relación entre los dos mundos y el héroe es el que va de un lado al otro.

La oposición entre civilización y barbarie es el nombre ideológico de esa escisión novelística. La doble realidad constitutiva de la forma del género aparece en Sarmiento invertida y politizada. Por eso tiene razón Raúl Orgaz⁵ cuando insiste en que Sarmiento construyó la oposición entre civilización y barbarie a partir de las novelas de Cooper.

La lucha de dos fuerzas opuestas que definen la realidad es una constante del pensamiento histórico de la época y aparece en Sarmiento desde el principio pero el *Facundo* se escribe como se escribe (y es un libro único) porque Sarmiento encuentra en el género el modo de representar la experiencia de un mundo escindido. Como ha señalado Lukács el género transforma la dimensión discursiva del orden metafísico y muestra que la doble realidad se deja captar también como figura y como anécdota. Lo que Sarmiento lee en el género es esa representación figurada (y no solo discursiva) del sentido. Producir la experiencia de la significación; cerrar la interpretación en una imagen antes que en una idea. La experiencia novelística de la realidad escindida es el nudo de la forma literaria del *Facundo*.

No leemos el *Facundo* como una novela (que no es) sino como un uso político del género. (*Facundo* es una prosa-novela, una máquina de novelar, el museo de la novela futura. En este sentido funda una tradición.) La discusión con el género está implícita en el libro. *Facundo* se escribe antes de la constitución del estado nacional. El libro está en relación con esas dos formas futuras. Discute al mismo tiempo las condiciones que debe tener el estado (capítulo XV) y las posibilidades de la novela americana por venir (capítulo II). Por un lado el *Facundo* es un germen del estado (en el sentido en que Levi-Strauss decía que el totemismo era un germen del estado) y por otro lado es el germen de la novela argentina. Tiene algo de profético y de utópico y produce el efecto de un *espejismo*: en el vacío del desierto se vislumbra como real lo que se espera ver. El libro está construido entre la novela y el estado: los anticipa y los enuncia y se coloca entre esas dos formas antagónicas. *Facundo* no es *Amalia* de Mármol ni es las *Bases* de Alberdi: está hecha de la misma materia pero transformada y en el origen y como cruza o como forma doble.

⁵ Cf. Raúl Orgaz "Sarmiento y el naturalismo histórico" en *Sociología Argentina*. Córdoba. Assandri. 1950.

La clave de esa forma (la invención de un género) consiste en que la representación novelística no se autonomiza, sino que está controlada por la palabra política. Ahí se define la eficacia del texto y su función estratégica: la dimensión ficcional actúa como instrumento de la verdad. Por eso el libro plantea una disputa sobre sus normas de interpretación que recorre la historia. *Facundo* propone un tipo de verdad diferente a la verdad que practica. La discusión entre las distorsiones, los errores, las exageraciones y la novelización de la realidad que definió la lectura de sus contemporáneos está directamente ligada a esta cuestión. Desde la detallada revisión de Valentín Alsina hasta las opiniones de Alberdi, Gutiérrez, Echeverría,⁶ todas las críticas apuntan a que el libro no obedece a las normas de verdad que postula. Al mismo tiempo todos reconocen en ese desajuste el fundamento de su eficacia literaria. (Recién cuando el libro se canoniza porque triunfa su ideología se resuelve ese debate.)

El *Facundo* se construye en la tensión entre el carácter discursivo y el carácter figurado del sentido: según donde se ponga el énfasis se lee otra cosa. En un plano el libro no es ni verdadero ni falso: propone una experiencia de la realidad y está fundado en la creencia. Pero al mismo tiempo se postula como la verdad misma, como la reconstrucción más fiel que se haya hecho nunca de la lucha entre la civilización y la barbarie. El problema de las normas de interpretación es interno a la estructura: por momentos Sarmiento percibe la libertad de lectura que está implícita en el libro. “Sobre el *Facundo* del que usted me habla con tanto interés, me decía un amigo argentino que los muchos errores que contiene son una de las causas de su popularidad”, (escribe en carta a Miguel Luis Amuchástegui, el 26 de diciembre de 1853), y agrega: “Hay entre nosotros divorcio entre el lector y el libro”. Pero el *Facundo* cae en sus manos y su lectura ya es una discusión. El lector se hace a su turno autor también, pudiendo corregir un hecho mal narrado o un efecto atribuido a causa diferente de la verdadera. La fascinación del texto y sus usos posibles y sus transformaciones tienen algo que ver con sus errores, es decir, con su desvío de la verdad y con su construcción figurada y ficcional de la significación.

La primera página de *Facundo* está centrada en esa cuestión: primero se advierte sobre las inexactitudes y los errores, se pone el centro en la relación entre

⁶ Cf. “Notas de Valentín Alsina al libro *Civilización y Barbarie*” en Domingo F. Sarmiento. *Facundo*. La Plata. Universidad Nacional de La Plata. 1938. de Alberto Palcos; y Juan Bautista Alberdi. “Facundo y su biógrafo”. en *Escritos póstumos*. Buenos Aires. Imprenta Europea. 1897. V. 273-383. Juan María Gutiérrez le escribe a Alberdi en carta del 6 de agosto de 1845: “Lo que dije sobre el *Facundo* en *El Mercurio* no lo lamento, escribí antes de leer el libro: estoy convencido de que hará mal efecto en la República Argentina. y que todo hombre sensato verá en él una caricatura: es ese libro como las pinturas que de nuestra sociedad hacen a veces los viajeros por decir cosas raras: el matadero. la mulata en intimidad con la niña: el cigarro en la boca de la señora mayor. etc., etc. La República Argentina no es una charca de sangre...” En fecha más tardía (julio de 1850) y también en carta a Alberdi. Echeverría se refiere a los errores y las exageraciones de Sarmiento en su lucha contra Rosas (“Sarmiento camina a lo loco...”).

lo verdadero y lo falso, después se narra una anécdota. Hay una relación inmediata entre la discusión sobre la tergiversación de la realidad y la historia que abre el texto. "No importa la verdad de los hechos narrados. importa si el autor representa los acontecimientos como reales o ficticios", ha escrito Jan Mukarovsky. Esa es la respuesta de Sarmiento. La anécdota inicial define las condiciones de la enunciación verdadera: esa primera página construye el marco, por ahí entra el sujeto de la verdad. De entrada está la experiencia vivida, la violencia, la cultura europea; el que dice 'yo' afirma su derecho a la palabra: va a hablar por eso, pero también va a hablar de eso y la forma autobiográfica es la garantía de la verdad. En *Facundo* Sarmiento presenta, *invertidos*, los términos que definían "por primera vez" su entrada en la escritura: ahora es la indignación de su corazón la que le sirve para ocultar las fantásticas ficciones de la imaginación. (Esa inversión es el descubrimiento de una forma y la invención de un género.)

La ficción se subordina al uso político del lenguaje, pero la ficción construye el escenario para que entre la palabra política. La escena inicial del *Facundo* está ahí para que se escriba una cita. No importa si es falsa o verdadera (está escrita como si fuera verdad), está contada para que el sentido quede fijado en una imagen, para que la significación sea el resultado de una experiencia.

Pero el lugar donde se concentra la verdad discursiva también está trabajado por la tergiversación, las distorsiones, el uso ficcional: Sarmiento encuentra en un artículo de la *Revue Encyclopédique* una frase de Diderot ("On ne tira coup de fusil a les idées"), la reproduce en un artículo de 1842,⁷ la usa en el comienzo de *Facundo*, la cita mal, la traduce a su manera ("A los hombres se degüella, a las ideas no") la transforma, la desplaza, se la apropia. La cita francesa después de esa metamorfosis termina convertida en una frase de Sarmiento: Bárbaros, las ideas no se matan. (Quizá la frase más famosa de la historia argentina; su sello de identidad-falsa.)

En ese ejemplo microscópico se sintetizan los procedimientos que Sarmiento va a expandir y a reproducir a lo largo de todo el libro (y en su escritura literaria): se trata de un manejo de la verdad, ligado a la vez al error, a la traducción, al plagio, a la falsificación, a la urgencia, a la apropiación, a la libertad ficcional, a la necesidad política. Pero el fundamento de la forma que vemos aquí en miniatura reside también en el uso figurado de la verdad: Sarmiento sintetiza una red abstracta de sentido en una experiencia que se representa en una imagen (imborrable). De ese modo construye el escenario imaginario para escribir la verdad. Quiero decir Sarmiento sabe construir la escena dramática que condense las líneas abstractas de una interpretación. No

⁷ Cf. Paul Verdevoye. *Domingo Faustino Sarmiento. Educateur et publiciste*. Paris. Institut des Etudes de L'Amérique Latine. 1963.

importa si esa construcción es verdadera o falsa, como la ficción es al mismo tiempo verdadera y falsa; como la ficción busca producir una experiencia de la verdad.

Sarmiento funda la literatura nacional porque encuentra una solución de compromiso que atiende al mismo tiempo a la libertad de la escritura y a las necesidades de la eficacia política. El atraso y la falta de autonomía de la literatura argentina del siglo XIX dificulta la constitución institucionalizada de los géneros y hace inciertos sus límites. Sarmiento explota como nadie la posibilidad de esa inmadurez de las formas.

Construido con todas las lecturas y todos los libros *Facundo* es un libro único, que no se parece a ningún otro. Su característica básica es la yuxtaposición y la mezcla de géneros fragmentados: a la vez el ensayo, el periodismo, la correspondencia privada, la crónica histórica, la autobiografía. (La eficacia práctica del libro depende de ese uso de los géneros.) Sarmiento usa los géneros como distintas maneras de enunciar la verdad: cada género tiene su sistema de pruebas, su legitimidad, su modo de hacer creer. Los géneros son posiciones de enunciación que garantizan los criterios de verdad. En este sentido hay una relación directa entre el uso fragmentario de los géneros y el efecto de verdad. (clave de la eficacia política⁸).

La necesidad de encubrir y disimular el uso ficcional del lenguaje es lo que explica el movimiento de la escritura entre los géneros. Pero la construcción ficcional es el nudo (*la forma interna*) que unifica y mantiene ligada esa constelación. El uso de la ficción es lo que impide que un género predomine sobre los otros y hace posible la expansión y la proliferación de la escritura de Sarmiento. La situación formal básica que unifica los registros múltiples en *Facundo* es ficcional.

Sarmiento construye el núcleo de esa forma interna por primera vez en *La pirámide* (*El Zonda*, Año I, N° 6, 25, VIII, 1839). Ese procedimiento es el origen de su escritura literaria, quiero decir que está en el comienzo cronológico de su literatura y se repite cada vez que Sarmiento empieza a escribir. La escena básica es simple: el otro ficcionalizado es convocado como un espectro (a la vez

⁸ Los dos problemas son uno solo. La cuestión se podría sintetizar con la expresión: *No hay libro como este*. Por un lado está implícita una pregunta sobre ¿qué clase de libro es este? (poema. panfleto. historia). Por otro lado supone la certeza de que no hay libro igual ("Vale más que un batallón de coraceros mandado por un jefe armado"). La clave por supuesto, es la relación entre las dos cuestiones: en el cruce se juega a la vez la problemática de la doble autonomía y el lugar de Sarmiento escritor. En una fecha tan tardía como 1876 (*Obras*. XXII). en un discurso sobre los ferrocarriles. Sarmiento plantea que en medio del silencio y del terror rosista "se oyó del otro lado de los Andes una voz y vióse hacia Chile como una luz que señalaba otro camino que aquel que no podía abrir la espada: un panfleto. un romance. un libro. llámesele como quiera. apareció en las prensas de Chile". La incertidumbre genérica del libro es la condición de su eficacia. Pero la falta de autonomía y las urgencias de la función práctica son la condición de esa incertidumbre genérica y de sus usos ambiguos de la verdad y de la ficción.

el monstruo y el enigma, la síntesis de la cultura enemiga); el sujeto de la verdad entabla un diálogo y una lucha personal con él. La escritura es el escenario de esa confrontación.

En *La pirámide* es la tradición cultural española la que se personifica en el espectro de un padre muerto. “La descarnada sombra” defiende la tradición negativa: la herencia española es esa figura monstruosa que injuria “al patriota maldito, al hijo parricida”.

La invención de un género consiste en la construcción de una forma imaginaria de relación directa y personal con la historia y la política. La escritura reproduce el movimiento de ese diálogo con un interlocutor presente que es a la vez el objeto del discurso y su destinatario. El complejo dispositivo pronominal típico de la escritura de Sarmiento es una expansión de esa situación básica: la escritura representa una escena oral de polémica y de injuria, que tiene la forma del interrogatorio, del sermón, de la oratoria política, de la calumnia, de la autodefensa, de la negación de cargos. Las interrogaciones, interjecciones, negaciones, sobreentendidos, preguntas implícitas, trabajan la construcción imaginaria del enemigo (y sus aliados) como base de la situación de enunciación. (El otro es el *tú* del discurso pero también es su objeto. Cuando se convierte en *él* y forma su banda y sus alianzas (ellos), estamos en el complot y en la paranoia.)

El espectro sufre metamorfosis y cambia de lugar y su contenido se modifica. En *Mi defensa* es la patria la que “se hunde bajo mis pies, se me evapora, se me convierte en un espectro horrible”. En *Facundo* “la sombra terrible” es el espectro del muerto que encierra todos los enigmas de la barbarie. En *Campaña en el Ejército Grande* el lugar del enigma y del monstruo lo ocupa el General Urquiza (¡y su perro!). Mejor sería decir: la *Campaña* es uno de los grandes libros de Sarmiento porque esa forma dramática de la confrontación directa con el otro enigmático que no oye, que monologa, cuyas razones profundas hay que imaginar, funciona como un molde para representar una situación histórica concreta. (Urquiza asiste a esa figuración con cierta indiferencia irónica pero capta sin duda el exceso de la actuación de Sarmiento y la sobrecarga paranoica. “Le debo a Urquiza haberme endilgado el título de *loco*” le escribe Sarmiento a Mary Mann en 1868.) En la *Campaña* el carácter figurado del sentido domina una vez más sobre la significación puramente discursiva.

El motor secreto de esa lucha imaginaria y personal con la figura del otro puro es por supuesto Juan Manuel de Rosas. La imagen del espectro y sus metamorfosis es el modo que tiene Sarmiento de representar su diálogo imposible con Rosas. Sarmiento es un gran escritor porque ese diálogo con Rosas, en sus textos, está siempre desplazado y ficcionalizado y es indirecto y está mediado. Sarmiento nunca escribe un libro sobre Rosas, pero no hace otra cosa que escribir sobre Rosas: la gran decisión literaria (y política) fue elegir a Quiroga como tema de un libro (sobre Rosas). Ese desplazamiento le permite

todo porque construye una figura de disputa entre Sarmiento y Rosas. Del mismo modo que Rosas politiza la lengua y la usa para construir una rígida simbólica federal que condensa las líneas de su interpretación; en la otra trinchera, Sarmiento construirá un escenario y usará el fantasma de Quiroga para construir también él una simbólica que condense en una serie de imágenes y de consignas el otro sentido de la historia. “Una ruidosa querrela ha estallado entre Rosas, héroe del desierto y Sarmiento, miembro de la Universidad de Chile. Es una lucha de titanes a lo que parece”, escribe Sarmiento (y como siempre el uso del discurso indirecto es una marca sutil de la ficcionalidad). La escritura de Sarmiento construye la ilusión de una lucha de igual a igual (y esa igualdad es lo que Urquiza no quiere reconocer).

En Sarmiento la literatura dura lo que dura la ilusión de ese diálogo que no es otra cosa que la representación ficcional de una confrontación política. O mejor, la literatura tiene lugar mientras Sarmiento se puede figurar a la historia argentina como una lucha personal. En realidad habría que decir que la historia argentina es una lucha cuyo escenario privilegiado es la escritura de Sarmiento. Hace falta que haya otro con quien luchar para que la confrontación alivie la megalomanía y la autonomía del sujeto y justifique todos los excesos y todas las tergiversaciones y todos los usos del lenguaje: por eso la lucha política con la tradición enemiga se superpone con el lugar de Sarmiento escritor.

Para que esa confrontación y ese diálogo sea posible no solo hace falta que el otro se haga presente en la escritura como el adversario ideal, sino que también es preciso construir al sujeto que escribe como la personificación de la civilización y de la verdad. El que marcha en la *Campaña en el Ejército Grande* es un ejemplo perfecto de ese trabajo de figuración: Sarmiento se presenta a sí mismo bajo la forma del emblema y de la alegoría. Esa compleja construcción de un sujeto capaz de dialogar personalmente con la historia argentina recorre su obra. “Todo se personifica en el mundo” escribe en *Recuerdos* (“Rosas es la personificación de la barbarie”). La personificación de sí mismo como ejemplo de la civilización es el otro gran momento de la escritura de Sarmiento.

Hace falta desdoblarse, hablar de sí mismo en tercera persona, presentarse; el modo clásico que usa Sarmiento para alegorizarse es la identidad cambiada: narra una historia con un protagonista enigmático (y admirable) y al final se descubre que ¡ese era yo! A veces se dramatiza: Sarmiento asiste a una escena donde todos hablan de él pero nadie lo conoce. o mejor, todos lo elogian pero nadie sabe que ese joven que está en un costado del salón es el mismo Sarmiento.

La figuración (inesperada) de su identidad es una forma tan importante de construcción literaria en Sarmiento como la figuración de la tradición enemiga encarnada en el otro como espectro. Se vislumbra ahí los rastros novelísticos de su escritura: como en el folletín, el juego de falsas identidades, de nombres cambiados, de aparecidos y tradiciones muertas y golpes de escena es el modo básico de representación de la verdad de la historia. Pero en

Sarmiento el héroe es el que escribe: como los grandes protagonistas del género él es el único que puede pasar de un mundo a otro, el único que conoce realmente las leyes que permiten entrar en esa realidad enigmática.

La historia del exilio y de la cita están en el comienzo del *Facundo* para que el héroe haga su aparición: en esa escena de frontera se define su lugar: durante todo el libro vamos a verlo moverse y marchar, entrar y salir de la historia, perseguir la figura del monstruo que se pierde en el desierto, luchar por descifrar el sentido del enigma. Megalomaniaco, paranoico, omnipotente, ese sujeto va a hablar a la vez como un profeta y un geógrafo, como un cazador y un viajero, como un historiador y un poeta; va a hablar sobre todo de sí mismo, va a hablar por todos (va a hablar como si él fuera todos); dirá que conoce todos los secretos y todas las historias, que ha leído todos los libros y estudiado todas las lenguas: en realidad lo único que hace el héroe es escribir. No hace otra cosa: escribe como nadie, escribe todo el tiempo. *Facundo* es a la vez la historia del espectro que encierra el enigma de la patria y la historia de un sujeto que escribe (¡tan bien como Flaubert!)

Hay que decir que el que escribe esa cita en el comienzo de *Facundo* ya hace un tiempo que escribe y trabaja para hacerse un nombre de escritor. Sus comienzos están marcados por el anonimato y el nombre fingido: en el origen Sarmiento se llama a sí mismo “el incógnito”, “el desconocido” y le escribe a Alberdi con el seudónimo de García Román para enviarle unos poemas.

Estamos en 1838. “Aunque no tengo el honor de conocerlo, el brillo del nombre literario que le ha merecido las bellas producciones con que su poética pluma honra a la república alientan la timidez de un joven que quiere ocultar su nombre a someter a la indulgente e ilustrada crítica de usted la adjunta composición”.

Así empieza la historia de su relación con la literatura y el final está en *Las ciento y una*. Estamos en 1852 y Sarmiento se ha hecho un nombre y ahora discute de igual a igual con Alberdi. (Y el camino épico que lleva de ser nadie a ser un escritor es uno de los grandes *Bildungsromans* de nuestra literatura. “Yo era escritor”, dice en *Recuerdos de Provincia*; “cuántas vocaciones erradas había ensayado antes de encontrar aquella que tenía afinidad química, diré así, con mi esencia”).⁹

Antes que nada Alberdi y Sarmiento discuten sobre la autonomía y la función de los letrados: ese es el marco de las objeciones de Alberdi. Y el eje es

⁹ La problemática del mérito, del renombre, del éxito y del reconocimiento recorren toda la historia de la relación de Sarmiento con la escritura. “Yo no practico ni acepto el axioma de Rosas de sacrificar a la Patria fortuna, vida y fama. Las dos primeras las he prodigado a condición de guardar la última intacta, tal como la entiendo”, escribe en *Campaña en el Ejército Grande*. Esta concepción de la fama personal como algo que se antepone a la Patria misma y a las necesidades de la política práctica es el centro de la conciencia de la autonomía de Sarmiento escritor.

la crítica al tipo de uso del lenguaje de Sarmiento: en realidad lo acusa de hacer ficción (“Finje un Rosas aparente...”) de poner la política al servicio personal de su escritura. En ese sentido tiene razón Alberdi: Sarmiento encubre bajo la forma de un uso político del lenguaje su explotación personal de la lengua argentina.

Esa escritura lo lleva al poder. Sarmiento hace pensar en esos folletinistas del siglo XIX de los que Walter Benjamin decía que habían hecho carrera política a partir de su capacidad de iluminar el imaginario colectivo. Pero Sarmiento llega más lejos que nadie; en verdad hay que decir: el mejor escritor argentino del siglo XIX llegó a presidente de la república. Y entonces sucedió algo extraordinario: Gálvez cuenta que Sarmiento escribe un discurso para inaugurar su gobierno pero sus ministros se lo rechazan. Y el discurso inaugural de Sarmiento como presidente se lo escribe Avellaneda.

Podríamos decir que se resuelven ahí, en una figura emblemática, todas las tensiones entre la política y literatura que recorren su escritura. A partir de ahora Sarmiento tendrá que adaptarse a las necesidades de la política práctica. Y tendrá que adaptar, antes que nada, su uso del lenguaje.

Podemos imaginar ese discurso como el gran texto de Sarmiento escritor: el último texto, su despedida de la lengua. A veces pienso que los escritores argentinos escribimos, también, para tratar de rescatar y reconstruir ese texto perdido.

RICARDO FIGLIA

IMPROPIOS LABERINTOS DE UN ROSTRO (CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NÓMADE EN LA LITERATURA Y EL CINE DE EDGARDO COZARINSKY)

I

En la solapa de *Vudú urbano* (1985), el libro que recoge un grupo de narraciones más o menos ensayísticas de Edgardo Cozarinsky, hay una sintética biografía del autor, presuntamente escrita por él mismo. Allí, luego de los datos obligatorios acerca de fechas, lugares, estudios, películas y publicaciones, se lee: “Ha terminado por sentirse cómodo en el papel de persona desplazada”. Ese singular confort del nómada es, también, lo que Susan Sontag rescata en uno de los prólogos al libro: “*Vudú urbano* es un tratado sobre el exilio” (Cozarinsky 8). En efecto, hay casos en los que el viaje, decantando hacia la exclusión, se transforma en un destierro.

Esa noción del viaje como descentramiento permanente atraviesa la obra literaria y cinematográfica de Edgardo Cozarinsky. Más que su tema, es su fundamento y su condición de posibilidad. El principio constructivo que rige esa obra heterogénea es un sistema de desplazamientos y pasajes (entre cine y literatura, entre autobiografía y ensayo, entre documental y ficción) cuyo resultado es una producción estética desterritorializada. Como en los ejercicios de magia negra, el vudú de Cozarinsky posee esa extraña capacidad para conectar causas y efectos de universos disímiles, ignorando las distancias irreales del tiempo y el espacio.

II

En “El viaje sentimental” (la primera de las dos partes que componen *Vudú urbano*), el protagonista es un traductor que, poco inspirado para trabajar en la noche del verano parisino, decide tomarse unos tragos en el tabac situado frente a su edificio. Sin embargo, al cruzar la calle, es transportado misteriosamente hacia su lejana Buenos Aires. (Esa conexión impensada que abre “El viaje sentimental” rompe las exclusas del recuerdo y permitirá así la circulación de los

trece textos que -como satélites alrededor de un núcleo- componen la segunda parte del libro, titulada “El álbum de tarjetas postales del viaje”).

El cruce al otro lado del espejo se concreta mediante un cambio de decorado: cuando el traductor llega a su tabac parisino, descubre que “el local parecía renovado, por cierto, en un estilo de fórmica brillante e iluminación indirecta. Pero también resultaba familiar, de una manera que él no acertaba a precisar. Algo pareció sugerirle una clave: el letrero luminoso sobre la entrada ya no anunciaba a Stella Artois, Reina de las Cervezas Belgas, sino a los cafés y tés Alabama, marca que parecía en camino de reemplazar el nombre original del café, aún visible, aunque apenas, en la oscura pared donde estaba fijado ese letrero eléctrico. Detrás del neón aún podían descifrarse, cruzando las cuatro hojas verdes de una enseña despintada, las palabras El Trébol” (Cozarinsky 27). Ya estamos en Buenos Aires. Lo que sucede a continuación es el reencuentro con los viejos conocidos; aunque, en rigor no se trata de un verdadero reencuentro. Como en el simulacro de un diálogo, se hallan frente a frente pero no logran interactuar porque pertenecen a dimensiones irreductibles: él puede ver sus vidas mezquinas, como proyectadas sobre una pantalla de cine para el recién llegado, a cambio de prestarse a un juicio sumario en donde no puede defenderse sino, solamente, escuchar las acusaciones y los reclamos por haberse ido. “Si quisiera -se dice- podría tocarlos. ¿Pero podría, realmente? ¿Se atrevería a extender la mano? Y aun si lo hiciera, ¿qué probaría? ¿Acaso él es más real que ellos? Tal vez un poder desconocido le ha concedido esta única noche, y no serán los demás quienes se desvanezcan al amanecer, cuando la luz del día restaure su autoridad” (Cozarinsky 35).

Los contornos se vuelven fantasmáticos, difusos, permeables. Y si en los textos de la segunda parte, la narración oscilará entre la primera, la segunda y la tercera persona, a lo largo de “El viaje sentimental” el traductor se refiere al recuerdo de sí mismo como a “una persona pretérita” o “un lejano doble de su persona” o “una persona ahora descartada”. Sus acciones pasadas resultan hasta tal punto ajenas que ahora, al reproducirse ante sus ojos, le parecen interpretadas por un actor. Se trata siempre del mismo personaje pero, luego de cada desdoblamiento, regresa contaminado de alteridades. Como en un juego de doble traducción, es él mismo y es otro a la vez. Resulta importante esa tensión entre los tiempos y entre las identidades del personaje, precisamente porque no se trata de un *converso* sino de un *extranjero*. El converso es asertivo: abandona su cultura y es ocupado íntegramente por otra. No hay allí ninguna ambivalencia. El extranjero, en cambio, se cuela en un espacio ajeno para sustraerse a toda localización. El lugar que ha abandonado, sostiene Julia Kristeva, “sigue importunándolo, enriqueciéndolo, estorbándolo, estimulándolo u ocasionándole dolor y, a menudo, todo eso junto. El extranjero es un “traidor melancólico” (Kristeva 29).¹ Es el signo de una *falta*, en un doble sentido: porque es un *error*,

¹ Sin duda, es también debido a esta diferencia entre converso y extranjero, que el film *Guerreros y cautivas* (Edgardo Cozarinsky, 1989) resulta una obra menos interesante. Allí los desplazamientos producen conversos. Esa inmersión total en una cultura extraña

pero también una *ausencia* (o bien, su error consiste en su ausencia). A diferencia de Proust, aquí el movimiento involuntario de la memoria nunca anula el hiato temporal que separa a los dos momentos sino que solo hace más evidente la distancia.

Finalmente, como quien despierta de una pesadilla, el traductor reaparece en París. “¿Tierra! los ojos -escríbe Cozarinsky- y no sabe si es porque tiene miedo de ver desvanecerse los últimos añicos de Buenos Aires o porque teme escuchar, una vez más, su canción” (Cozarinsky 45). El viajero construye su exclusión; se convierte laboriosamente en un extraño. Podría decirse: “a través de un razonado desarreglo”. Es por eso que ciertos viajes convocan tanto al linaje -aventurero de Ulises como la sombra paria de Wakelin-. En el film *Bohémicas du crepuscule* (1992), Cozarinsky vuelve a examinar esa imperiosa vocación del descolocado: “Yo había partido tras las huellas de Falconetti y de Le Vigan”, confiesa la voz en off del realizador al final del film. “¿Qué habían ido a buscar? Quizás el más obstinado de los espejismos: empezar de cero. Lo mismo que me propuse yo al hacer el trayecto inverso. De joven quería vivir en París. Actualmente, en París, pienso en la ciudad de mi adolescencia”. Lo que organiza el cruce azaroso de estos tres itinerarios es un suceso histórico (la liberación de París el jueves 24 de agosto de 1944) y una encrucijada paradójica (la Plaza Francia en Buenos Aires). La victoria de los aliados es el principio del fin para Falconetti: emigra como tantos otros franceses que formaron compañías de teatro en Buenos Aires, ahora ya no tiene ningún pretexto para permanecer allí pero nadie la espera en Francia. Para el colaboracionista Robert Le Vigan -que arribará unos años más tarde-, el final de la guerra es el comienzo de un largo exilio. Y para el pequeño Cozarinsky, que escucha a sus padres cantar la Marsellesa en un idioma que desconoce y con una alegría que no comprende, Plaza Francia es ese día el sitio fundacional de un país que se convertirá en su destino.

Se trata de la liberación de París, pero es Buenos Aires; se trata de la Argentina, pero es la Plaza Francia. En esa situación desplazada donde los espacios se superponen y los itinerarios se interceptan de manera simbólica, el relato del exilio se anuda y puede iniciarse. Cozarinsky prefiere hablar de *puesta en conversación* más que de *puesta en escena*. Le gustan esas coincidencias que parecen desmentir los ordenamientos convencionales para revelar una lógica contra natura que admite transplantes imposibles y alquimias inesperadas de extraña productividad. No porque esa configuración hubiera estado siempre ahí, esperando ser descubierta, sino porque -al hacerla hablar- la produce como un silencio que había pasado inadvertido. Como si en el mismo gesto de desovillar construyera la madeja, Cozarinsky ilumina genealogías inesperadas que cruzan el imaginario del cine, la biografía personal y los episodios históricos.

es, en efecto, el nudo dramático del relato (libremente basado en “Historia del guerrero y la cautiva”, de Jorge Luis Borges): la esposa del General Garay se equivoca al creer que puede recuperar en la cautiva los restos de la civilización, y esa equivocación desencadenará los trágicos sucesos del film.

En el film, el destierro de Falconetti y de Le Vigan multiplica el ostracismo de Norma Desmond, la célebre heroína de *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950). En ellos, como en esa olvidada diva del cinemudo, el exilio es una enfermedad terminal. Falconetti no regresa a Francia y muere dos años después de la liberación de París; Le Vigan, en cambio, es ya un muerto civil cuando llega a la Argentina. *Boulevards du crepuscule* es un film sobre el paso del tiempo. ¿Y dónde advertir esa cicatriz sino en los rostros? El rostro mítico de Falconetti, por supuesto, pero también los muchos rostros de actrices y actores exiliados que el realizador-detective descubre en una película cualquiera, rostros casi borrados por el olvido u ocultos bajo nombres falsos.

Significativamente, el único semblante que no se muestra (solo la esporádica referencia de espaldas, para imprimir en los planos la indicación del punto de vista) es el del propio Cozarinsky. Pero es que todo el film compone su autorretrato: “No hay pesquisa inocente. El detective siempre termina descubriendo algo sobre sí mismo”. Todo el film se estructura como un complejo laberinto en donde dos espacios conectados permiten saltar de un tiempo a otro. Entre ellos, la mirada de Cozarinsky es la cadena de transmisión por la que circula la energía melancólica del exilio. Así como el ocaso de Norma Desmond cifraba el itinerario de Falconetti y de Le Vigan, las huellas de estos exiliados conducen hacia el viaje del propio director: del pequeño Cozarinsky que festejaba en Plaza Francia la liberación de un país que aún no comprendía, al Cozarinsky adulto que vuelve a Buenos Aires tras las huellas de dos exiliados. Como un personaje de Borges, el paciente mapa de ese recorrido diseña su autorretrato. Y ese rostro, en donde se leen otros semblantes, es también un rostro impropio.

III

Derrida, el argelino francés, escribe: “no tengo más que una lengua y no es la mía, mi lengua *propia* es una lengua inasimilable para mí. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro” (Derrida 39). No se trata obviamente de una lengua extranjera, sino de esa imposición cultural que es constitutiva y anterior a uno mismo. Esa lengua por la que se es habitado, esa lengua que nos identifica es una enajenación (o, como indica el subtítulo del libro de Derrida, una “prótesis de origen”). Alienación esencial, propiedad imposible, esa lengua que no es propia tampoco puede nunca dejarse de hablar: “una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, solo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación” (Derrida 45).

Si esa identidad es un espacio ineludiblemente propio, entonces el exilio podría definirse como un proceso interminable, indefinidamente inacabado de desidentificación. Cozarinsky aclara -en una nota al final de “El Album de tarjetas postales del viaje”- que escribió esos textos “en inglés, un *inglés de*

extranjero” que luego tradujo al castellano “para borrar la noción de original, para que ciertos giros hallados al traducir sean luego incorporados en la lengua traducida, hasta que el original mismo se vuelva traducción” (Cozarinsky 139). El inglés es el idioma internacional, aquél que es levemente familiar a todos pero al precio de resultar, todos, levemente extranjeros frente a él. Sin duda, en el *inglés de extranjero* de Cozarinsky hay algo del espíritu moderno y cosmopolita que Kristeva reconoce en el *Je est un autre* de Rimbaud;² pero se trata, principalmente, de la pasión (en sentido cristiano) que domina el exilio de Erich Auerbach y le permite escribir *Mimesis*, su libro sobre la representación en la literatura occidental.

Ser otro implica, ante todo, estar fuera de lugar y Auerbach escribió el libro durante la Segunda Guerra Mundial, exiliado en Estambul. Luego de disculparse por las condiciones precarias bajo las que debió trabajar, Auerbach escribe en el epílogo: “es muy posible también que el libro deba su existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad; si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra” (Auerbach 525). Edward Said recupera esas circunstancias de escritura y las convierte en la piedra de toque para su concepto de *conciencia crítica secular* (*secular critical consciousness*): para Said, el libro debe su existencia precisamente al exilio oriental de Auerbach, al desamparo en que se halla respecto de su comunidad. “Y si esto es así, entonces *Mimesis* no es -como se la ha considerado tan a menudo- solo una maciza reafirmación de la tradición cultural occidental sino también una obra construida sobre un importante extrañamiento crítico respecto de ella, una obra cuyas condiciones y circunstancias de existencia no se derivan inmediatamente de la cultura que describe con tanta perspicacia y brillantez sino, más bien, de una angustiosa distancia con respecto a ella (...) De ahí el valor ejecutivo del exilio que Auerbach pudo convertir en uso efectivo” (Said 8).

Cerca del final de *Citizen Langlois* (1994), el film de Cozarinsky sobre el mítico fundador de la Cinemateca Francesa, también se hace mención a un exilio y a un despojo. Mientras las imágenes de archivo muestran el gran incendio de Esmirna, en 1922, durante la guerra greco-turca, el narrador explica: “Los europeos, salvados por los barcos enviados desde sus países de origen, partieron dejando atrás sus bienes y las ruinas de un mundo inaceptable para los hacedores de la historia. Sobre el puente de la embarcación que lo llevaría a Francia, Henri Langlois, 8 años, mirando cómo se alejaban las ruinas humeantes

² “El *Je est un autre* de Rimbaud no era solo el reconocimiento del fantasma psicótico que acecha a la poesía. La palabra prefigura el exilio, la posibilidad o la necesidad de ser un extranjero y de vivir en un país extranjero, anunciando por lo tanto el arte de vivir en una era moderna, el cosmopolitismo de aquellos que han sido despojados. Permanecer alienado de mi mismo, por más doloroso que eso pueda ser, me proporciona la exquisita distancia en cuyo interior empieza el placer perverso, así como la posibilidad de pensar e imaginar los ímpetus de mi cultura” (Kristeva 13).

de su ciudad natal, rogaba al capitán: ¡“saque fotos, saque fotos!” Y, luego de una pausa, concluye: “Quizás haya que perder todo muy temprano para, más tarde, querer salvar todo”. No deja de ser una casualidad curiosa o irónica que la guerra aleje a Langlois de Turquía, allí donde años después otra guerra depositará a Auerbach: en ambos casos se trata de una pérdida que permitirá poner en marcha el mecanismo de recuperación. De Europa a Turquía y de Turquía a Europa: esa mudanza es siempre un desplazamiento radical. El éxodo no es un mero desplazamiento estratégico para ponerse a resguardo; consiste, más bien, en una ruptura con las coordenadas que definían una identidad e implica el encuentro con lo radicalmente otro. De un ensayo posterior de Auerbach, Said recupera una cita de Hugo de Saint Victor: “El hombre que encuentra agradable a su tierra natal es aún un tierno principiante; aquél para quien cualquier suelo es como el propio ya es fuerte; pero es perfecto aquél que considera al mundo entero como una tierra extranjera” (Said 7).³

Está claro, entonces, que partir es a menudo una bendición. Las películas y los libros serán esa estela en donde vibra, por un instante, aquello que ya no podrá recuperarse. Que el coleccionista Langlois sea un acopiador de imágenes no es un dato menor, ya que es culpable de idolatría. Pero también esa especie de flaneur kitsch, que recorre los textos de *Vudú urbano*, captura recuerdos o escenas callejeras para luego ordenarlos en su “Album de tarjetas postales del viaje”. La postal fija y reproduce el aspecto más típico de un paisaje, es cierto; sin embargo Serge Daney rescata su valor perverso ya que “debe poder ser leída por el cartero y por el destinatario, y que ambos entiendan cosas diferentes. Esas imágenes misteriosamente surgidas de la realidad se convierten en el vehículo de una comunicación privada. Representan el respeto de lo real a través de sus imágenes más visibles y a la vez la opacidad de esa falsa visibilidad a disposición de todos” (Daney 77). En el reverso de esa imagen estándar es siempre la inscripción singular de una escritura lo que la arranca del lugar común.

Guillermo Cabrera Infante escribe en el segundo prólogo a *Vudú urbano*: “es una colección de postales posibles o póstumas: no ha muerto el que recuerda, pero el recordar no es más que un gesto o una acción (o apenas ambas) hacia una zona vivida que se trata de recobrar precisamente porque ha desaparecido. En este libro fascinante, la memoria es ántuma. Es decir, que se produce antes de que lo recordable se haga lo recordado y el mismo recuerdo recordado (en el sentido de grabado, inscrito) se muestra frágil, percedero” (Cozarinsky 12). El recuerdo es una ráfaga que se cuela por entre los diminutos tesoros que encuentra el coleccionista. Como restos de un naufragio que de pronto la marea devuelve a la orilla. Cabe, entonces, diferenciar *melancolía* de *nostalgia* porque en cada una se implican distintas miradas. La nostalgia evoca un paraíso perdido, el momen-

³ De Hugo de Saint Victor a Auerbach y a Said para aterrizar momentáneamente en este texto: la cita viaja, se desvía, se exilia, es siempre expropiada. Ese desplazamiento constante no parece impertinente al tema en cuestión.

to en que el individuo era uno con el mundo; la melancolía, en cambio, evidencia la caída, el abismo insalvable entre el sujeto y el mundo. El nostálgico se aferra a un mundo que quizás ya no existe pero que, en su recuerdo, conserva el refugio cálido y familiar de lo inmutable; el melancólico, en cambio, es el signo de una ruptura, una inadecuación, una discontinuidad.

Por eso el recuerdo nunca es, en Cozarinsky, el registro literal del *memorioso* sino la recopilación que intenta el *coleccionista*, obsesionado por una totalidad inalcanzable y siempre postergada. Para Susan Stewart el paradigma de la colección es el Arca de Noé -un pequeño universo en exilio-, no solo porque se compone de ruinas sino porque además ha borrado su contexto de origen: “El mundo del arca no es un mundo de nostalgia sino de anticipación. Mientras la tierra y sus redundancias son destruidas, la colección conserva su integridad y su confin. Una vez que el objeto ha sido completamente separado de su origen, es posible generar una nueva serie, comenzar nuevamente dentro de un contexto delimitado por la selectividad del coleccionista” (Stewart 152).⁴ Hay siempre algo utópico en ese coleccionista melancólico. Y si la evocación resulta inquietante, es porque la pregunta se formula sobre el futuro. O, como se escucha al final de *Boulevards du crepuscule*: “Cines desaparecidos donde aprendí a conocer otros sitios llenos de promesas. Hoy los únicos films que me hacen soñar son los films por venir”.

IV

Si la noción de viaje siempre implica un desplazamiento, en la obra de Cozarinsky se trata de una línea de fuga, un descentramiento. “A los niños se les suministra la sintaxis del mismo modo que se suministra a los obreros instrumentos, para producir enunciados conformes a las significaciones dominantes”, escribe Deleuze. “Es preciso que comprendamos en sentido literal esta fórmula de Godard: los niños son presos políticos. El lenguaje es un sistema de órdenes, no un medio de información” (Deleuze 1995, 67). Nunca se posee un lenguaje; más bien se es habitado por él. Por eso, solo librándose de la propia lengua se hallaría una lengua propia. He ahí la gran traición.

⁴ Debo agradecer a Sylvia Molloy que me hizo conocer el libro de Stewart. En *On Longing* se diferencia la *colección* del *souvenir*: el souvenir es la postal de una experiencia remota e irrepetible. Es una muestra incompleta que funciona por metonimia con respecto a la escena de su apropiación: implica siempre una alusión y por lo tanto es subsidiario de una narrativa del origen en la que el objeto se autentica. “Mientras que la clave del souvenir puede ser el recuerdo, o al menos la invención de la memoria, la clave de la colección es el olvido -empezar de nuevo, de manera tal que un número finito de elementos puedan crear, por virtud de su combinación, una ilusión infinita” (Stewart 152). En este sentido, lo que distingue al coleccionista del memorioso es la distancia que media entre el universo cerrado de un arca melancólica y la acumulación nostálgica del anticuario.

Proust afirmaba que “los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (citado por Deleuze 1996, 7). Escribir, filmar es siempre un desarraigo. Solo es posible escribir sobre aquello que se vuelve una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Solo es posible filmar para conquistar el valor irremediable de una ausencia. Si hay algo desgarrador en ese viaje es porque en esa recuperación imposible se revela un vínculo más profundo e inalienable que cualquier posesión.

DAVID OUBIÑA

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- AUERBACH, ERIC. 1979. *Mimesis*. México, Fondo de cultura económica.
- DANEY, SERGE. 1998. *Perseverancia (Reflexiones sobre el cine)*, Buenos Aires, El Amante.
- DELEUZE, GILLES. 1995. *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia, Pretextos.
- _____ 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, JACQUES. 1997. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial.
- COZARINSKY, EDGARDO. 1985. *Vudú urbano*. Barcelona, Anagrama.
- SAID, EDWARD. 1983. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Harvard University Press.
- STEWART, SUSAN. 1993. *On Longing (Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection)*. Durham, Duke University Press.

CUERPOS Y PROMESAS EL RETRATO FOTOGRÁFICO EN EL SIGLO XIX

La historia de la fotografía en Argentina se abre en 1843, con el aviso que John Eliot, el primer fotógrafo que trabaja en el país, publica en el *Diario de la tarde* (Buenos Aires, 24 de agosto). Allí Eliot aseguraba que sus imágenes poseían “una semejanza perfecta, y que será mas duradera que ninguna pintura”. Si bien la fotografía no puede ser pensada, en este momento, como una práctica estética, su asombrosa capacidad de reproducir los objetos provoca la curiosidad de la sociedad de la época.¹ Confinado en el espacio de la rareza o de las artes de feria, el aparato de Daguerre encontrará su primer uso en la toma de retratos.

La práctica del retrato dio lugar a la constitución de un género: produjo la relativa normalización de un “tema” —o un objeto a ser representado— y un conjunto de técnicas para abordarlo —el plano general que tomaba el cuerpo entero, la estandarización de la pose, la selección de objetos y fondos que habrían de acompañar al retratado, etc. Este género comparte con lo biográfico, autobiográfico y lo epistolar un rasgo inicial: exhibir una subjetividad, definirse como una “escritura del Yo”. Sin embargo, una particularidad distingue al retrato fotográfico de las otras formas de escrituras del Yo. En el caso de la fotografía, representar un sujeto es, fundamentalmente, *representar un cuerpo* y luego, representar en especial, un rostro. Tal es así que la historia del retrato fotográfico es la historia de un desarrollo técnico que permite, gradualmente, que el rostro monopolice la escena del retrato. Si los primeros retratos fotográficos se estructuran a partir del plano general —u otro lo suficientemente amplio como para capturar casi todo el cuerpo del retratado—, con el desarrollo de la técnica fotográfica las distancias se acortan, en un intento de capturar, no ya la

¹ La excesiva visibilidad de la técnica impide que la fotografía sea incluida en el terreno de las prácticas artísticas, en un momento en el que el sujeto es el centro de las concepciones estéticas. Por otro lado, el halo mágico que envuelve a los fotógrafos y al invento mismo, retacea su inscripción en el espacio científico. Expulsada por ambas esferas y a la vez, definida como un invento que “tiene contacto á un mismo tiempo con los intereses de las artes y de las ciencias” (*La Gaceta Mercantil*, 10 de marzo de 1840), la fotografía adquiere un estatuto ambiguo en el imaginario del siglo XIX.

totalidad del cuerpo, sino solo el rostro del retratado (cuya culminación se encuentra en la fotografía que certifica la identidad).

En *El rostro en el cine*, Jacques Aumont explica esta equivalencia —que hace posible que cada vez que postulamos un sujeto, postulemos solo un rostro— al colocar este fragmento del cuerpo en el origen, ya no de la representación de un sujeto, sino de toda representación. “Toda representación se fundamenta verdaderamente en el deseo del hombre de representarse a sí mismo como un rostro”, sostiene Aumont (19). Así, en los inicios de la literatura nacional, cuando Sarmiento diseña una biografía de un personaje como Facundo, elige comenzar por el principio, por aquello que funciona como metonimia del sujeto. Y traza, con palabras, el retrato del rostro inquietante de Facundo.

Sin embargo, leer la historia de la fotografía implica introducir un matiz en el planteo de Aumont o, por lo menos, señalar otra dirección en la lógica que vincula representación, sujeto y rostro. Se deduce de lo sostenido por Aumont que el rostro funciona como metonimia del sujeto en la literatura y luego en la pintura y, lógicamente luego, en la fotografía y en el cine. Si el rostro es el fundamento de toda representación, entonces, el retrato fotográfico se inscribiría como un momento más dentro de un proceso sin variaciones históricas. Así, la lógica de Aumont, borra las diferencias técnicas, justamente, porque considera a la técnica como un elemento accesorio en el régimen de producción simbólica.

Sin embargo, la práctica del retrato fotográfico y la tecnología que se desplegó para acercarse al cuerpo, introducen transformaciones fundamentales en la historia de la representación y la percepción. Por eso, no se trata de negar la idea de Aumont —el rostro humano fundamenta toda representación— sino de historizar los modos, necesaria y substancialmente diversos, en que se afirma ese rostro.

La peculiaridad fotográfica consiste en que, a través de la técnica, lo representado se inscribe como huella de lo real. La técnica fotográfica inaugura un nuevo modo de representar y ver el mundo cuyo fundamento es el mismo desarrollo científico; un nuevo modo en el que, por vez primera, la representación ya no es un signo arbitrario del objeto, sino una porción de realidad robada al mundo. Y lo que la técnica captura y ofrece al observador es únicamente la apariencia visible del mundo. Esa pura apariencia ya no tiene el carácter de doble empobrecido o de ilusión que engaña al observador, sino que se postula como lo único que puede ser conocido. Con la modernidad la dualidad clásica entre apariencia y esencia, se redefine a partir de un nuevo par, que articula lo que se da a ver y la cosa en sí (solo pensable pero imposible de ser conocida). Con el retrato, la fotografía se vuelve escena y participante de una oposición que ya no enfrenta apariencias y esencias, sino apariciones o presentificaciones y sentido.

Entonces, si bien la noción de cuerpo —y en particular, del rostro— como espejo del alma es una creencia cuya antigüedad supera a la representación fotográfica, la modernidad y su tecnología opaca el espejo o lo hace trizas. El rostro no fundamenta la representación por ser una superficie que se contempla

en busca de otra cosa —se llame personalidad, espíritu o verdad. De algún modo, la fotografía como emblema de la representación moderna reescribe la célebre frase de Proust, “Tener un cuerpo, esa es la gran amenaza del espíritu”. Con la fotografía, el rostro se convierte en metonimia de lo único que puede ser conocido: el cuerpo, lo que aparece o lo que se da a ver.

Es por eso que, en el retrato fotográfico, el rostro es fundamento de la representación pero de un modo distinto al modo en que lo era antes de la fotografía —en una pintura o en un retrato textual. La técnica dio los argumentos materiales para que ese fragmento del cuerpo pudiera ser leído como clave de la totalidad, en la medida en que se convirtió en emblema de la apariencia visible. Con la fotografía, el rostro se vuelve emblema de lo que se da a ver. Y ese emblema no traza una estela que desemboca en su reverso —el contrapunto de una apariencia, algo previsto pero oculto detrás de todo fenómeno—, sino que se vuelve un sendero único que conduce y construye un sentido posible. Con el retrato fotográfico descubrimos no tanto que el rostro del hombre sostiene toda representación, como que representar es encontrar lo visible, descubrir el rostro de las cosas.

La fotografía entonces, inaugura un movimiento inverso: ahora se trata de postular, gracias a lo visible, aquello que permanece oculto. La pregunta ya no es la que se formula Sarmiento en el *Facundo* —¿cómo un espíritu o una personalidad se dibuja sobre un rostro?—, sino una pregunta con otra dirección: ¿cómo es posible postular algo que no se da a ver, que no sea una pura apariencia, un cuerpo o algo más que un rostro?

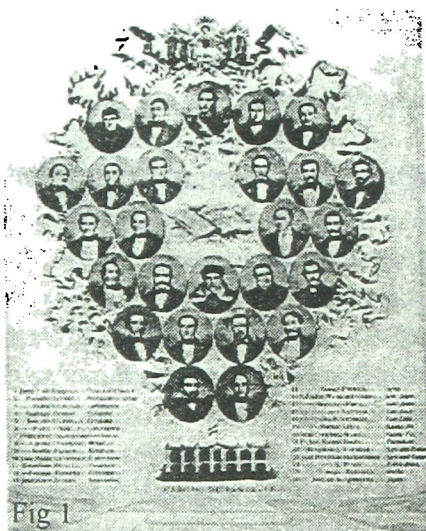
LA SEDUCCIÓN DE UN PASAJE: IMAGEN PÚBLICA, CUERPO PRIVADO

Como emblema absoluto de lo que aparece, de lo que se da a ver, el rostro será, en principio, rostro de un grupo, porque antes de ser el rostro de alguien, el rostro es el rostro del hombre. Sin embargo, a mediados de siglo, ese rostro que se lee como el rostro del hombre es, específicamente, el rostro de una clase triunfante que atesora, en forma de fotografías, sus victorias políticas.

En 1853, Amadeo Gras anuda la historia del retrato con la historia nacional al tomar, a pedido de Urquiza, el retrato de los convencionales constituyentes reunidos en Santa Fe. Otras imágenes insisten en este lazo: la imagen del Chacho que se comercializa luego de su muerte, o la foto del cacique Pinzén luego de su derrota, tomada por Antonio Pozzo. Todas estas imágenes constituyen casi el reverso de la mayoría de los retratos tomados hasta la década del '60, que se dirigen a capturar el rostro de las clases acomodadas, pero en el ámbito de su privacidad.²

² En los comienzos de la historia fotográfica, la toma de retratos se desarrolla fundamentalmente en el ámbito de lo privado y en el seno de una clase. Desde el '40 y hasta el '60, solo las

El retrato de los convencionales constituyentes [fig. 1] se ubica en uno de los extremos del género, casi fuera de él. La lente fotográfica no postula una privacidad que se vuelve pública porque la vida privada de los retratados no existe para la foto, o por lo menos, no importa o no es el motivo que los incluye en la estampa. Cada uno de los rostros que se ordena en la imagen está allí solo porque participa de la vida institucional de la Nación. La imagen, más que el retrato de un conjunto de hombres, es el autorretrato del Estado. La cámara en manos del Estado inmortaliza uno de sus nacimientos y registra un conjunto de rostros para afirmar que le pertenecen. La fotografía hace de los retratados los escribas de una ley que, como el rostro de estos hombres, se ofrece —en el acto mismo de ser escrita, en el acto mismo de ser fotografiado— a quien sea capaz de sostener la mirada.³



El retrato es un género que se funda en la oscilación entre lo público y lo privado. Apresado por el género, el espacio privado —no solo un rincón de la casa familiar, sino también el propio cuerpo— se abre a la presencia intrusiva de la cámara que lo transforma en un espectáculo público. Esa publicidad podría postularse como restringida, sobre todo si pensamos en el conjunto de saberes que se exigen al observador de la foto, para apreciar lo que se da a ver ; y también si consideramos el pequeño grupo de destinatarios de algunos retratos —la

familias acomodadas concurrirán a los estudios de los profesores daguerrotipistas. Luego, pasada la primera mitad del siglo el desarrollo de las técnicas fotográficas hizo posible un cambio: se difundieron las *cartes de visite*, uno de los primeros métodos fotográficos que permitió la duplicación de las imágenes y el abaratamiento de su costo ya que utilizaba como soporte el papel, a diferencia de técnicas anteriores, como el daguerrotipo o fenotipo, de los que se obtenía una única copia metálica. Entonces otros usos fueron posibles y los inmigrantes, por ejemplo, posaron con sus mejores ropas para testimoniar, por medio de las imágenes, sus "triumfos" en el Nuevo Mundo. Para un desarrollo de este tema, véase Miguel Ángel Cuarterolo, "El daguerrotipo en el Río de la Plata", en *Fotos Antes de las Fotos*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1996.

³ La cámara en manos del Estado siempre insiste en este movimiento: la privacidad del retratado no importa para la foto, su rostro se exhibe en la medida en que participa, de un modo o de otro, en la vida del Estado, como funcionario, ciudadano o delincuente. Sin embargo, a diferencia de esta imagen de los convencionales constituyentes, la fotografía que identifica a los ciudadanos desde la última década del siglo pasado, no insiste tanto en la pertenencia de ese sujeto como en la distancia y la vigilancia que el Estado ejerce sobre él. Los cocheros que en 1890 protestan ante la Municipalidad por la nueva legislación que los obliga a incluir su fotografía en el registro del vehículo, ya tenían esta certeza: el hecho mismo de entregar el rostro al Estado los convierte en sospechosos.

familia, los amigos, los conocidos. De todos modos, el género desoye —como también lo hace la biografía— la “empiría” de tales argumentos y se sostiene en ese pasaje. El género es en sí mismo solo eso, solo una afirmación que dice “esta privacidad es ahora, pública”. Por eso, la imagen de los convencionales constituyentes de 1853 bordea el género. La lente fotográfica no conjetura un conjunto de rostros privados que, gracias a su presencia, se transforman en rostros públicos. Cada uno de los sujetos que se ordena en la imagen está allí sin privacidad alguna, está allí solo como rostro ya público en la medida en que participa de la escritura de la ley nacional.

Ahora bien, al hablar de un pasaje de lo privado a lo público, el retrato jüguetea con que esa privacidad existía antes de que la cámara se plantara frente a ella. Pero no es así ; cada retrato diseña una intimidad que se volverá pública sobre el metal del daguerrotipo. Casi como el momento de máxima economía del género, el retrato de los convencionales constituyentes afirma que si alguna privacidad fuera posible para esos sujetos estaría solo en el rostro. En el otro extremo del género, los muebles, los objetos y los decorados que proliferan en los estudios fotográficos son los signos con los que configurar la privacidad de aquél que se entrega a la cámara. Con ellos, los profesores daguerrotipistas balancean las limitaciones de la técnica porque, durante la década del '50 y parte del '60, solo son posibles las tomas en estudios y el género tendrá que construir allí mismo, el escenario de una privacidad. La toma en estudio clausura aquellos sentidos que emergerán del retrato del siglo XX, cuando la técnica ya sea capaz de construir una escena dentro del mundo y nos ofrezca la imagen de alguien en aquellos lugares o actividades que hacen a su cotidianidad.

Un retrato tomado en 1857 [fig. 2], exhibe las estrategias que desbordan aquello que los límites técnicos no permiten. Se trata de un retrato grupal que aclara algo más sobre los personajes que la foto patriótica. Si la imagen anterior dice que entre esos hombres no hay otro lazo que aquel que diseña el ojo del Estado, este retrato reúne a las cuatro figuras en una misma toma y sugiere que otros vínculos son posibles.

Si recorremos otras fotografías de la época podríamos aventurar que no se trata de lazos familiares. Las figuras de pie desarmarían las jerarquías que diferencian a padres e hijos, tíos y sobrinos o maridos y esposas y construyen una igualdad social que se verifica en las ropas de los cuatro jóvenes. Una distancia prudencial entre los retratados advierte además, que no se trata



de cuatro hermanos o primos —una mano sobre el hombro del otro sería adecuado en ese caso. Las figuras se someten también a otras leyes que ~~distinción~~ *distinción* en permisos y prohibiciones entre los géneros y toleran el roce rememorable. En otras imágenes, las damas argentinas acercan sus cuerpos para que la imagen capture su familiaridad, una amistad o tal vez, para que la cámara pueda achicar el campo visual y regalarles un plano más cercano. Aquí, la pose y la ausencia de roce entre las figuras señala, evitando todo equívoco, el retrato de cuatro amigos. Como si todo recaudo fuera poco, como si la corrección de los cuerpos dejara algo al azar, la palabra publicita e inmortaliza el espacio privado. La placa que uno de ellos sostiene, advierte: “Nos encontrarán siempre unidos por nuestra patria como hoy por amistad”.

Los gestos, las poses y hasta la palabra se vuelven procedimientos del género que desafían las fronteras históricas de la técnica. Con ellas, el retrato se esmera en construir una privacidad que se vuelve estampa pública y nos convierte a todos en testigos de una promesa viril sobre la amistad y el patriotismo.

DISTINCIÓN VS. INTERCAMBIO

Cada uno de los sujetos de las imágenes anteriores está allí para confirmar su pertenencia a un grupo —que diseña leyes o se promete amistad eterna. Sin embargo la individualidad que produce un rostro no se borrea; un rostro jamás participa de una imagen del mismo modo en que un arbusto integra la estampa de un paisaje. Ocurre que, en tanto capta las marcas distintivas de un sujeto —su rostro, su cuerpo— el retrato es el género de la individualidad; el retrato es una exaltación del individuo. “Sólo hay retrato si se cree en el hombre exaltado por su unicidad (...) Hasta tal punto esto es verdad que sólo se puede hablar de retrato de grupo, de retrato colectivo, de retrato de familia, por una metáfora a veces difícil de admitir, como si el grupo, al ser retratado, se unificase en una persona” (Aumont 28). Por eso, los reproches iniciales a la fotografía se dirigen, precisamente, a lo que se advierte como su incapacidad de descubrir diferencias. En 1850 afirma Eugène Delacroix (citado por Aumont 34, las cursivas son mías):

Examinado los retratos al daguerrotipo: de cien. no hay ni uno tolerable ¿Por qué ? Porque lo que nos sorprende y fascina *no es la regularidad de las facciones. sino la fisonomía.* la expresión del rostro. porque todo el mundo tiene una fisonomía que nos seduce a primera vista y una máquina nunca reflejará. Lo que hay que comprender y reflejar de la persona o del objeto que se dibuja. es pues. sobre todo. el espíritu.

Las palabras de Delacroix pueden usarse contra sí mismas. El pintor insiste en colocar la discusión en los mismos términos esencialistas que funda-

mentan la reticencia histórica de la pintura respecto de la fotografía: hay un "espíritu" en el modelo que solo puede ser captado por el espíritu de otro artista y jamás por una máquina. Pero al mismo tiempo señalan esa mirada particular y particularizante que caracteriza al retrato.

La fisonomía se define, nos dice Delacroix, por oposición a la regularidad de las facciones, y hacia allí debe dirigirse un retrato. La mirada del género es entonces, similar a la de un enamorado: una mirada a la que le resulta intolerable, la mínima sugerencia de que el rostro que ama es igual a otros. Al igual que el amor, el retrato es tal vez una ilusión óptica, un modo de ver cercano a la utopía que detiene la regularidad del intercambio. Ante cada sujeto, el retrato se niega a ver un lugar vacío que podría ser ocupado por otro —por el próximo objeto amoroso, por el próximo retratado. Con la certeza que solo da el instante, el retrato afirma la peculiaridad de un rostro que es único e irrepetible durante esa eternidad que va desde el encuadre hasta el click de la cámara.

No se trata entonces de postular un modo de concebir al retratado, inaccesible para la fotografía por sus características técnicas, sino de historizar los procedimientos a través de los cuales la fotografía fue en busca de esa fisonomía que anhelaba Delacroix. En otros términos, Aumont propone distinguir entre sujeto y modelo: un modelo es alguien que posa para la cámara, un sujeto es el resultado de la operación fotográfica.⁴ A partir de esta conceptualización, la historia del retrato fotográfico podría ser narrada como un diálogo, una sucesión o una disputa entre los procedimientos que hicieron posible la aparición de un sujeto en la imagen.

El tiempo de exposición y los límites de la toma en estudio hacían de esas figuras rígidas un suelo desfavorable para la aparición de una fisonomía o una subjetividad. Sin embargo, la producción fotográfica buscó minuciosamente captar la peculiaridad de sus retratados. Y es que, tal vez, no hay belleza —por lo menos, desde el Romanticismo en adelante— sino en la diferencia; lo que seduce a la contemplación es algún rasgo que sustraiga a cada sujeto del conjunto infinito de los rostros posibles. Y es por eso que aquello que Gisèle Freund historiza como la configuración de la fotogenia, se define como una peculiaridad, algo que aísla a esa imagen de las demás y la advierte única. Fisonomía, sujeto o fotogenia constituyen finalmente algunos de los nombres con los que el retrato designa, no un punto de partida, sino un espacio de llegada; fisonomía, sujeto o fotogenia serán los nombres de su propia utopía.

El intento de recurrir a una traducción gestual o al retoque fueron los dos procedimientos centrales con los que la fotografía intentó trazar la diferencia en sus imágenes. dice Freund. En el primer caso, el deseo de encontrar una

⁴ "Todo retrato tendría, pues, a la vez, un modelo (aquello de lo que se parte) y un sujeto (a lo que se encamina), distinción estética fundamental que nada tiene que ver con el hecho empírico de que sujeto y modelo 'son' frecuentemente la misma persona" (Aumont 33).

subjetividad distintiva queda atrapado en una nueva codificación. En la serie de retratos de Disderi, a los que se refiere Freund, [fig. 3] asistimos a una operación bastante previsible: se trata de encontrar un conjunto de gestos, poses y objetos que oficien de traducción visual de ciertos términos. La palabra 'escritor', por ejemplo, se traduce en esa figura que posa, ya no rígida, sino excesivamente distendida sobre una pilla de libros y empuñando la pluma sobre el prolijo desorden de papeles. Sin embargo, la traducción vuelve a hundir al retratado en un nuevo grupo: la estandarización del cuerpo y la previsibilidad de los objetos no aciertan a modelar un sujeto en la imagen. El intento se vuelve contra sí mismo porque el retrato no logra encontrar una característica distintiva en el modelo sino que, sencillamente, se contenta con reducir el amplio espectro de lo intercambiable. Así la imagen nos dice que el retratado es diferente de muchos otros, al mismo tiempo que instala una equivalencia indiscutible con aquellos que, siendo también escritores, podrían ocupar su lugar en la escena.

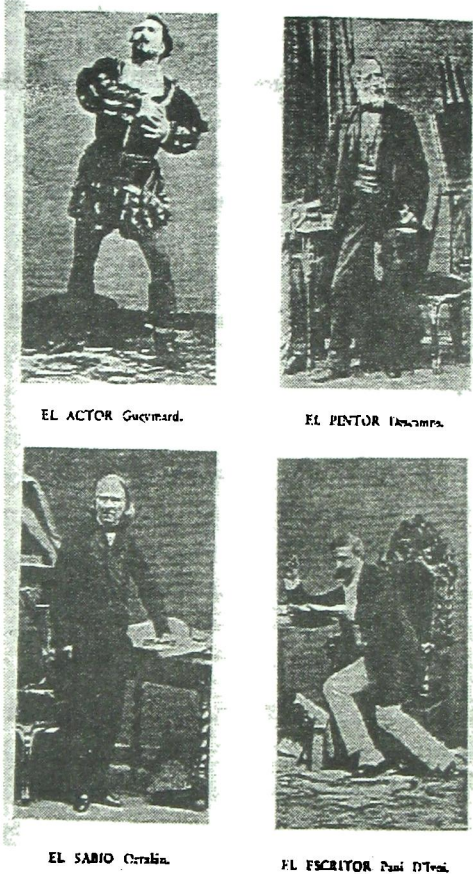


Fig 3

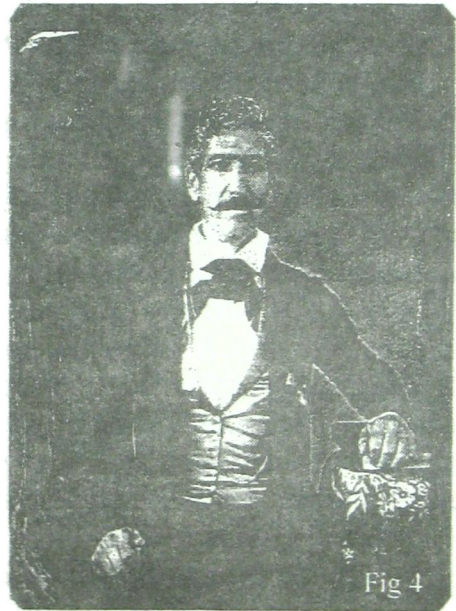
El retoque, dice Freund, también persiguió la fotogenia. Aunque lo que logró fue hacer del rostro “una imagen vulgar, lamida y sin vida” (Freund 62). Con pequeñas pinceladas que daban color a las mejillas de las mujeres u oscurecían los cabellos de los caballeros entrados en años, la práctica fotográfica intentó no solo hacer del retratado una subjetividad imprimiéndole el sello de lo distintivo, sino también sacar un pasaporte de ingreso a la esfera del arte. Los comerciantes esperaban que “adornando su mercancía con la etiqueta del arte, atraerian más público” (Freund 50). Las críticas al uso del retoque se dirigen a su aire pretencioso. así como a la dependencia que establece respecto de la pintura. A través del retoque, la fotografía acepta que no se basta a sí misma: para ser ‘arte’, para dotar de individualidad a sus retratados, necesita de la bendición pictórica.⁵

⁵ Tal como vengo sosteniendo, el estatuto de lo fotográfico no depende de un atributo presente en las imágenes, sino de un lento proceso de autonomización y de la constitución de un espacio institucional propio. Tal es así que las primeras instituciones propias de la práctica fotográfica regularon ciertos criterios estéticos tendientes a cimentar la autonomía de lo fotográ-

Fuera de estos dos movimientos, cuando el retrato se vuelca hacia zonas puras de expresión —sin traducción lingüística, sin procedimientos pictóricos— encuentra que lo peculiar no habita solo delante del aparato fotográfico, sino también detrás. Construir una belleza distintiva y por lo tanto, un sujeto o una individualidad, significó en el caso del retrato fotográfico, ir al encuentro no solo de una fisonomía —tal como reclamaba Delacroix— o de un sujeto —como advierte Aumont—, sino también de una mirada. Significó diseñar una fisonomía en el retrato como consecuencia de configurar antes una mirada peculiar en el ojo del fotógrafo. Así, la fotografía “de autor” implicó menos la individualización de un nombre propio o una firma estampada en la imagen que un uso particular de la técnica fotográfica. Este uso particular supone dirigir los materiales hacia zonas alingüísticas de expresión, escapar de la repetición de lo ya conocido —se tratase de la traducción de una palabra en una imagen, del uso del retoque o de las poses que hundían al retratado en el flujo del intercambio.

El daguerrotipo más antiguo del que se tienen noticias es el de Miguel Otero, Gobernador de Salta [fig. 4]. Tomado por Bennet en 1845, el retrato de Otero no se sumerge en la regularidad de la pose ni en la impasibilidad de los gestos. El ojo de Bennet no deja hundir al modelo en la producción seriada de imágenes; el encuadre y los detalles que pueblan la fotografía se esfuerzan en advertir un sujeto frente a la cámara. Aunque no por ello deje de advertirse que la distinción del gobernador consiste precisamente, en su identificación con una entidad grupal: la clase política y social a la que pertenece.

Todo en la imagen se predispone hacia la cámara. Aunque el decorado no es el protagonista de la escena, se presenta como un detalle indispensable. Un fondo sin adornos destaca al retratado y en primer plano, se advierte una mesita escueta que está allí solo para que, al apoyarse sobre ella, el gobernador logre la inmovilidad necesaria para la toma. El sentido de la imagen fluye del modelo, de su cuerpo seguro y de su rostro autocomplaciente. Miguel Otero viste tal como la moda lo indica: corbata de seda negra y saco. cadenas de oro. Posa junto



fico. Gisèle Freund (77) cita, por ejemplo, la reglamentación de la Société française de Photographie que puntualiza, como requisito para la inclusión de una imagen en una exposición a realizarse, la ausencia en ella de retoque. Dice el Boletín del 25 de enero de 1855: “Serán igualmente excluidas de la exposición todas las pruebas coloreadas y todas las que presenten retoques esenciales capaces de modificar el trabajo fotográfico propiamente dicho, sustituyéndolo por un trabajo manual”.

a un libro que le da un aire de hombre ilustrado, y previsiblemente, en 1845 se impone el color punzó para su chaleco y la divisa de la solapa —coloreadas por el retratista, no como detalle de peculiaridad o pretensión esteticista, sino por indispensables motivos políticos. En el retrato de 1845, el ojo fotográfico de Bennet captura un rostro que se presenta como metonimia de una nación, una época, una clase. El fotógrafo inscribe, entonces, lo emblemático de la representación en la peculiaridad de un sujeto. Convencido de su carácter representativo, Otero mira a la cámara y espera, inmóvil, el desarrollo de un ritual que inmortalizará su fisonomía.

El retrato de Lucio V. Mansilla invierte puntualmente la escena anterior y trama otras relaciones [fig. 5]. Aquí el retratado parece no posar para la cámara, no esperar pacientemente que la máquina capture su imagen. Apenas entornando el rostro, Mansilla retacea levemente su cuerpo a la cámara y su mirada desafiante parece sugerir que el tiempo le pertenece. Si en el retrato de Otero todo se predispone hacia la cámara, en el de Mansilla se trama una simulación: aquí el sujeto no se entrega a la toma sino que contempla un mecanismo, hechizado ante su rostro. Aquí el retratado posa con displicente naturalidad, su victoria frente a la máquina.

En el proceso de construcción de una subjetividad, el retrato fotográfico pesquiza la peculiaridad del modelo y lo hace en un recorrido que va desde la inscripción de rasgos generales en un cuerpo particular hasta la peculiarización casi absoluta del retratado. En este sentido, los retratos de Otero y Mansilla indican los momentos antagónicos que tensionan el género.

Ese Yo que Mansilla fabula se construye sobre la distinción más extrema y por eso, pone al descubierto la capacidad del género para captar lo individual con mayor potencia que cualquier otra imagen. Lo que contemplamos en su retrato es una distinción tan radical, que es capaz de sorprenderse a sí misma. Mansilla no pone en escena aquí los detalles atildados que hacen al dandy sino que exhibe una peculiaridad que lo diferencia aun de su diferencia habitual. De manera inesperada, la barba larga y rizada, el ala levantada del chambergo, el exquisito desafío de su mirada y ese elegante desinterés que sugiere la pose trazan sobre su propio cuerpo la utopía de la distinción absoluta. Como él mismo afirma, el gobernador de la provincia de Santa Fe veía “una figura discordante en medio de aquel cuadro uniforme, de tipos habituales la incongruencia le



chocaba sin fastidiarlo y expresaba su impresión, vaga, *insaisissable*, *inagarrable*, como caía, y la sintetizaba, calificándome de profeta” (Mansilla 104).

Ese matiz aurático que Benjamin atribuye a los primeros retratos toma cuerpo en la imagen de Mansilla. Y es esa peculiaridad, esforzada y absoluta, la que parece seducir al ojo fotográfico. Si Otero cumple con ese “entregar el gesto [que] resume el acto mismo de la fotografía, sin conciencia de esa entrega, sin interés” (Cortázar 18), el dandismo de Mansilla —en el otro extremo del género— logra no ofrecer nada sino, por el contrario, ser saqueado por la cámara.

Entre la inscripción de una generalidad en un cuerpo particular y la construcción de una peculiaridad absoluta, entre la intrusión en lo privado y su publicidad extrema, entre entregar el gesto o ser saqueado por la máquina se configura el retrato fotográfico. El género es la imagen misma del límite lábil que trazan cada una de estas instancias, sin formar parte de ninguna de ellas.

EL TIEMPO DE LA IMAGEN: LA PROMESA FOTOGRÁFICA

Hay algo propio de los retratos fotográficos, algo que no puede fijarse en un rostro pictórico: la “transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin 28). El carácter indicial de la imagen opaca la presencia del fotógrafo y en una época en que las técnicas fotográficas son tan visibles, la imagen fotográfica se presenta como una porción de realidad capturada por la luz. Si el rostro pintado reafirma su carácter de representación, la excesiva visibilidad de la técnica fotográfica y la extrañeza que provoca a los primeros que la conocen produce ese pase mágico por el cual, frente a un retrato, no se ve el daguerrotipo de alguien sino la presentificación misma del retratado.

Producida por la luz y no por el fotógrafo, la técnica fotográfica no aparecè como superación del ideal mimético de la pintura, tal como imaginaba Talbot. La técnica fotográfica se presenta, ante los ojos del siglo, como la expresión del triunfo de una clase —cuyo movimiento ideológico consiste en convertirlo en triunfo humano— : la victoria del hombre sobre el mundo y su capacidad de conjurar la finitud de la vida, “la *conquista de la naturaleza* triunfando sobre la muerte” (Burch 22).

Este triunfo de la razón práctica sobre la muerte sobrevuela la historia del desarrollo técnico de la imagen. Por eso, el retrato a los muertos “a los que se les daba una apariencia de vida” —como dice el anuncio publicado en *El Nacional*, en 1867— está en el origen mismo de un género como el retrato, pero más aun, está en el origen de la práctica fotográfica.

El ambrotipo de Víctor Gauna sosteniendo a su hijo difunto [fig. 6] es el género mismo en tanto publicita la privacidad de la muerte familiar; en tanto oscila entre la reafirmación de la particularidad del padre y a su vez, evapora al niño en la uniformidad del cadáver; en tanto negocia una entrega y un robo de

los gestos, haciendo un sujeto de uno de los retratados y consificando al otro. Sin embargo, es algo más que la imagen del género; es la condensación misma de la práctica fotográfica que “embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción” (Bazin 29).

El retrato, y el retrato a los muertos como su momento culminante, confirma la finitud del retratado y coloca a la técnica en el espacio mágico de la conjuración. Porque, como sintetiza Debray (25), “sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros.



Fig 6

Dios es luz, solo el hombre es fotografía, pues solo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar”. A diferencia de los otros nombres asignados a los distintos procedimientos fotográficos —los que reenvían a sus inventores, como daguerrotipia o talbotipia, o los que reponen la copia de lo natural, como *heliografía* o *calotipia*—, el término que Frederick Archer elige para denominar su técnica es *ambrotipia*.⁶ El término surge de dos palabras (ámbrotos=inmortal y typos=imagen) y se dirige al centro de la promesa fotográfica: la fotografía se ofrece como magia secular o escritura del conjuro. Es la *tanatografía* de una clase que someterá el mundo, representándose, disponiendo de él.

Todo retrato, entonces, visualiza un desafío a la naturaleza; todo retrato es un modo de evitar la descomposición mortuoria —esa ambivalencia entre presencia-ausencia que es el cadáver— y reponer la corporalidad. El uso burgués de la imagen, cuya máxima expresión es la toma de retratos familiares o individuales, desenmascara la noción de representación que ofrece la fotografía: representar no es hacer presente lo ausente, ni duplicarlo, sino producir una presencia humana.

La fotografía, sin embargo, no sustrae los cuerpos del influjo del tiempo, sino que los somete a un dispositivo, con una temporalidad propia. El estudio del profesor daguerrotipista promete la inmortalidad a las clases acomodadas a cambio de una entrega al tiempo de la técnica: quince minutos de rigurosa inmovilidad eran indispensables para la toma. Una caricatura de Daumier (publicada en Juan Gómez 23) se burla de este intercambio interesado: el dibujo muestra una escena en la que un fotógrafo toma un retrato; el epígrafe dice: “La

⁶ Procedimiento fotográfico de origen inglés y difundido en el país a fines de 1850. Se caracterizaba por la utilización de vidrio como soporte de la imagen y por un costo menor que el del daguerrotipo.

paciencia y la virtud de los asnos". La tecnología fotográfica se torna magia secular, escritura de la muerte, verdadera tecnología del Yo que transforma e inmortaliza una subjetividad, pero también define un conjunto de técnicas signílicas y de poder.⁷ La imagen reorganiza sistemas de significaciones, ordena los gestos, inmoviliza los cuerpos, induce "a vivir no fuera, sino dentro del instante; (...) dentro de la imagen misma" (Benjamin 69).

Mariquita Sánchez de Thompson asiste a la primera toma que se realiza en Montevideo en 1840, cuando el buque L'Oriente todavía no podía acercarse al puerto de Buenos Aires. "Ayer hemos visto una maravilla, la ejecución del Daguerrotipo es una cosa admirable" le escribe a su hijo Juan (Instituto Bonaerense 59). Sus palabras explicitan aquello que Benjamin advierte en los primeros retratos: la diferencia entre magia y técnica es una cuestión histórica. La magia del procedimiento se convierte en confianza en el progreso; "¡qué ignorantes somos los hombres y al mismo tiempo qué esfuerzos hacen algunos tan honrosos para la especie humana!", continúa diciéndole a su hijo, en la misma carta. Los detalles que giran alrededor del aparato de Daguerre desfilan ante los ojos de esta dama, que advierte el exotismo vinculado a lo fotográfico y por consiguiente, el sector social que se hará eco de la nueva tecnología.

Sus palabras y su propia imagen, tomada años después [fig. 7] condensan la promesa fotográfica. Deslumbrada por la magia de la fotografía, su figura es signo de una mujer peculiar y sus maneras, las de una clase embelesada por el triunfo de la civilización que hace de la tecnología fotográfica una suerte de ritual funerario, que tal vez no vence a la muerte como la momia antigua, pero sí exorciza el olvido.⁸

PAOLA CORTÉS ROCCA

Universidad de Buenos Aires - CONICET



Fig 7

⁷ Foucault (1990. 48) conceptualiza las tecnologías como "conjunto de técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos" y distingue, pese a que no funcionan nunca por separado, tecnologías de producción, de signos, de poder y tecnologías del yo. Estas últimas operan sobre la corporalidad, las conductas, o pensamientos obteniendo una transformación en el sujeto "con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad".

⁸ La fig. 1 pertenece al Archivo General de la Nación; la fig. 3 se reproduce en el libro de Gisèle Freund citado en este trabajo. Las fig. 2, 4, 5 y 7 integran la colección del Museo Histórico Nacional y la fig. 4 es un ambrotipo perteneciente a la colección del Complejo Museográfico Enrique Udaondo. Las piezas de estos dos Museos nacionales han sido publicadas por la Fundación Antorchas en un volumen titulado *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas (1843-1879)*. Buenos Aires, 1995.

OBRAS CITADAS

- AUMONT, JACQUES. 1998. *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.
- BAZIN, ANDRÉ. 1990. "Ontología de la imagen fotográfica". *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BENJAMIN, WALTER. 1989. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- BURCH, NOËL. 1991. *El tragaluz al infinito*. Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, JULIO. 1976. "Textos", en SARA FACIO y ALICIA D'AMICO. *Humanario*. Buenos Aires, Editorial Fotográfica de América Latina.
- DEBRAY, RÉGIS. 1994. *Vida y muerte de la imagen. La historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, MICHEL. 1990. *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- FREUND, GISÉLLE. 1946. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*. Buenos Aires. Losada, 1946.
- GÓMEZ, JUAN. 1986. *La fotografía en Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Buenos Aires, Edición del autor.
- INSTITUTO BONAERENSE DE NUMISMÁTICA Y ANTIGÜEDADES. 1944. *Catálogo de la exposición de daguerrotipos y fotografías en vidrio*, Buenos Aires, Witcomb.
- MANSILLA, LUCIO V. 1963. *Entre Nos, Causerie de los jueves*. Buenos Aires, Hachette.

EVIDENCIAS Y ENSUEÑOS: EL GABINETE DEL DR. MORENO

... en ninguno de los museos públicos o privados de los Estados Unidos hoy, ni en museo alguno de las capitales de Europa en la última ocasión cuando yo los visité, durante el año 1885, existen colecciones tan numerosas de grandes fósiles armados, de ningún orden de mamíferos, como la que hay aquí en el museo La Plata. Tan sorprendido estuve de cuanto ví en él que mi primer visita me parecía un ensueño en el que me había entregado a saborear las delicias de fantásticas visiones. Solo después de repetidas visitas pude convencerme de que todo aquello era, en efecto, una realidad.

Henry A. Ward, "Los museos argentinos" (1889)

Uno de los recuerdos más nítidos que conservo de mi primera visita al Museo de La Plata, poco más de un siglo después del asombro con que Henry Ward, naturalista eminente, contemplaba las riquezas fósiles de una Argentina que aspiraba a ocupar su lugar en la vanguardia del progreso universal, es el de una mancha clara en la pared amarillenta por encima de una estantería que contenía jarras, flechas y otros objetos de piedra. Era un mueble modesto de madera, vidrio y plástico, estilo funcional de los cincuenta o sesenta. La mancha, que delataba la existencia anterior de otra vitrina considerablemente más alta, subrayaba y resumía el desfase notable entre los salones monumentales y la exposición (o lo que quedaba de ella) que hacía esfuerzos torpes y vanos por llenarlos. Era la imagen de una decadencia, la huella de una ambición frustrada: es por eso que la quiero evocar, como punto de partida, y para sugerir que tal vez haya que buscar esas manchas para eludir la autoridad y la elocuencia de los museos y poder volcar hacia ellos mismos la perspectiva—museográfica, desde luego— del arqueólogo.

¿Cómo leer un museo? La metáfora macedoniana del museo-novela no es arbitraria ni mucho menos: la disposición de una colección de objetos en el espacio arquitectónico del museo toma, necesaria o fatalmente, la apariencia de un relato, y el avance del visitante por las salas se asemeja a una suerte de cinematógrafo invertido; proceso de lectura que prescinde, por parte del lector, de toda necesidad de alfabetización. ¿Cómo acceder, entonces, a las capas de

sentido que encierra esa caminata, cómo aplicar a ese texto heterodoxo las herramientas de la crítica? El estudio de caso que quisiera esbozar aquí adelantará también una hipótesis metodológica al acercarse a su objeto por dos vías complementarias, una iconológica y otra narratológica: esto es, mediante una pregunta por qué se narra y otra por cómo se narra en el museo, una pregunta por el corpus iconográfico y otra por las figuras retóricas y por el género.

En la Argentina (con algunas pocas excepciones como el Museo Público de Buenos Aires fundado ya en 1823, a iniciativa de Rivadavia, aunque mantenido en los años siguientes por los dueños de la farmacia de enfrente)¹ los museos empiezan a proliferar recién en el último tercio del siglo XIX. Aparecen en conjunto con dos fenómenos de la modernidad a los que, de algún modo, responden proporcionando nuevos marcos de contención simbólica: el Estado y las multitudes. Los museos, en efecto, surgen en un momento que quizás no sería excesivo caracterizar como una crisis de la representación: son una tecnología cultural para restablecer continuidad y permanencia en un instante de transición y corte. Más todavía que a los relatos letrados que hasta entonces se habían empeñado en construir articulaciones hegemónicas con vista a un proyecto nacional, esta crisis afectaba a la centralidad misma de la escritura (o de una determinada forma de practicarla) como generadora y administradora exclusiva de los sentidos: es entonces cuando surgía como problema la aparente incapacidad de esa letra por interpelar a una masa creciente y heterogénea de sujetos “otros”; problema que pareciera indicar la necesidad de marcos alternativos y más idóneos para construir y divulgar las iconografías del positivismo evolucionista y, casi al mismo tiempo, del nacionalismo cultural.

El Museo de La Plata fue fundado en 1877, en palabras del ministro provincial Vicente G. Quesada, “para guardar en él las curiosidades arqueológicas y antropológicas que se descubran en nuestros territorios todavía inexplorados, vestigio de un pasado perdido y cuyas reliquias, clasificadas científicamente, servirían para la solución de complicados problemas” (Quesada 1890, 7). La institución había surgido de un acuerdo entre el ministro y el joven aficionado Francisco Pascasio Moreno, quien consentía en donar su colección particular de fósiles a cambio del puesto de director vitalicio. La federalización de Buenos Aires y la fundación de la nueva capital provincial La Plata—nombre sugerido por José Hernández— en 1882, determinaron el traslado de las colecciones y la construcción de un edificio que imitaba la arquitectura neoclásica del *British Museum* y que abrió sus puertas al público en 1888.² La inauguración

¹ Sobre el Museo Público de Buenos Aires, véase José M. Gallardo. *El Museo de Ciencias Naturales en la Manzana de las Luces*. Buenos Aires. Imprenta Coni, 1976.

² Sobre la historia del Museo, véase Irina Podgorny. *Arqueología y educación. La inclusión de la arqueología pampeana en la educación argentina*. La Plata. UNLP. 1994; y Mario E. Terruggi. *Museo de La Plata 1888-1988. Una centuria de honra*. La Plata. Fundación Museo de La Plata. 1988.

de la casa en medio de un extenso parque que ocupaba un lugar destacado en la ciudad-modelo del nuevo orden, no solo se concebía como un paso decisivo para “las ciencias físico-naturales e históricas” (Moreno 1890a, 4) y la institución museo que así dejaba atrás su etapa de gabinete y entraba en la del rigor metódico, sino que también ratificaba, como evidencia monumental, la consolidación del Estado-nación cuyas colecciones —producto de incursiones a tierras aún ocupadas por sujetos otros— habían colaborado en preparar y anticipar. La creación del museo materializaba, pues, la emergencia de un nuevo sujeto, sujeto coleccionista que encarnaba a su vez la articulación emergente entre un positivismo evolucionista y un orden social patricio surgido de una alianza interprovincial de oligarquías liberales.³

El Gran Relato sobre la Naturaleza que armaba Moreno en la exposición de sus colecciones, como antes lo había esbozado en sus apuntes de viaje, contiene entonces un subtexto donde se narra junto a “la historia completa de nuestro suelo a partir de las épocas más remotas” (Moreno 1890b, 153) la constitución de un sujeto, tanto biográfico como nacional, dotado de autoridad para coleccionar y exhibir. Esa narrativa, quisiera proponer, tiene la estructura de una iniciación heroica, estructura ritual que produce un sujeto autorizado por dos tipos de dominio, de relegación de un otro al status de un objeto:⁴ por una práctica de coleccionar y otra de exhibir.

Si la catedral de los nuevos saberes del Ochenta —que, con sus metáforas patológicas e higienistas, trataban de contener y disciplinar un espacio social cuya masificación empezaba a demostrar fisuras y grietas desconcertantes— era la clínica, el “férreo trasfondo” darwinista que sostenía esa mirada médica sobre lo social se manifestaba en la “evidencia natural” acumulada y dispuesta por el museo.⁵ La metáfora médica de la *nación como cuerpo* solo pudo ser viabilizada, pues, remitiéndose a aquella de la *patria como biotopo*, noción que subyacía en las ficciones geológicas, botánicas, paleontológicas y antropológicas que venían

³ Sobre el orden social y político del Ochenta, véanse Natalio R. Botana, *El orden conservador*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986; Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980; y Noé Jitrik, *El mundo del Ochenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

⁴ O sea, la violencia no es solo constitutiva para la formación de un objeto de colección y de exhibición, sino también viceversa: “Une violence politique explique l'élimination de la violence dans l'étude des particularismes ou de la 'culture' populaire. Ce qui a permis ces paradis offerts aux lettres, c'est chaque fois la victoire d'un pouvoir” (Michel de Certeau, “La beauté du mort”, *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois, 1987, 68).

⁵ Sobre la relación entre positivismo médico, evolucionismo darwiniano y disciplinamiento social, véase Oscar Terán, *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987; también Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1995; y Benigno Trigo, “Crossing the Boundaries of Madness, Criminology and Figurative Language in Argentina (1878-1920)”, *Traves(s)ia, Journal of Latin American Cultural Studies* 6, 1 (1997), 7-20.

narrando los viajes naturalistas de la década anterior.⁶ El corpus de las “expediciones al desierto” (que eventualmente culminaban en la campaña del general Roca de 1879 como una suerte de fundación triunfal del estado de “paz y administración”), en el discurso del Ochenta adquiriría, pues, la tónica heroica de una iniciación aventurera y romántica del país positivista, del que los héroes naturalistas se acababan de convertir en los funcionarios principales.⁷

El mismo Moreno escribe su carrera —del viajero aficionado al director del Museo Provincial— en términos de un *Bildungsroman* emblemático.⁸ La escritura que produce este relato, escritura naturalista que consigna los ingre-

⁶ Las principales de estas exploraciones pioneras fueron la del río Negro por Ceferino Ramírez en 1869 y por Martín Guerrico en 1872, las expediciones de Mariano Bejarano al Neuquén y de Ramón Lista al interior de la Patagonia entre 1876 y 1878, y las expediciones que subían por el río Santa Cruz a la región de los lagos australes (la expedición Feilberg de 1873, la de Moreno y Berg de 1875, y de Moreno y Moyano en 1876). Al mismo tiempo los jóvenes médicos y naturalistas que más adelante se convertirán en la élite orgánica del orden roquista, respondían a esas iniciativas “pioneras” con la creación de sociedades e institutos dedicados a la geografía y las ciencias naturales, instituciones que eventualmente iban produciendo el aparato científico para las campañas militares a la Patagonia y al Chaco: en 1872 se funda la Sociedad Científica Argentina, en 1879 el Instituto Geográfico; en 1875 comienza la publicación, con dirección de Estanislao Zeballos, del *Boletín Científico*, en 1876 de los *Anales de la Sociedad Científica*, y en 1879 del *Boletín del Instituto Geográfico*. Entre 1874 y 1875, además, Zeballos edita los *Anales Científicos Argentinos* en colaboración con José María Ramos Mejía, el futuro autor de *Las multitudes argentinas*. Véase Martín Pérez, “Los estudios geográficos y la cartografía en la generación del 80”, en *Revista de la Universidad* 27 (1981), 149-173.

⁷ Así, por ejemplo, Moreno recuerda sus primeras lecturas de la *Excursión* de Mansilla, de alguna manera el texto fundacional de toda la serie viajera, como una iniciación reveladora y de la que surgió el deseo de emular el ejemplo: “... aquella llanura sin fin, aquel misterio me impresionaron de tal manera y ejercieron tal atracción sobre mí que ya de regreso en el Azul resolví penetrar en esas tierras, averiguar lo que encerraban y vivir en el medio salvaje que encontró Mansilla entre los Ranqueles.” Francisco P. Moreno, *Por un ideal*, Ojeada retrospectiva de 25 años; Cómo nació, cómo se formó y cómo se aprovechara el Museo de La Plata, La Plata, Talleres del Museo, 1893. edición no distribuida. Citado por Carlos A. Moncaut, “Un libro desconocido del Perito Moreno”, *Revista de la Universidad* 22 (1970), 260. Sobre el género del viaje como escritura territorializadora véase mi *Letras confines*, *Perspectivas para una arqueología literaria del espacio argentino*. Buenos Aires. Biblos (en prensa); también “La patria petrificada: viaje naturalista y nacionalismo territorial”. ponencia presentada en la 2ª Reunión de Antropología del Mercosur, Grupo de Trabajo “Museos y Patrimonio Antropológico”, Piriapolis/Uruguay, 11-14 de noviembre, 1997.

⁸ La de Moreno es en más de un aspecto una carrera emblemática del Ochenta, en cuanto se manifiesta en ella el cambio de estilos y saberes autorizados respecto de la época anterior, asociada a los nombres de la “Generación de 1837”, y la posterior que, alrededor del Centenario de la Independencia, vivirá una suerte de contramarcha culturalista que eventualmente rearticulará, sin desplazarla del todo, la hegemonía positivista del fin de siglo. Nacido en 1852, Moreno desde muy joven empieza a demostrar inclinaciones naturalistas, patrocinadas luego por el Dr. Germán Burmeister, botánico alemán y desde los tiempos de Mitre director del Museo Público de Buenos Aires. Aunque Burmeister era uno de los últimos “vulcanistas”, sus discípulos argentinos tardaron poco en hacer suyas las nuevas ideas “neptunistas” de Darwin, revelación que constituía el material del primer relato fantástico argentino, escrito en 1875 por el joven naturalista Eduardo Holmberg.

dientes del territorio es, quisiera argüir, un equivalente funcional de la acción militar que va convirtiendo las tierras ajenas en cementerios y necrópolis desde donde vuelve el antropólogo con su "cosecha" de huesos y piedras. No obstante su vinculación directa con el proyecto anexionista —donde los científicos intervienen no solo acompañando a las divisiones militares sino, ante todo, al producir una escritura que paraliza, particulariza y clasifica a rocas, animales y hombres, pasando de un *paisaje* a una *colección*—⁹ los viajes naturalistas argentinos se inscriben en la formación que Mary Louise Pratt (34) ha caracterizado como "anti-conquista"; se empeñan en producir imágenes utópicas de sujetos imperiales *inocentes* cuya visión hegemónica aparece como desprovista de poder. En los *Viajes* de Moreno ese sujeto inocente aparece a menudo asociado a la fascinación adolescente:

Niño aún, la lectura de las aventuras de Marco Polo, de Simbad el Marino y de las relaciones de los misioneros en la China y el Japón publicadas en los *Anales de Propaganda Fide*, hecha en alta voz en el refectorio del colegio, despertó en mí un vivo deseo de correr tierras. Y, más que todo, [...] los viajes y exploraciones de Livingstone, ese verdadero apóstol que tan bien supo conciliar las ideas de Cristo con las de la ciencia, [...] suscitaron en mi alma un sentimiento de profunda admiración por esos mártires de la ciencia y un vivo anhelo de seguir, en esfera más modesta, el ejemplo de tan atrevidas empresas. Podría atribuir esta disposición natural a herencia de sangre, pues mi apellido materno, Thwaites, ha sido llevado por más de un naturalista viajero. Dos años más tarde, nuevas lecturas despertaron mi afición por la Historia Natural e influyeron a que me decidiera a formar un 'museo'. El camino de Palermo fue puesto a contribución los días domingo, procurándome abundante acopio de cornalinas y jaspes, mientras los empedrados de las calles suministraban magníficos ejemplares de otras rocas (Moreno 1997, 9)

Después de repetidos viajes a la Patagonia y Tierra del Fuego (1873, 1875, 1876 y 1879) Moreno asume la dirección del Museo Provincial a la que solo renuncia en 1906 cuando la institución pasa a formar parte de la Universidad Nacional de La Plata. Es un dato significativo y que subraya la preeminencia acordada a las disciplinas naturalistas que en el conflicto con Chile sobre los límites australes (1897-1902), mientras el peritaje chileno fue ejecutado por el historiador Barros Arana, la parte argentina nombró a Moreno cuyos argumentos "científicos" eventualmente llegaron a convencer al árbitro nombrado por la corona inglesa, coronel Thomas Holdrich. Véase al respecto José Babini, *La ciencia en la Argentina*. Buenos Aires. Eudeba, 1963; Marcelo Montserrat, "La mentalidad evolucionista: una ideología del progreso", en Ferrari/Gallo, *La Argentina del Ochenta al Centenario*, 785-818.

⁹ Paisaje, por supuesto, no en el sentido de una cohesión orgánica previa al discurso imagístico que la produce, sino como un orden de la representación diferente (y, en términos históricos, anterior a) la colección, tal como lo expresan el término alemán *Landschaft* o el inglés *landscape*.

La figura del niño naturalista es casi un arquetipo del sujeto inocente e inofensivo que, lejos de intervenir en el orden que su escritura contempla, se limita a descifrar el destino manifiesto de civilización y progreso inscrito en la superficie del “hermoso parque que la naturaleza ha formado sin ayuda del hombre y que espera a este para aprovecharlo” (Moreno 1997, 442). Al mismo tiempo, alegoriza el papel de socio menor, de aprendiz modesto del viajero inglés al que debe aspirar el naturalista argentino quien, por su linaje y por las ambiciones de su patria, es casi un sujeto imperial. Poco sorprende que, cuando Moreno presenta su flamante Museo al público científico, la primera palabra le quedará reservada al “profesor Flower, el sabio director del Museo Británico” y que, comenta el discípulo, “encierra tanta enseñanza para los que en estos países (donde desgraciadamente son la mayoría) creen que un museo debe ser [...] un simple depósito de curiosidades” (Moreno 1890b, 29).

En el otro extremo de la modestia inofensiva con la que se va constituyendo, en estos pasajes, un sujeto coleccionista argentino, está la violencia epistemológica y concreta con que este sujeto proporciona las bases “evidenciales” de jerarquías “raciales” firmemente ancladas en una naturaleza positivizada. En un contexto de disputa territorial como el que signa los viajes de Moreno, *arqueología y anatomía* —los dos registros “antropológicos” para clasificar al otro— son ante todo estrategias complementarias de subalternización: ninguna imagen ilustra mejor esa constitución, al mismo tiempo, de un objeto científico de estudio y de sometimiento de un enemigo que la del salón de antropología anatómica del Museo, donde por encima de una vitrina en dos pisos con docenas de esqueletos indígenas, varios de ellos —se felicitaba Moreno— “de jefes de renombre” caídos en las campañas militares, se habían colocado los bustos de algunos de los próceres de la antropología americana. El donante principal de esa alegoría lúgubre del progreso, el joven Estanislao Zeballos, publicó a base de mediciones antropométricas una serie de conclusiones acerca de la aptitud de las comunidades indígenas a “civilizarse”, recomendando el exterminio rápido de

... aquellos que no pasaban el examen. Otro dato sumamente malo era la presencia, en el Museo, de varios caciques con sus familias que habían sido llevados a Buenos Aires como prisioneros y que ahora vigilaban como porteros y guardianes sobre los restos de sus ancestros y familiares, mientras iban produciendo objetos textiles para las colecciones etnográficas.¹¹ Cuando, poco después de la inauguración del edificio, los primeros indígenas murieron de afecciones pulmonares, después de tomar las medidas de sus cadáveres, extraer

¹⁰ Véase Estanislao Zeballos, *Viaje al país de los araucanos* [1881], Buenos Aires, Hachette, 1954.

¹¹ Explica un colaborador del Museo, a cargo de la sección antropológica: “... les femmes devaient enrichir les collections ethnographiques par leurs travaux de tissage en même temps qu’ on pouvait étudier leurs mœurs.” (H. Ten Kate, “Matériaux pour servir à l’anthropologie des Indiens de la République Argentine”. *Revista del Museo de La Plata* 12 (1904), 31-57)

los cerebros y el cuero cabelludo, y realizar mascarillas faciales, sus esqueletos fueron limpiados y agregados a la colección anatómica.¹²

El museo construye, entonces, un sujeto de orden y autoridad al reproducir a nivel de la exposición la violencia fundacional de la acción militar, al mismo tiempo que negándola en cuanto violencia y colocándola, en cambio, en el lugar de la *evidencia* científica. En un escrito inédito de Moreno fechado algunos años después de la inauguración del museo, ese paso de la violencia a la evidencia aparece nuevamente narrado como escena de iniciación, de “impresión original” que moldea a un futuro sujeto de orden. Ahora, sin embargo, no se trata de una iniciación bucólica sino marcial:

Años más tarde, niño todavía, oí una música marcial entre el bullicio de los carros [...] Acudí al sitio del bélico ruido; eran los restos gloriosos del 6° de línea que regresaba de su larga y penosa campaña del Paraguay [...] y ese batallón diezmado por los asaltos, [...] ¡qué grande impresión causó a mi espíritu! Y es así que la vocación natural por las cosas de la naturaleza, el ejemplo de los que a cultivarlas se dedicaron en bien del común, [y] la sensación experimentada ante aquellos heridos y aquellos soldados sobrevivientes en la lucha por el suelo nativo amenazado [...] dieron tal giro a mi imaginación, que produjeron a la larga, por una sucesión de hechos en que se encuentren asociadas esas impresiones, mi modalidad presente que permite aplicar inclinaciones naturales [...] al engrandecimiento de la Patria, sin violencias de ningún género [...] No olvido los veteranos del 6° de línea, y cumplido lo que he creído mi deber, tomo reposo a mi vez, evocando hechos de la lucha, en la tranquilidad del hogar, en el centro de lo que considero mi obra, viendo desfilar ante el bullicio de mis hijos, siluetas que se desvanecen sin borrarse del todo, y creo escuchar lejos, muy lejos, alaridos de salvajes, dianas de fronteras, reminiscencias del que es soldado a su manera ... (Moreno, citado por Ygobone 271-272).

Nada más elocuente para caracterizar a la colección naturalista como instancia de contención —de reproducción y transformación— de la violencia

¹² Es interesante observar que, cuando la hegemonía positivista empieza a dar lugar a un discurso culturalista sobre la nacionalidad argentina, posterior al Centenario, la sala anatómica es redefinida por la nueva dirección del Museo como “Panteón de los Héroes Autóctonos” (Luis María Torres, *Guía para visitar el Museo de La Plata*, Buenos Aires: Imprenta Coni, 1927). En los años treinta, los esqueletos son retirados de la sala y reemplazados por las mascarillas faciales y finalmente por bustos de varios de los caciques, junto a la publicación de una serie de notas “iconográficas”. Desde 1973, los restos han sido reclamados por comunidades indígenas exigiendo que se les conceda “cristiana sepultura”. Sobre la colección anatómica del Museo véanse Irina Podgorny y Gustavo Politis, “¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la Conquista del Desierto”, *Arqueología contemporánea* 3 (1990/92), 73-79; y Jens Andermann, “Total Recall: Texts and Corpses, the Museums of Argentinian Narrative”, *Traves(s)ia* 6, 1 (1997), 21-32.

militar que esa “tranquilidad del hogar” que ha reemplazado a las reminiscencias de “salvajes” y “dianas de fronteras”. No por nada, sin embargo, las imágenes de la violencia retornan aquí, despotenciadas, en la figura pacífica y doméstica del “bullicio de mis hijos”: convertido el naturalista en museógrafo, la violencia subalternizante de las pautas de colección es reemplazada y recuperada por aquella de la pedagogía del Museo; el sometimiento del otro indígena, después de la Campaña del Desierto, proporciona los términos para educar al otro popular. Coleccionar y exhibir evidencias, las dos “modalidades” de actividad naturalista, son también dos formas complementarias de producir y ejercer poder; un poder que subalterniza, de distintas maneras, a los que deben mirar y a lo que deben mirar.

Nuevamente la estructura de iniciación es aquí convocada por Moreno, revelando su funcionalidad múltiple en la construcción de imágenes de lo nacional. De hecho, la instalación del museográfica es, de alguna manera, un simulacro de la naturaleza primordial en donde a su director le fueron reveladas las verdades de la evolución: como al niño Moreno la “miscelánea pintoresca” de su colección de piedras, también la del museo debe revelar paulatinamente al visitante las leyes del universo, despertar su “curiosidad” para disciplinarla y convertirla en un “saber útil”:

La heterogeneidad de elementos no existe cuando estos están debidamente colocados donde deben estar, y basta solo hacerlo para que se conviertan en útiles los objetos que fueron meros artículos de curiosidad. La impresión que el visitante común poco instruido recibe de estos objetos, es decir, de los que puede comprender con su máximo de criterio, transmitida luego a sus amigos, incita a éstos a verlos, luego los interpretan, los comentan, y de comentario en comentario van despojando a las primeras impresiones de los falsos atavios que hayan podido vestir y nace así el interés consciente por el museo. [...] Para el pueblo inculto se ha convertido el Museo en un sitio ameno de reunión; respetuoso, observa lo que contiene, [...], y olvida la taberna que quizá lo lleva al crimen (Moreno 1890b, 33-34).

Otra vez, entonces, se trata de “primeras impresiones” que causan “admiración” y “respeto”, como las aventuras de los viajeros ingleses al niño naturalista: el museo es la instancia de educación del otro popular porque es la imagen domesticada de la naturaleza fronteriza donde había vivido su iniciación heroica la élite gobernante, convertida ahora de sujeto guerrero en sujeto educador.

Para el diseño del Museo se adoptó, por lo tanto, la forma de una “larga galería” propuesta por el paleontólogo Albert Gaudry, a quien Moreno había conocido durante sus estudios en París adonde el gobierno lo había enviado, en versión de Ernesto Quesada, “de incógnito, para llenar los vacíos de su

preparación académica, pues en el país, y dada su calidad de director del museo, ello no le sería fácil ...” (Quesada 1924, 12) La planta tenía un diseño elíptico, lo que hacía avanzar al visitante a lo largo de un itinerario oval que lo conducía, en palabras de Moreno, “sin solución de continuidad desde el organismo más simple y primitivo hasta el libro que lo describe ...” (Moreno 1890b, 39). En el interior del “anillo biológico” formado por las galerías de los dos hemicírculos estaban los salones dedicados a la vida humana, y donde otro relato evolucionista volvía a sugerir un recorrido ascendente desde los esqueletos indígenas hasta las salas reservadas a la biblioteca y la colección de bellas artes, pasando por piezas de la edad de piedra y las colecciones precolombinas.

Como la exposición carecía, en su mayor parte, de carteles explicativos, la función de “comentario”, de producción de contextos y sentidos, se le encargaba a la decoración arquitectónica y artística. El museo se convirtió, pues, en una verdadera máquina de producción de iconografías culturales, inventando una suerte de antigüedad argentina de líneas griegas y ornamentos incaicos que se adelantaba, de alguna manera, al programa filológico del Centenario. Oleos con escenas paisajistas que variaban motivos paleontológicos y antropológicos de la colección,¹³ bustos de “las principales glorias de las ciencias físico-naturales” y relieves mostrando “alegorías de la ciencia” (Moreno 1890b, 40), convertían la evidencia material acumulada en un relato monumental.

Es en la última palabra de ese relato, ahí donde termina el recorrido por el Museo, donde Moreno se permite disentir con el modelo europeo. En el último salón del Museo, ahí donde Gaudry había propuesto colocar una “figura de artista y de poeta, [...] reflexionando lo que podría hacer al mundo aún mejor” (Gaudry citado por Moreno 1890b, 52), Moreno no vacila en identificar como argentina a esa encarnación del progreso humano:

¹³ La mayoría de esos cuadros imitaba el paisajismo pintoresco tardiorromántico, convirtiendo de esa manera en viables a sus sujetos exóticos por inscribirlos en un lenguaje artístico convencional. Muchos de los artistas eran inmigrantes de primera generación, al igual que la mayor parte del personal científico: ambos planos de construcción de iconografías nacionales, el artístico y el naturalista, estaban administrados en su gran mayoría por sujetos y discursos extranjeros. Los títulos de las obras que adornan las rotondas de la planta baja y el primer piso indican su función de ilustrar los campos principales de interés del Museo —paleontología y antropología— y de colaborar en la tarea de “hacer historia de la prehistoria” que había formulado Moreno: “La vuelta del mastodonte” de Bouchet. “Una cacería prehistórica” de Giúdice. “El mastodonte y los gliptodontes” de Matzel. “El esmilodonte” de Coutaret. “La caza del guanaco” de Speroni. “Un parlamento indio” de Bouchet. “Descuartizando un gliptodonte” de De Servi. y “El rancho indio” de Giúdice, decoraban la rotonda inferior: “El ombú de Veccioli. “Incendio de campo y caza del ñandú” de Giúdice. “Selva misionera” de Ballerini. “Alrededores del Volcán Tronador” y “La quebrada de Lutes” de Jorgensen. “La alta cordillera de los Andes” de Giúdice. “La vuelta de Torres, en el delta del Paraná” de Coutaret. e “Indios canoeros en el delta, frente a las barrancas del Paraná” de Bouchet, la rotonda superior.

El visitante, después de abrazar a través de esas salas la inmensidad de los tiempos pasados; de haber visto desarrollarse lentamente las formas vitales de la lucha sin tregua, precursoras del hombre, y levantarse y hundirse generaciones humanas que solo dejan rastros de su paso en piedras toscamente talladas, épocas de barbarie que preparan la llegada de las sociedades autóctonas perdidas también ya, necesita sintetizar el recuerdo de los mundos y de los seres que acaba de evocar, y creo que en vez de 'una figura de artista y de poeta', debería ocupar el centro de esta rotonda la estatua de alguna de nuestras glorias, cuya grande obra encarne el paso del pasado al presente y nos sirva de ejemplo para el porvenir (Moreno 1890b, 53).

El recorrido termina, pues, ahí donde los recuerdos de infancia habían comenzado: monumentaliza al sujeto del rito museográfico, sujeto que encarna la iniciación heroica del estado-nación. No es de sorprender que esa estatua, cuando efectivamente fue instalada en 1924, fuera la del Dr. Moreno —niño naturalista, explorador de fronteras, director de museos—, del autor y héroe fundacional de esa épica argentina.

JENS ANDERMANN

Instituto de Estudios Latinoamericanos - Universidad Libre de Berlín

OBRAS CITADAS

- MORENO, FRANCISCO P. 1890a. "Al lector", *Revista del Museo de La Plata* 1.
- _____. 1890b. "El Museo de La Plata. Rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo", *Revista del Museo de La Plata* 1.
- _____. 1890c. "Proyecto de una exposición retrospectiva argentina con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América", *Revista del Museo de La Plata* 1.
- _____. 1997. *Viaje a la Patagonia Austral*. Buenos Aires. El Elefante Blanco.
- PRATT, MARY LOUISE. 1993. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London. Routledge.
- QUESADA, VICENTE. 1890. "Memoria del Ministro Secretario de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Dr. don Vicente G. Quesada. presentada á las Honorables Cámaras Legislativas al abrir el periodo de 1877". *Revista del Museo de La Plata* 1.
- QUESADA, ERNESTO. 1924. "Discurso en la inauguración del busto de Moreno". *Revista del Museo de La Plata* 28. 6.
- YGOBONE, AQUILES D. 1952. "Francisco P. Moreno. precursor de la Patagonia". *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas* 5.

LO MUTANTE IMPREVISIBLE MEDITACIONES SOBRE LA IMAGEN LÍMITE

Al hombre avergonzado de todos sus instintos, la vida se le vuelve insípida.

Nietzsche

Hablar sin actuar, engendra pestilencia.

Blake

1

En aquella notable interpretación de la historia de occidente que Nietzsche realizó, advertía una progresiva secularización e interiorización de la práctica del *sacrificio* hasta desembocar en la figura de la autoinmolación conocida como el nihilismo pleno.

La filosofía, sostiene Gombrowicz, tiene el valor supremo de *organizar el mundo en una visión*. El universo nietzscheano lanzó esa visión, donde todo pensamiento no puede sino surgir *del fondo de nuestros dolores* y convirtió al filósofo en *un artista de la crueldad*. Aquel capaz de cincelarla en el soplo de su palabra o en la morigeración pasional de su cuerpo. No hay ataque mayor en la *Genealogía de la moral* que a la “tartufera de los mansos animales domésticos”, figura del hombre moderno incapaz de soportar el dolor y el horror, así como la de practicar la inocencia de una imperiosa necesidad de crueldad como principio de una *maldad desinteresada*.

Si las culturas antiguas orientaban la vida hacia un *efecto anestésico*, no tanto dirigido a suprimir la causa del dolor cuanto a modificar los múltiples efectos que éste producía en el alma, las modernas culturas han alcanzado en su refinamiento solo una *lógica preanestésica*, aspirando a organizar, dominar y corregir el dolor por efecto de las mediaciones, más que a disciplinarse a soportarlo. Nuestra era intenta radicalmente disminuir el dolor como *causa exterior a toda costa* y ha dejado al viviente desinteresado de trabajar sobre el

dolor como *causa inmanente*. Hemos refinado la crueldad y el dolor bajo un complejo sistema de compensaciones que las administran a partir de precisas *tecnologías del yo*.

Benjamin lo había mostrado con claridad: la apariencia armoniosa de la sociedad se nutre en la institucionalización de la violencia, pues esta es inseparable y constitutiva de todo principio de organización. Toda comunidad se ha restaurado en la historia contemplando actos de crueldad, enunciado nietzscheano que Sennet ilustra en el apartado de *Carne y piedra* dedicado a la puesta en escena que en el imperio romano alcanzaban sus festejos públicos. La crueldad funciona de esta forma como mito religante de la socialidad y su figura privilegiada es el sacrificio en nombre de algún imperativo. Nietzsche ha dejado inscripto en el alma de la filosofía un enunciado crucial: toda transvaloración se realiza a costa de provocar dolor así como toda voluntad de poder, como práctica deliberada de la libertad, no cesá de engendrarlo.

Los medios de comunicación, parte definitoria de la civilización tecnológica, han buscado tras la superación de cualquier obstáculo, alcanzar el bienestar. Pero toda movilización total de lo real no puede sino engendrar dolor. Y en ese sentido los medios teletecnológicos de interactividad generalizada trabajan con la magnitud del tiempo real, siendo el tiempo, según Epicuro, *el accidente de los accidentes*. De esta forma la movilización técnica de lo real se produce con intervalos de accidentes imprevisibles que glorifican la irrupción del acontecimiento cruel y doloroso. El fin de siglo, parece preanunciar que el confinamiento tecnológico más que eliminar el dolor o procesarlo, será tal vez productor del paroxismo de éste, ofreciendo lo que las teletecnologías han estado produciendo sin cesar, a saber, la paradójica aparición preanestésica y compensatoria, atravesadas por el accidente imprevisto.¹

2

Hemos aprendido a vivir en una época plagada de calamidades públicas, tarde o temprano banalizadas o excesivamente dramatizadas como presagios o como síntomas. Época en la que el shock de lo inconcebible agrieta los hechos de un presente dilatado en la interfaz de un tiempo mundo. Parecería ingenuo sostener, que los hombres están ávidos de estupefacción y cuando este estado del espíritu no acontece por vías accidentales en la continuidad del tiempo espectacular, es producido por los mecanismos de confinación estético tecnológica. Como en una feria del siglo XIV, se entreveran en el ojo del espectador de nuestro tiempo

¹ Ver Clément Rosset, *El principio de crueldad*, Valencia, Pre-textos, 1994 y Enrique Ocaña, *Sobre el dolor*, Valencia, Pretextos, 1997, en especial el capítulo "Dolor y poder".

una acostumbrada templanza a los flagelos y un deseo obsesivo de curiosidades bizarras, de algún modo controladas por el canon de los géneros masivos.

La golosina visual —feliz expresión de Stevenson— puede convertirse en horrorosa, siempre y cuando la exploración proceda de los mecanismos de confinación y esté sujeta a ciertas lógicas de probabilidad en la resistencia retínica del espectador. Bajo estas lógicas de la producción visual, los acontecimientos locales se han crispado en la configuración de lo cotidiano, en beneficio de un tiempo mundo homogeneizador y que presagia una *modulación autodeformante* con cambios instantáneos.

Prometeo, el sabio Titán, encarna en su nombre la previsión y el desafío, que otorga con la luz literal y metafórica a sus criaturas moldeadas por el fuego. A pesar de su condena y de su castigo terrible, lo humano ha alcanzado por efectos de su lumbre el *Theorein*, donde el acto de ver y conocer convergen inseparables en una extraña sinonimia, aprendida en la iluminación del mundo, que no deja de hacer presión sobre el sentido de la vista, estableciendo una succión de la imagen sobre el cuerpo ojo y emplazando no obstante en este, un nacimiento trágico y crítico a la bondad de su orientación. Del sufrimiento de Prometeo se ha fraguado un linaje dispuesto a provocar a cualquier coste. Pero no debemos olvidar que nuestro mundo ha estado cribado por dos linajes dominantes, el de Edipo, cuyos ojos vaciados se convirtieron para siempre en mirada, y el de Argos Panoptes, cuya multiplicidad de órganos no ha dejado de impregnar a la mirada de un deseo promiscuo y mirucioso, fascinado por un control total del mundo. Las estirpes tecnológicas son herederas y se debaten entre estos linajes dominantes. Mientras los linajes prometeicos han trabajado sobre los efectos del dolor templando el alma, los linajes de Edipo y de Argos han sembrado la culpa y el resentimiento.²

3

Arthur Conan Doyle ubica en 1878 la historia del *Matón de Brocas Court*, época donde el boxeo —como la vieja lucha a puñetazos— había sucumbido con escarnio y vergüenza, aplastada por la corrompida multitud de espectadores (apostadores y maleantes) que vivían al borde de las actividades del ring. Nos encontramos frente a una época anterior a los combates en locales cerrados y con guantes, de manera legal.

El texto de Conan Doyle plantea de manera premonitoria dos conceptos capitales para la comprensión del boxeo como espectáculo. Primero, el boxeo oscilaba *entre la imposibilidad de abolirlo y la imposibilidad de reglamentarlo*.

² Ver Camile Dumoulié, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.

Esto constituía el núcleo de aquello que motivaba de manera enérgica al hombre medio ante las evasiones de la vida cotidiana y donde los combates al *viejo estilo* (sin guantes y sin reglas) lograban la intensidad del público. Segundo, en el núcleo de la experiencia moderna, el hombre medio civilizado aún conservaba una especialidad antigua, la de enfrentar el dolor ante el sacrificio del combate, curtiendo el ojo y el alma. Recordemos este momento, dentro de una genealogía, donde el hombre civilizado progresivamente se caracterizará por una *hipersensibilidad al horror* en todas sus formas, desde el retorno fantasmático hasta la explosión de una voluntad de naturaleza en la materia misma de lo humano, constituyendo al mismo tiempo estos estados de hipersensibilidad, un erotismo fascinador de las miradas. El mito de Brocas Court ha retornado cambiado en los carriles de la historia, el hombre que había sido derrotado y que poseía un aura temeraria y una fisonomía endiablada conocería otra suerte.

¿Debíamos prever que por medio de los paródicos titanes construidos por la cultura mediática del deporte encontraríamos, como un acontecer inopinado, un accidente a las tecnologías de visualización, que nos permite entrever fisuras en los modos de dominación lumínica y en los mecanismos de confinación? En la madrugada de julio de 1997, el esplendor de los cuerpos pugilísticos acerca al espectador la aparición entre lo obscuro y lo glorioso, alentando a la simpatía malévolamente ante el combate largamente esperado. Cuerpos del exceso que narran con minuciosa obscenidad pornográfica una desmesura del detalle. Cuerpos que llegan al combate como máquinas abominables, que ya no representan una ciudad y su idiosincrasia, sino que solo exponen brutalmente la economía dineraria, guardando veladamente en ellos el secreto que nos reenvía en sus pantomimas a una escena primera: la del combate a muerte.

Los gestos excesivos de estos cuerpos funcionan como lo contrario de lo que indican, en un ámbito de hábitos altamente regulados, que promete devolvernos una escena visual de fría aura espectacular. Espectáculo en tiempo real, donde los cuerpos llegan al encuentro como ejemplos de una forma saturada y vacía que desvela al espectáculo mismo, como acelerador de las inercias y productor de las intensidades. Espacio televisivo del show donde los artificios del sentido se repiten con cansancio, convocando en su saturación superficial la apoteosis de la fascinación hasta “el relajo de los reflectores sobre los poros goteantes”. No hay figura mejor que la del box, dirá Perlongher, donde se expone un odio concertado en las fisonomías, rípidas de ojos ahuecados y vacíos. Y el poeta en un presagio vidente lo sabía, en el vacío está lo trágico. Tal vez convenga recordar al Wittgenstein de los últimos años, quien señaló, *que el cuerpo era la mejor imagen que teníamos del alma*. ¿Se cumplirá, frente a estos cuerpos pugilísticos la idea de Wittgenstein, heredada de Tomás de Aquino, de que *el alma es la forma del cuerpo* o, según la fórmula de Tertuliano, *cuanto más cuerpo más alma*? ¿O tendremos que aceptar los postulados de Merleau Ponty que rezan que *solo el cuerpo es donde hay algo por ser hecho* y que solo en sus huellas, la historia se escribe en la faz de la naturaleza?

Cuerpos brutales, dragados como verdadera piel mediática del capital que expresan sus erizadas superficies ante una escena planetaria.

Esa madrugada Tyson cometió un daño irreparable, por lo atroz, bajo la forma de la desesperación, a aquel enunciado que la sociedad conformista ha esculpido bajo las luminarias del acontecimiento en tiempo real: *Lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece* (Debord). Algo ha ensordecido y obnubilado a la voluntad de poder e iluminación total de la empresa *Showtime*. La transitoriedad de lo irreparable no es menos contundente por su carácter de instantaneidad. El tiempo del show mudó su máscara en tragedia y el entretenimiento fue crispado por un carnaval dionisiaco concertado.

El tercer round del combate entre Mike Tyson y Evander Holyfield instaló en el escenario, bajo las máscaras caídas de la historia, el retorno como irrupción de la naturaleza. Escena donde la historia en su transitoriedad recuperaba, ante los ojos del espectador, un paisaje primordial en la escaramuza, que invocaba en su violencia una revuelta inadmisibles para el tiempo espectacular. Un tiempo carnalesco cruzó la previsible imagen, confirmando en la grieta del tiempo mundo, el retorno de una historia natural. Retorno bajo la forma del accidente sobrevenido contra el tiempo real y su tecnología de confinamiento. ¿Serán los mil ojos de la muchedumbre teleaislada atraída por el espectáculo del suplicio, los que rememoran un sacrificio ritual? ¿Por qué otra cosa se verían atraídos esos ojos absurdos, como nube de moscas, sino por algo repugnante o, como diría Bataille, por una golosina caníbal?

Los *graffitis* rezan en letras catástrofe, en el East Village neoyorquino, aquello que unos mil millones de televidentes vieron, "*si no podés ganarle, comételo*". Las cosas se nos presentaron como son, asignadas sin remedio a su manera de ser. En el sin remedio la agudeza de la sombra alcanzó al corazón de la técnica devenida movilización total planetaria e iluminación infinitesimal. Iron Mike, más allá de haberse ofrecido como objeto al ridículo, en un gesto mutante y altamente certero alcanzó en su centro a la doctrina de la previsión técnica y a la cibernética construcción de subjetividades performatizadas. El tiempo del show vivió su alerta en el accidente, más allá de la adecuación y precisión de todos los instrumentos, como si fuera posible corroborar que el progreso, como principio de posibilidad ilimitado, podría acarrear su sorpresa, mejor aún su anonadamiento.

Este atentado a las imágenes en tiempo real proviene de un extrañamiento, de un estado inesperado de la forma, el de las cosas que se nos han vuelto ajenas a los tópicos retinianos y con las que tropezamos como cifras de la historia. La naturaleza estallada en la grieta de la imagen es muda, siendo su rostro reverberante y desdibujado, y se nos presenta como el retorno de lo enajenado. Cuando zozobra un hecho, el mundo en tiempo real zozobra. El mundo que le sucede es necesariamente de conmoción, pues se entreabre un punto de fuga de los sistemas, aquello que falla en el exceso nos proyecta a otras dimensiones del mirar.

Las cámaras exageran en el ralenti la discontinuidad de lo vivido, el roce de dos cabezas donde una de ellas, la de Hollyfield, oculta en sus movimientos, la mutilación. Al recapitular los gestos de Tyson, los intervalos revelan una lenta transfiguración de un gesto a otro. La violencia crece hasta la intensidad de una escena originaria que eleva a los cuerpos a un esplendor en una mutilación ritual, mejor aún, en una escena antropofágica. Luego de los sucesivos mordiscones y el desgarramiento del lóbulo de Hollyfield, las cámaras parecen abandonarse a ese hábito curioso: retransmiten la secuencia cientos de veces bajo un efecto de cámara lenta de modo que el acontecimiento va diluyéndose en el detalle y en la longitud de la secuencia va alcanzando su diafanidad. Si repetir aclara, también diluye en el deseo morboso, y aplacan todo exorcizando la memoria ante el hecho. El efecto repetición desacraliza al accidente y termina en el hábito tranquilizando al ojo. ¿Tal vez la empresa *Showtime* persiguió, en el efecto repetición, la extraña ilusión de aplacar el acontecimiento instintivo? ¿Un deseo de censura ante una realidad inaceptable? El espíritu vacila por efectos del shock ante lo inconcebible; aunque la tragedia solo dure unos segundos, resulta imposible ignorar la fuerza siniestra de una movilización del mundo en tiempo real. Allí radica el logro del accidente, en la vacilación se abre la sospecha de otra dimensión de la imagen productora de nuevas percepciones; más allá de la opacidad refractaria, es posible entrever en el instante una apertura en la voluntad de dominación lumínica de la subjetividad.

Es cierto que el exceso fue reconducido a su tópico, propio de la esfera moral, que condena con inmediatez la infamia del caso singular, obturando la reflexión como potencia comprensiva que el shock de emociones y sensaciones había logrado perpetuar en las adormecidas retinas moduladas por las ópticas ondulatorias. Tyson se reveló como una forma de mutación, al crispar los límites de la sustancia, haciendo, de aquello que es, un material en tránsito que por vías de la imagen se configuró en acontecimiento o, como lo definió Deleuze: un extra ser. Claramente el accidente sucede entre los cuerpos y se revela como un incorpóreo que los afecta y que solo cobra sentido en los atributos de estos.

La figura del espectador ha impreso, en la forma de su movilización telemática y por medio de la cultura simbólica del entretenimiento, la experiencia extendida del aburrimiento. La imagen límite, convoca en semejante gesto antropofágico, la inversión de la experiencia del aburrimiento en el dolor. Si el aburrimiento, como sostiene Jünger, no es otra cosa que la disolución del dolor en el tiempo, el gesto antropofágico alcanza una función háptica, un trastocamiento de lo visual, introduciendo en la imagen otro registro sensorial, dando paso a un teatro de la crueldad que echa por tierra una eticidad de la costumbre y la camisa de fuerza social por la que el hombre fue hecho calculable. Por eso Nietzsche afirmaba, que lo que no cesa de doler, o lo que no cesa de horrorizar, permanece en la memoria.

Solo en la experiencia del dolor o en sus efectos motivados, es posible hacer estallar lo inanimado, puesto que el dolor nos congrega en lo más íntimo

y nos retorna del trabajo disipatorio que los medios producen en nuestra mirada de espectadores. Solo en la experiencia del dolor, los hombres son conscientes de su poderío. “Sin crueldad no hay fiesta, así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre” (Nietzsche).

4

¿Será posible pensar la escena del desgarramiento como una irreductible variedad del múltiple canibalismo humano? Expresiones previas al combate, del orden de “se lo va a comer vivo”, favorables a Tyson, proponían un principio de agresión lexicalizado y encubierto en una competencia gastronómica. Si atendemos a Lévi-Strauss, la agresión en el origen de algunos mitos reúne aspectos alimentarios, sexuales y de demarcación territorial, ligándolos estrechamente y enlazándolos en el lenguaje cotidiano como un artificio simbólico metafórico ante los hechos. Los graffitis neoyorquinos posteriores al combate constituyeron una magnífica muestra de discurso, en el que la expresividad metafórica (comer vivo), se quebró ante la imagen háptica disolviendo toda metáfora, dando paso a la risa ante el horror.

Para la competencia y experiencia de los espectadores, la antropofagia, aunque no llegue a la ingestión y solo se manifieste en el ritual de arrancar y escupir, sitúa a quien la practique en los límites mismos de la bestialidad, que supone ingresar en un mundo inhumano del cual no se considera posible el retorno. Como sostiene Cardín (59), “es evidente que en el canibalismo se mezclan elementos reales y elementos simbólicos muy difíciles de evaluar”. Creemos que el orden del discurso, como sugiere Sahlins, ha impuesto un canibalismo simbólico, incluso cuando este se haya manifestado vinculado al control de un terror primigenio. Sin embargo, la fascinación de la mirada en tiempo real es atravesada de un helado vacío cuando el acto bestial ha sido cometido.

Los *graffittis* acentúan los rasgos monstruosos de un carácter siniestro, ligado a un halo de poder difícil de controlar, en especial los ojos profundos, negros y brillantes parecidos a los caninos, recuperando de la tradición icónica y mítica *lo fiero y agreste del rostro*, que caracterizaba a los comedores de carne humana, en especial en Herodoto en su reflexión sobre los *andrófagos* y en Plinio en su descripción de los *cinamolgios*. La fisonomía de Tyson ha sido explorada y acentuada para la construcción de un mito desde los medios, donde las mejillas largas y estrechas y los ojos hundidos, pregonaban un valor obstinado y bestial, como en las ficciones de Conan Doyle. Tyson pertenece a la saga de los *seres sin cálculo alguno*, sujetos de la experiencia que se entregan a lo abyecto y permanecen fuera de todo sentido, autoinmolándose en la acción (voluntad de naturaleza).

Una imagen límite con caracteres antropofágicos, solo es perceptible a nuestros débiles ojos a través de algunos destellos. Resulta probable sostener que esta experiencia de lo imposible se constituya en un *acto de soberanía*, como la encarnación de la voluntad individual colocada fuera de sí misma. La pulsión que desgarrar y fragmenta, como una fuerza proveniente de un mundo originario, está ligada a las formas de la muerte y del crimen. Las mismas que según Bataille se sustraen a la representación. Lo que nos queda de la muerte y el crimen es solo la pose, o mejor aún, una serie de pantomimas risibles. Sin embargo, una *imagen límite* sostenida en una consideración de la *energía como excedente dilapidable bajo formas violentas*, atenta irrevocablemente contra todo el edificio de la economía política predominante en el mercado del espectáculo, donde los límites están marcados por *la bondad de lo que aparece*.

La *imagen límite* funciona como una *imagen ciega* para el mercado del *showtime* y configura un obstáculo para la producción de una videncia. El espectáculo es parte del movimiento del excedente propio de la historia económica movilizadora por el principio de posibilidad ilimitado, donde el accidente, cualquiera sea su tipo, se nos presenta como *pérdida* o como *ruina* en un nivel y como explosión publicitaria en otro. En cuanto a la pérdida, no pertenece a las lógicas significantes, tampoco al orden de la racionalidad, por ello no es posible dejar de relevar el orden del discurso periodístico ante el hecho, que acompañe con la *condena moral* la defensa del espectáculo mismo. Irracionalidad y a-significancia son el valor incidental que produce toda imagen límite, en cuanto que su compuesto es lo imposible. La *imagen límite* es pura negatividad, pura pérdida improductiva que se sustrae a toda síntesis dialéctica. Por ello, no debe ser confundida con una forma erótica, puesto que el erotismo constituye una *máquina de interiorización de las redes de represión y de sus transgresiones*.³ Si señalamos lo a-significante como valor, es porque el deseo puede ser liberado en la imagen límite. Como una *imagen óptica pura* o como una *imagen háptica*, el exceso de la imagen límite es la encrucijada donde *la visión coincide con la no-visión*.

El peor de los crímenes perpetrados contra el espectáculo mismo es el accidente, sin finalidad, gratuito, como azar absoluto, sin razón explicable ni justificable. La violencia del exceso aniquila y queda fuera de toda representación. Por ello, la experiencia del exceso tiene relación con lo ilimitado y con el vacío. El abismo que se abre en la escena altamente ritualizada del espectáculo del box promete un atisbo de soberanía al espectador, al escapar de la fascinación del tópico, permitiéndonos engarzar una visión. La imagen límite podría ser

³ Si bien Bataille considera el erotismo como un equivalente a la voluptuosidad sin límites, considero el erotismo como una máquina reaccionaria, siguiendo a Guattari, y deslindo la voluptuosidad y el sacrificio como un régimen extático que se abre a niveles a-significantes.

definida por la siguiente proposición de Bataille: *el exceso será a la soberanía lo que el excedente es a la economía general.*⁴

5

Una imagen límite podría ajustarse a la fórmula enunciada por Godard: *lo que se ve nunca aparece en lo que se dice*, alcanzando de esta forma las visualidades estratos, que distribuyen lo visible y lo enunciable, evitando la redundancia y la superposición.

Siguiendo a Deleuze, de la misma manera que los enunciados son inseparables de regímenes de enunciación, las visibilidades son inseparables de máquinas que comprometen no solo actos de visión, sino complejos de acciones y pasiones, que salen a la luz o son iluminadas. La visibilidad configura formas de luminosidad creada por los reflejos, centelleos o esplendores de la propia luz, siendo estas formas de luminosidad superficies de visibilidad que componen formaciones no discursivas. Entre *lo visible* y *lo enunciable*, sugiere Deleuze, debemos mantener una *heterogeneidad* o *anisomorfía*, en términos lógicos, una disyunción entre *hablar* y *ver*.

Una *imagen límite* configura un territorio de disyunciones entre *hablar* y *ver* y sobre todo entre *mirada fascinada* y *visión*. La imagen límite como encrucijada donde *la visión coincide con la no visión* nos conduce a la radical tensión abierta por Blanchot en 1941, entre el lenguaje y la visión. “Hablar no es ver”, aseguraba Blanchot, donde pensar supone un ejercicio de ocultamiento de las zonas de visibilidad y, por sobre todas las cosas, de las garantías construidas por los regímenes escópicos de luz y su constante amenaza, que parecen dejar sin aliento al pensamiento en la ausencia de luz. La *imagen óptica pura* o la *imagen háptica* nos conducen a la experiencia del exceso hacia el vacío, punto ciego en la imagen, de la misma forma que para Blanchot, pensar supone un descenso a las sepulturas oscurecidas de lo que realmente fue dicho. “Era la noche misma. Las imágenes de su oscuridad le anegaban. No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada”. Como *Thomas el oscuro*, que abisma su visión cerrando los ojos, la no-visión como componente de la imagen límite crea el futuro como el pasado de todo acto, dando primacía al lenguaje en la configuración del mundo. De la misma forma que la videncia, en algunos casos, reclama del habla para sostenerse en el vacío, en otras, se abisma en el silencio.

Bataille sostenía en 1926 en el *Ojo Pineal*, y más tarde en *Historia del Ojo*, la incapacidad de concebir o comprender la costumbre de la mirada frente a un acto extremo. Por ello, Bataille y Blanchot coincidían en que la esencia

⁴ Ver Axel Gasquet, *Bataille. Una teoría del exceso*, Buenos Aires, Del Valle, 1996.

genérica de la sociedad espectacular acaba separando la revelación de la acción de ver. Cuando ver ya no revela nada y el mundo se encuentra sujeto a modulaciones reificadas, la imagen límite, aquella que se sustrae a la representación frente al sacrificio, la muerte o el canibalismo, nos abre a una videncia que provoca la creación de habla. En el destino del ojo se juegan las liberaciones y servidumbres, las orientaciones obligatorias de la subjetividad y la recuperación de la visión al campo del pensamiento.

6

Los artefactos técnicos de la empresa *Showtime* no pudieron sostener la máxima que asegura que los mecanismos pueden alcanzar la totalidad de los objetos observados, conduciéndonos por momentos a aceptar lo velado del acontecimiento, algo que por naturaleza ensombrece a la experiencia. Lo que se hizo visible no terminará de cristalizarse, sino que quedará abierto frente a los instintos al borde de la grieta, tornándose inapresable al sentido. Este espacio inconmensurable funciona como un hiato en la duración que comprueba la afirmación de Merleau Ponty, quien dice: *La no visión no está al margen de la visión sino que habita su extensión*. Cuando lo visible expone su carácter intransigente y opaco, lo imposible nos abre a una multiplicidad de previsiones.

Como sostiene Jünger, hemos estado hablando de cuestiones técnicas que son inseparables de las cuestiones de escenificación. Escenificación en la que es posible alcanzar la anhelada confusión entre lo real y el espectáculo mismo, producida en la imagen límite que opera, sin embargo, como vaciamiento del espectáculo al enfrentarnos a la pureza de una brutal rusticidad gobernada de instintos plebeyos.

La imagen límite en tiempo real invirtió aquel enunciado que dice que de ordinario no percibimos más que tópicos, o mejor dicho, solo aquellos que tenemos interés de percibir bajo exigencias diversas del servicio visual obligatorio.

Cuando una imagen accidental acontece, retira de lugar la metáfora para hacer surgir la cosa en sí, literalmente en su exceso de horror injustificable, pero sin más, nos ha provocado a horadar los estereotipos, cumpliendo de esta forma con el postulado: *quienes logran superar el obstáculo de los tópicos han ensamblado una mirada, mejor aun, una visión*. El accidente juega siempre del lado de la mutación, de lo mutante imprevisible, o, como lo enuncia Deleuze siguiendo a Godard, *como un arrancar a los tópicos una verdadera imagen*. La perspectiva de la imagen en tiempo real ha sido conmovida y perturbada por una aprehensión desfasada que disloca al ojo y provoca al pensamiento.

Tyson, palpitante en todos sus músculos, explosivo y detonante impregnó el espacio visual de un *acting out animal*, tornando la escena hacia un sombrío

naturalismo, donde lo calculable de la eticidad de la costumbre ha sido arrebatado por “aquel instinto que supo adivinar en el dolor, el más poderoso medio auxiliar de la memoria”. ¿Por qué otra cosa se verían atraídos esos ojos absurdos, sino por algo que al herirlos los torne visionarios, al descubrir que las intensidades no pueden ser vividas más que en relación con su inscripción móvil sobre un cuerpo? La imagen límite en tiempo real, ha hecho pasar intensidades siempre vinculadas a nombres propios. La serie de la violencia televisiva en directo, nació con Oswald (noviembre 1964), siguió con Luther King (abril 1968), con Kennedy (junio 1968), con Reagan (marzo 1981), con Juan Pablo II (mayo 1981), con Anuar el-Sadat (octubre 1981), para recordar solo algunos casos donde los nombres propios se constituyen en designaciones políticas de intensidad visual. Todos los fenómenos de filmación directa de la tragedia han durado algunos segundos y han sido consumidos por los espectadores, en una oscilación entre un espectáculo ejemplar y la ejecución de un rito. La historia televisiva parece respetar solo la grandeza del sacrificio, donde se cumple la fórmula: *la fuerza de la imagen límite o ejemplar se encuentra en proporción a la calidad trágica del evento*. El caso Tyson es solo un evento menor en la saga de los sacrificios en tiempo real, ridículo por momentos, pero donde ya no es posible ignorar la fuerza siniestra de una técnica y el desbaratamiento de todo cálculo por efectos del accidente.

7

¿Es posible recuperar la autenticidad de la imagen, entendida ésta como remisión de origen a la unicidad de un aquí y ahora irrepetible? Las formas tópicas de las que habla Bergson o los simulacros de Klossowski se ligan al diagnóstico de la desaparición de la autenticidad bajo las formas de su circulación. Sin embargo, una imagen límite del orden de la mutilación alcanza una sintaxis difusa y produce un extrañamiento del valor exhibitivo en el contexto de su circulación y reproductibilidad telemática. El comercio y el tráfico visual unen de manera inseparable el prejuicio y el dolor; sin embargo algo reverberó por jornadas enteras en las retinas ligadas a una estetización difusa y de cumplimiento a bajo nivel, a saber, la crueldad en su carácter festivo y el júbilo del instinto que actúa y brota espontáneamente.

ADRIÁN CANGI

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

CARDÍN, ALBERTO. 1994. *Dialéctica y canibalismo*. Barcelona, Anagrama.

ASESINOS, TRAFICANTES Y DELINCUENTES. UNA CAMPAÑA CONTRA LA VIOLENCIA EN EL FÚTBOL

I. POR UNA TEXTUALIZACIÓN DEL FÚTBOL

El subtítulo que precede estas consideraciones no intenta, de ninguna manera, convencer a los lectores de la posibilidad de llevar a cabo un análisis del objeto fútbol en tanto práctica artística y por lo tanto de legitimar un objeto de estudio que, dentro de determinados ámbitos, puede parecer un tanto bizarro y alejado de los verdaderos problemas que ocupan a los intelectuales.

No supongo tampoco por textualización del fútbol, una definición del proceso que, en el marco de una clara política de modernización de la imagen, se ha llevado a cabo en los últimos tiempos haciendo hincapié más que en el concepto de recuerdo implícito en la televisión en el de representación que también el fútbol televisado supone.¹

De esta forma, desechadas estas posibilidades, entiendo que es legítimo abogar por una textualización del fútbol en el marco de una poética que facilite lecturas del fútbol como un tipo de producción cultural asimilable a otro tipo de prácticas discursivas y no discursivas que constituyen el entramado social.²

Esta necesidad podría justificarse en términos de sensaciones. Frente a la sensación de que el fútbol ha ido lentamente invadiendo espacios de representación que antes no le correspondían es necesaria una elevación del objeto para que pueda ser estudiado: frente a la sensación de que el fútbol hace público el tiempo privado del ocio es necesario por lo menos un acercamiento metodológico

Ver G. Nowell-Smith. "Torneos y competencias por TV" en *El medio es la TI*. La marca. Buenos Aires. 1992. Traducción de Horacio Guido de "Television - Football - The World" en Bennet, Boyd-Bowman, Mercer y Wollacott (eds.). *Popular television and Film*. London. BFI y The Open University Press. 1981.

Me parecen imprescindibles en este sentido las afirmaciones de Stephen Greenblatt acerca de una poética cultural que permita "examinar la relación entre el discurso del arte y los discursos circundantes de la sociedad" en "Capitalist culture and the circulatory system" en M. Krieger (comp.). *The aims of representation: Subject text history*. Nueva York. 1987. 257.

que permita estudiarlo; frente a la sensación de que todo es fútbol y más aún de que en un futuro nada será por afuera del fútbol es imprescindible intentar quedar incluidos en la discusión que se avecina.

Más allá de las sensaciones, hay algunos conceptos teóricamente más substanciales que también justifican este pedido de textualización. Por un lado los conceptos de cultura popular o de cultura de masas que cruzan —con las contradicciones y las diferencias que cada uno de ellos supone— una definición básica del fútbol como objeto de estudio.³

Por otro lado la ineludible relación —en estos momentos más que obvia— entre los medios de comunicación y el fútbol permiten que el espacio de los medios se construya como un lugar legítimo y privilegiado de lectura de sus modos de representación, teniendo en cuenta también su relación con las definiciones anteriores.⁴

Un argumento más a favor de esta textualización del fútbol es que esta práctica presenta en su conjunto de formas de existencia diversas manifestaciones asimilables a cualquier textualidad. Así una textualización del fútbol puede convertir en objeto de estudio elementos tales como los cantos de las hinchadas, las inscripciones en sus banderas o las marcas que dejan las hinchadas en un soporte urbano, ya sea para marcar su dominio del propio territorio, ya sea para indicar su presencia en un territorio rival: los *graffittis*. Todas estas textualizaciones están además fuertemente condicionadas en sus modos de representación por los medios, que no solo las reproducen sino que, en algunas ocasiones, las redefinen.⁵

Finalmente, la manifestaciones discursivas de este objeto fútbol, lugar de cruce de ciertas características de la cultura de masas, de la cultura popular y de la cultura de los medios, con lo que en un principio es “un juego jugado con una pelota y con los pies”,⁶ es el argumento más fuerte para proponer la necesidad de una poética de lectura de este proceso.

³ Entendemos que no solo no son términos excluyentes sino que además las fronteras que separaban el “arte culto”, el arte “de masas” y el popular han prácticamente desaparecido. ya no existe la independencia con que funcionaban estos sistemas de representación.

⁴ Cito al respecto consideraciones de Anibal Ford en “Culturas populares y (medios) de comunicación” en *Navegaciones* (Buenos Aires. Amorrortu. 1994): “Para una lectura de este tipo es indispensable romper modelos culturales puros y reconocer que es imposible analizar la cultura de las clases populares sin reconocer su relación (sus múltiples relaciones) con los medios”. Concluye diciendo que poner en relación la lectura popular de los medios con la recuperación simbólica de lo corporal o con la persistencia de saberes que por no tradicionales hayan sido desjerarquizados son pistas abiertas. entre muchas otras. para repensar no solo la crisis de la modernidad sino también una cultura que revalorice las densidades de lo cotidiano y la riqueza cultural del hombre común.

⁵ Sobre este tema es imprescindible el artículo de Martin Kohan. “Fútbol: estática de lo ya pensado”. *El ojo mocho*. Buenos Aires. N° 5. Primavera. 1994. 61-64.

⁶ Cfr. Geoffrey Nowell-Smith. *op.cit.*

Un acercamiento de este tipo obliga a convertir en texto todo lo que rodea a la representación de esta práctica. Así, el objeto se va desarrollando en un encadenamiento infinito de signos que seduciría hasta el propio Peirce en cualquier aspecto que se quiera estudiar. Es por eso necesario establecer un corte. parcial, autoritario, como toda operación de selección, pero no por eso menos abarcador que un abordaje al fútbol como totalidad, cosa por demás imposible.

Una campaña contra la violencia representa satisfactoriamente una de estas irrupciones del fútbol en lo público. Invade los espacios cotidianos, los parques, las calles, las estaciones de tren, los cortes televisivos.⁷ Es un nuevo texto en el cual se puede analizar —ese es nuestro objetivo— el funcionamiento de determinadas relaciones de poder dentro del objeto y el conjunto de discursos que intentan regularlo.

Si el fútbol funciona como el escenario de las relaciones entre los sectores populares y la ley (de ahí la necesidad de regular la violencia), este trabajo intentará el análisis de los mecanismos que esa ley pone en marcha para definir sus receptores mediáticos. Una campaña contra la violencia es un nuevo texto que además, repite, cierta nueva estética pensada para las publicidades y la presentación de los partidos de fútbol en la televisión.

II. POR UNA ESTETIZACIÓN DE LA SANGRE

Esta nueva estética, que va más allá de esta campaña en particular, podría definirse a partir de determinadas características básicas desde lo formal: revalorización del formato cinematográfico y del blanco y negro en tanto que no solamente dejan entrever cierta mediatización artística, que el formato de video no registra sino que además permiten un acercamiento más “desprolijo” al hincha de fútbol.

Dicha mirada de la cámara sobre quienes llegan a la cancha con sus caras pintadas, sus banderas al viento o sus gorros en alto redefine un protagonista marginal y auténtico alejado de lo que indefectiblemente deberá presentarse en formato de video que es el desarrollo del partido y las jugadas dudosas para las cuales la cámara siempre tendrá la verdad.

El protagonista de estas imágenes es el nuevo tipo de hincha, el hincha televisivo, inventa cantos para la televisión, escribe banderas para la televisión, espera de los jugadores jugadas de televisión y reafirma sus intuiciones de un buen o mal arbitraje con la tecnología de la televisión.⁸ Curiosamente la

⁷ “En la transmisión de mensajes a la sociedad es imposible prescindir de los medios de comunicación de masa, especialmente de la televisión”.

⁸ Esta invasión mediática en el espacio futbolístico no se reduce solo a la acción de los espectadores. Los festejos de los jugadores al hacer los goles —que la mayoría de las veces denotan un periodo de preparación-previo— también estarían pensados en relación con las cámaras que los rodean.

televisión intenta desdibujar la imagen del hincha televisivo reconstruyéndola. En principio, al darle un formato de película la ficcionaliza. En segundo lugar, la ubica en espacios que se plantean como marginales y atípicos para la televisión: las vías, los puentes, el empedrado. Por último, edita todo desde la estética del videoclip que le permite presentar un objeto absolutamente fragmentado.⁹

La fragmentariedad del objeto lograda desde un manejo técnico novedoso (para lo que era cinco años atrás la transmisión de un partido de fútbol) condiciona el sentido de la representación que ahora opera metonímicamente.¹⁰ Este nuevo modelo de representación no es patrimonio exclusivo de la transmisión de los partidos sino que además se corresponde con los elementos que existen alrededor de ellas, tales como las publicidades, las presentaciones de los programas deportivos y sus escenografías.

Además de obligar al receptor a leer satisfactoriamente la metonimia presente en estas imágenes (el primer plano de una mejilla pintada de azul y amarillo por la que corre una lágrima significa que Boca perdió el partido), estas representaciones funcionan en gran medida desde la intertextualidad, esta intertextualidad puede ser ya sea la propuesta por las citas, las metáforas de las que echan mano los relatores o bien por otro tipo de textos que entran a conformar el entramado del objeto.

Así una publicidad funciona a partir de la música de una canción reconocida con una letra inventada y otra publicidad apela a una canción sin letra pero que forma parte —junto con la anterior— de la banda de sonido de una película.¹¹ Por otra parte la presentación de un programa deportivo en el que participan jugadores está armada a partir de una fuerte intertextualidad con una de las películas de Batman. De esta manera se define un público particular capaz de comprender estos significados y de reponer tanto las intertextualidades como los mecanismos retóricos de los cuales las imágenes echan mano.

Una campaña contra la violencia en el fútbol, realizada por los mismos personajes encargados de los programas de fútbol, no debería escapar a estos postulados.¹² De hecho en líneas generales, no escapa. Películas en blanco y

⁹ Esto no solo es patrimonio de los programas futbolísticos sino que es el mecanismo pensado para algunas publicidades.

¹⁰ Expreso estas afirmaciones con absolutas reservas acerca de la pertinencia de la aplicación de "figuras retóricas" a la lectura de la imagen. Sin embargo, en este caso particular, me parece que la definición de un funcionamiento metonímico es acertada.

¹¹ Me refiero a una publicidad de cerveza que utiliza la música de la canción *Born Slippy* del grupo Underworld y a la de una gaseosa que hace lo mismo (aunque afortunadamente no inventa ninguna letra) con *Atomic* de Blondie, ambas canciones incluidas en la banda de sonido de *Trainspotting*.

¹² Si bien una de las diferencias entre las campañas de interés nacional y las publicidades reside en la mayor calidad estética de estas últimas, en este caso particular de la campaña contra la violencia emprendida por un canal de televisión de cable esa diferencia queda absolutamente relativizada, seguramente por contar con los mismos medios técnicos para ambos mensajes.

negro, tipografía particular e imágenes descentradas que escapan de los límites e invaden los carteles, las plazas, las estaciones de tren y las pantallas de la televisión.

De esta forma, se construye a partir de la misma estética “moderna” que ha cambiado la transmisión mediática del fútbol una campaña mediante la cual se intenta describir las causas y las soluciones al problema de la violencia.

El formato de película que reconstruía la imagen de los hinchas televisivos con sus banderas al viento en los techos de los autos, de los colectivos y hasta de las canchas posibilita —en esta campaña— reconstruir una suerte de filmación policial, por supuesto en blanco y negro, en la que los hinchas siguen con sus caras pintadas, aunque ahora de sangre y a algunos les corresponde el privilegio de estar disfrazados de cadáveres ya no en los techos sino en el empedrado para cuyos efectos son tapados con una lona.

Si el modo de existencia del hincha de la televisión es la recuperación de su identidad desde su potencial mediático los protagonistas de esta campaña contra la violencia se construyen desde la no identidad, las caras borradas de las víctimas y la homogeneización de los “asesinos” todos vestidos igual, pelo largo y de similar fisonomía.

Desde la producción este mensaje implica cierta igualación de los violentos —que como la campaña quiere sutilmente demostrar— no son solo los hinchas, sino también los dirigentes, los jugadores y los periodistas. Esta extensión de la violencia hacia todos se recorta en otra igualación, la de los receptores que estos mensajes definen a partir de sus instancias de producción y de circulación.¹³

III. POR UNA ESTETIZACIÓN DE LA INGENUIDAD

El receptor armado por los mecanismos actuales de construcción del fútbol televisivo tiene que ver con —como decíamos más arriba— un tipo de receptor capaz de realizar operaciones de lectura complejas, de entender intertextualidades y de reponer cierta retórica de la imagen que añade sentidos a una lectura lineal.

¹³ “Traditionally, mass-communications research has conceptualized the process of communication in terms of a circulation circuit or loop. This model has been criticized for its linearity —sender/ message/ receiver— for its concentration on the level of message exchange and for the absence of a structured conception of the different moments as a ‘complex structure of relations. But it is also possible (and useful) to think of this process in terms of a structure produced and sustained through the articulation of linked but distinctive moments —production, circulation, distribution/ consumption, reproduction. This would be to think of the process as a ‘complex structure in dominance’ sustained through the articulation of connected practices, each of which, however, retains its distinctiveness and has its own specific modality, its own forms and conditions of existence.” Stuart Hall, “Encoding/decoding”, *Culture, Media, Language*, S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis (eds.), London, Hutchinson & Co. 1986.

En segundo lugar ese *corpus* textual en el que se materializa discursivamente el objeto (banderas, graffitis o canciones de las hinchadas) también permite reconstruir desde las huellas un sujeto con capacidad de establecer cierto tipo de manejos retóricos como por ejemplo la ironía o de producir textos a partir de relaciones de significado con otros textos.¹⁴

Si bien este sujeto no debe identificarse automáticamente con el receptor de los mensajes de la campaña contra la violencia es esperable pensar que es uno de los receptores posibles en tanto uno de los actores sociales que se pueden definir.

De esta forma hay casi una coincidencia entre el lector construido por las publicidades o los propios programas televisivos con el sujeto que se puede reconstruir desde las marcas en los tres tipos de discursos —para nosotros fundamentales— en una lectura del fútbol.

Una campaña contra la violencia dirigida a los protagonistas debería respetar este tipo de lector del mismo modo que respeta el tipo de estética de los programas y las publicidades futbolísticas. Sin embargo un análisis detenido de los mecanismos de construcción de esta campaña podrá establecer otras diferencias además de la identidad borrada de los “hinchás violentos” que notábamos más arriba.

Y la diferencia más importante es que esta campaña contra la violencia apela a la ingenuidad de la lectura, es por eso que propone una lectura lineal, guiada y explicada en todos sus aspectos. El manejo discursivo presenta dos instancias que se podrían resumir en “ellos” y nosotros”, un “nosotros” que culmina en la mayoría de los casos en un “entre todos podemos parar esta locura”, la locura de la violencia, de más está decirlo.

Esta exageración, hasta lo grotesco, del lector ingenuo y esta diferencia tajante entre el ellos: los violentos y nosotros: los salvadores del fútbol limpio llega a su punto culminante en una propaganda en la que es necesario aclarar no solo el verdadero significado de las canciones patrimonio de las hinchadas sino el impresionante valor performativo de estas canciones.

Me refiero a un corto en el que se recopilan algunas canciones con el estribillo “los vamos a matar” cantadas por voces infantiles, la letra de estas canciones se aclara abajo¹⁵ con lo cual se garantiza una lectura límpida ante la posibilidad de no descifrar lo que se está cantando.

¹⁴ Estas ideas se desarrollan más extensamente en el trabajo citado de Martín Kohan y en dos trabajos míos anteriores: “Fútbol y Fin de Siglo. Claves para una lectura” presentado al Congreso Internacional Fin(es) de Siglo y Modernismo y “Fútbol y muerte. Variaciones alrededor de un *corpus*” en *Deporte y Sociedad*. P. Alabarces (ed.). Buenos Aires. Eudeba. 1998.

¹⁵ Es interesante destacar que la letra no solo se aclara sino que además se va coloreando a medida que se debe cantar de la misma forma que funciona en los videos infantiles de Walt Disney. Si la intertextualidad en los casos anteriores funcionaba con películas, canciones o textos; en este caso también funciona en un exceso de ingenuidad con los videos musicales infantiles.

Las imágenes que acompañan a este coro infantil son la de los cadáveres tirados o la de hinchas enfrentándose con la policía. La oposición es clara pero no tanto, ellos los violentos en las imágenes y nosotros los buenos, los niños que cantan. Es necesaria nuevamente la aclaración de lo que se está viendo y la aclaración no se hace esperar en aras de esta estética de la ingenuidad que define esta campaña.

Una vez terminadas las canciones una voz explica y aconseja: "No cantes que los maten porque cuando vos cantás que los maten ellos van y matan" con lo cual la oposición entre ellos y nosotros queda aclarada. Por otro lado este corto televisivo se completa desde una propaganda gráfica que indica en su texto: "Lo que se aprende de chico no se olvida más. Alentá a tu equipo, no a la violencia" y en la imagen divide nuevamente en buenos y malos: un cadáver de donde sale sangre que invade todo el cartel y un padre sosteniendo a su hijo.

Otras partes de esta campaña vuelven a apelar a un receptor incapaz de llevar a cabo complejas operaciones de sentido: para indicar que periodistas y jugadores se "lavan las manos" frente al problema de la violencia es necesario mostrarlos frente a una canilla lavándose las manos

Finalmente, en esta estetización de la ingenuidad, el último eslabón está presentado por una propaganda en la que una imagen en blanco y negro muestra a los violentos detenidos por la policía y puestos en libertad enseguida para volver a entrar a la cancha. Allí se los define "no son hinchas, son asesinos, traficantes y delincuentes" armando una vez más la oposición entre los buenos y los violentos.

Ahora bien, creo que estas descripciones más allá de cualquier tipo de análisis permiten dejar planteadas ciertas preguntas ¿Qué tipo de receptor están construyendo las propagandas de estas características? ¿Es el mismo que puede reponer toda la intertextualidad presente entre canciones o películas?

¿Es el mismo capaz de establecer múltiples relaciones entre diferentes textos, de añadirle a los textos niveles de significado? ¿De dónde sale este lector ingenuo al cual hay que advertirle sobre las relaciones entre lenguaje y acción y acerca de sus posibles consecuencias?

Indudablemente este receptor difiere de los sujetos que hemos mostrado, difiere del lector al cual se dirigen las publicidades y difiere del público de los programas deportivos al cual cada domingo se le brinda un nuevo e ingenioso juego de lenguaje.

Es sin duda la utopía del lector ingenuo. es por ejemplo un niño que no sabe lo que canta en el medio de una tribuna exaltada. es un lector incapaz de reponer una metáfora "lavarse las manos" sin que se le ofrezca el elemento elidido mediante una imagen clara . el lavatorio. el jabón. la toalla y alguien lavándose sus manos. es un lector gracias al cual las publicidades pensadas desde las más sutiles intertextualidades estarían condenadas al más rotundo fracaso.

No es tampoco el sujeto de la hinchada. el que es capaz de escribir en las paredes comparaciones tales como "River es como el SIDA. se lleva en la sangre" o en sus banderas frases del estilo de "Traigan copas que vino sobra".

Es el lector ingenuo, para el cual igual valen todas las nuevas tecnologías de la imagen, porque de esta forma —la sangre chorreando o una toma desde arriba de un cadáver en el medio del asfalto— será capaz de entender mejor el problema.¹⁶ Este receptor se instaura entonces como el receptor privilegiado, como el protagonista del fútbol y como quien ostenta la responsabilidad de convertir el fútbol en un juego limpio y seguro.

IV. POR UNA POLITIZACIÓN DEL FÚTBOL

Una campaña contra la violencia no comparte, en ninguna de sus características, la materialidad discursiva relacionada con el objeto, producida por los verdaderos protagonistas del fútbol, sus hinchas.

Aún más, una campaña contra la violencia se construye como práctica discursiva ya no desde los mecanismos particulares para la lectura de las hinchadas (los más lógicos destinatarios de una campaña contra la violencia) que conjugan elementos de la cultura tradicional, la de masas y que intenta, en determinadas situaciones quebrar relaciones de poder fuertemente establecidas.

Así esta campaña contra la violencia postula una mirada claramente identificada desde las prácticas dominantes y considera que la violencia es patrimonio ideológico de determinados grupos que —como el helicóptero de la policía donde la tecnología instala la cámara televisiva— miran los cadáveres desde la altura.¹⁷

Esto nos lleva a establecer algunas conclusiones, una que tendría que ver con una discriminación social de la violencia realizada puntualmente desde los sectores de poder. Sin embargo, para nosotros, lo más importante es que estos mensajes contruidos alrededor de un problema planteado por el objeto ignoran las posibilidades discursivas que este objeto encierra: la necesidad de una textualización del objeto con la que abrimos y cerramos estas reflexiones.

Es solo de esta manera que se comprenderán las intrincadas redes textuales que sus protagonistas plantean y la capacidad de establecer operaciones de significado desde la propia práctica. Nada más lejos en esta lectura estética de las redes de lecturas que la apología de la ingenuidad postulada por esta campaña antiviolencia. Nada más lejos que la dicotomía buenos y malos que esta campaña intenta fijar como constitutiva del público de las canchas. Nada más lejos que la idea de ofrecer una campaña inteligente a partir de una estética

¹⁶ En realidad esta estetización de la ingenuidad tiene un funcionamiento similar al que posee en las campañas oficiales contra la drogadicción, las que sí se diferencian de esta campaña en la tecnología utilizada.

¹⁷ Es interesante, a este respecto, la construcción de la muerte que se puede delimitar a partir de una lectura de la hinchada. Desarrollo puntualmente este tema en "Fútbol y muerte....". *op.cit.*

de la imagen inteligente, o por lo menos modernizada, mecanismo que —evidentemente— tiene buenos resultados en los mensajes publicitarios.¹⁸

Por último presentar una lectura de este tipo que implicaría la negación de un componente tan básico del lenguaje como la connotación o asumir que los receptores (violentos potenciales) son incapaces de operaciones de segundo grado por lo que los otros, los ya violentos pueden engañarlos del mismo modo que se disfrazan de hinchas cuando solo son “asesinos, traficantes y delincuentes” solo colabora para que la representación del fútbol quede en los meros estereotipos.

De esta forma no solo se suceden los análisis de la cultura oficial que echa mano de términos cristalizados tales como: violencia, canibalismo, rituales primitivos¹⁹ sino que a partir de éstos se multiplican otro tipo de representaciones (tales como esta campaña) y se obtura cualquier tipo de análisis que da cuenta de las múltiples voces, relaciones y juegos de significado que además de ofrecer una mirada directa sobre este fenómeno deje entrever que también sus huellas discursivas pueden ser objeto de placer.

Un paso más allá en el análisis debería preguntarse por las consecuencias políticas de una campaña de este tipo: la instrumentación de esta campaña en los medios de comunicación, el dirigirse a alguien que se construye como inocente, al que jamás va a ser violento, al niño que va a la cancha encima de su padre dejan entrever no solamente la intencionalidad de redefinir los protagonistas tradicionales de esta práctica convirtiéndolos en seres asépticos sino que manifiesta además la imposibilidad de la ley de operar frente a los sospechosos, la necesidad que la ley tiene de transformarlos en inocentes.²⁰

Una campaña contra la violencia de estas características implica también la legitimación mediática de la instrumentación política de una medida coyuntural: quiénes pueden ir a la cancha y quiénes no.²¹ Implica que el verdadero sujeto del fútbol, el que escribe sus banderas, sus paredes y las del enemigos, el que inventa sus cantos no tiene cabida en esta ley e implica una vez más, y tal vez aquí de manera más clara que en otras prácticas culturales el

¹⁸ Indudablemente el éxito de esta estética más allá del mensaje en las publicidades tiene que ver con que en ellas todas las representaciones de los hinchas están presentadas positivamente.

¹⁹ Pienso en una línea crítica que comenzaría con Martínez Estrada y cuyo último ejemplo lo padecemos en estos días con el best seller de Juan J. Sebrelli denominado *La era del fútbol*.

²⁰ En las campañas contra la drogadicción estos inocentes van un paso más allá, son dibujos animados.

²¹ La coincidencia temporal con un aumento de las “medidas de seguridad” y de prohibiciones judiciales para concurrir los domingos me llevan a pensar eso. La desconfianza popular frente a la aplicación de estas medidas residió en la discriminación a partir de la diferencia en el aspecto físico, hecho que, curiosamente, esta campaña contra la violencia esgrime en el momento de caracterizar los “buenos” y los “malos”.

abismo en las relaciones entre el sujeto y la Ley a la que nunca puede tener acceso ahora custodiada por un nuevo gigante: el de los medios de comunicación.

FLORENCIA CALVO

Universidad de Buenos Aires



LOS BOLEROS: FÁBULAS DE AMOR EN LA CULTURA DE MASAS

I. LA MUJER QUE AL AMOR NO SE ASOMA NO MERECE LLAMARSE MUJER

El universo de la sentimentalidad parece impregnarse siempre de cierto efecto kitsch, como si nunca pudiese desprenderse del todo de los tonos de la cursilería. Pero esta formulación general, según la cual todo sentimentalismo derivaría en kitsch, encuentra un necesario matiz en la observación de Ramón Gómez de la Serna de que “cursi es todo sentimiento que no se comparte”. Porque es evidente que la expresión de la sentimentalidad y la cursilería tienden a asociarse, pero es evidente también que a ese carácter cursi se lo advierte solo desde una perspectiva exterior, con una mirada que no se involucre en la esfera de lo expresado por el discurso de los sentimientos. Basta con distanciarse de las vehemencias del discurso sentimental para convertirlo en kitsch, pero basta con involucrarse en él para que la irónica atribución de cursilería se desvanezca.

Lo que sucede con la cultura de masas, en este sentido, es que por su carácter intrínsecamente expansivo apunta a abarcarlo todo: su tendencia es precisamente la de anular toda posibilidad de colocación exterior, la de eliminar toda posible extraposición (basta con pensar en los denodados esfuerzos que ensayaba Theodor Adorno para situarse fuera de los mecanismos de la industria cultural y lo costoso que le resultaba hacerlo). En este sentido, la observación de que los intelectuales, para decir: “Te quiero”, decimos: “Como decía Corín Tellado, te quiero”, marca de alguna manera la imposibilidad de sostener el discurso de los sentimientos sin hacerse cargo de las formulaciones que para ello son establecidas desde la cultura de masas. La cultura de masas dispondría, entonces, de un diccionario y una gramática de la sentimentalidad.

Los boleros constituyen una zona fundamental de ese diccionario y de esa gramática, por tratarse del género privilegiado para hablar del amor a través del registro de la cultura de masas.¹ Considerados bajo una mirada ajena, que se

¹ Los primeros boleros surgieron hacia fines del siglo XIX, pero su auge, ya en este siglo, está indisolublemente ligado al desarrollo de los medios masivos de comunicación (fundamentalmente de la radio).

coloque en una posición de exterioridad, los boleros resultan ser, evidentemente, una larga e ilimitada proliferación de cursilerías: es la epifanía del kitsch. Pero no por nada los boleros desconocen la ubicación apartada de la tercera persona, y apuestan en cambio, mediante el desgarramiento de la primera persona o mediante la insistente apelación a la segunda, al pleno involucramiento. Su estrategia, al igual que la de todos los géneros masivos, es conseguir la identificación del receptor. Mirados desde afuera, no pueden sino provocar un cinismo distante (el mismo tipo de cinismo que suscita “todo sentimiento que no se comparte”). Solo que los boleros no están hechos para ser mirados desde afuera, sino para que nos reconozcamos en ellos.

Es entonces que los boleros se revelan como un mapa posible para la expresión de la sentimentalidad: son la fábula de amor que la cultura de masas narra (junto con los folletines, los melodramas, la radio y las telenovelas, la música sentimental en un sentido amplio)² para configurar nuestro imaginario sobre el universo amoroso con todas sus variantes. Ese imaginario se resume en el gran relato de amor que los boleros cuentan.

II. ME IMPORTAS TÚ, Y TÚ, Y TÚ, Y SOLAMENTE TÚ

Lo que importa en los boleros es el tú. El peso que adquieren los verbos se debe más a la interpelación de esa segunda persona que al significado que puedan expresar (porque, de hecho, los verbos de los boleros expresan *todos* los significados del amor, y lo que interesa es, por lo tanto, que se dirigen a un tú): abrázame, acaríciame, perdóname, júrame, bésame, déjate besar, háblame, pregúntame, contéstame, escríbeme, escúchame, óyeme, atiéndeme, compréndeme, miénteme, no me mientas, olvídame, no me olvides, recuérdame, ven, vete, no te vayas, quédate, aléjate, acércate, vuelve, no vuelvas, mírame, mírame más, no me mires, no te burles, no te rías, no te enojés, quiéreme, no dejes de quererme, no me quieras tanto, no me quieras así, ódiame, no me platiques, no me amenaces, engáñame, pégame, mátame, quémame los ojos, pide, no me pidas, dime, no lo digas, decide tú.

Si lo sustancial estuviese en la dimensión estrictamente semántica, está claro que los verbos de los boleros resultarían psicotizantes. Pero lo que importa, desde luego, no es lo que esos verbos dicen (porque lo dicen *todo*), sino el hecho de que los enuncia un yo dirigiéndose a un tú, y que ese tú ha de considerar como objeto de su acción a ese yo que le habla.

² Varias de las características que aquí vamos a atribuirles a los boleros son compartidas por muchas otras formas de música romántica, como así también por el tango sentimental. Lo que sucede es que esas características se reúnen en los boleros hasta conformar todo un orden narrativo, de tal manera que resultan únicos en este aspecto.

Los boleros son una red de solicitudes, son el fervor de la petición. La petición supone (sin que importe qué es lo que se pide) la posibilidad de hablarle a un tú y que ese tú tenga en cuenta al sujeto hablante, aunque sea para quemarle los ojos. Lo que cuenta entonces es hablar (en el mismo sentido en que Barthes, analizando las figuras del discurso amoroso del romanticismo, sostenía que el enamorado no tolera la falta de respuesta de la amada, porque soporta verse rechazado como sujeto amante, pero no soporta verse rechazado como sujeto hablante). El vínculo no es otro que el lenguaje, porque en los boleros (aunque se jure callar o aunque se le pida al otro que no diga nada) siempre el yo le habla a un tú, sabiendo que ese tú lo escucha, o haciendo como si lo escuchase. El lenguaje asegura así la persistencia de un vínculo, aunque se lo emplee para expresar una despedida, para expresar una maldición o para expresar un afán de venganza. El lenguaje asegura que ese tú sigue siendo un tú, y que por lo tanto no es un él o un ella (que no es una no-persona).

Es posible, pese a todo, que se produzca una distancia tal que incluso el contacto lingüístico resulte imposible. En esos casos, la separación entre el enunciador y su amado o amada es demasiado grande como para que se pueda apelar al núcleo constitutivo del discurso del bolero, que es la posibilidad de hablarle al otro. Esa lejanía se subsana en los boleros a través de diferentes mediadores: esos mensajeros, esos portadores del lenguaje, pueden ser el pensamiento, una estrella que cruza la noche, o aun las propias noches;³ hablan en nombre del enunciador; llevan y traen frases y noticias del ser amado o para el ser amado, y de ese modo consiguen reconvertir a ese él o ella en el imprescindible tú. Si ese tú, distanciado o distanciada, ya no puede o no quiere hablar con el enunciador, se llega incluso a recurrir a Dios, que resulta para estas circunstancias un enlace tan eficaz como insoslayable: lo que el amado o amada debe saber puede preguntárselo directamente a Dios.⁴

Puede suceder también que el yo recurra a esta clase de mediaciones para saber algo sobre su amado o amada, porque así como la separación impide el conocimiento sobre el otro, impide también, en el mismo sentido, la posibilidad de la pregunta directa. Las estrellas, la luna, el sol, el mar, están entonces, al igual que Dios, al alcance de la mano (o al alcance de la palabra) del enunciador para tratar de saber con quién está el otro, si esa noche se irá de ronda, si piensa en él, si lo ha olvidado, si ya no lo quiere.⁵

Hay todo un orden cósmico que contribuye a salvar la distancia con el ser amado, listo para mediar y restablecer el contacto discursivo. Los boleros no

Ver "Pensamiento" de Rafael Gómez. "En nosotros" de Tania Castellanos y "Sabrás que te quiero" de Teddy Fregoso.

⁴ Ver "Mujer perjura" de Miguel Companioni y "Perfidia" de Alberto Domínguez.

⁵ Ver "Cataclismo" de Esteban Taronji. "Noche de ronda" de Agustín Lara. "Canción del mar" de J.A. Zorrilla e "Inconsolable" de Rafael Hernández.

aseguran entonces ni el amor ni la dicha; lo único que aseguran es que el sujeto de la enunciación nunca se quedará hablando solo (aunque a la vez provocan la inquietante impresión de que si ese sujeto se la pasa inventando interlocutores, es porque, en realidad, está hablando solo todo el tiempo).

III. AMOR ES UN ALGO SIN NOMBRE

El entramado múltiple de las letras de bolero contiene una especie de decálogo sobre lo que el amor es y sobre lo que debe hacerse con respecto a él. Como "teoría del amor", sin embargo, los boleros resultan tironeados entre la necesidad de explicar o de comprender, por un lado, y por el otro, una concepción del amor por la cual se lo asocia con lo irracional, con lo que escapa a toda lógica, con lo que no tiene explicación.

El amor, en los boleros, es como una religión, es una religión en la que se adora al otro, se lo equipara con Dios, se le erige un altar sagrado, se reza su nombre pidiendo el regreso, se lo considera una hostia santa.⁶ El amor, concebido como acto religioso, se convierte en una puesta en escena de la adoración y la veneración por el ser amado; no sorprende, por lo tanto, que el enamorado cuente o crea contar con la complicidad de Dios para mandarlo a decir cosas, a modo de improvisado correveidile. El amor ocupa un lugar sagrado en el que nadie, excepto los amantes, podría penetrar.⁷ Y sin embargo, esa sacralidad de la adoración amorosa se impregna de profanidad. No se trata de una herejía: los boleros no profanan los signos de lo religioso (no actúan como Madonna, por ejemplo, en otro registro musical de la cultura de masas, con religiones tales como el cristianismo o el peronismo). Más bien ocurre lo contrario: los boleros toman circunstancias profanas (o incluso, cuando el deseo urge, pecaminosas) y las elevan a la condición sagrada de la religiosidad: a la pàrvula boca que enseñó a pecar, por ejemplo, se la venera.⁸

En cualquier caso, el amor como religión escapa de las posibilidades de una explicación racional, y no solicita otra cosa que la constatación de la veneración sostenida por los enamorados. El amor queda demostrado mediante esa persistente adoración hacia el ser al que se ama, sin que haga falta cualquier forma de argumentación: aquélla, y no ésta, es la *prueba de amor*.

Ver "Historia de un amor" de Carlos Almarán. "El cuartito" de Mundito Medina. "Mis noches sin ti" de D.Ortiz y "Por si no te vuelvo a ver" de Maria Grever.

Toda invasión pasa a ser una profanación: ver "Di que no es verdad" de Alberto Domínguez.

* Ver "Piensa en mi" de Agustín Lara. Excluyo en estas consideraciones determinada zona del género: los relatos de amor prohibido. Se llega, en esos casos, a pedir el castigo de Dios. Ver, por ejemplo, "Lo prohibido" de Roberto Cantoral o "Que me castigue Dios" de Carlos Gómez Barrera.

Mal podría haber una explicación racional para sostener el sentimiento amoroso, cuando el amor es concebido precisamente (y aquí los boleros retoman otro tópico) como pérdida de la razón. Uno de los límites del amor en los boleros (que lo hace ser, a la vez, un amor ilimitado) es la locura: *más no se puede amar*.⁹

El amor no responde ni a la razón ni a la voluntad del sujeto, y sin embargo, a veces porque no es correspondido, a veces porque se acaba, a veces porque resulta imposible, en las letras de bolero hay una recurrente necesidad de definirlo y de explicarlo. Es lo contrario de la razón; es, muchas veces, lo que acaba con la razón; y aun así, en tanto cuentan historias de amor, en cuanto organizan una trama para la experiencia amorosa, los boleros le reconocen una lógica.

Dentro de esa lógica, el amor puede ser definido; pero lo será, necesariamente, a través de la hipérbole. El amor es, para empezar, la vida misma.¹⁰ En la desproporción del discurso del bolero, se invierten las relaciones de enmarcamiento. El amor ya no es algo que está en la vida o que sucede en la vida; sobrepasa incluso la superposición exacta que los identifica (amar es vivir o vivir es amar): el amor llega a enmarcar a la vida y a contenerla, por lo que quedarse sin el amor es quedarse sin la vida, ya que toda la vida cabe en un amor.¹¹

Si perder el amor es entonces igual que perder la vida, al no tener consigo a la persona amada, el enamorado ya no vive (a veces no sabe, a veces no quiere, a veces no puede ya vivir).¹² El amor es —en un sentido literal— cuestión de vida o muerte. Entre el enunciado: “nacé para amarte” y el enunciado: “me muero sin tí”, se definen los dos polos de la pasión amorosa, multiplicados en los boleros hasta la saturación: *vivir para amar y morir de amor*.¹³

IV. SOLAMENTE UNA VEZ

Si el amor fuese algo que sucede *en* la vida, cabría la posibilidad de que otras cosas sucedieran también (y específicamente: cabría la posibilidad de que hubiese en la vida otros amores). Pero como, en el relato que construyen los boleros, el amor *es* la vida, perderlo, o esperarlo vanamente, resulta igual que morir. De aquí se desprende uno de los postulados básicos que los boleros establecen para la experiencia amorosa: todo amor es único, por definición. Homologado, una y otra vez, con la propia vida, se dice que se ama solamente

⁹ Querer ilimitadamente es querer hasta la locura: ver “Júrame” de María Grever.

¹⁰ Ver “Sin un amor” de Chucho Navarro.

¹¹ Ver “Todo” de Tito Rivera.

¹² Ver “Desvelo de amor” de Rafael Hernández. “Piensa en mí” de Agustín Lara y “Sin tí” de Pepe Guizar.

¹³ Cfr. “Bien sabes tú” de A. Esparza Oteo. “Nada espero” de Gonzalo Curiel y “Siboney” de Ernesto Lecuona.

una vez en el mismo sentido en que se dice que se vive solamente una vez,¹⁴ y no hay manera de volver a entregar el alma cuando ya se la ha entregado.¹⁵

Este postulado del amor único organiza entonces toda una economía de la pasión en los boleros: es lo que hace que se ame sin reservas, que se dé el corazón, que se entregue el alma, que se viva para amar y que se muera de amor. Si el amor es único en la vida, todo lo que lo precede es un prelude y todo lo que lo sigue es una agonía. El amor en los boleros no solamente es una religión: es una religión monoteísta.

Pese a todo, puede que existan, de hecho, otros amores que precedan al gran amor consagrado por el bolero en cuestión.¹⁶ Solo que la condición esencial del amor verdadero, al que acaso habría que llamar Amor, es que consigue anular todo aquello que pueda haber existido antes, para inscribirse siempre en un origen puro y vacío: no hay huellas ni recuerdos que el auténtico amor no pueda borrar.¹⁷ Pero el movimiento no es solo retrospectivo, sino también prospectivo, y si el amor único consigue convertirse en tal, eso se debe, fundamentalmente, a la manera en que incide en los eventuales amores que puedan seguirlo, y que se ven fatalmente reducidos a la condición de un vano artilugio para tratar de olvidar al amor verdadero, al que se quiere dejar inútilmente atrás. Como, según la lógica de los boleros, se ama solamente una vez, ese amor torna en un remedo o en un engaño a todos los intentos ulteriores: las otras bocas, las nuevas ansiedades, los brazos ajenos, no traen más que recuerdos del amado o de la amada.¹⁸ Ese amor imborrable puede parecer olvidado, pero en realidad nunca lo está, y retorna como retorna lo reprimido: bastará con dormirse y con soñar para que vuelva a hacerse presente.¹⁹ Y en la manifestación extrema de esta persistencia, ya no será necesario siquiera llegar a soñar: bastará con cerrar los ojos para que aparezca la imagen imborrable del auténtico ser amado.²⁰

En los boleros se termina por renunciar, más que nada por resignación, a que el dolor del amor perdido pueda subsanarse. Para qué buscar otros amores si en la vida hay, definitivamente, un único amor: cuando los labios del ser amado ya no quieren besar, los otros besos son inútiles.²¹

¹⁴ Puede sostenerse que el amor es único por comparación con otros amores, como en "Historia de un amor" de Carlos Almarán o en "Así" de María Grever: porque el sujeto amante (mediante una fórmula del tipo *nadie te amará como yo*) declara que no hay amor que se compare con el suyo, como en "Bien sabes tú" de A. Esparza Oteo: o porque el sujeto amante (mediante una fórmula del tipo *a nadie amaré como a ti*) declara que no hay nadie que se compare con su amada, como en "Fichas negras" de Johnny Rodríguez.

¹⁵ Ver "Solamente una vez" de Agustín Lara y "Será por eso" de Consuelo Velázquez.

¹⁶ Una posibilidad, frente a esta circunstancia, es la de no querer saber qué pudo suceder con otras gentes (no hacerse preguntas sobre el pasado, al igual que Rick e Ilsa en *Casablanca*, en la que no por nada bailan "Perfidia"). Ver "No me platiques más" de Vicente Garrido.

¹⁷ Ver "No te importe saber" de René Touzet.

¹⁸ Ver "Inolvidable" de Julio Gutiérrez y "Sombra que besa" de Rosendo Ruiz.

¹⁹ Ver "Mía" de Armando Manzanero.

²⁰ Ver "Pensando en ti" de Alfonso Torres.

²¹ Ver "Perfidia" de Alberto Domínguez.

V. SIEMPRE, PERO SIEMPRE, SIEMPRE

No es que en el bolero los amores no se acaben: a veces se acaban, y se acaban lastimosamente. Pero como siempre queda del amor un resto, una marca imborrable, esto hace que se siga manteniendo el postulado de que el amor coincide con la propia vida. Es en este sentido que pueden sostenerse, al mismo tiempo, los relatos de desenlace amoroso y la premisa de que el amor nunca se acaba.²² Como el amor es la vida y dura, por lo tanto, lo que la vida; el pacto en los boleros no puede ser otro que el de amar hasta la muerte.

La propia tendencia a la hipérbole, sin embargo, hace que en los boleros ni aun la duración de toda una vida le baste al enamorado.²³ El sentimiento amoroso se instala así en un plano de atemporalidad que es el que los boleros buscan constituir, y por el cual *todo verdadero amor es eterno*.²⁴ Se eleva hasta una dimensión de infinitud en la que ni siquiera la muerte puede ya acabar con él, porque el juramento amoroso tiene vigencia incluso después de que los amantes mueren, y el que primero se vaya al cielo habrá de esperar al otro, para que el romance continúe.²⁵

Esta trascendencia remite otra vez a la religiosidad de la que los boleros se cargan a menudo, pero la ascensión celestial y la inmortalidad amorosa no necesariamente implican una desmaterialización espiritualizadora: el amor eterno de los boleros, su posibilidad de trascender a la muerte, incluye la materialidad de los cuerpos. Es el negro de los ojos lo que no morirá, es el canela de la piel lo que ha de quedar igual, y es el sabor de los besos lo que se llevará incluso en la eternidad.²⁶ En este caso, la metafísica no es el precio para que un amor dure para siempre: los boleros conciben como eterno a un amor siempre sensual. No se trata de amores desalmados, por cierto. Es solo que, en lugar de cargar a los cuerpos de espiritualidad, lo que se hace en la fábula amorosa de los boleros es materializar el alma: el alma tiene marcas imborrables de cicatrices, como si fuera un cuerpo.²⁷

VI. QUÉ DESESPERACIÓN

Lejos de la dicha que presupondrían los amores de vigencia eterna, los boleros son un gran relato del padecimiento sentimental. Básicamente, amar es dispo-

²² Ver "Hasta siempre" de Mario Clavel.

²³ Ver "Toda una vida" de Osvaldo Farrés y "Cien años" de Alberto Cervantes.

²⁴ Ver "Entrega total" de Abelardo Pulido. "Palabras de mujer" de Agustín Lara y "Una noche contigo" de Alfredo Sadel.

²⁵ Ver "Nuestro juramento" de Benito de Jesús y "Espérame en el cielo" de Francisco López Vidal.

²⁶ Ver "Piel canela" de Bobby Capó y "Sabor a mí" de Alvaro Carrillo.

²⁷ Ver "La mentira" de Alvaro Carrillo.

nerse a sufrir,²⁸ y en estos casos lo que resulta ser único, eterno y enloquecedor es precisamente el sufrimiento.

En el universo del bolero, efectivamente, los amores también se acaban, porque rige un principio de unilateralidad según el cual, para que se hable de amor, basta con que ame uno solo. El amor no correspondido y el amor del abandonado son también amores definitivos, solo que definitivos en el padecimiento y en la infelicidad. Cuando el amor correspondido se acaba, perdura como tortura y como desesperación en la prolongación de un amor que ya no es correspondido, pero que sigue siendo amor. En este punto, la fugacidad y la eternidad se superponen y se contradicen, provocando en el sujeto un desgarramiento enloquecedor (está es la otra forma en que la locura se inscribe en los relatos del bolero: sometiendo al sujeto a una temporalidad vertiginosa y detenida a la vez).²⁹

Los boleros pueden registrar la fugacidad del paso del tiempo,³⁰ pero siempre son más que un *carpe diem*, porque en su noción de la entrega y del sacrificio amoroso no cabe el pragmatismo estrecho que convoca a aprovechar el momento. Lo que el sujeto enamorado no soporta es, precisamente, poner a su amor (eterno y definitivo) en los términos pasajeros del "momento". Los amores "felices" (el amor correspondido, el amor realizado) apuntan a una trascendencia temporal: a esa esfera en la que, al otro lado de la muerte, el tiempo ya no pasa. Los amores "difíciles" (el amor no correspondido, el amor quebrado por la traición o por el abandono) se proponen igualmente impedir que el tiempo transcurra, pero en este caso lo que se quiere es anular la transitoriedad terrenal del amor que va a perderse.³¹

Se explica así que los boleros, que en algún momento postulan que entre dos seres que se aman no existe el adiós, construyan, pese a todo, las escenas de la despedida.³² Lo definitivo del amor es ahora la imposibilidad de olvidar, la perpetuidad del recuerdo; y si hubo una última vez, una última noche, será eso entonces lo que no se podrá olvidar ni aun queriendo.³³ El amor resulta, otra vez, eterno, definitivo: en el discurso del bolero, todo enamorado es Funes el memorioso.

VII. NO, NO Y NO

En la enunciación del desenlace para el amor que se acaba, el que sufre la pérdida tiene lugares bien definidos en los que situar su discurso: el dolor, el despecho.

²⁸ Ver "Corazón" de Consuelo Velázquez.

²⁹ Ver "Amor fugaz" de Benny Moré.

³⁰ Ver "Vive esta noche" de A. Díaz Rivero.

³¹ Ver "El reloj" de Roberto Cantoral.

³² Ver "Será por eso" y "Bésame mucho", ambos de Consuelo Velázquez.

³³ Ver "La última noche que pasé contigo" de Bobby Collazo.

el reproche, el pedido de confesión (tales son las dos caras que la confesión asume en los boleros: confesarle al otro el amor, o pedirle al otro que confiese su desamor. Quien descubre que ya no es amado insiste extrañamente en que el otro *se lo diga*). Pero los boleros son un mapa total de discurso amoroso, y por lo tanto también le dan cabida al discurso enunciado en primera persona por aquel que ha dejado de querer.

En esta instancia, los boleros llegan a construir una inversión mecánica de sus propios tópicos: si su especificidad discursiva consiste en *decir el amor*, no habrá modo más directo de *decir el desamor* que *desdecirse*. Solo así caben en su relato los “ya no me quieras tanto”, “no sufras más por mí”, “olvidate de mí”, “encuentra de nuevo otro querer”:³⁴ haciendo de la mera inversión un sistema.

Teniendo a la inversión como punto de partida, el relato de los boleros despliega diferentes mecanismos de narración del desamor. *El amor imposible*, por ejemplo, que es un tópico que corresponde habitualmente al que ama y sufre, se aplica aquí, paradójicamente, al que ya no ama, en el momento en que arguye, de un modo hias dién unuso, que no es el que ha dejado de amar, sino el propio amor lo que *ya no puede ser*.³⁵

Pero el discurso de la ruptura del amor aparece necesariamente ligado con lo que, dentro de este mismo registro, funciona como el discurso de su constitución. El amor en los boleros se funda en un acto de habla: el pacto de amor se establece en términos de un juramento.³⁶ La ruptura habrá de responder entonces a dos posibilidades: o bien hubo un falso juramento (se mintió en el momento de jurar)³⁷ o bien hubo una traición a ese juramento (aunque fue pactado originalmente con sinceridad, luego no fue cumplido).³⁸ Desde aquí, sin embargo, no puede hacerse otra cosa que preguntar qué fue del amor que alguna vez se juró,³⁹ como si el amor pudiese sobrevivir aun al pacto que lo fundó, cuando ese mismo pacto se ve disuelto.

Aquí los boleros ingresan en el segundo tramo de su relato amoroso: después de constituir al amor como la vida, como una religión, como una locura, después de haberlo hecho único y perpetuo, y después de contar las diversas formas de su ruptura, los boleros van a narrar el sufrimiento que provoca la ausencia y la distancia del ser amado.

³⁴ Ver “No me quieras tanto” de Rafael Hernández.

³⁵ Ver “Compréndeme” de María Alma y “Somos diferentes” de Gabriel Luna.

³⁶ Ver “No, no y no” de Arnulfo M. Vega y “Blancas azucenas” de Pedro Flores.

³⁷ Ver “Que te vaya bien” de Federico Baena y “Nada espero” de Gonzalo Curiel.

³⁸ Ver “Sabor de engaño” de Mario Álvarez y “Traición” de Rafael Hernández.

³⁹ Ver “Y...” de Mario de Jesús y “Qué tonterías” de Consuelo Velázquez.

VIII. INOLVIDABLE

En el discurso del bolero, el recuerdo del amor es una prolongación del amor: al recordar, se sigue amando. Cuando los boleros entran en la zona del padecimiento por el amor perdido, lo que el discurso registra es el desgarrado propósito de dejar de recordar. Esta sostenida voluntad de olvido encuentra un límite infranqueable: el verdadero amor es, por definición, imposible de olvidar.⁴⁰

El mapa de la retórica amorosa contiene necesariamente un mapa de las formulaciones sobre el olvido, expresado como deseo e imposibilidad de olvidar,⁴¹ como deseo de no ser olvidado,⁴² como recomendación de sí ser olvidado,⁴³ como dolorosa admisión de haber sido olvidado,⁴⁴ como orgullosa refutación de haber sido olvidado,⁴⁵ como reproche del que olvida (el que olvida lo hace porque el otro le enseñó a olvidar)⁴⁶ y aun como pacto (en el reverso del pacto fundacional del amor, hay un acuerdo del tipo *tú olvidame que yo te olvido*).⁴⁷

Claro que, en este punto, los boleros reencuentran su condición fundamental, que es la de ser *un vínculo lingüístico entre un yo y un tú*. Para que existan los boleros tiene que haber un yo que se dirige a un tú con el propósito de hablarle de amor, y aunque le proponga el olvido, o se lo asegure, o se lo vaticine, está contradiciendo esa presunta disposición a olvidar por el solo hecho de continuar interpelando al otro con la palabra. El olvido llega a convertirse en una obsesión,⁴⁸ pero la propia persistencia que corresponde a una obsesión elimina toda posibilidad para el debilitamiento, para el progresivo abandono que propicia el olvido.

La obsesión es la impronta del recuerdo, no la del olvido; y cuando en los boleros se declara la obsesión por olvidar, en realidad se está hablando de un amor que se perpetúa. Por más que el hablante enuncie: *olvidame, olvidemos, te olvidaré o te he olvidado*, desmiente esos enunciados al definirse como hablante, al definir a ese interlocutor, al hablar de lo que habla. Es absurdo de por sí un enunciado del tipo: "Ya te olvidé",⁴⁹ porque si, en efecto, se hubiese producido el olvido, no habría interlocución: se habla, y por lo tanto, se recuerda.

⁴⁰ Ver "Inolvidable" de Julio Gutiérrez.

⁴¹ Ver "No puedo ser feliz" de Adolfo Guzmán y "No podré olvidarte" de Alex Vidal.

⁴² Ver "Ansia" de Eusebio Delfín.

⁴³ Ver "No me quieras tanto" de Rafael Hernández.

⁴⁴ Ver "Cien años" de Alberto Cervantes.

⁴⁵ Ver "Mentiras tuyas" de Mario Fernández Porta.

⁴⁶ Ver "Niégalo" de María del Rosario Ortega.

⁴⁷ Ver "No pidas más perdón" de Raúl Márquez.

⁴⁸ Ver "Ya que te vas" de Ernestina Lecuona.

⁴⁹ Ver "Ya te olvidé" de Angel Almenares.



IX. NUNCA NUNCA MÁS

Los boleros plasman la experiencia de la pérdida en la formulación dramática de un *nunca más*. Este *nunca* corresponde al *siempre* y al *para siempre* del juramento amoroso; en uno y otro caso, como promesa terminante o como pérdida terminante, el amor en los boleros se sigue describiendo bajo las formas de lo definitivo.⁵⁰

La distancia funciona como tal en el discurso del bolero en lo que hace a la ausencia irreparable de la persona amada y a lo improbable de su regreso (regreso que, pese a todo, se espera mientras se sufre). Pero ni esa distancia ni esa ausencia son plenas, ya que la distancia no conlleva el olvido,⁵¹ y el recuerdo de la persona amada tiene tanto peso que equivale a estar con ella.⁵²

El recuerdo como fatalidad, la imposibilidad del olvido, definen para el amor perdido una zona intermedia entre la ausencia y la presencia. En ese lugar, demasiado incierto como para recuperar al ser amado, pero demasiado cierto como para desentenderse de él, los boleros sitúan un *qué será de ti*: una secuencia de interrogantes por lo que la persona ausente estará haciendo, dónde andará, qué aventuras tendrá, si extraña, si engaña, si estará o no estará recordando.⁵³

En la pregunta insistente del *qué será de ti*, en la angustiante incertidumbre del *no sé tú*,⁵⁴ la persona amada adquiere un carácter fantasmal, a medio camino entre la presencia plena (con la que el amor se consumaría en el reencuentro) y la ausencia plena (que haría posible el olvido). En la tortuosa espera del abandonado, atado a los recuerdos del pasado o a la esperanza incierta de regreso en el futuro, el amor se reduce a la obsesiva configuración del otro ausente, del que nunca se sabe pero al que siempre se trata de adivinar.

X. HOY COMO AYER

El discurso de los boleros introduce algunos momentos de certeza en la espera del regreso del amor perdido. Esa certeza puede deberse a un pesimismo absoluto, donde lo seguro es que el amor no volverá, y no queda otra alternativa que entregarse a la dolorosa revisión de los recuerdos.⁵⁵ Pero también es posible que se espere al ser amado con la certeza contraria: con la certeza de que, tarde

⁵⁰ Ver "Alma de roca" de Lily Baret, y "Aquellos ojos verdes" de Adolfo Utrera.

⁵¹ Ver "Contigo a la distancia" de César Portillo de la Cruz.

⁵² Ver "La barca" de Roberto Cantoral.

⁵³ Ver "Perfidia" de Alberto Domínguez, "Esta tarde vi llover" de Armando Manzanero y "Mi carta" de Marió Clavel.

⁵⁴ Ver "No sé tú" de Armando Manzanero.

⁵⁵ Ver "Hablar contigo" de Carlos Puebla y "Vivir de recuerdos" de Bobby Collazo.

o temprano, retornará.⁵⁶ En estos casos, el amor perdido está “perdido” no en el sentido de una ruptura, sino de un extravío; se supone que se trata de un desvío pasajero del que, necesariamente, se regresará (esta es otra de las formas en que la locura se manifiesta en los boleros:⁵⁷ se trata de una locura momentánea que provocó el abandono, y que dejará lugar al regreso una vez que se calme).⁵⁸

La franja precisa que designan los boleros para el padecimiento amoroso no es, sin embargo, la de la certeza (ni la certeza de que habrá regreso ni la certeza de que no lo habrá), sino la de la incertidumbre. El enamorado aguarda una vuelta que no sabe si se producirá, y vive esa espera de la misma forma en que, según los boleros, se vive el propio amor (porque también la espera es la continuación del amor por otros medios): poniendo en juego la vida entera por la espera,⁵⁹ o muriéndose de tanto esperar.⁶⁰ La retórica de la veneración religiosa se traslada igualmente a la espera del retorno del amor, en la medida en que se reza por el regreso, y se les pide a la Virgen y a Dios que el amado vuelva.⁶¹

Con la espera del regreso del amor perdido se plantea toda una cuestión para el discurso del bolero, porque los boleros remiten al amor a una trascendencia transtemporal, más allá de la vida y de la muerte, en el limbo de la eternidad, y sin embargo la espera del regreso es no solo la espera del regreso de la persona amada y del amor perdido, sino también la espera del regreso del ayer.

La ruptura del pacto amoroso conlleva una ruptura en el orden cronológico: es un corte temporal que quiebra el énfasis definitivo del *siempre* o del *nunca*, y escinde conflictivamente un ayer y un hoy. Recuperar ese ayer es la impronta de la espera en el relato de los boleros, porque recuperar el ayer y fusionarlo con el hoy es la única manera de restablecer el grado cero de un tiempo sin transcurso, en el que todo es *igual que antes*.⁶²

Pese a todo, los boleros narran también el regreso: las formas en que el amor perdido vuelve. Con el regreso del ser amado de alguna manera se llega al desenlace de la historia de amor que cuentan los boleros. El relato en este punto se bifurca para contar los dos finales posibles: tanto el final feliz como el final desgraciado: tanto el regreso logrado como el regreso fallido.

⁵⁶ En esta misma zona de la representación romántica, el que espera puede llegar a confiar en que el regreso del ser amado es algo que está a su alcance provocar en cuanto lo decida. Ver “La mentira” de Alvaro Carrillo.

⁵⁷ Se puede enloquecer por amor o por desamor (ver “Celoso” de Mario Molina); se puede enloquecer por celos, viendo a la persona amada en brazos ajenos (ver “Con toda el alma” de Luis Martínez Serrano) o se puede enloquecer porque el reloj pasa las horas (ver “El reloj” de Roberto Cantoral).

⁵⁸ Ver “Después” de Folo Bergaza.

⁵⁹ Ver “Desesperanza” de María Luisa Escobar.

⁶⁰ Ver “Noche de ronda” de Agustín Lara.

⁶¹ Ver “Mis noches sin ti” de D. Ortiz, “Frio en el alma” de Miguel Ángel Valladares y “Por qué me siento triste” de Guillermina Aranguren.

⁶² Ver “Bien sabes tú” de A. Esparza Oteo, “Vuélveme a querer” de Mario Álvarez y “Alma de roca” de Lily Batet.

El retorno del amor perdido no solo depende de que se arrepienta y regrese aquel que en su momento quebró el juramento de amar hasta la eternidad; también requiere la disposición a perdonar por parte del que fuera engañado o traicionado en la ruptura. En este sentido, la falta de rencor sostiene la posibilidad del amor recuperado, y la formulación de un *yo te perdono* se entrelaza con la de un *yo te quiero* para que ambas puedan sostenerse entre sí.⁶³ El perdón puede responder a la capacidad de olvidar (los amores no pueden olvidarse, pero los rencores sí)⁶⁴ o a una impronta de tipo cristiana, que es la de conceder el perdón al que confiesa: si el otro dice la verdad, se lo perdona.⁶⁵

Ahora bien: no siempre el sujeto enamorado de los boleros se basta a sí mismo para poder perdonar. Entonces vuelve a recurrir a Dios, aunque esta vez al menos lo convoca para sus funciones específicas: perdonar o castigar. El que no puede perdonar le pide a Dios que perdone en su lugar,⁶⁶ o le deja a Dios la ingrata tarea del castigo para poder él, aliviado de todo rencor, ser otra vez indulgente y afectuoso.⁶⁷

La bifurcación del relato de los boleros introduce también la variante del final infeliz. La primera posibilidad de que el amor perdido no se recupere es que, a pesar de todo, se tenga la certeza de que quien nos ha abandonado no va a volver y la espera se prolongue vana e indefinidamente.⁶⁸ Pero también es posible que el retorno del amor se frustre no desde aquel que había quebrado el juramento, sino desde aquel que había sido abandonado: lejos de toda inclinación a la indulgencia, la prolongación de la espera solo le sirve para acumular rencor. Los boleros recurren aquí a una figura que ya es clásica: el despecho. El rencor del despechado, que no puede perdonar lo que le han hecho, lo lleva a renunciar él mismo al retorno del amor perdido y a postular que tal vez lo mejor es el olvido (pese a que él, por definición, es el que está incapacitado de olvidar).⁶⁹

Si la lógica del amor feliz es la de la entrega total, sin medida ni reticencias, la lógica del despecho introduce en cambio el cálculo permanente para regular lo que se da. Ya no hay margen para la desproporción del *todo por nada*; es el cálculo minucioso de una entrega perfectamente proporcional: sufrimiento por sufrimiento y agonía por agonía, de manera tal que todas las deudas se pagan.⁷⁰

⁶³ Ver "Yo te perdono" de Osvaldo Farrés.

⁶⁴ Ver "Vuelve" de Martínez Gil.

⁶⁵ Ver "Y..." de Mario de Jesús.

⁶⁶ Ver "Perdónala Señor" de Carlos Eleta Almarán.

⁶⁷ Ver "Imposible" de Agustín Lara.

⁶⁸ Ver "Te sigo esperando" de Manolo Palos.

⁶⁹ Ver "Déjame en paz" de Luciano Miral. "Déjame solo" de Roberto Cantoral y "Encadenados" de Carlos Arturo Briz.

⁷⁰ Ver "Corazón negro" de José Mateo y "Deuda" de Luis Marquetti.

o temprano, retornará.⁵⁶ En estos casos, el amor perdido está “perdido” no en el sentido de una ruptura, sino de un extravío; se supone que se trata de un desvío pasajero del que, necesariamente, se regresará (esta es otra de las formas en que la locura se manifiesta en los boleros:⁵⁷ se trata de una locura momentánea que provocó el abandono, y que dejará lugar al regreso una vez que se calme).⁵⁸

La franja precisa que designan los boleros para el padecimiento amoroso no es, sin embargo, la de la certeza (ni la certeza de que habrá regreso ni la certeza de que no lo habrá), sino la de la incertidumbre. El enamorado aguarda una vuelta que no sabe si se producirá, y vive esa espera de la misma forma en que, según los boleros, se vive el propio amor (porque también la espera es la continuación del amor por otros medios): poniendo en juego la vida entera por la espera,⁵⁹ o muriéndose de tanto esperar.⁶⁰ La retórica de la veneración religiosa se traslada igualmente a la espera del retorno del amor, en la medida en que se reza por el regreso, y se les pide a la Virgen y a Dios que el amado vuelva.⁶¹

Con la espera del regreso del amor perdido se plantea toda una cuestión para el discurso del bolero, porque los boleros remiten al amor a una trascendencia transtemporal, más allá de la vida y de la muerte, en el limbo de la eternidad, y sin embargo la espera del regreso es no sólo la espera del regreso de la persona amada y del amor perdido, sino también la espera del regreso del ayer.

La ruptura del pacto amoroso conlleva una ruptura en el orden cronológico: es un corte temporal que quiebra el énfasis definitivo del *siempre* o del *nunca*, y escinde conflictivamente un ayer y un hoy. Recuperar ese ayer es la impronta de la espera en el relato de los boleros, porque recuperar el ayer y fusionarlo con el hoy es la única manera de restablecer el grado cero de un tiempo sin transcurso, en el que todo es *igual que antes*.⁶²

Pese a todo, los boleros narran también el regreso: las formas en que el amor perdido vuelve. Con el regreso del ser amado de alguna manera se llega al desenlace de la historia de amor que cuentan los boleros. El relato en este punto se bifurca para contar los dos finales posibles: tanto el final feliz como el final desgraciado: tanto el regreso logrado como el regreso fallido.

⁵⁶ En esta misma zona de la representación romántica, el que espera puede llegar a confiar en que el regreso del ser amado es algo que está a su alcance provocar en cuanto lo decida. Ver “La mentira” de Alvaro Carrillo.

⁵⁷ Se puede enloquecer por amor o por desamor (ver “Celoso” de Mario Molina); se puede enloquecer por celos, viendo a la persona amada en brazos ajenos (ver “Con toda el alma” de Luis Martínez Serrano) o se puede enloquecer porque el reloj pasa las horas (ver “El reloj” de Roberto Cantoral).

⁵⁸ Ver “Después” de Folo Bergaza.

⁵⁹ Ver “Desesperanza” de María Luisa Escobar.

⁶⁰ Ver “Noche de ronda” de Agustín Lara.

⁶¹ Ver “Mis noches sin ti” de D. Ortiz, “Frio en el alma” de Miguel Ángel Valladares y “Por qué me siento triste” de Guillermina Aranguren.

⁶² Ver “Bien sabes tú” de A. Esparza Oteo, “Vuélveme a querer” de Mario Álvarez y “Alma de roca” de Lily Batet.

El retorno del amor perdido no solo depende de que se arrepienta y regrese aquel que en su momento quebró el juramento de amar hasta la eternidad; también requiere la disposición a perdonar por parte del que fuera engañado o traicionado en la ruptura. En este sentido, la falta de rencor sostiene la posibilidad del amor recuperado, y la formulación de un *yo te perdono* se entrelaza con la de un *yo te quiero* para que ambas puedan sostenerse entre sí.⁶³ El perdón puede responder a la capacidad de olvidar (los amores no pueden olvidarse, pero los rencores sí)⁶⁴ o a una impronta de tipo cristiana, que es la de conceder el perdón al que confiesa: si el otro dice la verdad, se lo perdona.⁶⁵

Ahora bien: no siempre el sujeto enamorado de los boleros se basta a sí mismo para poder perdonar. Entonces vuelve a recurrir a Dios, aunque esta vez al menos lo convoca para sus funciones específicas: perdonar o castigar. El que no puede perdonar le pide a Dios que perdone en su lugar,⁶⁶ o le deja a Dios la ingrata tarea del castigo para poder él, aliviado de todo rencor, ser otra vez indulgente y afectuoso.⁶⁷

La bifurcación del relato de los boleros introduce también la variante del final infeliz. La primera posibilidad de que el amor perdido no se recupere es que, a pesar de todo, se tenga la certeza de que quien nos ha abandonado no va a volver y la espera se prolongue vana e indefinidamente.⁶⁸ Pero también es posible que el retorno del amor se frustre no desde aquel que había quebrado el juramento, sino desde aquel que había sido abandonado: lejos de toda inclinación a la indulgencia, la prolongación de la espera solo le sirve para acumular rencor. Los boleros recurren aquí a una figura que ya es clásica: el despecho. El rencor del despechado, que no puede perdonar lo que le han hecho, lo lleva a renunciar él mismo al retorno del amor perdido y a postular que tal vez lo mejor es el olvido (pese a que él, por definición, es el que está incapacitado de olvidar).⁶⁹

Si la lógica del amor feliz es la de la entrega total, sin medida ni reticencias, la lógica del despecho introduce en cambio el cálculo permanente para regular lo que se da. Ya no hay margen para la desproporción del *todo por nada*; es el cálculo minucioso de una entrega perfectamente proporcional: sufrimiento por sufrimiento y agonía por agonía, de manera tal que todas las deudas se pagan.⁷⁰

⁶³ Ver "Yo te perdono" de Osvaldo Farrés.

⁶⁴ Ver "Vuelve" de Martínez Gil.

⁶⁵ Ver "Y..." de Mario de Jesús.

⁶⁶ Ver "Perdónala Señor" de Carlos Eleta Almarán.

⁶⁷ Ver "Imposible" de Agustín Lara.

⁶⁸ Ver "Te sigo esperando" de Manolo Palos.

⁶⁹ Ver "Déjame en paz" de Luciano Miral. "Déjame solo" de Roberto Cantoral y "Encadenados" de Carlos Arturo Briz.

⁷⁰ Ver "Corazón negro" de José Mateo y "Deuda" de Luis Marquetti.

Cuando al regreso de la persona amada se responde desde el despecho y desde el rencor, el discurso del bolero invierte algunas de sus significaciones básicas. Ciertamente, todo amor verdadero deja una huella, un resto imborrable; la forma negativa de ese resto son las cenizas. Las cenizas son el resto devaluado del amor que hubo, cuando se produce el regreso pero no se le concede el perdón.⁷¹

Cuando se produce el regreso, y a ese regreso se le responde no con el perdón, sino con el rencor vengativo y con el despecho, lo que se hace, en lugar de restablecer la transtemporalidad amorosa (hoy es como ayer, y para siempre), es pagarle al otro con su misma moneda: frustrar su pretensión de recuperar el amor perdido con un golpe brutal de temporalidad. De este modo se produce en el discurso del bolero uno de los tópicos de la melancolía para el desenlace infeliz: la determinación de que *ya es tarde*.⁷²

El amor se frustra cuando queda sujeto a los contrastes entre un pasado y un presente, entre el ayer y el hoy, o —con el despecho— entre un llegar a tiempo y un llegar demasiado tarde. El único amor posible, en los boleros, es un amor sin tiempo.

XII. QUIZÁS, QUIZÁS, QUIZÁS

Para situar al amor, según proponemos, en un más allá del tiempo, los boleros tienen que inventar esa transtemporalidad. La tensión cronológica entre el pasado y el presente (la pérdida irrecuperable de lo que fue) o entre el pasado y el futuro (la angustiante incertidumbre por lo que será) deben disolverse en un puro presente que se vuelve eternidad. En el discurso del bolero, tanto la mirada retrospectiva (la de la evocación nostálgica) como la mirada prospectiva (la del anhelo) deben encontrar un mecanismo narrativo que libere al amor de la sujeción temporal y le garantice la permanencia definitiva de lo perpetuo.

Las escenas de iniciación son entonces lo que encuentra la mirada que se orienta hacia el pasado (el amor, en los boleros, más que inicios tiene iniciaciones: instancias de aprendizaje que determinan definitivamente todo lo que pasará después). El relato del bolero establece que, en el principio, fue la didáctica: uno enseñó, el otro aprendió. Pero esta variante de la *educación sentimental*, más que como pedagogía en transcurso, funciona como cristalización de un origen. La idea de *inicio* está todavía cargada de cronología: un amor se inicia, se desarrolla y se termina (o nace y muere, como también se suele decir). Pero cuando el inicio

⁷¹ Ver "Cenizas" de Wello Rivas.

⁷² Ver "Amor fracasado" de Félix Martínez, "Llegaste tarde" de Alberto Cervantes, "Loves" de Santiago Alvarado y "Ya es muy tarde" de Alfredo Gil.

es además una *iniciación*, ese primer momento de aprendizaje marcará irremediabilmente todo aquello que pueda después sucederle. El origen deja de ser un momento determinado dentro de un transcurrir, para convertirse en un agujero negro de atemporalidad que habrá de absorber en su no-tiempo a todo lo otro. Como el amor verdadero no reconoce precedentes, resulta siempre ser su propio origen; como además, por otra parte, signa todo lo que vaya a seguirlo después (porque quien ama ama siempre en la forma en que aprendió a amar), todo desarrollo amoroso se funde necesariamente en ese grado cero de un origen ya sin tiempo.

Ese momento fundante de enseñanza y aprendizaje pasa a ser considerado como momento de origen sin más; esto es, como origen de la propia vida: en el relato de amor de los boleros, el día o el instante de conocer al ser amado se considera como equivalente al día o al instante del nacimiento (y es eso, justamente, lo que hay para aprender: que no se había nacido sino hasta conocerse, que antes de eso no existía el pasado).⁷³

La escena final de la ruptura, cuando acontece, remite también a aquel momento fundacional de enseñanza y aprendizaje, porque también el olvido es algo que se ha aprendido del otro: el que enseñó a querer, enseñó también a olvidar.⁷⁴ Caso contrario, el bolero registra el correspondiente reproche, dirigido al que enseñó a querer pero luego no enseñó a vivir sin él.⁷⁵

Hacia atrás, entonces, el amor se vuelve atemporal mediante la idea de un origen definitivo: allí se funden el pasado y el presente. Hacia adelante, un mismo mecanismo fusiona al presente con el futuro, mediante la idea de *destino*. Con un origen esencializado, *lo que fue será*; con un destino esencializado, *lo que debe ser será*: tanto el pasado como el futuro desaparecen en el puro presente del amor.

Existe, por lo tanto, un principio de fatalidad que gobierna el discurso de los boleros. Por detrás de la infinita serie de interrogantes que se le plantean sin cesar al otro, se mantiene un presupuesto básico de sentido inverso: los designios son insondables, y por lo tanto, no hay que preguntar.

Las rupturas responden a menudo a esta misma fatalidad: los amantes *tienen que decirse adiós, deben separarse*, y ante ese destino inescrutable *no hay que preguntar más ni tampoco hacer aclaraciones*.⁷⁶ No se trata aquí de un secreto, de una información que quien decide la partida le esté ocultando al abandonado, sino de un designio imposible de determinar que más bien parece estar en el orden de las cosas, incognocible o al menos indecible incluso para quien toma la decisión de la ruptura. Ese *tener que*, ese *deber* de la despedida,

⁷³ Ver "Contigo aprendí" de Armando Manzanero y "No me platiques más" de Vicente Garrido.

⁷⁴ Ver "Niégalo" de María del Rosario Ortega.

⁷⁵ Ver "Tú me acostumbraste" de Frank Domínguez.

⁷⁶ Ver "Lágrimas de amor" de Raúl Shaw Moreno. "Nosotros" de Pedro Junco Jr. y "Franqueza" de Consuelo Velázquez.

excede incluso la voluntad de quien parte, y permanece inexplicado (pero no porque no se quiera, sino porque no se puede explicar).

Los boleros establecen así una especie de fatalidad amorosa, de lógica autónoma del amor que está más allá del alcance de las voluntades y de las decisiones, de las preguntas y de las respuestas de los que aman o dejan de amar. Los designios inescrutables sirven tanto para las partidas como para los regresos, y tampoco en los regresos hay que preguntar: el que vuelve tampoco quiere que le pregunten nada, porque nada va a explicar; se fue sin motivo, y vuelve sin motivo (se entiende que sin un motivo decible).⁷⁷

Si todo lo que pueda suceder, tanto en la ruptura como en el reencuentro, está de algún modo previamente determinado, puede decirse que en los boleros no hay futuro, sino destino; y el destino funciona como una mera consumación de lo que ya está establecido en el presente. Presente y futuro dejan también de distinguirse, a partir de las inexorables formas de la fatalidad. Todo lo hace el destino, unir o separar;⁷⁸ o bien algunos de sus representantes más característicos: el cielo (cuando el cielo manda, hay que obedecer),⁷⁹ la vida (es la vida la que quiere que los amantes se separen) o el propio Dios (las cosas son como las quiere Dios: la culpa no la tiene nadie).⁸⁰

El amor, ya sea feliz o infeliz, consumado o traicionado, con perdón o sin perdón, con olvido o sin olvido, tiende siempre, en los boleros, a la atemporalidad de lo definitivo. El mayor de los padecimientos para un enamorado consiste, por lo tanto, en la indefinición temporal. Si hay algo que el enamorado sufre es la vaguedad del *quizás*: cuando le contestan eso, se desespera (y mucho más si se lo contestan por triplicado).⁸¹ Quien coloca a su interlocutor en el *quizás*, y pone así al amor bajo los avatares del transcurso temporal, jaquea todo el sistema de representación del amor en el discurso del bolero. Solo hay una respuesta posible, y es esa, precisamente, la que se da: "Estás perdiendo el tiempo / pensando, pensando".⁸² El amor llega, en los boleros, no cuando se piensa perdiendo el tiempo, sino cuando ya todo el tiempo está perdido. Porque es solo en esa dimensión sin tiempo que puede quedar inventada la eternidad.

MARTÍN KOHAN

Universidad de Buenos Aires

⁷⁷ Ver "Cuando vuelva a tu lado" de María Grever y "Sin motivo" de Gabriel Ruiz.

⁷⁸ Ver "¿Qué más da?" de Mario Álvarez y "Mis noches sin ti" de D. Ortiz.

⁷⁹ Ver "Llevarás la marca" de Luis Marquetti.

⁸⁰ Ver "Lo quiso Dios" de Gabriel Ruiz.

⁸¹ Ver "Quizás, quizás" de Osvaldo Farrés.

⁸² Ver "Quizás, quizás" de Osvaldo Farrés. Es curioso que Luis Alberto Spinetta tome esa misma frase en el comienzo de "No te busques ya en el umbral (umbral)".

HERMAFRODITAS, PECADO Y DELITO: TIPOS TEXTUALES DEL CONTROL SOCIAL EN LA ESPAÑA AÚREA

Es el 28 de diciembre de 1588. La multitud se apiña y espera ansiosa el inicio del espectáculo. Aún resuena en sus oídos el pregón inquisitorial que vaticina “quien tal haze, que así pague”. Es la escenificación del castigo ejemplar, del castigo divino y real a los disidentes, lo que congrega a asistentes de tan diversas regiones.

El patíbulo está listo, los jueces y verdugos conocen bien su oficio. Quienes hoy sufrirán el auto de fe, la abjuración y el castigo público —variable según la culpa y el tipo de delito— reúnen, por sí mismos, a la vasta concurrencia. No se trata de personalidades anónimas, infames delincuentes cuyo nombre la historia posterior no retendrá.

En este día especial se habrá de ajusticiar a las dos caras de un mismo fenómeno. Es el punto final de la sediciosa carrera de Miguel de Piédrola Beamonte, natural de Navarra y por todos conocido como el soldado profeta.¹ Figura que en la España de Felipe II ha osado erguirse como segundo Jeremías o Isaías revivido y ha llegado a afirmar, en un claro desafío al poder absolutista de los Austrias, que los hijos de Felipe II morirán —y con ellos la casa real— si sus consejos no son escuchados.²

Piédrola no es un simple “iluminado” que confronta con el poder. Es una de las personas que ha osado traspasar el riesgoso linde que escinde las esferas privadas de las públicas. Es quien, ante la constatación de que el monarca hace oídos sordos a sus misivas y consejos, ha iniciado en Madrid una campaña de

¹ Como bien lo indica Richard L. Kagan. *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del Siglo XVII*. Madrid. Editorial Nerea S.A.. 1991. 222. los datos más certeros sobre la figura de este “profeta” se pueden encontrar en los documentos que la Inquisición española dejó de sus procesos (A.H.N. Inquisición. 3712/2/6. no.8 y BN.MS. 10.470 “vida y sucesos estranissimos del profeta. ni falso. ni santo Miguel Piédrola en tiempo de Felipe II”. fols. 1-117).

² Sobre el conocimiento que Felipe II tenía de Piédrola, Kagan (221) refiere que el mismo monarca en una consulta del 1º de junio de 1577 habría escrito “Yo le conozco y no le tengo por muy asentado aunque (parece) hombre de bien”.

vaticinios escabrosos contra la monarquía, es, en síntesis, la clara figura de quien cree que de sus labios surge el destino del Estado.³

Si sus presagios y la funesta consecuencia de los mismos son una muestra del control que el poder real ejerce sobre la instancia oral del discurso —que no se diga, que no se hable, que no se repita nada contrario a él— no es menos cierto, también, que la sombría figura que lo acompañará al cadalso puede ser vista como su envés.

Elena de Céspedes, o Eleno, compartirá con Piédrola el patíbulo en la plaza de Çocodóver de Toledo. La coraza que lleva puesta es claro índice de su infamia ya que el Santo Oficio usa de ellas para que los relajados, los hechiceros, los casados dos veces, los cornudos o las alcahuetas puedan ser divisados y distinguidos por el pueblo. Y, sin embargo, se trata de una escenificación compleja. Requerirá una dramatización que permita superar la contradicción evidente.⁴

Es evidente para todos los asistentes que allí hay dos hombres. Las ropas de Céspedes no difieren de las del reo Piédrola. Y su coraza, por otra parte, lo señala como un hombre bígamo. Dos mujeres pintadas serían el claro signo del tipo de delito cometido. Pero atención, los verdugos proceden a desnudarla y ante la burla generalizada de todos, Céspedes recibirá las vestimentas del género opuesto. Eleno será, de aquí en más, Elena y, tras los azotes merecidos, quedará recluido prestando servicios asistenciales en el Hospital Real de Toledo.

¿Cuál es, en primer lugar, el motivo por el cual Elena de Céspedes escapa a castigos peores como podrían haber sido la condena a bogar en galeras por cinco años, la hoguera o la horca?

¿Cuál es, en segunda instancia, la causa real y la supuesta vida delictiva de esta Elena o Eleno de Céspedes? ¿Era mujer, era hombre o, lo que sería aún más grave para la ideología de ese tiempo, hermafrodita?

La vida de esta acusada, cuya memoria solo retiene su expediente del juicio de la Santa Inquisición (A.H.N. Inquisición, legajo 234, expediente 24) es quizás el mejor ejemplo y el caso extremo de la condición de los hermafroditas

³ Son sugerentes al respecto los asertos de los estudiosos de la materia por cuanto coinciden con el diagnóstico de que si bien la tradición milenarista de profecías empezó con el mismo *Antiguo Testamento*, ya en la alta Edad Media las profecías sobre el día del juicio final fueron tiñéndose de sabores nacionalistas. Asimismo, y dejando en claro el eje de progresiva construcción nacionalistas que estos textos evidencian, tampoco se debe olvidar que, desde otro ángulo —o ya desde la problemática del desafío a quien detenta del poder sino desde una óptica de teoría del género— tampoco se debe olvidar que los profetas tendieron a ser homologados, en muchos casos en el Renacimiento Español, a la opinable y muy censurada figura de las mujeres visionarias. Para este imaginario, quien es profeta se autoconstruye, no solo como opuesto al poder sino también en función de su parte femenina.

⁴ De suma utilidad, por su carácter exhaustivo, resulta el libro de Henry Kamen, *La Inquisición Española*, particularmente para este punto, los capítulos IX “Los procedimientos de la Inquisición” y X “Juicio y Castigo”.

en el Siglo de Oro Español y, por otra parte, es un indicio muy claro del perverso entrecruzamiento de delito y ficción para narrar la historia de los disidentes en el seno del cuerpo social hegemónico de los Austrias.⁵

No es casual, por cierto, que el absolutismo ideológico de Felipe II y su casa real —construido sobre la idea de una sola raza, un solo credo, una única lengua, un solo poder y un único género prevalente— segregue y estigmatice todo tipo de textos que permitan recuperar la memoria de los Hermafroditas del siglo XVI y XVII en España. No olvidemos que la monarquía española, como uno de los primeros estados modernos e imperio donde nunca se pone el sol, construye el imaginario cuerpo social y político que lo cohesionan a través del emblema del sagrado y puro cuerpo real.

Así, por ende, los hermafroditas no construirán textos propios. Expulsados de la familia, modélico tejido social que genera la narración, su condición de aislamiento —situación que los equipara con las prostitutas y con otros marginados— jamás permitirá hilvanar el cuerpo textual de un tejido propio.⁶

Sin embargo, y superando el desalentador dato para este artículo según el cual en toda la historia del mundo solo habría habido unos 500 casos de hermafroditas debidamente registrados y corroborados,⁷ es importante destacar que el punto de partida de este trabajo no tiene por meta, obviamente, el relevamiento clínico biológico de casos acreditados en juicios, sino, por el contrario, la productividad discursiva de determinado tipo de textos construidos desde la ideología dominante y que los tienen —en cierta manera— como protagonistas exclusivos del declinar monárquico. ¿Por qué la España ortodoxa se ve tan proclive a la circulación de este tipo de relatos? ¿Qué pensaba, en definitiva, de los hermafroditas?

Un reparo liminar, sin embargo, se impone. Que nos situemos de lleno en el orden imaginario, no implica, en modo alguno, que nos desentendamos, por completo, de lo que podría denominarse orden de lo real, no solo porque se

⁵ De particular interés resulta el volumen de estudios editado por Agustín Redondo *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI-XVII siècles). Idéologie et discours*, Paris. Publications de la Sorbonne. 1983. surgido del coloquio internacional sobre el mismo tema celebrado en Paris entre el 13 y el 15 de mayo de 1982.

⁶ Un aserto teórico análogo, más allá del hecho de que la autora analiza un *corpus* diverso, puede hallarse en el libro de Francine Masiello. *Entre civilización y barbarie. Mujeres. Nación y Cultura Literaria en la Argentina Moderna*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora. 1997.

Un artículo básico y axial para este estudio (no solo por lo exhaustivo y acertado en su lectura, sino también por la profusión de datos bibliográficos sobre el fenómeno del hermafroditismo) en tanto punto de partida de un eje o sistema discursivo que el presente trabajo intenta delimitar, es el de Michèle Escamilla "A propos d'un dossier inquisitorial des environs de 1590: les étranges amours d'un hermaphrodite", en Redondo, Agustín. *Amours légitimes. Amours Illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*. Paris. Publications de la Sorbonne. 1985. Destaco, también, finalmente, la existencia previa de otro trabajo que me fue imposible consultar en mi medio profesional: Marie-Catherine Barbaza "Un caso de subversión social: el proceso de Elena de Céspedes (1587-1589)". *Criticon*. 26. 1984. 17-40.

implican mutuamente, sino también porque, como se verá más adelante, los textos que resultan aptos para nuestro sondeo crítico son todos aquellos que, llamativamente, problematizan el concepto de lo real, el problema de la representación de lo vivido.

Por lo pronto, y si de hermafroditas se trata, no podríamos pasar por alto el episodio del denominado “monstruo de Ravena” criatura hermafrodita y a la vez monstruosa que sirve, en el discurso del narrador moralista, para anatematizar las uniones extramatrimoniales, la bastardía y el engaño conyugal, en la novela picaresca postridentina más célebre, *El Guzmán de Alfarache*.

Es inútil precisar que, toda la tradición crítica consagrada a la picaresca, instaure la mayoría de sus abordajes desde el cruce que se establece entre el supuesto discurso de “lo real” —centrado en este caso en los estigmatizados por su pobreza— y el surgimiento de la perspectiva autobiográfica. Lo real se acredita porque existiría una primera persona que lo narra, lo confiesa como vivido y propio.⁸

En el polo opuesto del relato ficcional —*El Guzmán de Alfarache* no deja de ser una novela picaresca que responde, a la perfección, al género instaurado a partir del *Lazarillo de Tormes*— podríamos ubicar el tipo de textos inquisitoriales producidos en ocasión del enjuiciamiento de hermafroditas, tal sería el lugar que le cabe al testimonio de Elena/o de Céspedes.

Destaquemos, en este sentido, que más allá del hecho de que el expediente se conforme y se redacte conforme el designio y la pesquisa del Inquisidor de turno, no se puede pasar por alto que —con las limitaciones del tipo textual de que se trata— en el dossier de Elena/o de Céspedes se encuentran transcriptas, a modo liminar, la confesión del inculpado.

Y recalco el carácter liminar de su testimonio no solo por el hecho de que, es algo sabido, la Inquisición a través de sus manuales, sugería invertir la prueba para el análisis de la causa,⁹ esto es, que el acusado debía confesar el motivo por

⁸ Una de las más recientes formulaciones sobre el tema, en un mar bibliográfico, la presenta Fernando Cabo Aseguinolaza *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

⁹ Kamen (235-236) recuerda: “Una de las peculiaridades del procedimiento inquisitorial, y que causó penalidades y sufrimientos a mucha gente, fue la negativa a divulgar las razones para la detención, así que los presos se pasaban días, meses e incluso años, sin saber por qué estaban en las celdas del tribunal (...) con esta forzosa ignorancia se lograba el efecto de deprimir y quebrantar la moral del preso. Si era inocente, quedaba hecho un mar de confusiones sobre lo que habría de confesar, o bien confesaba delitos de los que ni siquiera le estaba acusando la Inquisición, si era culpable, quedaba con la duda de qué parte de la verdad sabría realmente la Inquisición y de si no sería un truco para obligarle a confesar”. Y ello, obviamente, no fue una casual coincidencia en la práctica. Nicolau Eimeric y Francisco Peña (139) habían dejado sentado no solo que “no hay obligación de enseñar acta de acusación al acusado ni consentir debate. No se admite recurso dilatorio ni cosas por el estilo”, sino también que “He aquí el buen método: ir de lo general a lo particular, de lo especial a lo singular. En derecho civil los juriconsultos dicen: ‘No preguntéis a X: ¿has matado a fulano?’ sino ‘¿qué has hecho?’. En asuntos de herejía se procede igual. El acu-

el que lo detenían y, si no lo sabía, quedaba confinado, con tiempo para “pensar” cuál sería la razón de su encierro, sino también por el hecho de que esta inversión generaba, en consecuencia, un tipo de texto que, con acierto, podríamos concebir como definidos por una “estética de la confesión”.¹⁰

Elena de Céspedes debe contar su vida, debe confesar su culpa, debe reconocer su error. Solo entonces se iniciará el juicio propiamente dicho. Y así, como vemos, podemos ir descubriendo que, en definitiva, el eje del delito que estructura la polaridad ficción-realidad, no es, en modo alguno, inoperante. ¿Es necesario, acaso, recordar, que para la crítica una de las razones por las que el *Lazarillo de Tormes* circula en forma anónima es porque, en definitiva, este texto sería la ficcionalización de un caso, la reelaboración de una confesión ante juez inquisitorial competente en la materia de su deshonra?¹¹

Sin embargo, el punto más interesante de esta ecuación se halla en el centro de su eje ya que el fenómeno del hermafroditismo español no se construye necesariamente a partir de procesos aislados como el de Elena/o de Céspedes, o a partir de la aparición de hermafroditas portentosos en textos literarios gustados por el público sino, por el contrario, a partir de lo que la crítica especializada ha denominado *Relaciones de Sucesos*.¹²

Caracterizados como “textos breves de tema histórico concreto con una intencionalidad de transmisión por medio del proceso editorial” (Infantes 208), las relaciones de sucesos consagradas a los hermafroditas se constituyen, en breve tiempo, en un apartado dentro de su conjunto.

Es sabido, que en esta forma incipiente de periodismo, el tema histórico podía tener una base nimia y que, con solo ella, se podía lograr toda una ficcionalización que al lector coetáneo le era presentada como real y acaecida. Basadas esencialmente en una dinámica informativa que hacía de la inmediatez uno de sus mecanismos para aquilatar la fidelidad del relato, no ha escapado a los estudiosos del tema el hecho de que, pese al estar plagadas de temáticas dignas de censura, expurgación o prohibición, ninguna de ellas mereció ser

sado tiene que ignorar la especificidad de lo que lo acusan (...) Sugerir al acusado el cargo para que pueda eludir las trampas del interrogatorio constituye, en materia inquisitorial, un delito grave. El inquisidor culpable de ello sufrirá el castigo especialmente previsto para estos casos por el Concilio de Viena (Actas, I, verum quia de haereticis)” (144).

¹⁰ Según Luis Sala-Molins, editor y prologuista de *El manual de los inquisidores* citado en el punto previo “El interés histórico del Directorium Inquisitorum y su edición romana es evidente, tanto para la historia sin más como para la historia de la mentalidad, de la represión, y, más que nada, para la estética de la confesión” (Eimeric y Peña 45).

¹¹ Véase, al respecto, el ya clásico estudio de Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Editorial Castalia, 1981.

¹² El interés creciente por este tipo de texto queda debidamente aquilatado no solo por el volumen editado por María Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Victor Infantes y Agustín Redondo, *Las relaciones de sucesos (canards) en Espagne (1500-1750)*, sino también por el hecho de que, recientemente, la Universidad de la Coruña haya habilitado, en Internet, un Boletín informativo sobre las *Relaciones de Sucesos Españolas en la Edad Moderna*.

incluida en las distintas ediciones de Índices Inquisitoriales de materiales de lectura prohibidos.

En tanto subtipo de las *Relaciones de Sucesos*, las *Relaciones de Hermafroditas* servían claramente para instaurar un dirigismo informativo, un control selectivo de la información, y consecuentemente, para asentar, a partir de las ineludibles moralejas, la dimensión apologética del *statu quo*. Así, el relato de lo monstruoso, la representación del portento hermafrodita tendría como primera finalidad la consagración del orden político y social imperante.¹³

¿Por qué la figura real o imaginaria de un hermafrodita servía a tales propósitos? Por lo pronto es de destacar el carácter inusual del fenómeno que, ya desde una vertiente seudocientífica o sensacionalista, solía ser explicado como signo o señal colectiva que se traducía en una desgracia pública o en un castigo colectivo.

Divulgar los partos monstruosos de Madre Naturaleza, fiel intérprete de los designios divinos, era el mejor modo de ofrecerle a la sociedad un espejo en qué mirarse, imagen disforme que, en síntesis, inducía a todos y cada uno de los individuos, del más bajo al más encumbrado en la pirámide social, a meditar sobre su soberbia, a reflexionar sobre su condición, a aceptar los designios de su creador.

Reconocerse ínfimo e ignorante ante los misterios de lo creado servía para reforzar el carácter conformista de la cultura manierista y barroca en la España de los siglos XVI y XVII, y, por doquier, se intentarían explicaciones del fenómeno. De hecho no importa tanto cuál sea más apropiada y menos tendenciosa, cuál se ajusta más a lo que hoy día sabemos de ellos. Lo importante, en todo caso, es la posibilidad de detectar en casi todos los órdenes del saber humano respuestas para ello.

Todos los saberes masculinos se sienten convocados y obligados a dar razón de los hermafroditas. Lo hacen los médicos, también los teólogos, no faltan los juristas y, mucho menos aún, los lexicógrafos. Si para Covarrubias (91), por ejemplo, "el concepto hermafrodita es natural aunque en cierta manera portentoso, por ser raro, y los filósofos dan diversas causas de su generación",¹⁴ los teólogos, por su parte no dejan de recordar a San Agustín, quien en *De civitate*

¹³ Véase al respecto el muy sugerente e iluminador trabajo de Antonio Morel D'Arleux "Las relaciones de hermafroditas: dos ejemplos diferentes de una misma manipulación ideológica". en María Cruz García de Enterría. Henry Ettinghausen. Victor Infantes y Agustín Redondo.

¹⁴ Tanto la voz "andrógino" como la correspondiente a "hermafrodito", acumulan, sin mayores ordenes jerárquicos y en igualdad de condición para dar razón de estos seres, fábulas míticas, supersticiones, textos literarios y opiniones de juristas o científicos. Resalta, no obstante, el sugerente imaginario del cuerpo femenino como territorio desconocido y, por ende, apto para fantasmagorías culturales. Si en "andrógino" se recuerda que "unos dicen (los filósofos) que en la matriz de la mujer hay tres senos a la parte derecha y tres a la izquierda y uno en el medio. los unos engendran varones. los otros hembras y el del medio hermafroditos" (91), en "hermafrodito" se recordará que "Escribe Plinio, lib.7. que en los confines de los casos había cierta gente a la cual

Dei (lib. 16, cap. 8) había afirmado que “los seres andróginos, llamados también hermafroditas, aunque son raros, no se les debe ignorar. Si en ellos aparecen los dos sexos, es el sexo masculino el que debe prevalecer, así no se dirá las hermafroditas sino los hermafroditas”, y, si lo peculiar de cada una de estas afirmaciones lo podemos entender en función del hecho de que se trata de especulaciones teóricas de ingenios legos en la materia, no tendremos, por cierto, mejor suerte, si convocamos los saberes de Huarte de San Juan, famoso médico reconocido por sus tesis humorales, ya que en su *Examen de Ingenios para las ciencias*, afirmará que en estos casos “la Naturaleza ha concebido un varón con sus miembros genitales afuera y sobreviniendo frialdad se les vuelven a entro y queda hecho hembra” y concluye, tranquilizadoramente, que “sin embargo conócese después en que tiene el aire de varón, así en el habla como en todos sus movimientos”.

Más allá de la impronta teológica que planea sobre las dos primeras definiciones, es importante destacar que tanto San Agustín como Huarte de San Juan pueden acercarse al fenómeno del hermafroditismo a partir de una mentalidad opositiva según la cual siempre prevalece un sexo —el masculino— y, si se acatan los asertos de este último, el binarismo masculino-femenino quedaría reducido a la presencia o ausencia de falo conforme fases secuenciales. El hermafrodita es quien tiene un dinamismo biológico que le permite definirse como varón (con el falo colgando) o como mujer (con el falo para adentro).

De todos modos, recalquémoslo, esta imposibilidad de pensar al hermafrodita en la realidad —y fuera de la lógica que impone la etimología— como un ser con dos sexos *al mismo tiempo*, no es original de nuestros sabios varones. Suele concebirse al hermafrodita como a un ser con evolución trunca, con una metamorfosis detenida, donde, como el auditorio ya se imagina, el punto informe de este devenir biológico se encuentra en lo femenino y el destino acabado, obviamente, en la genitalidad masculina. De hecho, el saber científico y pseudocientífico de su tiempo, no vacilaba en afirmar que este era el sentido evolutivo ya que “la naturaleza tiende siempre a la perfección”.¹⁵ Por ello mismo todo occidente, en términos legales y en lo que a los hermafroditas respecta, conservará el aserto del jurista romano Ulpiano para quien, en estos casos, se

llamaban andróginos, por ser todos hermafroditos, y usaban igual e indistintamente el acto de engendrar y el de concebir, y así tienen las tetas derechas como hombres y las izquierdas como mujeres” (629). Tampoco se pase por alto que, a la par del temor y misterio que suscita el cuerpo de la mujer, este solía hacerse extensivo al acto mismo de la procreación y gestación: “concurren los físicos con que esto sucede por la indisposición de la matriz y la exhuberancia de simiente que, fue más que para uno, y no hubo para dos distintos y separados de do proceden partos informes y monstruosos” (“andrógino” 91).

¹⁵ Antonio de Fuentelapena, *El ente dilucidado. Discurso único novissimo que muestra ay en natural: animales racionales, invisibles y quales sean*, Duda XVI “Si las mugeres pueden convertirse en hombres y los hombres en mugeres”.

debía tener en cuenta, con miras a definir el estatuto legal de la persona involucrada, si en su naturaleza orgánica prevalecía el sexo femenino o el masculino. Ulpiano, claramente, no concibe la posibilidad de que los dos sexos estén igualmente desarrollados.

Este concepto del hermafrodita como travesía azarosa de la biología, como devenir impensado de la carne, encerraba en sí mismo un dispositivo paradójico. Si bien tranquilizaba la conciencia del vulgo, de la población en su conjunto, por la reducción de lo monstruoso a las coordenadas de sociabilidad donde lo real se articula en función de una dicotomía genérica en la cual uno de los términos prevalece sobre el otro, es cierto también que el aspecto de mutación súbita tenía su costado intranquilizador.

Por más que hoy pensemos que se es o no se es “hermafrodita”, en el Siglo de Oro se especulaba con el hecho de que la mujer de uno podía volverse o no volverse hermafrodita. Un buen ejemplo de ello sería la siguiente *Relación de Sucesos*:

Relación verdadera de una carta que embió el padre Prior de la Orden de Santo Domingo de la ciudad de Ubeda, al Abbad mayor de San Salvador de la ciudad de Granada, de un caso digno de ser avisado, como estuvo doze años una monja professa, la qual avia metido su padre por ser cerrada y no serr para casada y un día haziendo, un exercicio de fuerza se rompió una tela por donde salió la naturaleza de hombre como los demás y lo que hizo para sacalla del convento; agora sucedido en este año de mil y seyscientos y diez y siete (Fray Agustín de Torres).

Este devenir inherente al hermafroditismo no solo impregnaba la terminología del debate de inciertas conceptualizaciones pues “hermafrodita” podía equivaler a “andrógino” a “marimacho” o a “marimujer”, sino que también conseguía que la monstruosidad y el bestialismo se terminaran haciendo extensivas a otros grupos minoritarios (homosexuales varones o mujeres).

La *Relación* cuyo título se refirió, no es infrecuente en el horizonte de los lectores de este tipo de noticias, textos que —cual amarillismo *avant la lettre*— hacen hincapié, en términos implícitos y velados, en noticias donde el bien en peligro que se focaliza es el único realmente inalienable para todo ser humano, su cuerpo. Y, por ello mismo, no extrañará que se creyera como algo frecuente y habitual que las mujeres, por un esfuerzo muscular, un baile frenético, los trabajos del parto o un ejercicio brutal en algún juego o en el campo, pudieran ver cómo se les desgarraba la piel del vientre y les brotaba un miembro viril. Las *Relaciones de Sucesos de Hermafroditas* vienen a reforzar la teoría según la cual la mujer es un ser incompleto y subalterno por falta de fuerza expulsiva de su órgano sexual.

Hostil a toda explicación del fenómeno que recalque la indefinición como parámetro distintivo, las mujeres de estas historias se replegarán, sumisas,

sobre los estereotipos dicotómicos imperantes. Incluso a sabiendas de que ser mujer es menos que ser varón puesto que, en definitiva, como el narrador de la *Relación* aludida nos cuenta "Todas sus fuerzas tenían propiedades y condiciones de hombre, aunque ella lo ocultaba a la congregación para que no la tuvieran por marimacho" (Fray Agustín de Torres).

Conforme los criterios validatorios del saber en la Edad Moderna, hostiles a los actos de fe y sujetos al parámetro de la prueba, todos los narradores de estos textos insistirán en que ellos, o el protagonista acreditado han corroborado, por sí mismos, la metamorfosis:

El día de San Francisco entramos en el convento (el padre Prior de Baeça y el narrador) y en achaque de tomarle su dicho a solas en la celda donde estava encerrada lo vimos con los ojos y palpamos con las manos, y hallamos ser hombre perfecto en la naturaleza de hombre (...) y en seis o siete días que le avía salido sexo de hombre, le comenzaba a negrear el boço y le mudo la voz muy gruesa" (ibídem).

No es de extrañar, por cierto, que el reconocimiento masculino se realice, fundamentalmente, a partir de los sentidos que la cultura reconoce como prioritarios para los hombres: la vista y el tacto. Solo después de haber visto y tocado el miembro de la monja, se aduce el femenino saber de la audición.¹⁶

Este sería un primer tipo de hermafrodita, el hermafrodita "progresivo" o "secuencial" en cuyos relatos, por lo general, más allá de la moraleja el desenlace no suele ser funesto para las/los protagonistas. En definitiva se han vuelto hombres que es lo mejor que podía sucederles. El prior de esta *Relación* recordará que "después de doze años de cárcel, ninguna merced mayor le pudo hazer naturaleza", incluso así "se puede casar" (ibídem).

De estos dichos, a pensar la funcionalidad consolatoria de estas narraciones para el género oprimido hay poco trecho. Estos son los falsos hermafroditas. Los que mutan. Las *Relaciones* también conocen un segundo tipo "los estables" y estos, por el contrario, jamás tendrán forma humana, solo se sabrán que son tales —si es que así cabe llamarlos— porque, por ejemplo, serán productos de partos monstruosos y el recién nacido ostentará, impúdicamente, un sexo masculino grande en el lugar de la nariz, seis dedos en cada mano, orejas con agujeros y una vulva en el frente.

Estos relatos de hermafroditas monstruosos, también divulgados por las *Relaciones de Sucesos* otorgan gran parte de la monstruosidad a la estabilidad, a la coexistencia de los dos sexos. La perturbación que esto genera conduce, necesariamente, a explicaciones mucho más moralistas, puesto que tales porten-

¹⁶ Sobre la organización simbólica y cultural de los sentidos en el Siglo de Oro Español, consúltense el artículo de Domingo Ynduráin "Enamorarse de oídas" en *Serta Philologica* F.L. Carreter, Madrid, Cátedra, 1982, Tomo II.

tos solo se entienden si se recuerda que “suele el Cielo castigar en los hijos travesuras y desacatos de los padres” (“Relación verdadera y caso prodigioso” (s.a., s.l., s.e.) (1688), B.N.M.: V/E 24-17). Tales travesuras, obviamente, se circunscriben al dominio erótico. Sodomía, bestialismo, lesbianismo, todo es bueno para generar un monstruo.

Con clara coherencia, legislando sobre la órbita pública o privada de las relaciones intergenéricas, los relatos de hermafroditas surgen como verdaderas armas de sujeción y de dominio popular, a nivel discursivo, del género femenino.

Ahora bien, si es cierto que en el eje trazado entre relato inquisitorial y narración ficcional las *Relaciones de Sucesos de Hermafroditas* deben de officiar de intermediarios, podríamos pensar, a primera vista que, mientras en el caso del *Guzmán de Alfarache* el “monstruo de Ravena” hermafrodita con signos corporales apocalípticos, es un perfecto ejemplo de los hermafroditas estables, aquellos cuya imagen o existencia amonesta contra los vicios eróticos, las desaveniencias conyugales, la infidelidad y la traición, instancias lábiles del deseo que se deben controlar porque inciden en la familia, la descendencia, los bienes y la reputación, en el caso de Elena/o de Céspedes, cuya semblanza habíamos esbozado al inicio de esta comunicación, este flujo delictivo se quiebra.

¿Por qué, pensaríamos, las monjas con miembros viriles tienen finales felices y Elena/o de Céspedes es condenada a ser mujer y a servir a los hombres en un hospital?

Por lo pronto y conforme se lee en el expediente clínico de su caso, porque se trataría de un hermafrodita muy presumiblemente real. Según sus declaraciones su vida erótica se habría organizado en tres etapas. La primera en que solo se supo mujer. Una segunda donde descubrió que *también* tenía pene y, por ende, podía divertirse como hombre y tener acceso carnal con muchas mujeres. Instancia donde opta por demostrar el género masculino porque le permite ser más libre y ocultar el femenino porque la constituye —en su sociedad— como un ser dependiente. Y, finalmente, una tercera donde habría perdido el sexo masculino y debió conformarse con ser mujer.

Por fantasioso que esto pueda parecernos, está atestiguado que Elena/o de Céspedes fue mujer y madre en Andalucía donde ejerció la profesión de hilandera y costurera y que, ante la atracción sexual que empezó a sentir por la esposa de su patrón, a quien besaba a ocultas, consultó a un médico cirujano el cual le dijo que ella era un hermafrodita y que tenía un pene mal desarrollado porque ciertos tejidos se lo retenían y, con un simple corte logró que emergiese.

Expulsada/o por un Corregidor rival en amores de la tendera, adopta las ropas viriles. se enlista en ejércitos y recalca en Madrid donde cambia las tijeras por los escarpelos.¹⁷ Estudia cirugía y se convierte en uno de los médicos más

¹⁷ Sugerentemente —y no me olvido del hecho que esta coincidencia vital sirva para apuntalar la tesis de este trabajo. aunque no sea el producto de una decisión meditada en términos

notables —están acreditadas ciertas curas que hizo en el entorno de Felipe II— y, en el cenit de su vida, decide casarse con una mujer.

Como ella misma recuerda:

Se vió con miembro de hombre y que podía tener acceso a muger como hombre y como andava con muchas, quiso, por salir de pecado, casarse y no tener que hacer más que con su muger, y por esto se casó, que no pensó que en ello erraba, antes pensó que estava en servicio de Dios (...) que bien sabe que dos mugeres no pueden casarse; y así no lo hizo por yrisión ni burla del sacramento, antes lo hizo por estar en servicio de Dios.

Como varios adagios lo afirman en sentido figurado, aunque aquí si lo fueron en sentido recto, su casamiento fue el inicio del infierno. Cuando requirió licencia para casarse se sospechó que era capón y, como se debía preservar el destino de la doncella virgen que desposaba —no soporto la ironía de recordar que se llamaba María del Caño—, en definitiva el sentido de estos enlaces era manifiestamente la descendencia, se le informa que será sometido a una inspección ocular de su genitalidad.

En esa instancia, según confiesa, procedió a cauterizar su vagina puesto que si bien tenía un buen pene también tenía vulva. Supera la inspección con gran beneplácito de los asistentes pero, como consecuencia de los tratamientos quirúrgicos que se autopropinó y de la farmacopea de origen dudoso y resultado irritante que se aplicó se le generó una infección que tuvo como ulterior consecuencia la pérdida por caída del miembro viril.

En su confesión, Céspedes insiste una y otra vez en que su miembro podrido de cáncer se cayó. Cuando se constata en la comunidad que no hay descendencia, que su aspecto es dudoso y que no para de sangrar y mancha las sábanas, una nueva denuncia los lleva, a él y su mujer, ante la justicia civil, por supuesta brujería o sodomía, y ante este rumor público, pues siempre se había dicho de él que era macho y hembra, la Inquisición toma cartas en el asunto y descubre, tras nuevo y docto examen de sabias mujeres, que Eleno ha quedado como una perfecta Elena.

Habiendo dejado de ser un hermafrodita —al menos en la genitalidad— cesa la dimensión mágica y visionaria del caso, subsiste en cambio la más ramplona acusación de bigamia.

Madre en Andalucía y esposo/a de María del Caño, la imputada terminará siendo condenada por ese delito. De nada valdrá que en su descargo recuerde que:

ideológicos— Elena muda el oficio de costurera (la que recubre y protege los cuerpos, tarea protectora y nutricia de mujer en la cultura occidental) por el saber del cirujano vuelta “Eleno” (el que abre, corta, explora, cercena la realidad —orden la praxis masculina).

No me dañan porque yo naturalmente e sido hombre y muger y aunque esto sea cosa prodigiosa y rara. que pocas vezes se ve. pero no son contra naturaleza los hermafroditos como yo lo e sido (...) No me daña el averme casado primero como muger con hombre y después averme casado como hombre con muger porque quando me casé con hombre. prevalescía en el sexo femenyño (...) después prevalescía en el sexo masculino y me pude casar con muger, y así está determinado que se puede hacer

A diferencia de las presumiblemente imaginarias monjas con pene de las *Relaciones de Sucesos de Hermafroditas* su estado biológico degenera en una travesía negativa, termina siendo mujer, y lo que es aún más grave, no puede salvar el hecho civil y teológico de que ha estado casada más de una vez.

Verdadero portento, imagen que vocifera el desorden social, cuerpo que desestructura el imaginario del estado armónico y perfecto, será, en su condición de mujer —materia y objeto de los hombres— la encarnación complementaria —a nivel icónico— de las disidencias disgregantes del discurso de Piédrola.

A modo de conclusión solo cabría puntualizar tres cosas. En primer lugar que la efervescencia de este tipo de textos en la España de los Austrias —después del caso de Elena/o de Céspedes y cuando se encuentra en el trono Felipe IV— no es ajeno a una mentalidad milenarista, donde el sentimiento primario es la consternación y el malestar que invade los espíritus de la época ante la amenaza que pesa sobre la monarquía por el peligro que supone su desaparición dada la salud del monarca y la deformación congénita de Carlos II, el heredero que no dejará frutos.

Así, entonces, podríamos concluir en primer término, que los textos de hermafroditas, con funciones sociales precisas, sirven también para conjurar la angustia que supone la desaparición del cuerpo real, la discontinuidad del Estado. Estos textos hablan de la no-procreación, hablan de la incapacidad genética, del sueño frustrado de perpetuación, todo aquello que se puede endilgar a un monstruo pero no a un monarca.

En segundo lugar, y en lo que al caso de Elena/o respecta, vale la pena recordar que si los jueces inquisitoriales fueron dóciles y blandos con la bigama —a diferencia del destino que les cupo a innumerables hombres— es porque en el seno de la Iglesia, ante las discusiones que el ambiente milenarista generaba sobre el Día del Juicio Final, se solía aceptar que los hombres y mujeres resucitarían en el estado más perfecto de su creación. es decir. el masculino. ¿Tenía sentido ser riguroso con quien pretendió ahorrarle trabajo al Creador habiendo aspirado a la perfección que le correspondía?

El *Carro de las donas* de Francisco de Eiximenisc no es un caso aislado de esta teoría:

En la gloria serán los bienaventurados sin alguna fealdad personal y que parecen en la mejor figura que se pueda. y como en la especie humana la mayor perfección sea la del varón. siguese que las mugeres perderán

su forma, serán restituidas a la mayor dignidad y nobleza de la especie humana que es la de varón

Finalmente, y a modo de coda, recordemos que Elena/o de Céspedes nunca pudo cumplir los diez años de trabajos forzados en el Hospital Real de Toledo. Cual portento viviente, todos venían a requerir su auxilio, a solicitar su ciencia —que aunque siendo mujer la había adquirido pareciendo hombre— y eso, ante las autoridades eclesiásticas no pasó por alto. Culpable y expurgando sus faltas, seguía siendo la figura del escándalo.

Coherentes en todo momento con la ideología dominante, se resolvió que el mejor castigo para la diferente Elena/o era la desaparición en vida. El 20 de marzo de 1589 abandona Toledo acompañada de un familiar del Santo Oficio cuya única misión es ayudarla a pasar desapercibida, es lograr que, en suma, su vida se difumine entre la niebla y la sombra, que la noche colme —para tranquilidad de la monarquía y el Estado español— la memoria de su vital paradoja.

JUAN DIEGO VILA

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE . 1994. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Editorial Castalia. Edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero.
- DE EDIMENISC, FRANCISCO. 1542. *Carro de las donas. Trata de la vida y muerte del hombre cristiano*, Valladolid, Juan de Villaquirán, Cap.XIII, fol.29, B.N.M.: R.35.
- EIMERIC, NICOLAU Y FRANCISCO PEÑA. 1996. *El manual de los Inquisidores*. Barcelona, Muchnick Editores.
- FRAY AGUSTÍN DE TORRES, *Relación verdadera de una carta ...*, Sevilla, Francisco de Luna, 1617. Al Final: impreso en Granada: con licencia del provisor don Fco. de Ledesma B.N.M. V/E 226-271.
- HUARTE DE SAN JUAN, J. 1977. *Examen de los Ingenios para la ciencia*. Madrid, Editora Nacional. Edición de Esteban Torre.
- INFANTES, VÍCTOR. 1996. “¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)”, en MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, HENRY ETTINGHAUSEN, VÍCTOR INFANTES Y AGUSTÍN REDONDO, *Les relations de sucesos (canards) en Espagne (1500-1750)*. Paris, Publications de la Sorbonne. Se realizó otra edición en la misma fecha con pie de imprenta de la Universidad de Alcalá de Henares.
- KAMEN, HENRY. 1990. *La Inquisición Española*. México, Grijalbo.

GARDEL CANTA A DARÍO. PARA UNA MICROTEORÍA POLISISTÉMICA SOBRE TRES LETRAS DE TANGO

“Percanta” es la palabra miliar que señala el mítico principio del tango literario en 1917 y quizá convenga, ante todo, tararear “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida...” para abordar propiciatoriamente el estudio de las relaciones entre esa “percanta” fundadora y la triste “princesa” rubendariana de la celeberrima “Sonatina”. Dos universos creativos: lo que llamamos “tango” y lo que bautizamos con la etiqueta de “Modernismo”; dos entramados de la cultura contemporánea se debaten y entrecruzan aportando materiales del mayor interés para el ámbito de las teorías literarias adjetivadas en las últimas décadas como polisistémicas. En este entretrejerse de “percanta” y “princesa” se desarrollarán nuestras reflexiones, centradas en tres letras de canciones que interpretó Gardel en distintos momentos de su carrera; tres composiciones vinculadas directamente, en múltiples sentidos, con la poesía de Rubén Darío: “La percanta está triste”, “Solo se quiere una vez” y “La novia ausente”.¹ De esta manera, Carlos Gardel y la “Sonatina” rubeniana, a partir de la energía poética consteladora de su mutua imantación, servirán para desgranar algunas consideraciones acerca de la relación entre los sistemas poéticos canónicos y los letristas del tango. Como preludeo necesario, nos referiremos también a la sonatina paródica y lunfardesca de Celedonio Esteban Flores.

La “Sonatina” es, como se sabe, un poema vinculado, por muchos motivos, a la ciudad de Buenos Aires, donde fue concebido en las noches de disipación bohemia de Darío y publicado por vez primera en *La Nación*, el 17 de junio de 1895, para formar parte finalmente de *Prosas Profanas y otros*

¹ Datos técnicos: “La percanta está triste”, tango (autor: Vicente Greco), grabación n° A571, de 1921, acompañantes: Ricardo y Barbieri, n° disco: 18039B. “Solo se quiere una vez” (autores: versos de F. Claudio Frollo, música de Carlos Vicente Geroni Flores), 2 tomas de grabación: 5197, 5197/1, acompañado por Aguilar y Barbieri, disco: 18806/B, grabación: 10, marzo, 1930; “La novia ausente” (autores: letra de Domingo Enrique Cadicamo, música de Guillermo Desiderio Barbieri), acompañan: Vivas Riverol, Barbieri, Pettorossi, grabación n°: 7366, fecha: 9, marzo, 1933, disco n° 18883, lado A. Agradezco estas referencias a D. Juan Carlos Bellini de *Emi Odeón Argentina*.

poemas (Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1896).² La fama de “Sonatina” lo ha convertido en un poema representativo no solo de su autor, sino de toda una imagen del “Modernismo”, hasta el punto de que algunos lectores perezosos, aferrados a la corteza más superficial y distraída del texto, lo utilizan para ejemplificar, contradiciendo la hondura de la composición, un supuesto decorativismo gratuito. Por el contrario, los comentaristas atentos de “Sonatina” dejaron claro muy pronto su extraordinaria maestría y, en lo que respecta a su perfección rítmica y musical, Tomás Navarro Tomás analizó detalladamente tan singulares logros³ que parecen requerir, ya de entrada, las deliciosas variaciones propiciadas por sus contrafacciones tanguistas.

Pero antes de ceñirnos al análisis concreto de los derivados gardelianos del poema, nos referiremos al desinterés erudito que han venido sufriendo, entre otros géneros, tres continentes de la canción hispanoamericana contemporánea: el son, el bolero y el tango; tres gigantescos procesos de creatividad poética, hibridación y compleja articulación cultural en los procesos de macrourbanización latinoamericanos. Sabemos que no se trata, por fortuna, de una vindicación inédita, pero insistir en ella no es tarea inútil todavía hoy en nuestros ámbitos académicos. Entre los trabajos que, ya desde hace años, han venido contribuyendo a recuperar el tiempo perdido, recordemos la antología compilada por Gabriel Zaid, aportación que se apartaba radicalmente de la concepción tradicional de los florilegios poéticos usuales al incluir una décima sección dedicada a las “Canciones [populares] románticas y modernistas”. Desde las canciones anónimas como “El murciélago” (“En noche lóbrega, galán incógnito...”) o las de “letristas” y compositores tan populares como María de la Portilla de Grever, Álvaro Carrillo (“Sabor a mí”), Consuelo Velázquez (“Bésamé mucho”), hasta “letras de letrina”, letreros de camión, poemas para cantar los naipes de la lotería, adivinanzas dobles, etc... Especial interés tiene en la antología de Zaid la parte dedicada a Agustín Lara, selección que por sí sola nos indica la necesidad de tener en cuenta esa galaxia despreciada por los estudiosos tradicionales. Apro-

² Véase la edición de Ignacio M. Zuleta. *Prosas profanas y otros poemas* (Madrid, Castalia, 1983, 31, 32 y 98). Recordemos las conocidas observaciones del propio Darío (l. 208): “La ‘Sonatina’ es la más rítmica y musical de todas estas composiciones, y la que más boga ha logrado en España y América. Es que contiene el sueño cordial de toda adolescente, de toda mujer que aguarda el instante amoroso. Es el deseo íntimo, la melancolía ansiosa, y es, por fin, la esperanza”.

³ “Los versos de la *Sonatina*, tan conocidos en todas partes donde se habla español, se recuerdan en efecto como una canción. Acaso es la poesía de más extensa popularidad de la lírica artística moderna. Con fortuna semejante a la de la *Canción del pirata* de Espronceda y a la de *Las golondrinas* de Bécquer, permanece en la memoria de la gran mayoría de las gentes por virtud de su encanto musical, aunque no siempre se la incluya en las antologías...” (Navarro 207). De la pervivencia de la popularidad del poema nos habla elocuentemente el título del libro de cuentos de hadas de Rosario Ferré (*Sonatinas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1989) o, más recientemente todavía, el del capítulo 4 (“La princesa está triste”) de la segunda parte de la novela de Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar*, Madrid, Alfaguara, 1998.

vechemos la ocasión para recordar cómo la estrecha vinculación entre el Modernismo y la prolija literatura bolerística de Agustín Lara ha sido expresivamente señalada por Rafael Castillo Zapata en su *Fenomenología del bolero* (42): “Ligado a una tradición galante que había encontrado en la poesía del modernismo su camino expresivo fundamental, Lara aporta a la lengua bolerística un considerable cargamento de metáforas exquisitas y rebuscadas: “como un abanicar de pavos reales / en el jardín azul de tu extravío, / con trémulas angustias musicales / se asoma en tus pupilas el hastío” fue capaz de escribir, con ritmo y léxico que recuerdan al mejor Darío”. En lo que respecta al reconocimiento de las letras del tango como *literatura*, debemos reconocer la significación de antologías como la de Raúl Gustavo Aguirre (1977); así mismo, toda una serie de estudios que aportaron esa necesaria consideración: entre ellos, los de Idea Vilarriño (1965), Noemí Ulla (1967), Eduardo Romano (1995), otros ensayos de literatos canónicos como Sábato y la reciente y decisiva contribución de Rosalba Campra (1996) sobre la retórica del tango.⁴ Por supuesto, el creciente interés, en todos los sentidos, hacia el tango, desde literatos, sociólogos y antropólogos hasta cineastas como Sally Potter o Carlos Saura —por citar los entusiasmos más recientes— ha terminado por situar el mundo del tango en el indiscutible reconocimiento de su relevancia. Así mismo, la posibilidad de reeditar grabaciones históricas en renovadas condiciones acústicas, la labor de incontables coleccionistas y, desde luego, la ya inagotable bibliografía sobre el tema, han contribuido a su canonización como ámbito cultural de inobjetable transcendencia.⁵

⁴ Raúl Gustavo Aguirre, *Antología de la poesía argentina*, vol. I, Buenos Aires, Fausto, 1977: en esta selección se incluyen, por fin, como “poesía”, composiciones de los letristas del tango; entre otros, de Celedonio Flores (158-162), Enrique Cadícamo (243-244), Enrique Santos Discépolo (273-277) y Homero Manzi (337-341). Idea Vilarriño, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965; Noemí Ulla, *Tango. Rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez S. A., 1967, *id.*, CEAL, 1982; María Susana Azzi, “La inmigración y las letras de tango en la Argentina”, Eduardo Romano, “Origen de las letras del tango y sistema sociocultural”, en: Ercilia Moreno Chà (compiladora), *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, 91-97; Ernesto Sábato, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1968, 2ª ed., *id.*, 1997; Rosalba Campra, *Como con bronca y junando... La retórica del tango*, Buenos Aires, EDICIAL S.A., 1996. Las antologías de letras de tango —aparte de los incontables cancioneros— constituyen, por supuesto, repertorios de interés para los estudios sobre el tema: entre ellas, citaré únicamente las de José Gobello, *Las letras del tango de Villoldo a Borges*, Buenos Aires, Stilman Editores, 1979 y (con Jorge A. Bossio) *Tangos. letras y letristas*, 4 vols., 5ª ed., Buenos Aires, Plus Ultra, 1994; Jorge Sereli (ed.), *Libro mayor del tango*, México, Diana, 1977; Idea Vilarriño, *Tangos. Antología*, 2 vols., Buenos Aires, CEAL, 1981; Javier Barreiro (ed.), *El tango*, Madrid, Júcar, 1985; Eduardo Romano (coordinación y prólogo), *Las letras del tango. Antología Cronológica 1900-1980*, 5ª ed. (ampliada y corregida), Rosario, Fundación Ross, 1991; Alfredo Gravina, *Antología del tango. Letras*, 2ª edición, Montevideo, Proyección, 1993.

⁵ Entre la copiosa bibliografía sobre el tango, atañen a nuestro tema los volúmenes dedicados a los llamados “poetas del tango” en *La historia del tango*, vols. 17, 18 y 19, Buenos Aires, Corregidor, 1980, 1993 y 1987. Citemos, también, una aportación española: *Granada*

No extrañaré, por tanto, que, al fin, podamos encontrar en la actualidad ejemplos como el volumen tercero, recientemente aparecido en Brasil, de la historia literaria titulada *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura* a cargo de la investigadora chilena Ana Pizarro, en cuyas páginas, al tratarse de una obra sin los asfixiantes corsés de costumbre, a nadie le escandalizará ya que Discépolo tenga 4 menciones (“impactos” dirían los científicos curriculares) o Contursi, 6; exactamente la misma cantidad que Sábato (6), y tres referencias más que Benedetti.⁶ Todo parece indicar, en suma, que la irónica profecía borgiana sobre el interés que en este fin de siglo iban a suscitar las letras de tango está cumpliéndose.⁷

Recordados tales testimonios y aportaciones, evocaremos a los llamados “Poetas del tango”, clásica rotulación que no deja de tener su tinte discriminatorio. Pero resulta útil advertir hasta qué punto, a la hora de analizar tan curioso fenómeno, la interpretación historicista lineal resulta manifiestamente insuficiente. Así, cuando Fernández Moreno (77) proponía la opinión habitual que establece una continuidad entre los payadores y los tanguistas, solo estaba enunciando una visión parcial de la interrelación de sistemas y niveles culturales:

Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos. (Granada, La Tertulia, 1982). En esta entusiasta contribución se incluye el ensayo de Juan Carlos Rodríguez: “Del primero al último tango. Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana (45-107); asimismo, colaboraron decisivamente en el volumen Horacio Rébora, Luis García Montero y Álvaro Salvador.

⁶ En este mismo volumen al que nos referimos encontramos un interesante estudio sobre el tango desde la perspectiva de la denominada antropología social: Eduardo P. Archetti, “El tango argentino”, en Ana Pizarro (ed.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. III 3 (“Vanguardia e Modernidad”). São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1995, 187-217.

⁷ “De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y de miles de plumas heterogéneas, las letras de tango que la inspiración o la industria han elaborado, integran, al cabo de medio siglo, un casi inextricable *corpus poeticum* que los historiadores de la literatura argentina leerán o, en todo caso, vindicarán. Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios: es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas que se atesoran en *El alma que canta*. Esta suposición es melancólica. Una culpable negligencia me ha vedado la adquisición y el estudio de ese repertorio caótico, pero no desconozco su variedad y el creciente ámbito de sus temas” (Borges 163). Así mismo, en el “Prólogo” a una selección de textos de setenta poetas argentinos, desde Almafuerte a Juan Rodolfo Wilcock, Borges también augura con no menos ironía: “Es muy sabido que los literatos veneran lo popular: siempre que les permita un glosario y alguna pompa crítica, siempre que la indiferencia y los años lo hayan enriquecido de oscuridades o, al menos, de incertidumbre. Ahora celebran y comentan y a veces leen las payadas de los “gauchescos”: en un porvenir quizá no lejano deplorarán que las antologías argentinas de 1942 no incluyan el menor fragmento de la vasta epopeya colectiva que suman las letras de los tangos y que los discos de fonógrafo perpetúan. ¡Ahí está lo argentino —exclamarán— desdeñado por los fríos intelectuales!” (Borges, Ocampo y Bioy Casares 10-11).

De los payadores había nacido ya, por sublimación culta, nuestra máxima poesía: la gauchesca. Pero ellos continuaron improvisando, hasta llegar a José Betinotti: “aunque después de que calló la suya, otras voces famosas continuaron improvisando en ambas orillas —nos informan Gobello y Soler Cañas—, se lo ha llamado el último payador porque al ocurrir su muerte, el 21 de abril de 1915, los cantores populares cambiaban ya la improvisación por la interpretación. Al palidecer la estrella de Betinotti comenzaba a brillar, en efecto, la de Carlos Gardel”. En esta forma, los payadores reencarnan en los letristas de tango. Anotemos que en 1915, precisamente, es cuando la poesía culta, con la aparición de *Las iniciales del misal* y *El cencerro de cristal*, da su giro hacia la vanguardia.

La perspectiva lineal que simplemente atiende a la *evolución* del tango, desde una mudez primigenia a la progresiva complejidad literaria (en este sentido, la frase de Discépolo cuando definió a Contursi como aquel “que hizo subir el tango de los pies a los labios” resulta brillantemente engañosa), no parece bastante ilustrativa de los factores inherentes a una intrincada trama de tensiones polisistémicas. Por las mismas razones, tampoco conviene simplificar a partir de un esquema que sitúa en líneas totalmente independientes a poetas consagrados en el parnaso académico y a pragmáticos letristas reducidos, en el mejor de los casos, a comparsa anecdótica o marginal frente a la alta cultura. En este sentido, sobre los problemas de adscripción de los letristas profesionales del tango a los valores estéticos dominantes, resultan significativas dos anécdotas referidas a Homero Manzi. La primera, cuando el autor de *Sur* participa, a sus precoces catorce años, en un concurso de letras organizado por una revista de la época, certamen en el cual obtuvo el primer lugar, pero no le otorgaron el premio porque su letra pareció “demasiado buena para ser tango”.⁸ La otra curiosidad se refiere al retruécano de Manzi: “quiero hacer letras para los hombres y no ser un hombre de letras”.

Como decíamos al comienzo, tres letras de tangos interpretados por Carlos Gardel se relacionan con poemas rubenianos. Son los titulados, por orden cronológico de composición e interpretación, “La percanta está triste”, “Solo se quiere una vez” y “La novia ausente”. Para un conocimiento suficientemente

⁸ El tema se titulaba *El viejo del violín*, al que posteriormente Sebastián Plana le puso música y pasó a llamarse *Viejo ciego*. Véase: “Homero Manzi: Letras para los hombres” (selección de Ricardo Díaz Ramírez). *Aerea. Revista hispanoamericana de poesía*. (Santiago de Chile-Buenos Aires). año I, n.º 1, octubre, 1997, 121-128. También la “carrera” artística de Celedonio Flores comienza con un premio literario que obtiene con su poema “Por la pinta” (1914), que pasará a titularse *Margot* a instancias de Gardel: “Así se inició su fama, porque Carlitos Gardel se presenta a Camilo Villagra, propietario y director de *Última hora*, porque quiere conocer al autor de *Margot*. Flores es citado y Gardel, que esperó encontrarse con un taita de figura encrespada y pañuelo al cuello y cuchillo al cinto, estrechó la mano de un elegante jovencito que miraba asustado a esa figura del canto porteño que descendía hasta él, y le preguntaba: “Ché, pibe, ¿quién te hizo este verso? ¿Tu tío?”” (texto en la solapa del libro: Celedonio E. Flores [Cele]. *Chapaleando barro*, 2ª ed., Buenos Aires, El Maguntino, 1951).

completo del tema, y sobre todo para su disfrute, sería también necesario el análisis musical a partir de la audición de las grabaciones originales, pero, por evidentes limitaciones, solo podemos ofrecer aquí al lector los datos referidos a los textos (incluidos en el apéndice final de este trabajo).

Vicente Greco, alias “Garrote” (Buenos Aires, 1888-1924), bandoneonista y director de orquesta tempranamente desaparecido, fue amigo íntimo de Evaristo Carriego (quien le proporcionó la letra de uno de sus tangos) y bohemio de vida pintoresca; entre sus composiciones mayores, cabe citar: “Corazoncito”, “La milonguera”, “Alma porteña”, “Racing Club”, “La viruta”, “El flete”, “Ojos negros” y “Rodríguez Peña” (homenaje al local de sus éxitos, el salón de baile “La Argentina”). Pero lo que nos interesa de Greco es su tango grabado por Gardel en 1921 junto con una zamba, “Rosarito la serrana” (ésta en dúo con Razzano), y aunque no forme parte, desde luego, de sus éxitos más populares, resulta, sin embargo, una creación de muy significativas resonancias en esa etapa de la historia del “tango literario” que tradicionalmente se considera inaugurada por *Mi noche triste* de Pascual Contursi (con importantes precedentes, como Ángel Villoldo). En este sentido, para comprender tanto el contexto como la significación de la canción de Vicente Greco, nada mejor que referirnos a Celedonio Esteban Flores, sin duda la figura más representativa entre los letristas del tango de la época de Greco.

Celedonio Esteban Flores (Buenos Aires, 1886-1947), que simultaneó el boxeo (como “Kid Cele”) con la versificación, seleccionó sus poemas en dos libros: *Chapaleando barro* (1929) y *Cuando pasa el organito* (1935). En la consideración de Enrique Cadícamo, entre otros, Flores siempre sería considerado “el Rubén Darío del tango”.⁹

En su poema *La musa mistonga* —con vocación de verdadera “Arte poética” rea—, y en otros muchos análogos, Celedonio Esteban Flores lleva a cabo toda una confesa apropiación de Darío como modelo (el Darío más previsible y tópico), aunque antes que dialogar, las letras de inspiración rubendariana de Greco y Flores, podemos decir que discuten, en literario compadreo, con los textos más difundidos del nicaragüense. El tema recurrentemente obsesivo en la producción de Celedonio Flores, la reivindicación de su voz como poeta del arrabal, le lleva con frecuencia a ejercer, como método de autoafirmación, la parodia voluntaria y provocadoramente grotesca de repertorios y modos consagrados por los modernistas y, en particular, por

⁹ El poema que Cadícamo (1994, 190) le dedica a Flores concluye: “Celedonio, poeta de *Chapaleando barro*, / Rubén Darío del tango, creador de esta historia, / tus versos son luciérnagas que lucen en la *ñarro* / del sórdido suburbio, tu poesía y tu gloria.” En “La musa popular”, insiste: “La Musa Popular tenía sus poetas / que con arte afinaban sus versos con la lima, / joyeros fundadores de impecables cuartetos / que se perdían la noche por pulir una rima. // Así fue Celedonio —Rubén Darío del tango— / cuando escribió “Margot” entre un rumor de fueyes, / así fue De la Púa cuando buscó en el fango / aquel genial poema que tituló “Los bueyes”.” (Cadícamo 1994, 259) “Rubén Darío del suburbio” le llama Cadícamo a Flores en *Mis memorias* (194).

Dario. Buen exponente de ello, es, por ejemplo, el poema "Pierrot" y podemos recordar también algunos versos del titulado significativamente "Punto Alto":

Yo te tengo relojiado los mil en cincuenta y nueve.
sé que vas a la distancia sin sentir el handicap.
el que diga que tu musa por canera no conmueve
confunde Pepe el Herrero con Cyrano Bergerac.

Vos dejá que otro le cante a la dama presumida,
a la albura de los cisnes, al encanto del Trianón;
cada cual hace su juego en el monte de la vida
y se apunta a la baraja que le canta el corazón.

¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y litera
si las pocas que hemos visto han sido de carnaval!
¡Qué nos pidan un cuadrito de la vida arrabalera
y acusamos las cuarenta y las diez para el final! (Flores 1996, 53-54)

También el titulado "Señora" supone toda una exhibición programática de principios retóricos:

Pero no sabés, señora,
que aunque escribo en escruchante
soy por la pinta elegante
y la pinta es salidora.[...]

Leo al viejo Tolstoi,
Amado Nervo, Almafuerte
y todo lo que la suerte
me coloca donde voy.

Y si el hablar no me sale
o no las voy de erudito.
yo sé pagar por el pito
justo lo que el pito vale.[...]

Y no vas a creer que escribo
en este lenguaje rante
por irlas de interesante
ni por pasarme de vivo.

Si no. porque no halló bien.
ni apropiado. ni certero.
el pretender que un carreto
se deleite con Rubén.

O que la hija del vecino.
una chica del arrabal.
tararee a Leo Fall
y no a Enrique Delfino.

Por eso es que pongo tienda
al verbo altivo y sonante
y escribo en lenguaje rante
"para que el vulgo me entienda".

Por eso cacho la viola
por mi bien o por tu mal
y le canto al arrabal
en una tirada sola... (Flores 1975, 83-84)

En suma, Flores siempre fue un celoso defensor de su registro populista, y así lo deja meridianamente claro en el prólogo a su segundo poemario:

Rompiendo líneas académicas, tirándome de alma contra lo que han dicho los sres. de las peñas y cenáculos literarios, salgo con este nuevo libro de versos bajo el brazo a darles cara y ofrecerles tema para que arremetan en mi contra. Esto no es para ellos; no es tampoco para los sabios, los académicos, los críticos (que no es lo mismo), los snobs, los atildados, los puros, los sin mancha (??), las novias platinadas y flácidas, los novios lánguidos y atiplados, las ruborosas normalistas, los angelicales colegiales... no, señores, no es para ellos. Este libro es para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente, los que tienen las manos fuertes, rugosas y encallecidas, los que llevan las mangas del saco lustrosas por las carpetas de las timbas, las maderas de los escritorios y los estaños de los boliches. Para la pobre modistilla que en el rigor del invierno cubre con un tapado de transparente algodón el vestido del pasado verano, para la pobre faltriquerita de mi suburbio, para el vigilante de facción en la más apartada calleja arrabalera, para el carrero, el canillita y el malandrín... Ya ven ustedes qué pocas pretensiones! Yo escribo para ellos, para ellos son estos pobres versos míos... (Flores 1965, 7-8)

Fiel a sus principios teóricos, la poética de Flores construyó detalladamente en sus textos —cantados o no— todo un sistema mítico (en el sentido barthesiano de "mito") a partir de la cuidadosa codificación de un sistema binario de oposiciones que no solo atañe a lo específicamente literario, por decirlo así, sino a toda la simbología cultural, desde el vestido, el peinado o la comida a la consideración del paisaje urbano. Lo cual nos muestra una vez más la imposibilidad de aislar excluyentemente lo literario que, como siempre, puede y debe considerarse cifra sintomática global y conformadora del entramado del intercambio simbólico de una situación cultural determinada.¹⁰

¹⁰ "Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral —often central and very powerful— factor among the latter." (Even-Zohar 2).

Para entrever esa configuración de toda una preceptiva lograda por el atareado versificar de autores como Celedonio Flores y cuyo ejemplo modélico sigue, por supuesto, la letra de Vicente Greco, podemos inventariar, sin ánimo exhaustivo, el expresivo sistema de contraposiciones diferenciadoras que construye con insistente regularidad el mundo poético del autor de *Mano a mano* hasta llegar a configurar dicha mitología canónica en su género. Flores reitera la intención irrenunciable de no “dragonear de bardo culto” y, en este sentido, marca muy claramente la divergencia entre los temas —y también las valoraciones morales— que corresponden respectivamente a la poesía “rea” del barrio y del pueblo (la suya) frente a la propia de los despreciados literatos exquisitos. Un juego fonético que emplea nuestro autor puede servir de lema: los que *baten* el justo (“dicen la verdad”), frente a los que “van o se las dan de *vates*”. Todos son “puntos del verso”, pero su paradigma construye las diferencias irreconciliables que podríamos tratar de compendiar como sigue (sitúo, obviamente, a la izquierda de la barra separadora lo que en la poética de Flores corresponde al positivo cantor del arrabal, y a la derecha aquello que define la negatividad del universo del poeta culto y elitista):

humildad / gloria, fama;
 musa mistonga / bardo (trabajo de albarde);
 jerga atravesada, arrabalera / ir de erudito;
 solo un ciudadano / chamuyador de spamento o aspamento;
 cantor milonguero / vate trovero;
 chamuyar en reo / chamuyador letrao;
 verso lunfardo, rante y canero / dulces endechas de amores;
 batir en criollo / batir en francés;
 cantar al perro flaco / cantar la albura de los cisnes;
 caribe en ilustración / encumbrada filosofía;
 arrabal, suburbio / el centro, calle Florida;
 media voz sentimental / llorar la partida de la “amada inmortal”;
 cantar / escribir;
 percanta, milonguita / marquesita, princesa;
 mozo rana / magnate cajetilla, bacán;
 Margarita / Margot;
 olla pobre. mate / champagne de Armenonvil[le];
 triste conventillo / lujoso reservado del Petit o del Julien;
 pena. tristeza. amargura. pobreza / risa. festín. lujo;
 percal / peleche;
 pollera por donde nace el tobillo / guantes patito. polainas;
 corsé de fierro con remaches y tornillos / sobretodo de catorce ojales;
 ropita dominguera. bien planchada / bigotitos de catorce líneas;
 gorra. zapatillas. chancletas / smoking;
 pelo largo. rodete / pelo corto. rubia. platinada. pintada. rouge;
 leche con vainillas, chocolate con churros / vermut;
 alumbrado a querosén. oscuridad / luces. iluminación. fulgores. brillos:

amor, amistad / morlacos, vento, soledad, fracaso;
 fango, barro / empedrado, asfalto;
 organito / Ford Sedán;
 tango / pavana;
 malevo, matones: nuevos mosqueteros o Quijotes / rubio paje;
 Contursi, Carlos de la Púa, Evaristo Carriego / Rubén Darío;
 candombe de un tango de Cobián / opereta de Lehar;
 destinatario: vulgo / receptor: clásico fifi que se bronca al oír lunfardo;
 malevos a prueba de hachazos / caballeros de acción;
 alma del pueblo / blasones y gules;
 guitarra / viola;
 bandoneón / “pitzicar” la vieja mandolina;
 cantar “La Morocha” / bailar el charlestón;
 el aplauso macho del malevo / lectora neurótica de los cien kilogramos;
 cantar al cardo (pa cantarle a una flor) / cantar al perfumado nardo...

De todas formas, el sistema “mítico” del tango acaba construyendo zonas comunes para los que están situados en ámbitos distintos de la logística cultural y, de este modo, el propio concepto etéreo e inconcreto de “poesía” relacionará a todos los miembros heterogéneos del polisistema cultural a partir de su abstracción identificatoria. En una fase posterior a la de Flores y Greco, la parodia toma otros derroteros muy distintos y, por otra parte, se consagra una vaga sentimentalidad en la que la “tristeza” o el “lamento” por la pérdida afectiva quedan definitivamente amonedados en un repertorio retórico unificador. Así, por ejemplo, Fernández Moreno (78) postulará la nostalgia como uno de los conceptos abstractos comunes entre “poesía culta” canonizada y “letristas” de tango: “Por mi parte, encuentro un común denominador entre el tango y la gran literatura argentina: la nostalgia (*Nostalgias* se llama precisamente uno de los más famosos tangos de Enrique Cadícamo), Martín Fierro dio voz a la nostalgia de la vida campesina; la poesía de la generación intermedia se centra en la nostalgia inmigratoria; la poesía ciudadana de Borges es nostalgia del viejo Buenos Aires. Los tangos expresan también esa nostalgia: la de la vida libre del gaucho o la azarosa del malevo, la del hombre abandonado por su mujer”. Pero mientras tanto, antes de esa frágil idealización del “consenso poético”, en el estadio y estrato representado por los textos de Flores y Greco, el recurso paródico y la reescritura a la lunfardesca de los textos clásicos canonizados es una constante. Véanse, como ejemplo, las numerosas veces que se reescriben, en clave lunfardica, el soneto de Lope a Violante, los versos y sentencias más famosos de Calderón de la Barca (como el soneto “Apoliyo” de Álvaro Yunque sobre “La vida es sueño”) o las variaciones bíblicas que llevan a cabo autores como Enrique Otero Pizarro (1915-1974), alias “Lope de Boedo”:

DOS LADRONES

Hay tres cruces y tres crucificados.
 En la más alta, a diome, el Nazareno.
 En la de un güin lloraba el grata bueno
 mangándole el perdón de sus pecados.

Escracho torvo, dientes apretados,
 mascaba el otro lunfa el duro freno
 del odio y gargajeaba su veneno
 con el estrilo de los rejugados.

¿No sos hijo de Dios? ¡Dale salvate!
 ¿Sos el rey de los moishes? ¡Descolgate!
 ¿Por qué no te bajás? ¡Andá, che, guiso!...

Jesús ni se mosqueó. Minga de bola...
 Y le dijo al buen chorro: estate piola,
 que hoy zarparás conmigo al Paraíso. (Alposta 201)¹¹

En “La percanta está triste” de Vicente Greco la terminología lunfardesca está cuidadosamente dosificada y sintetizada en ocho palabras de las más populares (percanta, pianta, mina, papa, bacán, amurada, esgunfia y escurrir) para no anonadar al oyente, alejándose de esa apariencia provocativa de jeroglíficos arrabaleros que adoptan otras letras de tango, mientras que, por el contrario, en la “Sonatina” de Flores hay toda una exhibición abrumadora de procedimientos lunfardescos. Pero, de cualquier modo, los dos textos comparten un mismo momento y, sobre todo, intención y nivel sociocultural, aunque la música y, desde luego, la interpretación gardeliana hacen que la canción de Greco se estilice ya como premonición de la línea sentimental y expresiva en la que se ordenarán las otras dos contrafacciones rubendarianas, “Solo se quiere una vez” y “La novia ausente”.

Si seguimos la clasificación que puede servirnos de útil marco histórico referencial propuesta por Blas Matamoro, en su estudio titulado *La ciudad del tango (Tango histórico y sociedad)*, los años de las letras citadas son considera-

¹¹ Es significativo cómo se repite el tópico del homenaje a François Villon (véase, por ejemplo, el soneto de Nicolás Olivari titulado “Saludo a François Villon”, 38), autor que siempre constituye la referencia de elogio comparativa para los poetas del tango. Por otra parte, señala Rosalba Campa (68) el curioso contraste que supone la negación de la palabra culta y la reivindicación del discurso popular (el soneto “Musa Rea” de Flores es un perfecto exponente de esto) a partir de la declarada y orgullosamente asumida marginalidad que, sin embargo, se expresa a través de uno de los moldes más prestigiosos del repertorio poético culto como es el soneto. En el prólogo a la citada antología del soneto lunfardo, el propio recopilador atestigua su perplejidad al respecto: “Cuando me preguntaba por qué nuestros poetas lunfas cultivan curiosamente con tanta naturalidad el soneto, con frecuencia me quedaba sin respuesta...” (Alposta 7).

dos como la época de plena canonización del tango: periodo del auge gardeliano de Buenos Aires (1917-1925) que puede considerarse emblemáticamente clausurado en septiembre de 1930, cuando se estrena el “Yira... yira” de Discépolo. El tango entra en su etapa manierista, metamorfoseado por el ídolo Gardel en espectáculo cinematográfico e internacional. En este sentido, Gardel personifica la propia evolución del género: “La muerte de *El Mago* —señala Noemí Ulla (79)— cierra un largo período del tango-canción (1917-1935) cuya génesis conventillesca se había mimetizado a través del frac y la imagen filmica. Su más acabado intérprete concede su protesta arrabalera —es el único medio asequible para consagrarse— usufructuando un frac que lo aristocratiza y desdibuja al mismo tiempo la fuerza de su rebeldía cancionera. Esta extraña mixtificación de nuestro arte popular no volverá a reiterarse en la expresión de otro ídolo, ya que Gardel cumple y sufre el proceso de afirmación del tango”.¹²

Por su parte, las reescrituras rubendarianas a la lunfardesca de Greco y Flores, pertenecen evidentemente al período de contraste en el sistema cultural entre poesía culta, por una parte, y lírica mistonga, alimenticia y popular, por otra. Hemos visto las etapas iniciales del encuentro que tanguificó la “Sonatina” de Rubén, pero vamos a pasar, finalmente, a la época postrera de comercialización y masificación fosilizada tanto del tango como de la estética y sentimentalidad modernistas. “Solo se quiere una vez” es ya el testimonio de otro momento, de otra época del tango, pero también constituye un claro ejemplo que anticipa lo que, tres años más tarde, será “La novia ausente” de Cadícamo, signo evidente de un nivel distinto de relación con la literatura canonizada y, desde luego, con el lenguaje poético de las letras de tango. Fue grabado en marzo de 1930, cuando el tango se encuentra ya en su etapa canónica y, por decirlo así, industrial y masificada. La letra “deslunfardizada” nos lo muestra muy a las claras. Su autor fue Alejandro Carlos Vicente Geroni Flores (Buenos Aires, 1895-Madrid, 1953), dedicado también a la pintura, y que escribió, además de ésta, otras letras de tangos como “Melenita de oro”, “La cautiva”, “Maniquí”, “Campana de plata” o “La traición”. De la música de “Solo se quiere una vez” se encargó Claudio Frollo (seudónimo de Carlos Atwell Ocantos), fallecido en 1942, compositor de la que se considera como la “primera hornada” (la de antes del 20) y autor de la música de otros tangos como “La cautiva”. En realidad, “Solo se quiere una vez” es, como señalábamos, un exponente que equivale por completo

¹² Por su parte, Cortázar (89) siempre prefirió el Gardel anterior al mito cinematográfico: “En seguida se comprende que a Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión y la pérdida imaginables: su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco. [...] El Gardel de los *pickups* eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamentos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias”.

a lo que luego será un tango análogo en todos los sentidos (“La novia ausente”): no aparece ni un solo término lunfardesco (tan solo un adjetivo coloquial: “zapatos *aburridos*”) que se aparte del uso cultista que predomina totalmente en el léxico (“cobijaste”, “incomparable”, “precioso”, “mi novia más querida”, “incrédula”, “resuelto”, “lección”) paralelo a las estructuras sintácticas más cuidadas. En consecuencia, resulta lógico que el “voseo” esté, como la novia de Cadícamo, completamente ausente.¹³ Con certera habilidad, una oportuna lluvia (recordemos que “la lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado”) tiñe el poema, desde el primer verso, con románticas nostalgias evocadoras. Han desaparecido los elementos arrabalescos y, por el contrario, el escenario del encuentro es ya “el hall de un gran cinema”, lugar en el que el tango como música masiva tenía por esas fechas su acogida (tras su periplo desde el prostíbulo de barrio, el cabaret y el teatro del centro urbano). No es extraño, por otra parte, que la terminología amorosa (“quería besar tus manos / reconquistar tu querer”) se desarrolle en la más ceremoniosa delicadeza. Así mismo, como variación evolutiva de la costurerita de Carriego, nos encontramos con una dependienta de tienda de moda afrancesada y, por otra parte, la “caída” y deterioro de la novia de juventud solo está mencionada alusivamente. Con significativa destreza, el personaje enuncia la historia a una amada tan perdida como ausente y, al igual que después veremos en el caso de la letra de Cadícamo, la palabra *estudiante* justifica plenamente la cita culturalista que sigue a continuación con la primera estrofa de la rubeniana “Canción de otoño en primavera”. Todo el ambiente poemático se desarrolla en un tono de suave, contenida y patética cortesía, lejos de las ironías y estridencias voluntariamente provocadoras del tango lunfardesco y canyengue de “La percanta está triste”.

* * *

Enrique Cadícamo, nacido con el siglo en Luján, provincia de Buenos Aires, es literalmente un clásico vivo y viviente de la historia del tango. Su longevidad corre pareja con una versátil capacidad de adaptación a los más diversos avatares metamórficos de la historia del género. La adscripción a ese territorio movedizo y limítrofe entre el letrista profesional y el autor que brega por situarse en la nómina de los literatos consagrados (el problemático paso de la “letra” a la

¹³ Sobre la significación de la alternancia voseo/tuteo en las letras de tango, véase el estudio citado de Rosalba Campra (73): “El ‘tú’, por su parte, provoca la inevitable adscripción de un texto a la categoría de lo literario. [...] A veces esa colocación en el campo de la poesía culta es tan marcada que nace la sospecha de que se trate de un uso irónico del ‘tú’, como en ‘La novia ausente’ de Cadícamo, con su referencia explícita a Rubén Darío y su alusión a *La amada inmóvil* de Amado Nervo. La tonalidad general del texto —poetización nostálgica del papel de enamorado del hablante— remite a un lenguaje ajeno, el de la poesía modernista, trasfondo más o menos consciente de numerosos tangos”.

“literatura” más o menos canonizada) caracteriza elocuentemente la amplia y dilatada producción de Cadícamo. Conoció a Lugones, Olivari y Marechal, entre otros escritores reconocidos, y su trato nos indica, frente a la adscripción sociocultural de letristas tangueros anteriores (Pascual Contursi o Celedonio Esteban Flores sirven, en este sentido, de expresivo contraste), la capacidad de aproximación al canon poético oficial de la que fue capaz nuestro autor, quien, por lo demás, goza de la destreza polifacética que caracterizó también a Discépolo.

El bautismo público de Cadícamo como letrista no pudo ser más afortunado, pues su primer tango, *Pompas* (después pasa a llamarse “Pompas de jabón”), que data de 1925, fue y lleva música de Alberto Goyeneche, tío del popular cantor, y lo grabó Gardel en su primer viaje a Barcelona. Cadícamo pasó largas temporadas en Europa, especialmente en la capital catalana, en cuyo hotel *Oriente* de las Ramblas escribió *Anclao en París*, en 1931, con música del guitarrista inseparable de la troupe gardeliana, Guillermo Desiderio Barbieri. Por su parte, Barbieri, autor precisamente de la música de “La novia ausente”, había nacido en 1894 y fue fiel a Gardel hasta la muerte literalmente hablando: desde 1921, cuando se sumó al dúo Gardel-Razzano y al primer guitarrista, José Ricardo, hasta el accidente de Medellín en 1935.

Cadícamo firmó una cantidad considerable de letras (veintitrés de ellas cantadas por Gardel), algunas con el expresivo y lugoniano seudónimo de “Rosendo Luna”, y no en balde es considerado, por tanto, como el último gran protagonista del tango histórico y uno de los más prolíficos y proteicos poetas tangueros que supo adaptar su musa a los diversos avatares de la historia cultural.

La composición que más nos interesa comentar, *La novia ausente*, resulta, en todos los sentidos, pieza representativa tanto de la etapa histórica del tango en que nació —un estadio ya de máxima literaturización y difusión masiva del género—, como de su autor, hábil compendiador ecléctico de los más diversos registros de la retórica ya canonizada de las letras de tango. De la misma época, podemos fijarnos en otro buen ejemplo de esta capacidad enciclopédica y divulgadora de Cadícamo. En 1933 escribe también *Madame Ivonne*, especie de prolongación ultracanáica, como ha señalado Horacio Salas (137), de los temas clásicos de las grisetas y milonguitas: recordemos el tango *Milonguita* (de Samuel Linning y Enrique Delfino, estrenado en 1920); *Francesita* (de Vacarezza y Delfino, grabado por Gardel en 1923); *Griseta*, (1924, de José González Castillo y Delfino), seguidos de un largo etcétera.

Nuestro autor publicó en 1926 su primer libro de poemas, titulado *Canciones grises*, obra que mereció una mención del patriarca Lugones en *La Nación* y a la que pertenecen los versos siguientes que citamos como muestra del tono de este poemario juvenil, destinado, sin duda, a representar un primer paso en el parnaso canónico si Cadícamo no se hubiese “especializado” como letrista en el planeta del tango: “El Pigall ha quedado desierto y bostezando, / enmudeció

la orquesta sus salmos compadrones, / las rameras cansadas se retiran pensando / en sus lechos helados como sus corazones". En 1940 Cadícamo publicó su segundo libro de poemas, *La luna del bajo fondo*, en cuyos versos queda patente la influencia más que tardía del lunario lugoniano. Después aparecerán *Viento que lleva y trae* y *Abierto toda la noche...* hasta completar una decena de poemarios. En su vejez, el letrista, en evocadora tarde de lluvia, reivindica orgulloso sus poemas:

Y allá, sobre el estante de cedro —entronizados
por glorias callejeras— como un presente reo,
verás sin vanidad en un fugaz arqueo
tus tangos populares que el pueblo ha consagrado. (Cadícamo 1994, 200)

Son muy significativos los recuerdos narrados en las memorias de nuestro letrista referidos a las recomendaciones de Pablo Suero (1898-1943), compañero suyo en la oficina del Archivo del Consejo Nacional de Educación, donde trabajaba Cadícamo antes de vivir del tango:

Había terminado de escribir mi primer pecado literario: un libro de poesías al que titulé *Canciones grises*. ¿Quién es el que a esa edad no sueña con publicar un libro de poesías? Sin embargo, al enterarse, Suero puso el grito en el cielo, "bochándome" esa nefasta idea.

En alguna oportunidad que yo le había leído algunos versos míos que pretendían ser poesía de arrabal, me los había ponderado diciéndome que *eso* era lo mío, que no me moviera, que la otra poesía abundaba y que no me acercara demasiado a ella porque corría riesgo de convertirme en uno más de nuestros titiriteros intelectuales aspirantes a algún premio municipal... "Tu fuerte —repetía— es la poesía de arrabal que en nada te desmerece. Pío Baroja con su *Mala Hierba* y Valle Inclán con sus *Esperpentos* y "Martes de carnaval" fueron genios y acaso, "¿eso no era también lunfardo?... Nada de andar cambiando de querencia."

—Según Oscar Wilde, no hay nada más interesante que un autor de un mal volumen de versos... —le respondí (Cadícamo 1995, 69 y 92)

Pero, de cualquier modo, aun habiendo seguido tan alimenticios consejos, siempre podemos advertir en las valoraciones literarias de Cadícamo (1994, 223) un poso de escepticismo enconado y añorante contra los "poetas" profesionales y cultos: véase, como ejemplo, el poema titulado precisamente "El poeta":

Tiene siempre la gris melancolía
del bandoneón, en su alma de poeta
y siente como un beso de pebeta
este arte inútil de escribir poesía.

Qué bien estuvo aquel rapista tano
 cuando leyendo al Dante. dijo riendo:
 “*Cuesto signore non aveva niente
 de fare...*” —y se mandó un toscano.

Sin embargo, nuestro letrista no deja de evidenciar en tan constante y radical defensa del antiacademicismo el planteamiento *pro domo sua*, tal y como nos muestra también la reivindicación de Baroja como figura antiacadémica, contrapuesto a Azorín, cuando Cadícamo (1995, 97) evoca sus lecturas en la mencionada oficina durante los años veinte:

Las horas de la oficina las repartía entre la función oficial y mis lecturas. Había comenzado a leer *Zalacaín el aventurero*, de Baroja. ¡Qué hombre éste! Decía cosas con una sencillez y crudeza que me encantaban, haciéndome pensar risueñamente que cualquier profesor de semántica de mi ya lejano colegio Mariano Moreno le hubiera hallado infinidad de errores de sintaxis y un léxico pobre. En lo que “decía” yo encontraba presente esa viva emoción que falta muchas veces en la retórica, que es la que suele oscurecer las ideas.

El escritor aldeano desaliñado en su escritura y en su vestimenta era la contrafigura de Azorín, que era un perfecto dandy; Baroja verborrágico; aquél, hermético y silencioso. Este luchando con la sintaxis; aquél, retórico y falto de imaginación. Este antiacadémico pero creador; aquél, admirado purista pero que no dejó, como Baroja, una leyenda.

Cadícamo, en la autodefensiva estela de Celedonio Flores, reivindica su lenguaje y brega siempre por su “autorización” como poeta,¹⁴ a despecho de las valoraciones dominantes del criterio académico. Su constante vindicación de la fácil legibilidad en la escritura poemática es, desde luego, paralela a su enemiga contra la literatura canonizada.¹⁵ En cualquier caso, debemos leer los poemas citados (incluida, por supuesto, la propia “Sonatina”) como textos de significa-

¹⁴ En las páginas prologales de *La luna del bajo fondo*, para la primera edición de 1940, tituladas “Leyendo este libro”. Juan José de Soiza Reilly señala desafiante (151-152): “Este libro [...] es un momento argentino. Enrique Cadícamo canta en el lenguaje de nuestras ciudades. Su libro señala una época, como la marcara *Misas herejes*, de Carriego. Es fácil admitir que el autor de este libro pudo escribir una obra pedante, merecedora de algún premio oficial. Su cultura, su destreza en el verso, su magia evocadora, se ven al trasluz de sus versos. Pero, criollo auténtico —escritor sincero—, prefirió hablar en el idioma de sus compañeros, que así le entenderán mejor. Prefirió hablar con el alma, en el lenguaje verídico que corre por las calles, por los hogares tristes de los arrabales...”

¹⁵ “Es interesante lo que opina Enrique Cadícamo de la Poesía. Dice este hombre de Buenos Aires que la poesía no es para ser meditada. Y dice, con una justeza que cruza el tiempo, “La poesía que hay que descifrar como un jeroglífico pierde su encanto”. Lejos de un arte menor, considera que una melodía de Tango inspirada, sencilla, es superior a cualquier frío esteticismo. Tomá mate” (Ruiz de los Llanos 127).

ción metapoética, como escenografías, más o menos pintorescas e indirectas, para el deseo de representar, no sin patetismos varios, el propio arte de poetizar.

Frisando los cuarenta, en marzo de 1930, Gardel había grabado "Solo se quiere una vez" canción en la que se citan los cuatro archifamosos primeros versos de "Canción de otoño en primavera", de Rubén, precisamente escritos a una edad similar a la que tenía Gardel al cantarlos. Comprobamos anteriormente cómo en esta composición la distancia y el manierismo son ya estilos amonedados tanto en el tango como en lo que acostumbramos a llamar poesía modernista; esa retórica que produce incansablemente la bisutería que tanto desesperaba al transcendentalista Cernuda. No es extraño, por tanto, que Cadícamo escoja la "Sonatina" como cita y Gardel decida cantarla.¹⁶ Como acabamos de ver en "Solo se quiere una vez", y anteriormente en canciones minuciosamente cursis, como "Pobre Colombina" (1927, de Fatero y Carmona), el gardelismo más facilón echó mano del modernismo más adocenado: la percanta ha sido sustituida por la dependienta (eso sí, culta y de los almacenes "La parisién") y, paralelamente, el bacán rufianesco y lacrimógeno es ahora un ex-estudiante con todos sus atributos culturalistas. El personaje del Estudiante, como figura de élite capaz de estar al nivel deslunfardizado por la cita directa de los poemas del nicaragüense, aparece sistemáticamente en estos tangos de intertextualismos rubendarísticos. No ya el peringundín, sino incluso el cabaret de más o menos prosapia, están excluidos de la escenografía de estas canciones, pues el contexto del encuentro es "el hall de un gran cinema". El lunfardo ha desaparecido y tanto la adjetivación ("incomparable perfil", "precioso traje", "incrédula", "resuelto...") como el afán de refinamiento cultista llega al extremo del penúltimo verso que sentencia, impostando pintoresco y voluntarioso afán didáctico: "fue tu lección más profunda". Advirtamos también que, en su interpretación de este tango, Gardel se permite una variante en la cita rubendariana: "te fuiste", dice en vez de "ya te vas", sutilísimo desliz de sabios efectos levemente popularizantes

¹⁶ "Los nuevos letristas no se reclutan ya. un poco improvisadamente, entre escritores de teatro o periodistas atraídos por la posibilidad de expresarse a través del tango cantado. ni son bohemios vivenciales que habitan la dorada marginalidad de los cotorros intelectuales. los cafés de teatro o los bulines solitarios del suburbio provisorio. Son intelectuales de formación escolástica. algunos de ellos incorporados a la burocracia de la enseñanza —Manzi. Expósito— o tienen su tradición arraigada entre gente que ha profesionalizado su tarea de escritores de tango —Cátulo González Castillo. también intelectual de formación. José María Contursi. Estos nombres protagónicos. unidos a cierta parte de la obra discepoliana y a otros que siguen la línea —Marcó. Bahr. Julián Centeya— prolongan la inicial dirección de un posible tango literario escrito en lenguaje cuidado y pulcro. diríamos que especialmente y cosmopolitamente pulcro. dada en la década anterior por ciertas creaciones de Battistella —"Sueño querido". "Cuartito azul". "Al pie de la santa cruz"—. Cadícamo —"La casita de mis viejos". "Nostalgias". "La novia ausente"—. García Jiménez —"Alma en pena". "Ya estamos iguales". "Carnaval". "Barrio pobre"— y Le Pera. autor de los más conspicuos tangos canción cantados por Gardel en sus películas" (Matamoro 190-191).

que ya no se concebirá en la lapidaria cita de “La novia ausente”.¹⁷ Resulta emocionante comprobar ese valor insustituible de la interpretación, el “grano de la voz” barthesiano, que podemos gozar cuando escuchamos la voz fantasmagórica de Gardel recitando la archiestrofa rubeniana. Hasta el más apresurado de los oyentes de esta canción de Cadícamo y Barbieri puede advertir que el manierismo modernístico conforma y alcanza su cliché máximo. Por supuesto, aquí también está ausente cualquier término lunfardo, y el cantante —que recuerda, así mismo, su época de estudiante— se expresa como el más literatoso de los lechuginos: “repartir estrellas”, “abril felices”, “la luna se enreda en los pinos y su luz de plata te besa en la sien”; no faltan los escenarios ni la jardinería favorita del Modernismo más tópico: parques, noche, reseda... El colmo y copete del refinamiento es el verso “triste como el eco de las catedrales”. Por supuesto, estamos en los antípodas de los otros registros poéticos modernistas que podríamos ejemplificar con el genialmente distanciador y antipatético “cerdo triste” rubeniano-valleinclanesco. El Modernismo ya ha amonedado una sentimentalidad de masas, una conceptualización perfectamente estandarizada; complementariamente, el tango ha pasado a ser, en nuestra canción, una mercancía maquinalmente aderezada. Lo cual, desde luego, no impide que oír estas canciones constituya un verdadero placer. Confluencia, por tanto, de la fosilización imaginaria, retórica y sentimental de cierto tango y la de cierto Modernismo. Interpretaciones que, en el ocurrente cambalache sentimental y retórico de Darío, Greco, Flores o Cadícamo; de percantas y princesas, peringundines y jardines, constituyen una afortunada aportación del encuentro entre dominios dispares del universo literario. En definitiva, desde el punto de vista de los intereses de quien escucha una crepitante grabación original de estos tangos gardelianos, la afirmación más oportuna puede que sea la de Alberto Manzano (21), cuando señala, en la introducción a su antología poética del rock: “En realidad, nunca he sido capaz de diferenciar un poema de una “letra de canción” —soy demasiado sordo para los conceptos— y, simplemente, pienso que hay buenos y malos poemas como hay buenas y malas letras de canciones —entiendo que los malos poemas no son poesía y que una buena letra de canción es un poema— aunque estoy convencido de que el veredicto —¿es o no es poesía?— debe ser absolutamente entrañable”. Consecuentemente con su postulado, Manzano cita los casos más destacados de los poetas de la música pop,

¹⁷ La versión en cancionero de “La novia ausente” tiene una leve pero significativa variante textual: en el cuarto verso se dice que en los tiempos perdidos de la juventud la amada repartía, con sus sonrisas, estrellas “a todos los mozos de aquella barriada”. mientras que en la versión que canta Gardel aparece el registro lunfardesco: “a los puntos altos de aquella barriada”. Véase “La novia ausente (tango)” en Cadícamo 1977. 18. Esta versión coincide con la interpretada por Julio Martel con la orquesta de Alfredo De Angelis. Sin embargo, otras versiones, como la de Luis Cardei — que dice exactamente “a todos los puntos” — con el Luis Borda Cuarteto mantienen a los “puntos” gardelianos.

encabezados por Leonard Cohen (quien simultanea los dos “niveles” del sistema cultural: la literatura canonizada —en la que Cohen ya estaba “acreditado” cuando decidió, en 1966, pasar a la “otra dimensión”—, y la canción pop), a quien secunda una amplia nómina constituida por Jim Morrison, Patti Smith, Nick Cave, Jim Carroll, Pete Sinfield, Marc Bolan, John Lennon, Peter Hammill, Elliot Murphy, Lydia Lunch, Laurie Anderson y Bob Dylan... De cualquier manera, las observaciones de Alberto Manzano nos vienen como anillo al dedo para el caso de las letras de tango y sus relaciones con la poesía modernista institucionalizada, y, en este sentido, las conclusiones de nuestro estudio no tienen por qué alejarse de las que se deducen a partir de ese otro gran exponente de la poética musical masiva de este siglo que concluye, la canción del llamado pop-rock:

Efectivamente, comparada con los textos totalmente libres de la poesía contemporánea, la poesía del rock —hija natural del pop—art: corriente fundamental en la evolución del espectro artístico durante esta segunda mitad del siglo veinte, donde la fusión de diversas expresiones creativas pretende el “arte total”— parece incluso retroceder hacia formas más estrictas y clásicas: la regulación métrica y la rima vuelven a hacer acto de presencia—convocadas por las exigencias melódicas— y el propio ritmo de la canción obliga a mantener unos versos dotados de una musicalidad poética casi tiránica. Con ello, resulta atónito observar cómo todavía demasiados “cultos críticos feroces” ponen en duda el valor poético de muchas letras de canciones —vocabulario exquisito, simbolismo insólito, fascinantes metáforas—, aunque hay que reconocer la saturación de versos de mala calidad en la música pop —para concluir afirmando la imposibilidad de cantar palabras con profunda trascendencia y satisfacción filosófica —a veces la rigidez purista resulta espasmódica—, cuando deberían admitir no solo la fundamental aportación del rock a importantes estamentos poéticos, sino que gran parte de la mejor producción poética de nuestros días se expresa a través de la música.

Por lo demás, para un estudio pormenorizado de la intrincada trama de vinculaciones entre los “poetas del tango” y los consagrados “poetas” y “literatos” sin más especificativos, sería de suma utilidad profundizar en las consideraciones de modelos conceptuales de análisis como los de la llamada teoría de los polisistemas o escuelas afines.¹⁸ Y, en última instancia, no habría

¹⁸ “Para Even-Zohar la manera de conciliar la heterogeneidad de los objetos literarios y el carácter sistemático y funcional de la teoría ha sido concebir que los sistemas no son iguales sino jerarquizados, estratificados en el interior de un polisistema. Tales estratos están en conflicto pero se autorreclaman: sería absurdo intentar definir el lenguaje estandar sin traer a concurso las variedades idiolectales, o la literatura de adultos sin tener en cuenta la infantil; por lo mismo es poco sólido condenar a la consideración de “no-literarios” toda la inmensa producción de la llamada

que dejar de lado la especificidad funcional y diastrática de cada modalidad literaria. Por ejemplo, las diferencias de “sensibilidad” y registros entre la poesía canónico-academizada y las letras de canción en el uso del patetismo. Basta comprobar que una obra maestra de las letras de tango podría ser simplemente una insoportable cursilería presentada como “poema culto”. De ahí, que la distinción entre “poetas malos” y “buenos” no puede ser utilizada con ligereza. Desde luego, Celedonio Esteban Flores, como él mismo se cansó de reiterar provocativamente, era un *poeta malo*, considerado desde la óptica del canon culto literario dominante; lo cual no obsta, como sabemos, para que sea el autor de inmejorables textos (“Mano a mano”, el tango preferido de Cortázar), a la altura cualitativa, desde el punto de vista de la funcionalidad receptora, de los exponentes más conseguidos en la mejor poesía contemporánea. Tengamos en cuenta, además, que para juzgar sus virtualidades, “Mano a mano” es inseparable no solo de su música, sino de la propia historicidad de sus interpretaciones, especialmente en el caso de Gardel. A partir de aquí, tal vez podrían entenderse, en el movedizo terreno de la literatura canonizada, afirmaciones como las de Huidobro (67), quien, al referirse, con su desparpajo habitual, a la famosa veintena y pico de poemas amorosos nerudianos, sentenció: “Para tangos, prefiero a Gardel”, criticando una sentimentalidad que en la canción popular consideraba estimable, pero que en la poesía “consagrada” veía como “calugosa, gelatinosa” y, en suma, propia de “alma de sobrina de jefe de estación”. Tan inclemente y provocadora contundencia no deja de encerrar, pese a todo, aleccionadoras enseñanzas. Una sensibilidad se ha entretejido entre el tango, elevado progresiva y decididamente desde el submundo de las orillas prostibularias a la gran literatura musical de masas, y el Modernismo, convertido paralelamente en poética sentimentalidad de consumo. Citas, relaciones intertextuales, contrafacciones paródicas que pueden ejemplificarse en canciones y poemas como los evocados constituyen signos de la complejidad de las relaciones en el seno de los polisistemas culturales. *Nismomóder* y *Gotán*, de percanta a princesa, de Darío a Gardel... y viceversa.

ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER

Universidad de Alcalá de Henares

“literatura de masas”. Pero aun por encima de estas obviedades que suponen principios de interrelación entre sistemas diversos, hay todavía un principio metodológico básico de naturaleza científica: la hipótesis polisistémica rechaza que la selección a priori de los objetos de estudio esté quiciada sobre juicios de valor, confundiendo crítica e investigación” (Pozuelo Yvancos 24).

OBRAS CITADAS

- ALPOSTA, LUIS. 1995. *Antología del soneto Lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor.
- BORGES, JORGE LUIS. 1974. *Envarisfo Carriego: en horas completas*. Buenos Aires. Eméce Editores.
- BORGES, JORGE LUIS, SILVIA OCAMPO Y ADOLFO BLOY CASARES. 1941. *Antología poética argentina*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- CADICAMO, ENRIQUE. 1977. *Cancionero*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- _____ . 1994. *Los poemas bajos*. Buenos Aires, Corregidor.
- _____ . 1995. *Mis memorias*. Buenos Aires, Corregidor. 4ª ed. aumentada y actualizada.
- CAMPRA, ROSALBA. 1996. *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Buenos Aires, EDICIAL.
- CASTILLO ZAPATA, RAFAEL. 1990. *Fenomenología del bolero*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- CORTÁZAR, JULIO. 1967. "Gardel", en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI.
- DARÍO, RUBÉN. 1950. *Obras completas*. Madrid, Afrodísio Aguado.
- DE LA FUENTE, ALBERTO (COMP.). 1993. *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. 1990. "Introduction" *Polysystem Studies*, en *Poetics today* 11, 1, Spring.
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR. 1967. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar.
- FLORES, CELEDONIO. 1965. "Ni prólogo ni nada. Solamente unas palabras", en *Cuando pasa el organito*. Buenos Aires, Editorial Freeland.
- _____ . 1975. *Antología poética*. Buenos Aires, Ediciones del Sol. Introducción, selección y notas de Osvaldo Pelletieri.
- _____ . 1996. "Punto Alto. A Enrique Dizeo, agradeciendo", *Antología poética*. Buenos Aires, Editorial J. A. Roca.
- MANZANO, ALBERTO. 1989. "La Poesía del Rock", *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento* 183 a 185. Torremolinos (Málaga). Textos recopilados y traducidos por Miguel Ángel Fernández y Alberto Manzano.
- MATAMORO, BLAS. 1982. *La ciudad del tango (Tango histórico y sociedad)*. Buenos Aires. Galema. Primera edición: 1969.
- NAVARRO, TOMÁS. 1973. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona. Ediciones Ariel.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. 1995. *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia. Ediciones Episteme.
- RUIZ DE LOS LLANOS, GABRIEL. 1994. *Enrique Cadicamo*. Buenos Aires. Editorial del Nuevo Amanecer.
- SALAS, HORACIO. 1986. *El tango*. Buenos Aires. Planeta.
- ULLA, NOEMÍ. 1967. *Tango. rebelión y nostalgia*. Buenos Aires. Jorge Álvarez.
- ZAID, GABRIEL (COMP.). 1971. *Omnibus de poesía mexicana*. México. Siglo XXI.

APÉNDICE

SONATINA (Celedonio Esteban Flores)

La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?
 ha perdido la risa su carita de rana
 y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
 la bacana está sola en su silla sentada,
 el fonógrafo calla y la viola colgada
 aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora

tienen bronca dos viejas y charrufo a los viejos y charrufo a una sola
 mientras canta "I Pagliacci" un vecino manghin,
 la bacana no atiende, pobrecita, no siente
 la bacana parece que estuviera inconciente
 con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
 ¿En aquél que le dijo que era muy bailarina
 con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
 ¿En aquél que una noche le propuso el espiente?
 ¿En aquel cajetilla, entellado de elegante?
 ¿En aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Ah! La pobre percanta de la bata rosa,
 quiere tener menega, quiere ser poderosa
 tener "apartment" con mishé y ghigoló,
 muchas joyas debute, un peleche a la moda.
 Porque en esta gran vida el que no se acomoda
 y la vive del grupo, al final se embromó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada
 el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
 se aburrió de esa vida de continuo ragú:
 quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
 les dé contramoquillo a los reos del Norte.
 los fifi del Oeste. los cafishios del Sú.

—Vamos. vamos. pelandra —dice el coso que llega—
 esa cara de otaria que tenés no te pega
 levantate ligero y unos mangos pasá.
 (Está el patio en silencio. un rayito de luna
 se ha colado en la pieza) mientras la pelandrúna
 saca viento de un mueble y le dice: —¡Tomá!

LA PERCANTA ESTÁ TRISTE (Vicente Greco)

La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
 En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.
 La percanta está triste, no hace más que gemir,
 ya no ríe, no baila, ni canta y la pobre percanta no puede dormir.

De su cara rosada se ha piantado el color
 y ha quedado marchita como pálida flor,
 Sus ojazos no brillan, han perdido el fulgor,
 y sus labios de fuego ya no tienen calor.
 Otra mina más papa al bacán le quitó,
 y la pobre percanta amurada quedó.
 La percanta está triste y no puede vivir,
 su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
 se quiere escurrir.
 La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
 En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.

La percanta está triste, y no puede vivir,
 Su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
 se quiere escurrir.

SOLO SE QUIERE UNA VEZ¹⁹

La lluvia de aquella tarde
 nos acercó unos momentos,
 pasaste, me saludaste,
 y no te reconocí;
 en el hall de un gran cinema
 te cobijaste del agua
 y entonces vi con sorpresa
 tu incomparable perfil.

¹⁹ La interpretación de Aldo Campoamor, con Astor Piazzolla y su orquesta, tiene, entre otros detalles, las siguientes variantes con respecto a la versión que grabó Gardel: "tu envejecido perfil" (v.8): "Parados, frente a frente, sin distinguimos / surgía tu silueta del chaparrón / apenas el embozo de un sombrero / y el gesto de una grave preocupación. / No quise creer que fueras la misma de antes. / la rubia de la tienda *La Parisièn...*" (versos 8 y ss.); "y nuestro idilio rehacer" (v. 24). Por otra parte, como se sabe, el verso original de Darío es "¡ya te vas para no volver!" ("Canción de otoño en primavera", sección "Otros poemas", VI, de *Cantos de vida y esperanza. los cisnes y otros poemas*).

Al verte los zapatos tan aburridos,
 aquel precioso traje que fue marrón,
 las flores del sombrero envejecidas
 y el zorro avergonzado de su color,
 no quise creer que fueras la misma de antes,
 la chica de la tienda "La Parisiën"
 mi novia más querida cuando estudiante,
 que incrédula decía los versos de Rubén:

*Juventud divino tesoro
 te fuiste para no volver,
 cuando quiero llorar no lloro
 y a veces lloro sin querer.*

Resuelto corrí a tu lado,
 dándome cuenta de todo,
 quería besar tus manos,
 reconquistar tu querer.
 Comprendiste mi tortura y te alejaste sonriendo.
 Fue tu lección más profunda: Solo se quiere una vez.

Al verte los zapatos, etc.

LA NOVIA AUSENTE (Enrique Cadícamo/Guillermo Barbieri)

A veces repaso mis horas aquéllas
 cuando era estudiante y tú eras la amada
 que, con tu sonrisa, repartías estrellas
 a los puntos altos de aquella barriada,
 a las noches tibias, a las fantasías
 de nuestra veintena de abriles felices
 cuando solamente tu risa se oía
 y yo no tenía mis cabellos grises.
 Íbamos del brazo y tú suspirabas
 porque muy cerquita te decía: "Mi bien,
 ves cómo la luna se enreda en los pinos
 y su luz de plata te besa en la sien".
 Al raro conjuro de noche y reseda
 temblaban las hojas del parque también.
 y tú me pedías que te recitara
 esta *Sonatina* que soñó Rubén:

*La princesa está triste... ¿que tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.*

*La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.*

¿Qué duendes lograron lo que ya no existe?,
¿qué mano huesuda fue hilando mis males?,
¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste,
triste como el eco de las catedrales?
¡Ah, ya sé, ya sé!: fue la novia ausente
aquella que cuando estudiante me amaba,
que al morir un beso le dejé en la frente
porque estaba fría, porque me dejaba.
Al raro conjuro de noche y reseda
temblaban las hojas del parque también,
y tú me pedías que te recitara
esta *Sonatina* que soñó Rubén.

CÓMO SALIR DE *LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*

El problema de la crítica no es por dónde empezar. El deseo de escribir una lectura giró demasiado tiempo alrededor de esa pregunta, que dejaba al crítico en una posición provinciana, de campesino expectante ante las puertas de un sórdido enigma. Leer era entonces un problema de campesinos que, como aprendieron la lección, llegaban hasta el guardián con un salvoconducto en la mano, con una invitación, llámese significante, enunciación o ideología, una clave para abrir las puertas de un texto pensado como alcoba edípica, mercado de géneros o mansión embrujada con espectros ideológicos. Hay que sospechar de ese deseo, de esa pretensión de participar en las fiestas interpretativas: sólo las instituciones exigen invitación en la puerta de sus fiestas.

No hay que intentar entrar a un texto como *La traición de Rita Hayworth* (1973), porque el problema de Toto es cómo salir, por dónde tomar aire. Hay demasiado humo interpretativo entre las cuatro paredes de la literatura. Problema central en las novelas de Manuel Puig: cuidarse del asma o de la tuberculosis, evitar la asfixia, huir de un espacio viciado, burlando a los guardianes. Claustrofóbica, la escritura de Puig salió al descubierto, a la intemperie de la literatura, a la oscuridad del cine, cubierta con la tela liviana de los géneros populares. Pero esta fuga está siempre amenazada por un desplazamiento de signo opuesto, no menos súbito, de regreso, de repatriación. La huida fracasó porque lleva de vuelta a casa, a algún hogar o círculo seguro: familia, escuela, pueblo, iglesia, espacios de reposo de cualquier identidad. Fuga y regreso, movimiento y reposo, son dos estados del movimiento que convierten a las novelas de Puig en paquetes de líneas y puntos, hilos y nudos de una tela de araña. Por un lado, repentinos movimientos de fuga, violentas succiones que arrastran a un personaje o a un enunciado afuera, hacia un espacio extraterritorial, extraterrestre; por otro, fronteras, guardianes, telas y mujeres araña, diques narrativos que bloquean el paso, regulan los flujos o protegen un territorio.

1-

Yo he vivido una experiencia terrible con los extraterrestres... Un amigo estanciero me invitó a su estancia en Rio Grande do Sul. Y una noche, cuando regresábamos a caballo de un paseo por el campo, vimos un extraño resplandor en medio de un monte cerca del alambrado... Llegamos a lo que sería casi casi el corazón del monte, y vimos un plato volador de aproximadamente cinco o seis metros de altura por dos de alto, que irradiaba una luz verdeazulada fuerte y suave a la vez.

Armando Almada Roche, *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1992.¹

Definitivamente, el paisaje de las novelas de Puig es el delta. El cauce central de la novela argentina, que corre entre las dos orillas de la voz del narrador, encuentra en la obra de Puig su delta narrativo: el relato se abre en una multiplicidad de brazos de enunciados que corren entre islotes de nombres propios. Cada capítulo de *La traición de Rita Hayworth* constituye un plano, un paisaje desplegado ante el nombre propio que sirve de marco. En este sentido, el nombre propio funciona como rostro, es decir, como un contorno que encierra un conjunto de relaciones entre los puntos y las líneas de la cara. Alan Pauls ha estudiado el dispositivo rostro-nombre propio-primer plano que la escritura de Puig toma del cine Hollywood.² Todo rostro se prolonga en un paisaje hecho de tonos, brillos, matices, temperaturas, lo que Pauls llamó "paisajes discursivos".

Toto pinta y dibuja, Choli maquilla: son los dos paisajistas del texto. ¿Qué paisajes, qué aventuras dibuja Choli sobre la tela blanca de su rostro cada vez que se maquilla? ¿Qué puntos subraya, qué líneas de subjetividad libera? ¿Ladrona de joyas, contrabandista, espía? ¿Madre, esposa, empleada? Puntos, agujeros de los ojos y la boca; rectas de rimel y carmín. Vasili Kandinsky (1993) analiza las huellas que el movimiento deja sobre una pintura: el punto, reposo inicial, se transforma en líneas por la acción de fuerzas que provienen del exterior, líneas que tienen el poder de formar planos. Cuando las líneas crecen alrededor de un punto que sirve de eje, se compone un plano circular, un círculo seguro: una casa, un cuarto, una familia, un aula. Pero las líneas acéntricas, que se ordenan fuera de un centro, están menos fusionadas con el plano y lo atraviesan, agujereándolo. En cada capítulo siempre hay un rostro, una tela, un género; pero también un punto de fuga, una diagonal, una puerta en el fondo, un navajazo que desgarrar. Las mujeres tejen y bordan; Toto recorta: los instrumentos textuales de los personajes de Puig son a la vez utensilios de costura y de tejido que sirven para

¹ Todos los epígrafes corresponden a este texto.

² Acerca de la relación entre rostro y primer plano. cfr. Alan Pauls. "El plano y el rostro", en *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires, Hachette, 1986), en donde Pauls hace uso del concepto deleuzeano de rostridad para salir de las lecturas tradicionales y previsibles de la relación entre Puig y el cine.

desplegar superficies. Como el cubrecama de Mita, uno de los espacios planos de la novela sobre el que se deslizan conversaciones y miradas. Pero agujas, alfileres, lancetas, tijeras pueden convertirse en cualquier momento en armas que desgarran, que atraviesan un plano. Toto tiene ganas de cortar los rulos de una amiga con “la tijera de recortar artistas” (36), o de pinchar el torso desnudo de un vecino “con una aguja de coser, o con un alfiler de gancho, o con la lanceta de hacer alfombras” (74). Un plano, un género se puede rasgar, se puede desgarrar a navajazos, a fuerza de trazar rectas libres que se liberen de la superficie, tajeándola o levantando vuelo.

Salir y entrar, huir y volver son dos direcciones, dos sentidos posibles que tironean a Toto en *La traición de Rita Hayworth*. Se traiciona y se miente para entrar, para salir, para permanecer en espacios que el texto hace y deshace, arma y desarma permanentemente, como un mapa en la arena. Las triviales mentiras y traiciones que, a modo de un tul transparente, recubren el texto siempre se encuentran ligadas a movimientos en el espacio. Algunas salidas: Toto sale de su casa para ir al cine, no quiere entrar en un baño de mujeres, se escapa de la escuela, se va a estudiar lejos de su pueblo, sale de la escuela los fines de semana, se escapa de un salón cuando intentan violarlo. Siempre el mismo problema: encontrar una salida, abrir un hueco, violar o impedir un encierro, cambiar de estado: del reposo al movimiento. En el acto de Beneficio escolar, Berto —su padre— envía a Toto a un baño de mujeres, y Toto planea una fuga: “por un corredor de la Intendencia hay una puerta cerrada con llave y si estuviera abierta me escapo a la farmacia donde estabas vos mami”(28). El escape fracasa cuando lleva de regreso a un orden, a un punto de reposo que se había abandonado: la vuelta a casa desde la escuela es un buen ejemplo; o el prematuro regreso de Toto a Vallejos a fin de año, mucho antes que el resto de sus compañeros. Claro que las polleras imaginarias de mami (según Toto, “mucho mejor para esconderse”), esperando en el territorio familiar, no son el límite excluyente de cualquier fuga. Mami también permite una salida. Ni baño de varones, ni de mujeres: afuera, a la intemperie del patio del cine, “hacen pis los nenes y las nenas” (28). Más allá de los géneros y afuera del cine: hacia ese espacio futuro, todavía por hacerse, deben salir a tomar aire las lecturas de Puig.

2-

Senti en mi cabeza. en mi cerebro. o mente. una especie de voz. o de fuerza. que me ordenaba -ordenar no es la palabra justa. que me invitaba a acercarme al plato. Era más fuerte que yo. Me adelanté a mi amigo y me dirigí lentamente y con pasos seguros hacia la nave.

Se puede huir hacia atrás, hacia un patio (rectas horizontales), o también hacia un costado (rectas diagonales): “Una puerta abierta en el corredor y yo me asomé

pero no era el baño, los chicos más grandes se están disfrazando para el número de gaviota y colgada en la percha no alcanzo a agarrar una careta rosa” (28). En efecto, de vuelta de sus respectivos baños, los hombres y mujeres de Vallejos continúan participando de los ritos de la identidad nacional, oficiados por el niño Joaquín Rossi, que recita la poesía “Patria”. Mientras tanto, Toto explora el *back-stage* de la identidad nacional. Después de dejar atrás a su padre —el guardián de la masculinidad— mintiéndole, Toto acelera sus fantasías de huida de las subjetividades estables, de los roles fijados por la escuela: “Subido a la silla alcanzo hasta donde está la careta rosa” (29). Hacia el costado y hacia arriba: potente fuga, la de romper un plano —verticalmente, levantando cabeza. Pero un nuevo guardián intenta un bloqueo, que Toto sorteará mintiéndole: la maestra del Jardín de Infantes, la misma que en el ensayo de un acto orientaba la inclinación de todos sus alumnos, todos para el mismo lado, marcando el ritmo ternario —sol-sol-sol (27) — del ritornelo edípico que insiste a lo largo de todo el capítulo III. “Todos se agachaban para el mismo lado, yo me equivoqué de pierna y no quise ir más al Jardín de Infantes” (27), declara Toto en otra de sus huidas de las repeticiones en serie que lo cercan y domestican sus ritmos, sus movimientos, sus inclinaciones.

Toto no sueña fantasías de liberación, no se evade imaginariamente de los límites que la ley paterna le impone, ni corre detrás de los ideales que propone el espacio materno —el cine, los cartoncitos. Reducir los movimientos de Toto a un ida y vuelta entre papá y mamá, a un problema edípico que luego se extiende a otros medios (escuela, maestras, amigos, adultos), es no tener en cuenta el carácter real de sus fugas, de sus trayectorias, de sus mapas. Un niño, como propone Deleuze, “dice continuamente lo que hace o lo que trata de hacer: explorar unos medios, mediante trayectos dinámicos, y establecer el mapa correspondiente” (1996, 89). Toto recorre Vallejos, sobrevuela sus límites, produce acontecimientos: la plaza, el corral de caballos detrás de la Laguna Municipal, los viajes en tren a La Plata, las salidas al cine, las vidrieras, la comida, las voces, los dramas triviales. Si sólo buscamos a papá y mamá detrás de cada personaje, detrás de cada posición verbal, perderíamos de vista el mapa de fuerzas que releva la novela. Por ejemplo, el movimiento por el cual Toto sustituye en una de sus novelas familiares a su padre por el tío de Alicita no es imaginario ni de idealización: Toto está explorando una relación de poder. El tío de Alicita trabaja en un banco, hace las mismas cuentas que su padre Berto, quien apremiado económicamente, no puede obtener un crédito (Berto: “Este año me las vi venir de nuevo, pero no podía contar con ningún Banco”). El mundo de la novela de Puig no es una prolongación de la relación padre-madre-hijo. una inflación del triángulo edípico ni un inventario de los modos posibles de la castración y la sumisión: Berto y Mita están en un mundo de fuerzas que no se derivan de ellos. No son los puntos de referencia alrededor de los cuales gravita Toto. Son antes que todo pasos que unen la familia con mundos comerciales,

económicos, escolares, mediáticos; guardianes de entradas y salidas, operadores de las conexiones de Toto con los espacios que recorre, con el espacio exterior.

Toto no intenta escaparse del padre, del peso de sus prohibiciones, mas bien intenta crear la salida que Berto no pudo encontrar. Como Toto —aunque por motivos distintos—, Berto sabía salir de encerronas, de callejones sentimentales: “se salvó de que lo carnearan más de una vez”, dice uno de los personajes. Choli recuerda que de soltero, Berto se movía permanentemente “del campo al pueblo y del pueblo al campo, pero nunca se lo veía acompañando a alguna, él andaba siempre solo con algún amigo... Y sin embargo, de tanto en tanto se corría la voz de que había alguna loca por él” (47). Berto circulaba todo el tiempo, del campo al pueblo y de boca en boca. Pero la retención, el regreso al estado de reposo que suponen la obediencia a su hermano y el matrimonio (“Lo tenés encerrado, porque no sale a ninguna parte y está enfrascado en sus negocios”, le comenta Choli a Mita) bloquea y termina con los desplazamientos geográficos de Berto. Los movimientos de Toto, en cambio, antes que someterse a un orden familiar, a un negocio, a una autoridad, logran abrir un futuro posible, para unirse a fuerzas que arrastran todo el sistema hacia un espacio exterior, acéntrico, surcado por manojos de líneas ligeras, sueltas, livianas: líneas de cometas. Basta de hablar de stars en Puig: es cierto que en la novela Berto y Mita son comparados con estrellas, con stars hollywoodenses, pero Toto es un cometa: una masa de materia, de restos y retazos estelares precariamente organizados, rozando tangencialmente los círculos gravitatorios de planetas territoriales. O luz sobre un rostro blanco (primer plano o retrato de star), o polvo de estrellas en fuga. La fuerza centrífuga deshace los círculos. Desorbitado, extraterritorial, Toto arrastra todo el sistema hacia el espacio exterior, donde flota sin gravedad.

3-

No flotaba alto, sino al ras del suelo...No le encontré una fisura, un lugar donde se notara la unión del material. Era como si hubiese sido hecho de una sola pieza, o bloque: y también tuve la sensación que la luz que irradiaba giraba imperceptiblemente...Le vi la barriga de un metal indefinido, y no noté ninguna abertura, ventana o escalerilla.

Lo que en Toto comienza en un físico amorfo, sin los atributos de masculinidad portados por Héctor, continúa en un devenir animal. Deleuze tiene razón cuando observa que todo mapá, toda trayectoria, es correlativa de un devenir animal. Cocodrilos, pescaditos, gatos, leones, perros, pajaritos, pajarracos, viboras, ratones, plantas carnívoras: animales que pululan por la cartografía deseante de Toto. La mentira es el primer paso o grado en este devenir animal. Cada vez que miente o planea mentir, Toto ingresa alegremente en un devenir: le crece “una cola larga como la de los monitos” (30). Pero con sus mentiras —fui al baño de

varones, me defendí cuando me pegaron—, no llega demasiado lejos: mentir puede volverse un pecado, una falta que merece un castigo castrador. La mentira es todavía una órbita alrededor de una verdad o de una esencia. Hace falta acelerar el movimiento, vibrar quieto, para dejar de reptar en torno al centro vacío de lo que no se tiene, para abandonar la concepción rastrera del deseo y emprender vuelo. Para romper con uno de los tantos sitios que lo amenazan —el episodio del baño de mujeres—, Toto pierde la forma y se convierte en pescadito: “yo hago tanta fuerza al dar un salto muy grande por la ventana, para no caer en la laguna... Y salto... y voy casi volando... ¿detrás de la laguna está el corral del gitano y me caigo adentro? Entonces digo que soy un pescadito y me voy a caer a la pecera glu, glu, glu”, (38-39). Los que sólo desean lo que no tienen, no vuelan tan alto ni saben mantenerse a flote, con calma, cuidándose de los Maelströms territoriales que tiran hacia abajo, hacia el fondo de la identidad.

Los animales le permiten a Toto explorar superficies y espacios: devenir pájaro para ganar altura, devenir pez para poder nadar. Despegar, volar, sumergirse, nadar, aterrizar, son movimientos que le permiten cambiar de medio. Hay otra serie de animales que se relaciona con la profundidad, con la amenaza de ser arrastrado o tragado: cocodrilos, perros, ratones, gatos. Tanto el cocodrilo como las plantas carnívoras son bestias de las profundidades, asociadas a mezclas en las que un cuerpo devora a otro. Así, en una representación sexual de Toto “los pelos del chico le van comiendo todo, la barriga, el corazón, y las orejas” (82). Son los riesgos de salir de un territorio, los peligros de las líneas de aventura sonoras y gestuales trazadas por los niños. En uno de sus juegos, Toto deviene la heroína de un film de aventuras de la selva que cruza el Amazonas y experimenta la amenaza de cocodrilos escondidos debajo de los tablones: “la chica tiene que pasar y se cae del tablón, se cae al río. Tienen que correr sin que la alcancen los cocodrilos, que con esa boca grande se la tragan” (71). Kandinsky (1993) también exploró estos espacios, la densidad del “abajo” de un plano que se opone a la ligereza del “arriba”: “Cuanto más nos acercamos al límite inferior del plano, más espesa se vuelve la atmósfera. La ‘ascensión’ se vuelve más difícil: las formas parecen desgajarse con violencia y casi puede oírse el rumor de la fricción. La libertad del ‘movimiento’ se ve más y más limitada”. Cualquier organización está amenazada por estos manojos de líneas libres enmarañadas. por un caos de materias no diferenciadas que bullen en el fondo de los cuerpos. Los hilos narrativos y los hilos de la vida siempre pueden enredarse o hundirse en el magma material. bajo el volcán de la identidad.

4-

Yo continué caminando imperturbable. como un zombi. o un autómatas: no sentía el peso de mi cuerpo. daba la sensación que me iba flotando. como si la fuerza de gravedad no existiera

Toto se resiste a ir a la pileta porque le teme al fondo (115). Tampoco aprendió a nadar “craul”, le recuerda el instructor, pero Toto lo corrige: “se pronuncia crol”. El fondo quedó lejos: Toto flota ahora en la superficie del sentido, en la que se mueve como un pez en el agua, o más precisamente, como una rana: sabe nadar “siempre con la cabeza afuera del agua, estilo rana” (112), como le enseñó la superficial Choli. A diferencia de la madre de Toto, Choli —especialista en maquillaje, en trabajar superficies y crear máscaras cosméticas— supo inventarse una salida allí donde Mita no pudo o no supo encontrarla. Aún casada, nunca dejaba de salir un rato al balcón, y cuando se convirtió en viuda, “las penas se acabaron, por suerte ahora en Hollywood Cosméticos es distinto, con la libertad que tengo” (52). Libertad que le proporcionan las giras, un movimiento centrífugo que le permitió romper la inercia gravitatoria de Vallejos. Extranjera en su propia tierra —según su propia descripción, tiene tipo de norteamericana—, siempre fue considerada por el resto de las mujeres una “forastera” (45). Las giras y el maquillaje son los diagonales por las que Choli se lanza. En efecto, tanto las líneas de maquillaje, los trazos de sombras y carmín que estiran y prolongan el rostro hacia un afuera; como las giras, que agrietan las paredes que encierran la identidad de mujer, madre, monogámica, de pueblo; van acompañadas por movimientos narrativos: “Me oigo y me parece que estoy contando una película” (52). ¿Quién será?, piensa la gente, pregunta que la desplaza hacia un afuera de la ley, hacia el espacio de la traición, en el que se vuelve ladrona de joyas, contrabandista, espía. Como Toto, Choli sabe mantenerse a flote, sabe trazar superficies por donde deslizarse. En el texto insisten las superficies brillosas, bruñidas, enceradas. Por todos lados, el resplandor de pisos cubiertos de cera, mármoles que reflejan, el cubrecama rojo de Mita, caretas, cosméticos. Y el brillo, el reflejo mayor: el del cine y sus estrellas. Pero no hay por qué reducir estas superficies a espejos imaginarios de alcoba, a imágenes especulares de los sujetos del texto. No sólo los ideales brillan, también los simulacros. Toto, el falso, el mentiroso, y Choli, la espía, saben cómo crear estas superficies, cómo pulir el lenguaje hasta sacarle el brillo del sentido, el fulgor efímero de lo nuevo, que lleva más allá de las significaciones establecidas por los géneros discursivos que regulan las voces del texto.

5-

Nos siguió acompañando varios kilómetros hasta que de repente se detuvo totalmente en el espacio por unos segundos. tal vez minutos. y luego salió disparado hacia el infinito a una velocidad inmedible. y fue a quedarse en un punto otra vez como petrificado. allá arriba. entre las estrellas.

El brillo no es sólo para el ojo: también es un efecto relacionado con la boca. Toto. sentado en el banco de adelante. mira en la maestra la irradiación

imaginaria del poder: “brillo de dorado en los aros y el anillo, brillos de piedritas en la peineta y brillo de ganas de comer de dulce de ciruela” (73). Toto se lleva todo a la boca: comida, palabras, tonos. Irrita por su “presunción de opinar, sobre todo y todos” (240). En este sentido, es pura oralidad: come tanto como habla. Es más: come a la manera en que habla, es decir, repitiendo. En un cumpleaños al que asiste, Toto repite su porción de torta de chocolate, así como es acusado por su maestra de dibujar “como habla un loro, sin entender los que dice” (62). Queda claro: de hablar repitiendo. En ese dibujo, Toto había superpuesto al aparato digestivo de un ave el aparato reproductor, un dispositivo que es al mismo tiempo sexual y verbal. Las fugas que Toto diseña avanzan en zig-zag entre el comer y el hablar, entre la serie de animales del fondo y las superficies verbales. A la manera de una tangente abriéndose camino entre dos círculos, la escritura se desliza entre el comer y el hablar, sobre un espacio virtual representado por la posición que ocupa el diario de Esther, escondido “entre un gordo texto de Zoología y una carpeta de Castellano” (207), materia a cargo de una profesora apodada “la Chancha” (211).

Toto es capaz de transformar una acción expresada por un verbo en un acontecimiento, de sacar la sexualidad —de la profundidad de los orificios sexuales— a las superficies donde se multiplican los efectos de sentido. Es la lección de su amiga Pocha: coger “es una cosa mala que no se puede hacer, se puede jugar no más” (36). La acción de coger, que va ligada a una representación o a un significado, en labios de Toto se convierte en sustantivo: “cara de cogía”, les dice a la sirvienta y a la maestra (37-38); o plantas de cogía, las que lo amenazan en lo profundo de la laguna (38). Sobre esta dimensión que Toto domina, las identidades se deshacen permanentemente. Ya no es necesario optar entre hombre o mujer, porque siguiendo la pendiente de una línea de cambio, se puede ser hombre y mujer: “podemos jugar a que yo soy la chica y vos sos el muchacho”, le propone Toto a Pocha. Del fondo de los cuerpos, de sus mezclas de racimitos, líos de cañitos y líneas enredadas con nombres difíciles, Toto extrae un sentido y produce un acontecimiento, una novedad, una rareza verbal “propias de un loco” (242). Después de todo, ¿no es el chisme una máquina de producir acontecimientos, una usina de simulacros que no deja de dispersar efectos? El lenguaje de Toto es una fuga hacia adelante, hacia lo nuevo, y en este sentido, es un lenguaje utópico. El sentido expresado siempre va un paso adelante de las cosas y sus representaciones. Como “El loco”, un relato que Toto atribuye a Chéjov, el protagonista pierde completamente el tacto —deja de percibir el cuerpo propio y ajeno (esto es, abandona el plano profundo de los cuerpos)—, y sin embargo se quema cuando acerca los dedos al fuego. Comienza a circular el rumor de que está loco. Pero recién cuando su amada lo deje, la locura se actualiza, se encarna, y el personaje perderá la razón. Hasta que se inscribe en el cuerpo, la locura como chisme es un acontecimiento, una realidad virtual —real sin ser actual—, circulando de boca en boca.

6-

“Te venimos a buscar. Debes venir con nosotros”. Y yo, aletargado y débil, les preguntaba: ‘¿De dónde vienen? ¿Cuál es el mensaje que están tratando de comunicarme?’ Y dos de ellos me respondían, sin dejar de flotar suavemente: ‘Te lo diremos después. Nuestro mundo te espera’.

Hablar entonces es estirar la boca hasta que se deshaga en moléculas sonoras, es desprenderse de la dimensión del comer-ser comido, del plano de las mezclas de los cuerpos. Toto es un acelerador de partículas, convertido en pura línea, puro trayecto. Volviendo a sus aventuras en el patio, la chica que cayó al río y corre peligro de ser devorada por los cocodrilos se salva gracias a una abertura que Toto crea con la boca: “yo grité ‘cambiamos de juego a que la chica es el cocodrilo’ y se volvió cocodrilo” (71). A la manera del bastonero de un baile, a cuya voz cambian las parejas, Toto agrega a su devenir-heroína otro devenir animal. Sabe que el lenguaje no es una herramienta comunicativa, sino un conjunto de órdenes, un protocolo de acción. Por eso, cuando se trata de hablar o escribir, Toto es el que manda. De la misma manera que corregía la pronunciación del profesor de natación, domina en los juegos donde interviene el lenguaje. Jugando a la tienda, Tete se aburre porque Toto hace listas de ropa para vender. “A mí no me dejaba hacer nada, todo lo anotaba él”, se queja Tete. Toto no aprende estructuralmente, no organiza sus conocimientos y experiencias de acuerdo a alguna ley. Por el contrario, tiene un pensamiento serial: arma listas como las del juego, dibuja palotes sobre el renglón, traza series siempre abiertas, que pueden desviarse en cualquier punto, como los miles de cartoncitos que colecciona y ordena de memoria. Pequeño, obeso, torpe, Toto se parece a Humpty Dumpty, el amo del sentido reinando desde lo alto de una pared que separa las palabras y las cosas. Subido al tapial del fondo del negocio, Toto ejerce su poder narrativo sobre Raúl García, al que le cuenta una obra de teatro. Desde lo alto, el hombre-araña domina las superficies, cubriendo el torso desnudo de su vecino con la tela de un texto tejido con los hilos de su voz, las líneas, agujas de coser, alfileres de gancho y lancetas que saltan de su boca.

El patio y la pared representan huidas del territorio comercial del padre. Dos movimientos complementarios que siguen las huidas: hacia atrás —como en el patio del cine—, hacia arriba. En efecto, las líneas de fuga arrastran todo el sistema hacia la altura: Toto habla encima de una tapia, se sube a una silla para alcanzar una careta, levanta la cabeza afuera del agua para nadar. En los campos de fuerzas que explora Kandinsky (1993) “el arriba evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la libertad misma”. Un plano se estabiliza por tensiones, sonidos, temperaturas, que orientan y liberan líneas ascendentes de libertad. La gran fuga de la escuela con que culmina el capítulo III lo lleva a Toto, en su devenir-pájaro, hacia el cielo, desde donde domina todo el mapa de Vallejos y la ubicación de sus guardianes:

“alto desde las nubes se ve todo chiquitito en Vallejos, y el gitano ya no está más en el corral” (41).

7-

Por momentos me digo que si vuelven me iré con ellos, y por momentos me digo que no y tengo miedo.

Pero a veces ni el movimiento hacia atrás ni hacia arriba son suficientes. El pastizal del fondo del patio del colegio o la pared de atrás son los lugares donde los alumnos más grandes, los repetidores de grado como Noziglia, violan a los más pequeños. El colegio de Merlo —“ratonera” (173) o “madriguera”(174), desde el punto de vista del brioso Cobito—, es otro de los encierros que Toto logra desbloquear. Tres compañeros preparan “el crimen perfecto”: “todos los agujeros de la madriguera están bloqueados, y los gatos se van a morfar al ratón” (175). La trampa lo conduce hacia arriba, del primero al segundo piso. Cuando Toto intenta retroceder, la salida está bloqueada: “Colombo del lado de la pared y yo contra la baranda le cerramos el paso” (175). Esta vez, el devenir-animal y el ascenso no son suficientes como para precipitar la fuga, no alcanzan para abrir un callejón. Surge entonces un escape lateral, por la puerta abierta “del salón grande de dibujo con los jarrones para dibujar y la fruta falsa”. La fuga continua en un salón más chico lleno de “yesos de las columnas dóricas”. Cobito, con un énfasis previsible, interpreta y codifica, retiene la línea que se escurre una vez más de entre sus manos: “agarrame la columna”. El proceso se interrumpe, porque la fuga va a parar a un espacio plagado de representaciones fálicas, subrayadas por Cobito —al margen: el movimiento de Cobito es opuesto al de Toto, Cobito vuelve a su pueblo, a la identidad judía, junto a su hermano, a encargarse del negocio del padre. Toto finalmente logra huir, volviendo al salón de los jarrones y frutas falsas, el continente y el contenido del arte de la copia y del simulacro, que Toto domina. Definitivamente, Toto no se deja coger por ningún aparato. El problema animal es menor respecto del problema de la salida que el arte de la copia y la reproducción le proporcionan. La disyunción comer-hablar se prolonga en el par comer-escribir o comer-dibujar. Son los dos polos de la máquina descompuesta de Toto —que tiene un tornillo flojo—, una máquina que se alimenta de enunciados ajenos que reproduce y lanza, acelerándolos, por los cielos vacíos del sentido. Dibujando a solas, agazapado en la caverna de su casa. Toto es un animal peligroso, inmune a los contagios que amenazan todo aprendizaje. Con el poder del simulacro, con la potencia de lo falso, lentamente acumulado en horas de cine y siestas, no deja de producir efectos capaces de trastornar la realidad. Una línea de fuga no es más que eso:

un modo de hacer posible lo imposible. Después de todo, como sospecha su maestra de piano Herminia, Toto es un realista: “siempre pidiendo lo imposible”.

FERMÍN RODRÍGUEZ

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

DELEUZE, GILLES. 1996. “Lo que dicen los niños”, en *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.

KANDINSKY, VASILI. 1993. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona, Labor. Traducción Roberto Echavarrén.

PUIG, MANUEL. 1973. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona, Seix Barral, 1973.

FAROS

*esos phares faros como los llaman los franceses,
esas figuras que iluminan la llanura, los campos,
por largo tiempo pero permanecen ellos en las
tinieblas.*

Ricardo Piglia

Presentar la trayectoria de composición de la ópera *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini y Ricardo Piglia ha sido el principal objeto de la arqueología del texto ensayada en estas páginas. La metodología de la crítica genética parcialmente desplegada con tal fin permite re-construir el proceso de escritura con las variantes que supone pero también con las distintas vertientes que implican la coincidencia de dos creadores provenientes de diferentes ámbitos del arte. El hallazgo de Piglia y Gandini representa un trasvasamiento para ambos: para el primero, el pasaje de un producto destinado a la lectura a una ‘puesta en escena’;¹ para el músico, una condensación en que la estructura musical (aquella sobre la cual se interrogaba Macedonio Fernández en la relación arte-vida) adquiere forma en la literatura (cf. sus declaraciones sobre los *Diarios*). La interacción de los procesos productivos de ambos, de sus lecturas y sus iluminaciones permiten volver a pensar la idea de texto ‘establecido’ y estimar la complejidad de toda operación de escritura (o composición).

Por ello el análisis se centrará en sus poéticas (la del escritor y la del músico) en uno de los principios constructivos de sus obras: exhibir la tensión entre la tradición y la modernidad. En este sentido es significativa la elección del género para la ‘adaptación’: la ópera, perteneciente al ámbito de la ‘alta cultura’ mientras la novela se ubica dentro de la cultura de masas –según la reflexión teórica de Piglia-.² El pasaje de una novela –que había tenido éxito masivo- a la forma lírica representa un acto de ‘literatura como provocación’.

¹ Para analizar este aspecto he considerado la idea de ‘escritura a dos manos’ para la puesta de una obra de teatro por su autor, presente en el artículo de Almuth Grésillon: “En los límites de la génesis: De la escritura del texto de teatro a la puesta en escena”. *Inter Litteras*.

² En relación a la ópera *La ciudad ausente* declaró: “Por un lado aquello que decía Gramsci, que en Italia no había novela popular porque ése era el lugar de la ópera.”

La confluencia de los autores promete –como Macedonio- continuar la (re)escritura: actualmente ambos están componiendo la ópera *Lucía Nietzsche*, basada en “El fluir de la vida”, relato de *Prisión perpetua*.

PRE-TEXTOS MUSICALES Y LITERARIOS

Los pre-textos de *La ciudad ausente* pueden ser leídos no solo en las notas embrionarias de la novela, sino también en otros libros éditos de su autor. Esas mismas notas iniciales –según su propia declaración- sirvieron como primigenio borrador del libreto de la ópera.

Otro tanto sucede con la música: fragmentos del *Lunario sentimental* (música de cámara) de Gerardo Gandini son reescritos para la micro-ópera “Lucía Joyce”; para el prelude, un concierto para viola que el compositor había escrito aproximadamente quince años antes.

Lo antedicho sustenta la idea de que la obra de uno y otro autor se constituye en ante-texto de la ópera *La ciudad ausente*, generando una conversión de ‘papeles antiguos’.

Este ensayo considerará:

1. Pre-textos de la novela

1.1. 'Scénario' de la novela

1.1.1. Notas sobre *La ciudad ausente* de fecha 24, 25 y 26 de enero de 1984, que Piglia me facilitó.

1.1.2. “Primeras notas” para *La ciudad ausente*, correspondientes a los días 10 y 11 de febrero de 1984, que el autor le dio a Ana María Barrenechea.

1.2. Capítulo de una versión de la novela, publicado en el suplemento de cultura del diario *Clarín*, 7 de marzo de 1985.

2. Para-textos

2.1. Cuatro entrevistas:

2.1.1. A Ricardo Piglia:

2.1.1.1. Una, realizada por Ana María Barrenechea el 28 de junio de 1996;

2.1.1.2. La segunda de la serie, que le hice el 23 de septiembre del mismo año;

2.1.1.3. La publicada en el suplemento “Radar” de *Página/12* a cargo de Elvio Gandolfo, 13 de octubre de 1996.

2.1.2. A Gerardo Gandini:

2.1.2.1. Un reportaje que le hice el 28 de enero de 1998.

3. Textos

3.1. *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

3.2. *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

- 3.3. *La ciudad ausente*, Buenos Aires., Sudamericana, 1993.
- 3.4. *La ciudad ausente* (libreto de la ópera), Ricordi, 1995.
- 3.5. Libro cinematográfico de *La sonámbula*, segunda versión (diciembre de 1995), que Piglia me facilitó.
- 3.6. “Retrato del artista como músico”, prólogo de Ricardo Piglia al concierto de Gerardo Gandini realizado el 8 de mayo de 1995 en el Instituto Goethe de Buenos Aires, publicado en el suplemento “Cultura y Nación” del diario Clarín el 25 de agosto de 1995.

LA ESCENA PRIMERA

Gerardo Gandini se constituye en admirador de la obra de Piglia antes de conocerlo personalmente. Luego de la primera lectura de *Respiración artificial*, Gandini halló que Piglia pensaba la literatura como él la música.³ A partir de ese momento consideró que debían conocerse, y varios años después, cuando ya se había publicado *La ciudad ausente*, el músico entabló relación con el escritor y le propuso convertir la novela en ópera. Además de constituir “la culminación de la obra de Ricardo”, para Gandini la novela contenía ya elementos (melo)dramáticos que devinieron el núcleo de la ópera: “la relación Elena-Macedonio, el pacto fáustico, la muerte de Macedonio, la máquina”. Por su parte el escritor tenía la idea de hacer de *La ciudad ausente* una “instalación, una máquina con una mujer” (entrevista a Gerardo Gandini). Finalmente acordaron hacer una ópera que se estrenaría dos años después de ese encuentro inicial.

Las primeras reuniones para la escritura de la ópera, destinadas a determinar su estructura, constituyen el marco en el cual se definen los núcleos temáticos de las tres micro-óperas. Lo que hay durante esta etapa de escritura a dos manos es la reelaboración de una serie compleja de elementos cuyo denominador común es el procedimiento privilegiado por ambos autores: el entramado de citas, la intertextualidad, conducentes a “exacerbar la tensión entre tradición y modernidad” –Gandini dixit– que caracteriza la poética de ambos.

Sin el afán de profundizar en ellas, el recorrido de este trabajo seguirá las huellas de una experiencia creativa donde no siempre convergen los autores, ya que ambos operaron con núcleos previos de escritura, volviendo a trabajar sobre materiales propios. Puede afirmarse que la composición de la ópera constituye una reescritura de textos anteriores de ambos, una reelaboración de materiales presentes en otras obras (editadas o no).⁴

³ En 1980, año de la publicación de *Respiración artificial*, Gandini presenta *Música Ficción*, obra que “trabaja con encuentros imposibles: una ‘Tocatta’ de Frescobaldi se mezcla con el *Pierrot Lunaire*: un *Agnus Dei* de Dufay es ornamentado en un estilo muchos siglos posterior”. (Reseña a su *Amología personal*, Ricordi, 1995).

⁴ La cita es extensa: de Piglia, *Respiración artificial* y *Prisión perpetua* se constituyen en ante-textos de *La ciudad ausente*; de Gandini, las obras editadas citadas y núcleos de un concierto para viola compuesto muchos años antes.

Para Piglia implica el pasaje de un género a otro, lo que le permite cumplir con un 'postulado' macedoniano: llevar la novela a la calle. La puesta en escena de su texto lo realiza, para lo cual la novela *La ciudad ausente* se le convierte en pre-texto: "La idea de que la novela se pueda transformar en un trabajo en colaboración con Gerardo es ya, para mí, una justificación de haber hecho ese libro".⁵

Un año antes de la primera edición de *La ciudad ausente* Gandini había estrenado en el teatro San Martín una ópera que por sus características constituye el antecedente (musical) inmediato de la que luego escribirá con Piglia: *La casa sin sosiego*. Más adelante se analizarán los elementos temáticos de dicha ópera que prefiguran materiales de *LCA*: la extrapolación de 'la memoria y el olvido' de la poética macedoniana —que impregna la novela y la ópera— al paradigma de la Historia (literaria) argentina.

LA (MUJER) MÁQUINA

*Inventar una máquina es fácil, si usted puede
modificar las piezas de un mecanismo anterior.
Las posibilidades de convertir en otra cosa lo
que ya existe son infinitas.*

La ciudad ausente

La cita del epígrafe inscribe en el texto de la ópera una clave de su construcción: verbalización del principio constructivo, exhibe el procedimiento y pone en escena la génesis. "Lo único que en la música persiste y prolifera (escribió Gandini) es el proceso mismo de composición". Notable definición de la máquina de contar (de cantar), esta permite desplegar y analizar varios niveles de la escritura del texto en cuestión. Por una parte, porque de lo que aquí se trata es de 'modificar las piezas de un mecanismo anterior', ya que tanto Piglia como Gandini reescribieron textos, tanto propios como pertenecientes a la tradición (literaria y musical).

La idea de la mujer convertida en máquina le resultaba fascinante a Gerardo Gandini. Según su lectura, en la novela aquella constituye el objeto de deseo en pos del cual Junior se moviliza.⁶ La búsqueda se organiza a partir de los relatos que oye y de los materiales que lee: antes de acceder a ella, de poder verla,

⁵ Es significativo este cambio en la obra de Ricardo Piglia, ya que él tiene una marcada predilección por el género novela.

⁶ Según lo declarado por Gerardo Gandini en la entrevista que le realicé "al comienzo de la obra, por motivos estrictamente musicales. Junior se va convirtiendo en Macedonio". En realidad esta conversión se debe a una interpretación del músico, según la cual Junior se enamora progresivamente de la máquina.

Junior conoce 'sus' relatos. En la ópera la máquina está allí, visible desde el comienzo. De lo que se trata es (de)mostrar(la) exhibiendo sus productos (literarios, musicales: las micro-óperas), pero también la investigación permite conocer su mecanismo, la forma en que compone sus relatos.

El sistema de citas, constitutivo de la obra de ambos autores se de(s)vela a través de distintas 'voces': la de Macedonio, que habla con sus propias letras y la de Elena en contrapunto, pero se condensa fundamentalmente en la figura de Lucía Joyce, una de la(s) mujer(es) máquina(s): ella evocará con su canto la literatura de su padre (*Finnegans Wake*) y los versos de Macedonio Fernández, para centrar la atención en los faros de *La ciudad ausente*.⁷ En esa operación de mezcla tan valorada por Piglia y Gandini, citará un aria de *La Traviata* (de carácter fuertemente innovador, ya que es "la primera ópera seria que trata de un asunto verdaderamente contemporáneo del público").

La escritura a dos manos de *La ciudad ausente* potencia el artificio exacerbándolo al punto de exhibir su mecanismo, procedimiento que se había empezado a inscribir en las páginas finales de la novela, que dejan ver las notas embrionarias de la máquina (narrativa), expandiéndose en ese relato de génesis que le construye el Ingeniero Russo a Junior: "... porque lo divertía el fraude que había sido capaz de construir, un trabajo de virtuoso, pero él era Russo, un inventor argentino que se ganaba la vida vendiendo pequeños artefactos (...). Por ejemplo, mire, le dije, y le mostró un reloj de bolsillo y al abrirlo y pulsar el botón de la cuerda, el cuadrante se transformó en un tablero de ajedrez (...). La primera máquina ... que se ha producido en la Argentina (...) con este aparatito le gané a Larsen la vez que vino a jugar ..." (148).⁸

La con-versión de la novela a (libreto de) ópera pone en escena también la tensión entre alta cultura y cultura de masas: poner a la narrativa en el espacio de la ópera agudiza la contradicción condensando una idea de Gramsci que el autor de *Respiración artificial* ha citado reiteradamente: "que en Italia no había novela popular porque ese era el lugar de la ópera".⁹ El pasaje de *La ciudad ausente* de un género a otro realiza la in-versión de esta proposición: de su carácter excluyente a la inclusión.

⁷ *Prisión perpetua*: "... porque en cada decenio viven siempre pocos grandes líricos (no más de tres o cuatro) dispersos en distintas naciones. poetizando en idiomas varios..." ("Notas sobre Macedonio en un diario").

⁸ Notas sobre *La ciudad ausente* (26/1/84): "La máquina de la ficción es un objeto pequeño, del tamaño de un reloj".

⁹ De una entrevista a Ricardo Piglia realizada por Diego Fischerman, citada en una reseña del libreto de la ópera editado por Ricordi.

EL MUSEO ...

En *La ciudad ausente* el Museo tiene múltiples connotaciones, entre ellas, alude al texto que escande la biografía de Macedonio, donde este enuncia su poética. En la novela se cita allí una cierta genealogía¹⁰ y se exponen —como una puesta en escena—¹¹ ciertos tramos de relatos ‘propios’ y ‘ajenos’ (el vagón donde se suicidó Erdosain, la habitación del hotel en que también se suicida la mujer de uno de los relatos de la máquina).

La composición de la ópera introduce otros autores: antes estaban Joyce y Macedonio Fernández en las microhistorias pero también Onetti, hacia el final, en el relato de los orígenes que narra el Ingeniero Russo (páginas 147 y 148). En la ópera, Fuyita le muestra “la rosa azul” de Temperley (Arlt) a Junior, quien en el fin desaparece en una máquina destinada a perpetuar a la mujer amada, mecanismo que remite a *La invención de Morel* de Bioy Casares.¹²

En este sentido es paradigmática la micro-ópera “Lucía Joyce”: el lugar central que ocupa la hija del escritor irlandés evoca no solo a su padre, sino que involucra a un autor inesperado: Leopoldo Lugones. En la entrevista que le hice, Gandini manifestó que quería darle un carácter expresionista a esta micro-ópera, para lo cual empleó un complejo sistema de citas: tomó el *Pierrot Lunaire* de Schönberg “de tercera mano” (sic) a través de una obra propia escrita con materiales de aquella: *Lunario sentimental*. Título significativo que amplía el intertexto, ya que el autor de su homónima literaria estaba influido, al igual que el creador de la letra del *Pierrot Lunaire*, por el poeta francés Jules Laforgue. A la cita del *Finnegans Wake* se integran a través de la música otros autores literarios, en un mecanismo complejo que tiene su lado inverso y complementario ya que “a veces lo que parece una cita no lo es” (sic).¹³

La música con que se expresa Elena también tiene ante-textos literarios, ya que antes de que Piglia escribiera el texto, su autor la imagina a partir de unos versos de Raúl Aguirre: “Nunca ese adagio de Mozart me había hecho tanto mal”. Gandini: “En ese momento se me ocurrió que la cantante no dijera eso en la canción, pero que con la parte de piano apareciera una cita de un adagio de Mozart, del adagio en si menor de Mozart que empieza con tres sonidos”.

Las tres micro-óperas a su vez constituyen el Museo musical: la primera, cita una ópera de Mozart (s. XVII); “La luz del alma” evoca la ópera romántica y “Lucía Joyce”, la corriente expresionista (Schönberg y Berg, s. XX). La letra

¹⁰ Integrada también por Malcolm Lowry. *Bajo el volcán*. Barcelona. Seix Barral. 1984.

¹¹ Obsérvese que en la novela y en la ópera *LCA* el Museo requiere una instalación, como la que Piglia quería configurar con la mujer máquina.

¹² La biblioteca del Museo es el lugar donde Morel descubre la cualidad de artificio de todo lo que ve, incluyendo a Faustine. Este hallazgo le permite vislumbrar la existencia de la máquina (de ficción).

¹³ Entre la música de cámara que compuso Gerardo Gandini figura otro título de la literatura: *Los adioses* (1983).

de Lucía Joyce, que integra el comienzo del *Finnegans* ... con un aria de *La Traviata* condensa este sentido. No solamente se trata de la proliferación de materiales, tal como su autor concibe la ‘serie musical’ (diacrónica), sino que además la sintaxis contribuye a “exacerbar” la tensión entre tradición y modernidad –sincronía mediante-, efecto con el que Gandini construye toda su obra.

LA MEMORIA

*No me dijiste cuando yo partía
que oscurecer de olvido no tendría.*

Macedonio Fernández

En las dos ‘versiones’ de *La ciudad ausente* el Museo tiene una doble significación: espacio en el que se recogen los restos (materiales) de la literatura, es también un archivo de la memoria nacional, de la serie política. Este núcleo conocido de la obra de Piglia, se encuentra desarrollado también en una ópera pretérita de Gerardo Gandini: *La casa sin sosiego* (1992). Griselda Gambaro, a quien corresponde la letra, ha escrito sobre ella: “Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso, la música –la intensidad de su sonido, su belleza exigente- nuestro reclamo”.

Las notas iniciales de *La ciudad ausente* escribían: “Ver las relaciones de la máquina con la realidad (política, digamos)”. Para Gandini esas relaciones son evidentes en la novela, no así en la ópera. Sin embargo, en la entrevista destacó que en el diálogo entre Junior y Ana quiso “resaltar” la cuestión de la memoria cuando los personajes expresan:

Ana: ... La quieren archivar. /mandarla al Museo de Luján, cualquier cosa /con tal de que la gente se olvide ...

Junior: Y la gente se olvida.

Ana: *No creas* ... (El énfasis es del autor).

También los diálogos entre Junior y Fuyita que el músico seleccionó para la ópera ‘nos’ hablan del poder político criminal y de la persecución organizada por el terrorismo de Estado (núcleo que luego trama *La sonámbula*, el guión cinematográfico que R. Piglia escribió para la película de Fernando Spiner). Por ello quizás, la trama de(s)velada por la investigación, culmina con la desaparición de Junior.

LA ESTRUCTURA DEL RELATO: LA INVESTIGACIÓN¹⁴

Las tres micro-óperas se caracterizan por tener el predominio de la luz sobre la escena en que son representadas. La voz de sus protagonistas –“el secreto que encierra”- clama por la conservación de la memoria.

Junior, que se introduce en el Museo para conseguir datos sobre la (mujer) máquina, se mueve a tientas en la oscuridad solo iluminada por el artificio (literario) de Fuyita –la linterna-, quien le provee información para evitar que la máquina sea desactivada y que, paradójicamente, para ello sea enviada a otro Museo, en un intento del poder político para “que la gente se olvide”.

El momento en que comienza y termina la ópera está ubicado en ese territorio ambiguo que no pertenece al día ni a la noche; esa zona poco clara virará hacia la nitidez de la luz blanca a medida que Junior se acerque a la verdad. Para Elena esta luz es “la desesperación”, porque lo que se ilumina pertenece a la Historia, como lo cuenta el primero de los relatos de la máquina en la novela.

La Historia (argentina) no solo estaba presente en los constructos de la máquina, que “traduce a su manera lo real” (según notas primigenias de LCA), sino en *La casa sin sosiego* de Gerardo Gandini, que constituye el ante-texto inmediato –por su género- de la ópera *La ciudad ausente*.

En “El Retrato del artista como músico” Piglia observa que Joyce ha descrito magníficamente en el *Ulises* al capitalismo como una ciénaga de ruidos, a los cuales un artista –en el ejemplo de Piglia es un músico, Beethoven— responde con un acto extremo. Es justamente a partir del encuentro epifánico Piglia-Gandini que es posible recuperar los restos (inhallables, a veces) de los cuerpos (textuales), que permiten reconstruir el Museo de la historia (literaria) argentina.

ILUMINACIONES II: NOTAS ... EN UN DIARIO

En las “Notas sobre Macedonio en un diario” se lee: “el artista está solo, abandonado al silencio ... Sigue una voz interna que nadie oye ...” (El subrayado es mío).

La lengua privada del diario permite expresar ideas sobre la literatura y el arte. En esta ‘nouvelle’ de *Prisión perpetua* se pueden vislumbrar los materiales con los que Piglia construirá su “novela futura”: una descripción atribuida a Macedonio Fernández que le corresponde a Fuyita; la expresión

¹⁴ “La idea es esto que aparece en Ricardo siempre. hay como una investigación acerca de una supuesta ópera que Nietzsche habría escrito y que se había perdido y esta ópera va a aparecer dentro de la ópera que vamos a hacer nosotros”. (Gerardo Gandini, sobre la ópera que está escribiendo actualmente con Piglia, *Lucía Nietzsche*).

“pocos grandes líricos” que permite re-construir una serie que incluye al autor del *Museo ...* y a J. Joyce; la gramática onírica que arma *La ciudad ausente*.

“La verdadera legibilidad siempre es póstuma” escribe en una de las frases de las “Notas ...”, que expresa el deseo de la publicación postrera de su Diario. Espacio de la lengua cifrada, personal, este transcurre por toda la biografía del autor inscribiendo notas, fragmentos, embriones que luego desarrollará—o no— en su obra futura. Gandini concibe sus *Diarios* como una pieza literaria (“no es algo común en un músico”), por ello es necesario el preludeo literario (prólogo) que Piglia le dedica, donde por supuesto sitúa su obra. La introducción a esa compilación del músico traza su conflicto: “La risa divertida de Gandini cuando dejaba de tocar me hacía pensar que la mítica sordera de Beethoven había sido la primera elección de un artista ante la creciente presencia de la cultura de masas como infierno sonoro”.

El estilo del diario personal se ha constituido para Ricardo Piglia en modelo literario: en una de sus cartas Joyce declara su fascinación por la “curiosa lengua propia y abreviada” de su hija Lucía, a la que dice querer imitar, rasgo que constituye la escritura macedoniana para el autor de *Respiración artificial*. Ellos son los “grandes líricos” cuyo nombre eliden las “Notas ...”, evitando la “tradición”. De ahí que la novela deviene en ópera, porque era necesario transformarla en (género) lírico, paradigma que ha guiado —como un faro— su escritura.

El ejercicio de la lengua privada de los autores de *La ciudad ausente* trama las microhistorias de la novela, representadas paradigmáticamente por la historia de “La nena”: la relación amorosa entre padre e hija otorga a la lengua un carácter peculiar que se constituye en modelo de escritura: Joyce escribe en una de sus cartas que deseaba lograr el estilo de Lucia Anna; Macedonio Fernández constituye para Piglia un modelo de idiolecto (efecto generado en parte por la no publicación de sus textos en vida del autor). Esta admiración remite a la génesis de *Blanco nocturno*, novela en la cual “Renzi tiene una pequeña crisis, se encierra en una casa de Adrogué y se produce una historia con una mina que vive enfrente. Algunas *sub-historias* hay, porque Renzi se lleva su *diario íntimo* y se pone a leerlo. Lo copa la idea de leer su vida ...”. (El subrayado es mío). La pulsión de una escritura que se constituya en memoria (propia) se vierte en esta reseña: Renzi retoma el hilo de la trama narrativa de Piglia para leer un cuaderno (manuscrito) que resume la biografía. El diario, que adquiere su sentido por la publicación de los libros anteriores, ocupa el centro de la tensión narrativa.

LUCÍA NIETZSCHE: LA(S) MUJER(ES) HIJA(S)

*Todo el dolor de lo humano, sin precisión de que padre e hijo se enamoren de la misma, sin que hermano y hermana se de-
seen, sin el parentesco, ..., o la locura ...*

Macedonio Fernández

La ópera *Lucía Nietzsche*, basada en “El fluir de la vida” (*Prisión perpetua*), reproduce en una estructura abisal similar a la de *La ciudad ausente* (contiene tres micro-óperas) la relación de amor entre padre e hija.¹⁵ Interesa señalar dos ‘pretextos’ en esta génesis.

Por una parte, Macedonio Fernández teoriza negativamente acerca de este asunto en el *Museo ...* aunque se contra-dice en sus poemas, en los que ahija a Elena en el momento de su muerte, con(su)versión en niña (“Porque en tan honda hora/mi mente torpe de varón niña te viera”). La inversión de una de las leyes de la poética macedoniana que cita el epígrafe y la fascinación por la figura de la hija de Joyce generan una serie de historias de Piglia. Su biografía se escande en *La ciudad ausente* y se erige en centro de la escena de la ópera. Programada por su padre “para dictar(le) una obra infinita” Lucía se constituye en el revés de la trama de la novela: omnipresente en las sub-historias, deviene elemento (melo)dramático en la ópera (podría decirse casi con certeza en las óperas). Para el autor de *Respiración artificial* es la musa del *Finnegans Wake*. El modo de construcción de un lenguaje propio traza la genealogía paradigmática de innovación y constituye la escritura del libro último: “Pero siempre jodo con la idea de un libro póstumo. Y con la teoría de que todo lo que escribí lo escribí para poder publicar después ese diario” (Suplemento “Radar” de *Página 12*, 13/10/96).

La relación (del incesto), se manifiesta en otra (o la misma) contradicción de Macedonio, la locura, y se ve confirmada (y reproducida borgianamente por los espejos) en “El fluir de la vida”, donde el cuerpo (textual) converge con el del padre. Hay además una reproducción de la estructura, ya que en la ópera que genera “se busca una supuesta ópera de Nietzsche” (entrevista a Gerardo Gandini).

Pasaje del no saber al saber, expresa –como otros textos de su autor- una teoría acerca del relato e implica la búsqueda de verdad –ligada de alguna manera a la memoria colectiva-. Poner en acto un cuento implica una concepción de génesis continuada y de los modos de narrar (Piglia: “en literatura no importa lo que se cuenta sino cómo se cuenta”. “siempre se cuentan las mismas cosas.

¹⁵ Lucía Nietzsche anticipa y sucede a Lucía Joyce: consume otra versión del incesto y de la prisión psiquiátrica.

pero de distinta forma”). “El fluir de la vida” cuenta las variantes con que se puede narrar, las “versiones del pasado” de “un hombre prisionero de una historia, empeñado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar una experiencia” (*Prisión perpetua* 52). Por ello el cuento comienza por (de)mostrar la marca del ‘scriptor’ en el texto: “En el bar, hablo con Artigas. Mejor: En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía Nietzsche”.

CONCLUSIONES

La relación (el relato) que crearon Piglia y Gandini guarda los trazos de su producción anterior, inscribe sus pre-textos para la obra: así como una de las primeras páginas de *Respiración artificial* anticipa la novela ‘de’ Macedonio,¹⁶ simétricamente *La ciudad ausente* escribe el principio: “Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que solo conocía su mayor poema era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. *Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera* (el énfasis es mío). Quien así define la máquina narrativa es Renzi, sujeto del enunciado de la primera novela de Piglia y figura alrededor de la cual se organiza la escritura privada (el diario) en *Blanco nocturno*, su novela futura. Ese espacio donde se inscriben las obras virtuales, los márgenes donde se insinúan –y establecen– las genealogías y donde confluyen la tradición y la innovación (lo que pertenece a la historia literaria–musical y lo que va a constituir el trazo único del (propio) estilo, privado por su configuración) es aquel donde ambos coinciden, Piglia y Gandini, el primero prologando esos “pasos en la nieve” de la escritura del segundo. Algunas de estas huellas han sido rastreadas, intentando de-volver el vaivén de la génesis de la ópera *La ciudad ausente*.¹⁷ La inclusión de otros textos en el futuro permitirá ampliar el horizonte de lo que aquí se postula.

ALEJANDRA ALI

Universidad de Buenos Aires

¹⁶ “¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández?” (*Respiración artificial* 21).

¹⁷ La relación del incesto hermano–hermana que trama una de las micro–óperas de *Lucía Nietzsche* se anticipa en la micro–ópera “La Mujer–Pájaro” de *La ciudad ausente*.

VIRGILIO EN *LAS NUBES* DE SAER

En *Las Nubes*, novela de Juan José Saer (Saer 1997a), se transcribe la proyección en la pantalla de la computadora de un manuscrito al que se le asigna un título supuestamente provisional, *Las Nubes*. Se trata de una Memoria, o pseudomemoria, sobre un viaje por el litoral argentino, o, teniendo en cuenta la época, el litoral del virreinato del Río de la Plata, hecho en 1804 por Real, un médico alienista, quien la escribe en Europa años después (“1835 más o menos” anota Marcelo Soldi, supuesto descubridor del manuscrito).¹

Las primeras páginas de la novela narran cómo ha llegado actualmente a manos de Pichón, en París, el disquette (“disket”, escribe el remitente) donde está transcrita la Memoria. Lo envía Soldi, desde una ciudad del mismo litoral que fue escenario del viaje. Para él, se trata de un “documento auténtico”, explica en la carta que llega con el disquette, pero agrega que otro amigo, Tomatis,² lo considera “texto de ficción”. De todas maneras, aun si *Las Nubes* fuese, o hubiera sido, “documento auténtico” (debo confesar que los tiempos verbales no me alcanzan para significar todos los diferentes matices de realidad y ficción que aquí veo implicados, y que trataré de señalar a continuación), claro está que sería, o es, ficticiamente auténtico puesto que solo existe en la ficción de *Las Nubes*.

El texto de *Las Nubes*, incluido en la novela, se halla como engarzado por las primeras dieciséis páginas de *Las Nubes*, cuyo final coincide con el de la Memoria. Tomatis y Soldi, quienes envían el documento desde Argentina, y Pichón, que lo recibe en París, todos personajes de *Las Nubes*, quedan afuera, se podría decir, de la pantalla de la computadora, que es lo que Pichón supuestamente lee hasta el fin de *Las Nubes*. Los lectores estaríamos entonces, en cierta manera, del mismo lado de la realidad (ficticia) que Tomatis, Soldi, o Pichón.

¹ Observa el narrador de la Memoria, *Las Nubes*, y acota entre paréntesis el narrador omnisciente de *Las Nubes*: “Me han dicho que en la actualidad (1835 más o menos según mis cálculos. Nota de M. Soldi) se degüella fácil por esas tierras” (*Nubes* 42).

² Tomatis, Pichón, Soldi, son personajes ya conocidos para quienes han leído otras novelas de Saer.

1. REALIDAD Y FICCIÓN

Las referencias a Virgilio que el autor de la Memoria o pseudomemoria (llamado, con indudable intención irónica, Real) hace en su relato contribuyen sutilmente a cuestionar las categorías de realidad y ficción ya problematizadas al incluir en la ficción de *Las Nubes* un documento supuestamente "auténtico". Real recuerda que durante su viaje leía a Virgilio; reiteradas veces menciona: 1) la traducción francesa de Virgilio, en seis volúmenes, que ha recibido como regalo (*Nubes* 130); 2) ese texto como su libro de cabecera (*Nubes* 175); 3) su identificación, en el trayecto del viaje, con los héroes virgilianos, Eneas, o Palinuro (*Nubes* 130); 4) su preferencia por la Bucólica cuarta, la que augura la llegada de una nueva edad de oro para Roma (*Nubes* 131, 239).

Las frecuentes referencias a la lectura de Virgilio por el autor de una Memoria supuestamente real inserta en la ficción de *Las Nubes* contribuye a trasladar y confundir las categorías de ficticio y real presentadas en la novela. Si *Las Nubes* es "documento auténtico" aunque ficticiamente auténtico, puesto que solo existe en la ficción de *Las Nubes*, ¿es también ficticiamente real el texto de Virgilio?, ¿lo es la traducción francesa en seis volúmenes que Real lee? ¿Estoy confundiendo, quizá, auténtico y real, y podría haber algo real auténtico y algo real falso, y por lo tanto una falsa realidad?

Por supuesto que la existencia del texto de Virgilio (vale decir, diferentes versiones en copias, y traducciones) está avalada por datos de nuestra realidad cotidiana, mientras que *Las Nubes*, la Memoria, en sus diferentes versiones (manuscrito original, transcripción en disquette, proyección en pantalla) solo existe en el mundo ficticio de la novela de Saer.³

Además, ¿estamos hablando de la realidad concreta (dentro de la ficción) del manuscrito encontrado por Soldi, y aun de la realidad virtual (siempre en la novela) de la versión que aparece en la pantalla de la computadora, o nos referimos a esa otra peculiar realidad (imaginada pero no necesariamente ficticia) de un texto que puede pasar, trasladarse o traducirse a otras versiones en otra lengua, como ocurre *realmente* con Virgilio (y en *Las Nubes*, aunque ya no tan realmente, con la traducción francesa que lee Real)? Y en esta especie de vértigo de niveles de realidad ¿no son tan ficticios (o tan reales) Eneas o Palinuro, como Real, o su Memoria, o el viaje allí consignado? Por supuesto que lo que importa no es una respuesta afirmativa o negativa, sino precisamente el que se formulen tales preguntas. En *Las Nubes*, la mención de Virgilio contribuye, casi insidiosamente, a cuestionar la distinción entre lo real, lo

³ Soldi, citado por el narrador de *Las Nubes*, en la carta a Pichón, dice: "(...) ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo". (*Nubes* 12) Tal relación parece postularse en *Las Nubes* entre lo ficticio y lo real, en una especie de combinación entre cinta de Moebius y muñecas rusas.

ficticio, lo ficticiamente real (o sea, lo que se considera real dentro de la ficción); sobre todo porque el viaje narrado en la Memoria parece un reflejo, aunque mucho más real, del viaje de Eneas al Hades según Virgilio.⁴

2.1. LA NOCHE DEL HADES: RÉPLICAS EN LA LLANURA

Fuera de la Memoria, en las primeras páginas de *Las Nubes*, Tomatis también alude a Virgilio aunque ahora indirectamente; dice de Marcelo Soldi (el que halló el manuscrito), en una frase que el narrador (el actual de la novela, no el decimonónico de la Memoria) considera “enigmática”: “Salió a buscar Troya y casi se topa con el Hades” (*Nubes* 12). Naturalmente uno no puede dejar de pensar que tanto como a Soldi esa observación podría aplicarse a Real, lector de Virgilio, en su travesía por el desierto, y que quizá, por extensión, también otro lector, el de *Las Nubes* (y de *Las Nubes*) se topará, o casi, con un Hades.

La presencia de Virgilio resulta por lo tanto mucho más intensa y constante de lo que Real afirma en su Memoria; o bien estas palabras suyas tienen una doble lectura:

Cada una de las vicisitudes de nuestro viaje está relacionada para mí con algún verso de Virgilio, y aún hasta el día de hoy las sensaciones ásperas de la travesía y la música delicada y sabia de los versos se penetran mutuamente en mi memoria y se confunden en un sabor único, que pertenece de un modo exclusivo a mi propio ser, y que desaparecerá del mundo conmigo cuando yo desaparezca. (130)

Tomando esto como discreta incitación para “salir a buscar Troya” en la novela, el trasunto virgiliano más persistente que encuentro en *Las Nubes* (y en *Las Nubes*) es quizá lo que podría considerarse como una cita oculta y dispersa, en diferentes transformaciones, del conocido verso 268 del libro VI de la *Eneida*: “*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*”.

Aunque nunca está citado ni mencionado en *Las Nubes*, me parece constante su presencia, como si resonara el eco de una melodía, o apareciera un tema melódico disperso en motivos que lo evocan. En este verso de Virgilio, Eneas y la Sibila, “oscuros en la noche solitaria”, entran el Hades. A su vez, Real emprende con sus pacientes, enfermos mentales, y acompañado por el baqueano Osuna, la travesía de una llanura que el mismo Real, sintiéndose identificado con Eneas, y con otro personaje de la *Eneida*, Palinuro, equipara con el mar

⁴ En Saer 1997c. 2 el autor se refiere a esa confusión: “(...) hasta los pliegues más íntimos de nuestra experiencia están ya atravesados de relatos y de ficciones (...) la confusión constante entre pensamientos, acción, experiencia, relato, ficción, etcétera.”

(*Nubes* 130). La soledad, la sensación de intemperie y de vacío dominan en toda la travesía, y añaden connotaciones infernales a ese lugar sin límites.⁵

En *Las Nubes*, un mundo de “belleza indiferente y sobrehumana” (228), con lagunas, ríos y barqueros dispuestos a transportar a los viajeros hasta la otra orilla (66), evoca la geografía del Hades mítico con el Aqueronte, la laguna Estigia, el barquero Carón. La inclemencia de la naturaleza (creciente de los ríos, inundación, frío y calor intensos, incendio) y la sensación de los viajeros de “estar atrapados en el núcleo mismo del infierno” (235), en “el centro mismo de la soledad” (174), unidas a la especie de eternidad que presentan el desierto “siempre idéntico a sí mismo” (175), o el “escenario infinito de la llanura” (200), crean el ambiente de una pesadilla infernal, réplica del Hades mítico en el que ingresan Eneas y la Sibila.

“Iban oscuros en la noche solitaria”, el verso de la *Eneida*, tiene todavía otras resonancias en *Las Nubes*. Las sombras y la soledad de la noche virgiliana persisten en el texto de la Memoria: “la inmensa penumbra exterior” (52) amenaza ya cuando antes de emprender viaje todavía están al abrigo de la ciudad, “un bocado asentado en una cavidad oscura y ávida, listo para ser devorado”(54): como si se dijera, en la boca del infierno. Más adelante, durante la travesía, se encuentran en la vasta noche imaginaria, que parecía abarcar el universo entero, tan negra y fría que daba la impresión de provenir, más allá de los sentidos y del pensamiento, de un lugar improbable, exterior al espacio mismo que ocupaba. (136)

La “noche solitaria” virgiliana se despliega en múltiples réplicas en el texto de *Las Nubes*. Como Eneas y la Sibila, los viajeros de esta Memoria se encuentran durante todo el trayecto en un tiempo suspendido (como ocurre, es verdad, en cualquier viaje, y también quizá, para el caso de *Las Nubes*, con los enfermos mentales), en un espacio que es o parece “otro”, ajeno. Los personajes de la *Eneida*, como los de esta Memoria, inmersos en la noche a la entrada del Hades, encarnan, aunque de manera diferente como se verá, el abismal desamparo de la condición humana frente a un más allá mítico, unos; o estos otros, frente a un entorno cotidiano hostil, mucho más infernal y real que el Hades, sobre todo cuando la llanura se incendia (235: “teníamos la impresión de estar atrapados en el núcleo mismo del infierno”), y toma, además, matices apocalípticos de infierno cristiano. En la Memoria, las noches de la llanura, contaminadas por el Hades mítico evocado por Real en su lectura de Virgilio, adquieren una realidad tan intensificada que paradójicamente llega a transfigurarse en irrealidad.

⁵ Se reiteran en la Memoria las referencias a la infinitud, al vacío y a la soledad: “noches vacías de la llanura” (97). “desiertos inacabables y salvajes” (129). “el espacio vacío del desierto” (166). la llanura “desmesurada y vacía” (178). “esa tierra vacía” (202). “ese inmenso lugar vacío” (218). “campo vacío” (219). “cielo vacío” (221). Incidentalmente, quizá por coincidencia. *El lugar sin límites* del chileno José Donoso lleva como epígrafe una cita de Christopher Marlowe (“hell hath no limits”) en la que Mefistófeles define así el infierno.

2.2. HÉROES Y MARIONETAS

En la *Eneida*, en el verso que me ocupa, y que ocupa el texto de *Las Nubes*, los personajes, Eneas y la Sibila, se encuentran asimilados a su entorno: ellos, oscuros como la noche; esta, solitaria como ellos. Envueltos por las sombras, sus figuras se destacan, heroicas y trágicas.

Los viajeros de *Las Nubes*, a su vez, transitan por un espacio donde también parece haberse impregnado toda la soledad humana (“...tuve la impresión, más triste que aterradora, de que era al centro mismo de la soledad que habíamos llegado”, dice Real en página 174); ellos, en ese espacio hecho de soledad, aparecen, ni heroicos ni trágicos, sino “frágiles y percederos bajo la luna inexplicable y helada” (74), “irrisorios y diminutos, atrapados en la triple infinitud del campo, de la noche y de las estrellas” (214). O como el guía de este nuevo viaje a los infiernos, el baqueano Osuna, equivalente a la Sibila de Virgilio, o a Virgilio para Dante:

Iba nítido y espeso en la mañana (...) achicándose por saltos discontinuos como si se fuese comprimiendo (...), el movimiento del galope, sin la consecuencia sonora que lo acompañaba otorgándole un sentido inteligible, se transformó en una cabriola irreal, un poco alocada, como las de esos muñecos de papel exageradamente desarticulados que alguien manipula con un hilo invisible y que se agitan en silencio en el aire hasta que se desmoronan, deshechos, en el suelo. (179-180)⁶

En este nuevo descenso al Hades, los personajes se presentan deshumanizados, o desrealizados, en un entorno que aparece como un mundo ajeno. Dice Real, el narrador de la Memoria:

...el cielo vacío, que iba cambiando de color al paso de la luz, perdió el aura familiar, consecuencia de nuestra certeza de haber estado siempre ahí, y se volvió extraño, y con él la tierra amarilla, todo lo que abarcaba el horizonte visible, incluidos nosotros mismos. (221)

Y sin embargo, si en el Hades virgiliano habitan los muertos, en este otro Hades, paradójicamente, pulula la vida (175: “Y aunque yo sabía que en ese desierto pululaba no únicamente la vida animal, sino también la vida humana, nómada y solitaria, fue el hábito inhumano del paisaje...”; 183: “...aunque yo

⁶ Incidentalmente, la imagen de Osuna cabalgando tiene un notable, y no creo que casual, paralelismo con esta de *Don Segundo Sombra*: “Inmóvil miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser.” (*Don Segundo Sombra* 162) Una variante de esa imagen de Osuna ha aparecido antes en *Las Nubes* (Saer 1997a, 64). Obviamente, anoto esta relación como tangencial a este estudio.

sabía que en el agua, en las orillas, y en el campo alrededor la vida pululaba”), pero una vida tan vacía del aura familiar otorgada por un pasado aquí inexistente, como lo es plena la muerte de los héroes que Eneas visita.

La sensación de irrealidad referida a los personajes y a su entorno, como los ve el narrador (Real de nombre, repito e insisto) o como él mismo se siente,⁷ llega hasta la alienación del lenguaje, que, según dice Real, parece haber perdido sus raíces y hablar por sí mismo. (222)

A esa misma sensación de irrealidad corresponde, desde el comienzo de la novela, como ya lo señalé, la superposición de textos que representan diferentes niveles de realidad, incluida la lectura de Virgilio por Real; se borran así los límites entre lo real y lo ficticio y en consecuencia se difuminan los criterios por los cuales se reconoce, o se cree reconocer, la realidad: para el narrador de la Memoria se contraponen la visión del recuerdo y la real (77); o también él admite que una impresión que le parece verídica puede ser ilusión (178); o bien sugiere, por uno de los personajes, que una pesadilla puede ser más real que el mundo de la vigilia (86);⁸ o considera las leyes de la ilusión más férreas (¿más reales? ¿o más poderosas?) que las de la materia:

Eramos la efervescencia de lo viviente, pasto, animales, hombres, que le añadíamos a la extensión inacabable y neutra de lo inanimado, la levedad colorida y tragicómica del delirio, que nos hacía convivir en una multiplicidad de mundos exclusivos y diferentes, forjados según las leyes de la ilusión, que son por cierto más férreas que las de la materia. (214)

Resulta inevitable preguntarse qué recursos textuales contribuyen a presentar el entorno o los personajes más, o menos, reales o irreales. Cuando ocurre esa sensación de irrealidad, se menciona la monotonía del desierto, la llanura siempre igual a sí misma:

a)(...) y todo era preciso, brillante y un poco irreal, hasta el horizonte que, por mucho que galopáramos, parecía siempre el mismo. fijo en el

⁷ Aparte de las citas ya dadas, en página 66: “irreal” aparece a Real el paisaje, con el horizonte “fijo en el mismo lugar”, o con su “monotonía adormecedora”: o en página 86, la contraposición atribuida al padre de uno de los pacientes de Real, entre “un mundo irreal de las apariencias” frente al “bien real” de la pesadilla: en página 78, la ambigüedad verídico/ilusorio del mundo circundante: “siempre se tiene la ilusión, o la impresión verídica quizá, de que es un mismo accidente que se repite”: o los pájaros reales que el narrador percibe como pintados en una lámina naturalista, o sea desrealizados, en página 182: o, en página 238, al promediar el viaje, se sienten “exhaustos, reconcentrados, ateridos y lerdos, un poco irreales”. V. también páginas 181 y 221.

⁸ En César Aira (1994, 17) se lee la misma idea: “(...) cuando uno dice “esto es una pesadilla”, lo dice para resaltar su condición de real, de irremediamente real. No hay nada más real que lo que parece una pesadilla.”

mismo lugar, ese horizonte que tantos consideran como el paradigma de lo exterior, y no es más que una ilusión cambiante de nuestros sentidos.

(66)

b)(...) el jinete que atraviesa la llanura tendría la impresión, en un remedo inútil y ligeramente onírico de movimiento, de cabalgar siempre en el mismo punto del espacio. (176)

Esa ilusión de inmovilidad crea un efecto de espacio fuera del tiempo, eterno; un espacio sin límites donde el vacío de la soledad no consiste en la ausencia de seres vivos sino en el “hálito inhumano” dado por la carencia de pasado, en una especie de eterno presente. En ese entorno los personajes se encuentran en un mundo que les es extraño, desprovistos también ellos de humanidad, como muñecos de papel (V. cita de página 179 de *Las Nubes* transcrita aquí en página 173) o espantapájaros (en página 212 Troncoso, uno de los pacientes de Real, aparece ante sus ojos transformado en una “especie de espantapájaros roto y ennegrecido”), o empequeñecidos por la inmensidad de la llanura (52, 53, 54, 95, 214).

Al perfilarse la figura de Eneas, evocada por Real y su lectura de Virgilio, los viajeros de este nuevo Hades se revelan como héroes degradados, carentes de dimensión épica.⁹

2.3. EL HADO Y EL AZAR

La irrealidad resulta de esa sensación de encontrarse en la intemperie de un espacio sin límites, carente de temporalidad y por lo tanto inhumano, donde Real se siente otro, en un mundo otro (185: “El mundo y yo éramos otros”). A la manera de metáforas de esa irrealidad, sus pacientes y compañeros de travesía son precisamente eso, “otros”, alienados, desprovistos además de razón, y por lo tanto sin conciencia de su situación. Pero Real sabe (como su maestro el Dr. Weiss) que los límites entre razón y cordura son relativos (185:

⁹ Fuentes (1990) habla de la épica en Hispanoamérica y su peculiaridad, aunque no precisamente de una degradación como a la que aquí me refiero. Lukacs (1971) opina que si actualmente se ha perdido la posibilidad de épica es porque no existe ya el “sentido positivo sobre el cual reposaba la vida” (34). Señala además en la épica la conformidad entre el héroe y su mundo (30), lo que sí ocurre en Virgilio con Eneas, aun en el Hades, y no con los viajeros de *Las Nubes*, rodeados por un entorno ajeno. Bajtin (1981) caracteriza la épica, entre otros rasgos, por moverse en un pasado absoluto (218), lo que tampoco ocurre en *Las Nubes*, con un espacio y tiempo en los que el pasado, o la tradición, no juega ningún papel. Saer (1997b), a quien evidentemente le interesa el tema, considera que *Historia universal de la infamia* de Borges es “una serie de relatos de orden épico”, y añade: “Si Borges utiliza temas épicos es para mejor desmantelar la epopeya y mostrar su carácter irrisorio.” (285) Es también, creo, lo que él trata de hacer en *Las Nubes*.

(...) "*es la razón lo que engendra la locura*" afirma Weiss citado por Real),¹⁰ como ya hemos visto que son también relativos los límites entre realidad y ficción.

Locura y cordura, en equívoca polaridad, afirman tanto Real como su maestro Weiss, expertos ambos en locos, no son sino dos caras de una misma moneda, a veces difíciles de distinguir. La verdadera contraparte de la razón es la sinrazón (o el azar), único principio en el que se basa la existencia, "porque sí", del universo:

Su (del doctor Weiss) ateísmo me dejaba a veces perplejo: daba la impresión de considerar la inexistencia de Dios como una circunstancia euforizante. (...) la situación me parecía más bien desalentadora (...) a causa del despilfarro increíble que suponía la existencia de un universo tan inmenso, variado y colorido, que había irrumpido un buen día porque sí para, en cualquier momento (...) derrumbarse y desaparecer. (29)

También el narrador de *Las Nubes*, la voz anónima que cuenta en la introducción cómo llegó *Las Nubes* a manos de Pichón, cree en el azar: las cerezas que Pichón come mientras proyecta el disquette en la pantalla de la computadora, "salieron de la nada a la luz del día", "porque sí".¹¹ En esta introducción se trata de otra voz narradora, del siglo XX, diferente de la supuestamente decimonónica de Real; por lo tanto, más materialista y hasta quizá más cínica. Entre ambas sin embargo hay curiosas coincidencias (como este "porque sí", o azar por otro nombre) que hacen pensar en esa alienación del lenguaje, "puesto a hablar por sí mismo", al que se refiere Real (222). En una ocasión, "porque sí", o su idea, se repite atribuido a las Parcas (131: "(...) las Parcas, un día cualquiera, por puro capricho, dirán que sí"). Las palabras finales de *Las Nubes* y *Las Nubes* (239: "Como en la cuarta Bucólica, las Parcas, por esa vez, dijeron que sí"), aunque no lo hacen explícito, lo implican.

¹⁰ Son varias las ocurrencias del texto en las que los límites entre locura y razón se borran, según Real. o Weiss citado por él: 171: "(...) como si lógica y locura llegasen, por distinto camino, a los mismos símbolos. lo que puede ocurrir más a menudo de lo que se cree"; 186: "(...) *Entre los locos, los caballos y usted, es difícil saber cuáles son los verdaderos locos (...) locura y razón son indisociables*" (Weiss citado por Real): 195: "(...) he visto sucederse (...) muchas veces (en otros no considerados o reconocidos como locos) la misma demencia de Troncoso (uno de los pacientes de Real) en acción. medrando esta vez hasta alcanzar sus objetivos insensatos (...)"; 215: "(...) la sinrazón más reprochable provenía de las personas consideradas normales."

¹¹ Saer 1997a. 16: "Grandes. carnosas. frías. gloriosamente firmes y rojas. que. una vez obtenida. y aunque tantos pretendan lo contrario. por casualidad la primera. la materia se puso porque sí a multiplicar. son sin embargo. porque corre el mes de julio. las últimas del verano. Y nada asegura que. con la misma liviandad caprichosa con que salieron de la nada a la luz del día. después del verano interminable y negro. volverán a aparecer." Ibid. páginas 75. 237 reiteran ese "porque sí": otra manera de llamar ese "porque sí" es la "sinrazón" (175. 215), o el "azar". al que Real propone entronizar en el lugar que se le atribuye a Dios (126).

Nuevamente se deja sentir aquí la presencia de Virgilio, declarada por Real al expresar su admiración por la cuarta Bucólica.¹² En este poema se lee cómo las Parcas piden a sus husos que se apresuren a hilar el curso de los tiempos que traerán una nueva edad de oro para los romanos, de acuerdo con la voluntad inmutable del destino (Virgile 1960, Bucolique IV, vv. 46-47: *Talia saecla suis dixerunt "currite" fuis/concordes stabili fatorum numine Parcae*). Sin embargo al hilar tales nuevos tiempos ellas no seguirán ahora en *Las Nubes* el designio del destino como en la Bucólica cuarta, sino la sinrazón del azar, "porque sí".

En *Las Nubes* se lee el texto de Virgilio con un sentido que siendo el mismo que dos mil años de lectura le han conferido, presenta una nueva articulación de inquietante escepticismo insinuado bajo un aparente ingenuo optimismo decimonónico.

3. VIRGILIO TRASMUTADO: DEL MITO A LA IRREALIDAD

Como bien lo dice Real, la presencia de Virgilio es constante. Pero no solamente en el recuerdo de este viaje perdura "la música delicada y sabia de los versos" leídos durante el trayecto; esa presencia impregna el texto de *Las Nubes* mucho más hondamente de lo que Real quiere expresar. A este respecto, ya he señalado la doble lectura de sus palabras, en las que se entiende también el efecto que Virgilio opera aquí en la distinción (o confusión) entre realidad y ficción; como secuela, se hace evidente la desrealización del escenario del viaje narrado en la Memoria y de los personajes que allí transitan.

A la luz de Virgilio, ese viaje se lee como una réplica del descenso de Eneas al Hades. En este nuevo infierno, sin embargo, la grandeza del mito se trasladaba a un mundo cotidiano que se ha vuelto irreal por exceso de una realidad ajena al hombre.

3.1. HÉROES DESPOJADOS DE HISTORIA

"Iban oscuros en la noche solitaria": en este verso de la *Eneida* la noche y la soledad envuelven a Eneas y a la Sibila al entrar al Hades. También la noche y la soledad forman el entorno de los viajeros de *Las Nubes*; la noche solitaria virgiliana se despliega aquí en múltiples noches a la intemperie de la llanura

¹² Saer 1997a, 131: "Pero sigue siendo la cuarta Bucólica la que, entre los poemas breves tiene todavía hoy mi preferencia: el anuncio de una edad de oro cuando tantas catástrofes desmienten su improbable advenimiento, no depende de la voluntad armada de los héroes, sino de la sonrisa del niño a la madre (...) la nueva edad de oro no será un premio ni una conquista, sino un don injustificado del destino y advendrá, no porque los hombres se lo hayan ganado, sino porque las Parcas, un día cualquiera, por puro capricho, dirán que sí."

siempre igual a sí misma. Pero quienes transitan ese espacio hostil e inhumano no encuentran allí nada parecido a lo que Eneas encuentra en el Hades, un pasado como el amor de Dido, ni la profecía de un futuro como el que Anquises comunica a su hijo. Ese espesor temporal, el pasado perfecto de una tradición, el futuro perfecto que las Parcas tejen según un designio y diseño establecido por el hado, forma parte de la dimensión heroica en los personajes de la epopeya.

Los viajeros de *Las Nubes*, por el contrario, en un entorno ajeno, sin espesor temporal, quedan reducidos a especies de marionetas manejadas por hilos invisibles.

3.2. LA DIMENSIÓN ÉPICA ABOLIDA POR EL AZAR

Esos hilos son los que según la tradición clásica las Parcas devanan, traman y rematan. En la Bucólica cuarta que Real evoca se las ve preparar así, obedeciendo los designios del destino, el advenimiento de la edad de oro que la voz poética augura para los romanos. El optimismo decimonónico de Real lee en los versos de esta Bucólica el anuncio de una nueva edad de oro, pero esta vez “porque las Parcas (...) por puro capricho, dirán que sí”:

Y ninguna esperanza irrazonable motiva la visión: la nueva edad de oro no será un premio o una conquista, sino un don injustificado del destino y advendrá, no porque los hombres se la hayan ganado, sino porque las Parcas, un día cualquiera, por puro capricho, dirán que sí. (131)

Paradójicamente, unas líneas antes Real hace referencia a su posible y probable muerte durante el peligroso trayecto del viaje: “Más de una vez vi, con más nitidez que las cosas espesas y compactas que me rodeaban, el montoncito anticipado de mis huesos blancos espejear el sol en algún rincón remoto de la llanura”. (130)

Entre esos dos futuros virtuales, el que entrevé, con sus huesos en la llanura, y el de una nueva edad de oro como la augurada a los romanos por la Bucólica IV, aunque ahora llegará por capricho de las nuevas Parcas, ninguno alcanza a cumplirse; en cambio, ellas ahora “dicen que sí”, “por esa vez”, a otro futuro más inocuo e intrascendente. la llegada de Real con sus pacientes a la Casa de Salud de la que había partido un mes antes.

En este viaje visto como un nuevo descenso al Hades, el viajero, lejos de cumplir como Eneas su “destino manifiesto” de la fundación de un imperio, vuelve a casa, como Ulises a Itaca. Pero hay un lugar, el de su niñez, junto al “centro mismo de la soledad”, al que, un poco como Eneas, Real nunca vuelve, aunque alcanza a verlo desde lejos:

Un proyecto íntimo durante ese viaje profesional había sido, si mis ocupaciones me lo permitían, cruzar un día a la Bajada Grande para visitar los lugares en que había transcurrido mi infancia. Ningún vínculo afectivo, como no fuesen los recuerdos todavía frescos de mis primeros años, me ligaba a la orilla opuesta (...). (127)¹³

4.

En resumen, la presencia de Virgilio en *Las Nubes* opera poniendo en evidencia réplicas (en el doble sentido de la palabra) que lo contradicen. Eneas transita por un mundo donde el encuentro con el pasado le permite conocerlo mejor (episodios de Dido, o Palinuro), y donde recibe de su padre Anquises la profecía del futuro que los hados le han asignado.¹⁴ Paralelamente a la admiración por el poeta, este “destino manifiesto” ha servido a dos mil años de cultura occidental como justificación de respectivos imperialismos culturales.¹⁵ Replificando a ese mundo, en este otro en el que transitan los viajeros de *Las Nubes* la ausencia de pasado y de un proyecto de futuro, reemplazado por la contingencia del azar (o la sinrazón; no en vano Real es un médico alienista a cargo de un grupo de locos), hace imposible una dimensión épica virgiliana así entendida.¹⁶

Se postula así el “carácter irrisorio” (al que se refiere Saer en 1997b, V. nota 16) de la epopeya como género literario, pero también y sobre todo la imposibilidad de un mundo en el que conserve validez una concepción épica y heroica, y por lo tanto, ya muy lejos de la literatura, el derecho a la conquista que tal concepción ha avalado en la historia de Occidente.

El “destino manifiesto”, como el que Anquises comunica a Eneas en el Hades, ha perdido vigencia: según la lectura de Real de la Bucólica cuarta, las

¹³ Otras referencias en *Las Nubes*: páginas 77, 132, 156, 173.

¹⁴ La misión que Eneas debe cumplir es la de gobernar el mundo, instaurar la paz, dominar a los altivos, perdonar a los humildes (vale decir a los que acepten someterse): “tu regere imperio populos, Romane, memento/ (haec tibi erunt artes), pacisque imponere morem, /parcere subiectis et debellare superbos” (Virgilio 1959, VI: 851-853). Esto será posible cuando Eneas conquiste el Lacio, mate al altivo Turnus, y sus descendientes funden Roma.

¹⁵ Waswo 1997 y James 1998 observan cómo la Eneida y el “destino manifiesto” de Eneas han servido para justificar sucesivos imperialismos en la historia de Occidente.

¹⁶ Según Saer (1997 b, 289-290) la anti-epopeya es “la repetición de un gesto único que se transforma en una imposibilidad infinita de actuar”: una variante de esa repetición de un gesto único se da en *Las Nubes* con la llanura siempre igual a sí misma, donde todo lo que ocurre parece repetirse al infinito. O bien los movimientos del sol o los cambios de luz en la llanura, que forman “un dorado único, tan idéntico a sí mismo en cada una de sus partes intercambiables, que por momentos tenemos la ilusión de empastarnos en la más completa inmovilidad” (219). En *Las*

Parcas urdirán el advenimiento de una nueva edad de oro, como la augurada por Virgilio a los romanos, pero ya no regida por el hado sino librada al azar. Los viajeros de *Las Nubes*, en la intemperie de un mundo vacío de pasado, y con el azar como futuro, transitan oscuros en una noche solitaria muy diferente de la que envuelve a Eneas y la Sibila a la entrada del Hades.

MARTA GALLO

University of California

OBRAS CITADAS

- AIRA, CÉSAR. 1994. *El llanto*. México, UNAM.
- BAKHTIN, M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press.
- BAKHTINE, M. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- FUENTES, CARLOS. 1990. *Valiente mundo nuevo*. México, FCE.
- JAMES, HEATHER. 1998. *Shakespeare's Troy*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- LUKACS, GEORG. 1971. *Teoría de la novela*. Barcelona, Edhasa.
- SAER, JUAN JOSÉ. 1997a. *Las Nubes*. Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral.
- _____ . 1997b. *El concepto de la ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ . 1997c. "Ficciones de una utopía personal". en *Clarín*, jueves 25 de setiembre, 1997, Suplemento de cultura y nación.
- VIRGILE. 1959. *Enéide*. Paris: Les Belles Lettres.
- _____ . 1960a. *Bucoliques*. Paris: Les Belles Lettres.
- _____ . 1960b. *Géorgiques*. Paris: Les Belles Lettres.
- WASWO, RICHARD. 1997. *The Founding Legend of Western Civilization. From Virgil to Vietnam*. Hanover. New Hampshire University Press of New England.

Nubes, páginas 177, 202 (Saer 1997a) se habla de la indiferencia, o sea la inacción, provocada por la monotonía del desierto. En p. 285 (Saer 1997 b), hay referencias explícitas a la epopeya: "Si Borges utiliza temas épicos es para mejor dismantelar la epopeya y mostrar su carácter irrisorio"; algo semejante ocurre en *Las Nubes*. Saer se ocupa también de la epopeya y sus relaciones con el pasado (1997b *passim*). V. también Fuentes (1990 *passim*) sobre la imposibilidad de lo épico en Latinoamérica.

PUBIS ANGELICAL: UNA ESTRATEGIA DE SATURACIÓN

I

Interrogarse sobre la propia condición, al igual que narrar la propia vida (la autobiografía, el intento de fraguarse una biografía personal); son gestos que remiten al problema de la identidad y los sistemas de representación que la constituyen y la construyen. Pero, además, colocan en el centro la categoría de subjetividad en la articulación de las múltiples identidades que integran su trama.

Pubis Angelical (Barcelona, Seix Barral, 1985) de Manuel Puig será visto en este trabajo como un espacio textual en donde se despliegan estas cuestiones; en tanto los múltiples relatos que la estructuran no hacen sino una y otra vez interrogar(se) acerca de: constitución de subjetividades, identidad, sistemas de representación y estrategias en torno a su aceptación o rechazo.

Al mismo tiempo que se retoma una de las constantes en la narrativa de Puig: en el entramado de las múltiples técnicas narrativas que construyen la forma de sus relatos ocupa un lugar preeminente la representación en (y por medio de) la escritura de códigos verbales orales (la conversación y sus tonos cotidianos), y, o también, la representación (transcripción y traducción a otro sistema de representación) de códigos en donde la palabra es solo una parte de un conglomerado complejo y heterogéneo de sistemas de expresión en donde la imagen ocupa un lugar central (el cine, por ejemplo). O, si se prefiere, la representación en la escritura de materiales que confrontan, desde su misma procedencia, imagen, sonido y palabra. Y sus usos, además, dentro de las estrategias narrativas de sus relatos. Si Borges, como se sabe a partir de sus propios dichos, escribe porque ha leído: Puig, escribe, o al menos es el efecto que parece querer producir, porque ha visto (mucho cine) y también porque ha oído (las voces de su entorno en su despliegue en lo cotidiano).

Parcas urdirán el advenimiento de una nueva edad de oro, como la augurada por Virgilio a los romanos, pero ya no regida por el hado sino librada al azar. Los viajeros de *Las Nubes*, en la intemperie de un mundo vacío de pasado, y con el azar como futuro, transitan oscuros en una noche solitaria muy diferente de la que envuelve a Eneas y la Sibila a la entrada del Hades.

MARTA GALLO

University of California

OBRAS CITADAS

- AIRA, CÉSAR. 1994. *El llanto*. México, UNAM.
- BAKHTIN, M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press.
- BAKHTINE, M. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- FUENTES, CARLOS. 1990. *Valiente mundo nuevo*. México, FCE.
- JAMES, HEATHER. 1998. *Shakespeare's Troy*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- LUKACS, GEORG. 1971. *Teoría de la novela*. Barcelona, Edhasa.
- SAER, JUAN JOSÉ. 1997a. *Las Nubes*. Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral.
- _____ . 1997b. *El concepto de la ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ . 1997c. "Ficciones de una utopía personal". en *Clarín*, jueves 25 de setiembre, 1997, Suplemento de cultura y nación.
- VIRGILE. 1959. *Enéide*. Paris: Les Belles Lettres.
- _____ . 1960a. *Bucoliques*. Paris: Les Belles Lettres.
- _____ . 1960b. *Géorgiques*. Paris: Les Belles Lettres.
- WASWO, RICHARD. 1997. *The Founding Legend of Western Civilization. From Virgil to Vietnam*. Hanover. New Hampshire University Press of New England.

Nubes, páginas 177, 202 (Saer 1997a) se habla de la indiferencia, o sea la inacción, provocada por la monotonía del desierto. En p. 285 (Saer 1997 b), hay referencias explícitas a la epopeya: "Si Borges utiliza temas épicos es para mejor dismantelar la epopeya y mostrar su carácter irrisorio"; algo semejante ocurre en *Las Nubes*. Saer se ocupa también de la epopeya y sus relaciones con el pasado (1997b *passim*). V. también Fuentes (1990 *passim*) sobre la imposibilidad de lo épico en Latinoamérica.

PUBIS ANGELICAL: UNA ESTRATEGIA DE SATURACIÓN

I

Interrogarse sobre la propia condición, al igual que narrar la propia vida (la autobiografía, el intento de fraguarse una biografía personal); son gestos que remiten al problema de la identidad y los sistemas de representación que la constituyen y la construyen. Pero, además, colocan en el centro la categoría de subjetividad en la articulación de las múltiples identidades que integran su trama.

Pubis Angelical (Barcelona, Seix Barral, 1985) de Manuel Puig será visto en este trabajo como un espacio textual en donde se despliegan estas cuestiones; en tanto los múltiples relatos que la estructuran no hacen sino una y otra vez interrogar(se) acerca de: constitución de subjetividades, identidad, sistemas de representación y estrategias en torno a su aceptación o rechazo.

Al mismo tiempo que se retoma una de las constantes en la narrativa de Puig: en el entramado de las múltiples técnicas narrativas que construyen la forma de sus relatos ocupa un lugar preeminente la representación en (y por medio de) la escritura de códigos verbales orales (la conversación y sus tonos cotidianos), y, o también, la representación (transcripción y traducción a otro sistema de representación) de códigos en donde la palabra es solo una parte de un conglomerado complejo y heterogéneo de sistemas de expresión en donde la imagen ocupa un lugar central (el cine, por ejemplo). O, si se prefiere, la representación en la escritura de materiales que confrontan, desde su misma procedencia, imagen, sonido y palabra. Y sus usos, además, dentro de las estrategias narrativas de sus relatos. Si Borges, como se sabe a partir de sus propios dichos, escribe porque ha leído: Puig, escribe, o al menos es el efecto que parece querer producir, porque ha visto (mucho cine) y también porque ha oído (las voces de su entorno en su despliegue en lo cotidiano).

II

Es así que, desde el punto de vista de su estructura interna, *Pubis Angelical* presenta la interrelación de tres historias o tramas que despliegan cuatro técnicas narrativas diferentes. La primer trama, la historia de la actriz austriaca que triunfa en Hollywood, se desarrolla con la técnica narrativa de la biografía novelada de estrella de cine contada en el registro de las películas del cine norteamericano de los años 30 al 40, la misma época en la que se supone filmó esa actriz.¹ La segunda trama despliega dos tipos de técnicas narrativas para contar la historia de Ana, exiliada argentina en México durante 1975, internada en un hospital tras detectársele un cáncer. El diario íntimo de Ana, que escribe en la convalecencia de una operación, es una de las técnicas narrativas; la otra es el diálogo, o mejor dicho, la transcripción de los diálogos que tiene Ana con dos personajes que la visitan en el hospital. Como si alguien se hubiera tomado el trabajo de desgrabar un "cassette" en donde previamente hubieran sido captadas sus conversaciones. Simulacro de oralidad. Efecto de voces en su transcripción a escritura. En la tercera trama; la historia de W218, una muchacha que vive en un hipotético futuro de la humanidad después de una catástrofe mundial; la previsible técnica narrativa empleada es el relato de ciencia ficción o relato de anticipación.

La interrelación de estas tramas o historias que conforman *Pubis Angelical* no está dada solamente por la intercalación alternativa de sus fragmentos, sino por una mutua contaminación. Hay elementos que circulan, aparecen, reaparecen y se repiten con variantes y modificaciones de una historia a otra; de tal manera que uno puede reconocerlos y hacer vibrar en la memoria el indicio de lo ya leído (y porqué no, de lo ya visto en el cine). Sobre el ropaje externo de un distinto eje espacio/temporal y el aparente cambio de personajes se asiste a la repetición, a la reproducción de una misma matriz de relato. Matriz de relato de la cual cada trama, cada historia constituiría una versión, en el despliegue de múltiples sistemas de representación.

Ahora, ¿qué se narra? ¿Cuál es la matriz de relato de la cual *Pubis Angelical* no es sino la profusión de múltiples versiones? Se narra la historia de una mujer que rompe una relación que mantenía con un hombre. Esta relación está mediada, o el hombre pretende que esté mediada por una institución estatal como el matrimonio. Este hombre es económicamente poderoso y hace jugar este poder en el campo político. A causa de su poder, la mujer al romper con él

¹ Un ejemplo de como, en los relatos de Puig, el cine (y sus materiales que colocan a la imagen en posición central) ingresan en el registro escriturario. En este caso, a través de un género discursivo derivado de lo cinematográfico, la biografía novelada de actriz de cine ("estrella" cinematográfica), que aquí se potencia en la medida en que la vida de la "luminaria" es contada en el registro de las películas que se supone filmó. El equivalente, de "contar películas" que ha sido ampliamente trabajado por la crítica como marca de la narrativa de Puig.

se ve obligada a exiliarse. Inicia, entonces, una búsqueda de sí misma, preguntándose por su condición de mujer, o por su origen (marcada en los relatos de la actriz austríaca y W218 por la búsqueda de la verdadera madre). Al mismo tiempo, establece una relación amorosa con otro hombre que llena sus apetencias de pareja ideal. Pero este hombre privilegia su pertenencia a un poder político en disidencia con el establecido (del cual el hombre económicamente poderoso con quien rompió la mujer en primer término, no es sino el representante), y pretende sacrificarla en aras de sus ideales políticos. La mujer, entonces, lo mata, o lo que es lo mismo, negarse a entrar en el juego político que le es propuesto implica la muerte de esta pareja que es planteada como ideal. Finalmente, alrededor de estos hechos, la mujer muere o posee síntomas de una enfermedad terminal en su lugar de exilio (con lo cual se sobreentiende la proximidad y el peligro de la muerte).

III

Una hipótesis central para el desarrollo de este trabajo es que Ana, la exiliada enferma de cáncer en un hospital de México, es la voz que articula todas estas tramas y sus diversas técnicas narrativas. La matriz del relato no es sino la reducción/traducción de su propia historia que pasa a ser la materia prima con la cual son procesadas las otras narraciones. Ana cuenta y se cuenta múltiples versiones de su propia historia.

Habría muchos indicios para demostrar esto, creo suficiente aquí dar solo dos o tres de ellos. Por una parte, la trama o historia de Ana es la que despliega más de una técnica narrativa; lo cual ya de por sí le da cierta preeminencia. Los diálogos introducidos sin mediación alguna, efecto de transcripción a la escritura de una conversación grabada, estarían estableciendo lo que el texto postula como “lo real”, el nivel de la “realidad”. Por otra parte, el diario íntimo de Ana afirma su voz ya que tal género discursivo establece una marca muy fuerte de construcción de subjetividad y por lo tanto la erige en la voz que adoptará distintos géneros discursivos y técnicas narrativas para darse de sí y a sí misma múltiples versiones de su propia historia en un intento por reinventar/reinventarse.

Además, en la historia de la actriz y en la historia de W218, pueden encontrarse pequeños deslizamientos en la voz del narrador que darían pistas acerca de su procedencia. Así en la historia de la actriz austríaca, al describir su atuendo en su estadía en México el narrador no estará seguro de cómo denominar al color de su vestido: “...vistiendo de ¿rojo? ¿o colorado?” (Puig 135).

En un diálogo de Ana con Beatriz, su amiga mexicana quien la visita en el hospital, la enferma le explica a su visitante que la elección y utilización de ciertas palabras que están en relación opositiva entre dos términos evidencia en la Argentina la marca de pertenencia a determinada clase social. Y cómo a ella,

por educación familiar, le era tan difícil quebrar este uso. Uno de los ejemplos expresos que le da a Beatriz es la oposición rojo/colorado. La correspondencia es más que evidente y explica la vacilación del narrador en la elección del término para describir el color del vestido de la actriz austriaca.

Pubis Angelical mostraría, desde esta perspectiva, los múltiples pactos textuales entre una voz y diversos géneros discursivos para dar múltiples versiones de una misma matriz narrativa.²

Los pactos desplegarían, cada vez, la relación entre una voz femenina y argentina, por un lado, y un género discursivo altamente codificado que propone relatos muy estructurados, por el otro. El diario íntimo, el diálogo sin mediación, la biografía novelada de “super-star” o el relato de ciencia ficción, en su variante contra-utópica, como *1984* de Orwen o las historias del ruso Eugueni Zamiatin.³

Cada pacto en cada historia limitaría un espacio narrativo entre dos bordes; la voz femenina y argentina, por un lado, y un género discursivo altamente codificado, por otro; dentro del cual se articula una versión de la matriz narrativa que es la historia de Ana. En este pacto el género discursivo aporta el modo en que va a poder narrar la voz su propia historia. Una ley del género discursivo. Un sistema de representación que opera dentro del marco, del espacio impuesto por la alianza textual.

Hay un eje central que recorre todas las versiones. Si lo que se narra es la historia de una mujer; si una voz se relata en múltiples versiones; si una de

² Mijaíl Bajtín en “El Problema de los Géneros Discursivos”, (*Estética de la Creación Verbal*, México, Siglo XXI, 1985) hace una distinción entre géneros discursivos primarios (Simples) y géneros discursivos secundarios (complejos), estos últimos pueden conformarse integrando y re elaborando diversos géneros discursivos primarios, que al formar parte de otro contexto sufren transformaciones. La novela, en tanto para Bajtín es en su totalidad un único enunciado, sería un ejemplo de un género discursivo secundario pasible de esa particularidad. Podríamos sostener la ampliación del concepto y poder pensar géneros discursivos secundarios altamente complejos que se formarían absorbiendo e integrando no solo géneros discursivos simples sino, también, otros géneros discursivos complejos. Las novelas de Puig serían paradigmáticas en este sentido. Diálogos cotidianos, cartas, composiciones escolares, relatos de películas, novela de ciencia ficción, etc. conforman sus materiales de construcción. Lo que ha dado pie a numerosas lecturas “posmodernas” de las novelas de Puig, en tanto la exasperación de ese dispositivo narrativo problematiza ciertas categorías como la de originalidad, la de discurso propio (estilo) y narrador. Pero en este trabajo se trataría de ver, por un lado, qué géneros discursivos específicos han conformado la novela *Pubis Angelical*, y por otro lado, y justamente, y pese a ello, qué constantes, qué recurrencias, qué invariantes se han mantenido en el nivel de la(s) trama(s) narrativas por encima de las variables de los distintos géneros discursivos que conforman esta novela.

³ Amedeo Bertolo en su artículo “El Imaginario Subversivo”, (en Eduardo Colombo (comp.), *El Imaginario Social*, Buenos Aires y Montevideo, Coedición Tupac-ediciones y Editorial Nordam-Comunidad, 1989), denomina a los textos de Zamiatin, Huxley u Orwen como dis-topías o utopías negativas, en donde “se proyectan ciertas tendencias ‘degenerativas’ del presente para imaginar un futuro posiblemente mucho peor”, mediante este procedimiento de agrandar o hiper desarrollar “los desperfectos” del presente se ejerce sobre él una fuerte intención crítica.

ellas, el diario íntimo, aparece marcadamente como lugar de reflexión sobre la condición de ser mujer; y las versiones son otras maneras de contar su vida en otros registros, y esto no deja de ser otra forma de reponer la pregunta por el género femenino; este eje central es la identidad femenina, la identidad del género femenino. Y el pacto no hace sino desplegar en múltiples sistemas de representación (dado como ley del género discursivo al cual se adscribe la voz para poder narrar), la representación de la identidad femenina.

Pueden encontrarse otras representaciones que también se articulan en todas las versiones: de identidad nacional, de identidad latinoamericana,⁴ de la política (como práctica de espionaje y de guerra), etc.; pero todas están estructuradas en torno a una interrogación muy fuerte por la condición de ser mujer: la identidad del género femenino.

IV

En el diario íntimo de Ana, el “yo” va a ser cuestionado, en bastantes ocasiones, por el deslizamiento de un “nosotros” (un plural) ante el cual el mismo “yo” se interroga. Esta búsqueda de la identidad que esa voz femenina intenta llevar a cabo desarrollando varias estrategias parecería ser, no la articulación de un singular, sino la reposición de una figura retórica: la antonomasia. Una mujer igual todas las mujeres. Un yo sujeto, sujetado por una identidad colectiva, genérica en este caso. Construcción de subjetividades, entonces.

⁴ Es interesante detenerse sobre la representación de lo latinoamericano. Desde la voz femenina y argentina (hay rasgos en la lengua que así lo atestiguan. El uso del “vos” frente al “tú” mexicano/latinoamericano.) lo latinoamericano aparece en dos registros. Desde la voz de Ana, se representa por restos arqueológicos que no pueden dejar de visitarse (las pirámides, las ruinas de ciudades precolombinas, etc.). La doble marca de lo arcaico por un lado y de los basamentos (las bases sobre la cual fue edificada la actual ciudad de México) por el otro. Y desde la voz del narrador de la historia de la actriz austriaca, donde impera una ley del género discursivo emparentada con el cine “hollywoodense”, lo latinoamericano aparece como lo exótico. Flora y fauna tropical, la mescolanza, el menjunje entre distintos paisajes caribeños y sudamericanos con que la mirada del cine norteamericano de esa época representaba lo que esta más allá de sus fronteras al sur. Pero estas representaciones entre los restos arqueológicos y el paisaje de cartón pintado coinciden en un punto: lo peligroso. El lugar de ensueño en la historia de la actriz austriaca pronto se torna en inseguro: hampones locales, asesinos, asaltantes, códigos que no se entienden y finalmente la muerte. México, como representación de lo latinoamericano, es el lugar donde la actriz encuentra la muerte. Para Ana es un espacio en donde se le detecta un cáncer, o sea un hospital, un lugar de internación y de encierro. Desde la mirada argentina/porteña), Latinoamérica, es un lugar en donde lo arcaico (el basamento) se convierte en espacio de encierro y muerte. Es notable la coincidencia con otros relatos de escritores argentinos/porteños) como Julio Cortázar por ejemplo, donde en cuentos como “Axolotl” o “La Noche Boca Arriba” (quedar dentro de la pecera o la muerte en sacrificio ritual) lo arcaico (precolombino), que aparece como representación de lo latinoamericano, se muestra como peligro de encierro, enfermedad o muerte.

Lyotard anunció la caída de los grandes relatos, la crisis de los dispositivos narrativos que dan cuenta de la totalidad del entramado social. Los meta-relatos han perdido credibilidad, dirá en un texto ya clásico.⁵ Frente a los grandes relatos se yerguen, entonces, los pequeños relatos; las prácticas lingüísticas narrativas locales. (¿Una literatura menor?)

Pubis Angelical plantea un relato local. El relato de la construcción subjetiva de una identidad, el género femenino, la mujer y la interrogación sobre su adscripción a una totalidad (las mujeres). Pertenencia a una totalización en la medida en que las versiones, los múltiples relatos, no hacen, sino insistir y poner de manifiesto una recurrencia: la identidad femenina en las narraciones, pese a las variables espacio/temporales y a las distintas leyes de los géneros discursivos que constituyen este texto. Y local, parcial, en tanto reflexiona de y desde una parte del entramado social, sobre su propia condición de mujer.

La proliferación de versiones de una misma matriz narrativa, la historia de Ana, trae aparejado el problema de la verdad y la credibilidad en tanto las versiones confrontan entre si y ninguna puede adjudicarse el lugar de la verdad.

Pese a que no todas las versiones tienen idéntico estatuto, la historia de Ana, con la estrategia de la técnica narrativa del diálogo (efecto de transcripción de una conversación grabada), aparece como "lo real" planteado por el texto. Mientras la historia de la actriz austríaca y de W218 aparecen como historias imaginadas, como un espacio en donde desplegar la imaginación y el erotismo. Justamente es en estos dos relatos donde el pacto se establece con géneros discursivos en relación directa con los medios masivos de comunicación articulando sistemas de representación altamente codificados que ponen en el centro el problema de la relación (en el nivel de la escritura) entre palabra, imagen y sonido (la biografía novelada de estrella de cine norteamericano producido en la década del 30 y el 40, reingresado al mercado por la televisión; y los relatos de ciencia ficción).

Vaya modo de glamorizar la realidad, pensó W218; ello demostraba que a él no le repugnaba mentir. (Puig. 208)

En estos relatos-versiones donde se despliega la imaginación, Ana glamoriza su propia historia, por tanto se sabe mentira ("no le repugna mentir"). Al terminar el relato sobre la actriz austríaca hay un *intermezzo* entre los dos relatos que ocupan el espacio de la fantasía. el de la actriz que concluyó y el de W218 que todavía no empezó. Es el punto en donde Ana parece cobrar noción de lo grave de su enfermedad. Tampoco aparece el diario íntimo. Los diálogos se muestran así como "lo real" propuesto por el texto. Luego Ana decide volver a fabular:

Si ya uno no se puede imaginar algo lindo ¿qué le queda? (Puig. 150)

⁵ Jean-Francois Lyotard. *La condición posmoderna*. Madrid. Cátedra. 1986.

Empieza, entonces, la historia de W218. Sin embargo lo lindo imaginado no puede dejar de contaminarse por la historia de Ana, que aparece así en una nueva versión, esta vez en el futuro. Estos espacios de imaginar lo que no existe, de contarse de una manera que no fue, no son menos creíbles que el diario íntimo y los diálogos porque Ana reconoce que tanto en el primero hay muchas partes en donde se miente a si misma, como en los segundos ha mentido a los demás al dar distintas versiones de su historia. Por ejemplo: la contestación que da a Beatriz del por qué no viene su madre desde Buenos Aires para verla en el hospital en México, o los ocultamientos en la información (no contar todo) a su amiga mexicana. Entonces, todas aparecen como versiones, ninguna puede arrogarse el lugar de la verdad (incluidos los diálogos). A estas múltiples versiones de un relato local ya no les interesa la credibilidad; está puesta en cuestión.

V

Pero esta circulación de versiones de sí misma que efectúa la voz femenina es parte de una estrategia que integra dos momentos. Un primer momento de ruptura y un segundo momento de búsqueda / revisión / interpretación de sí misma, de su identidad femenina.

Ese buceo, esa revisión sobre su identidad como mujer, es la consecuencia de un intento de ruptura con la identidad otorgada por la tradición, desplegada en uno de los "cánones" posibles. Por un lado, se evidencia en el quiebre de una genealogía femenina; por otro, en la ruptura con un hombre económicamente poderoso.

El quiebre de una genealogía femenina presenta dos ocurrencias. En la historia de Ana aparece en su gesto de rechazo a su madre, que se complementa con no querer ver a su propia hija. Es el intento de poner distancia con quien la socializó como mujer reproduciendo la identidad femenina otorgada por la tradición que se instauró desde el poder; pero también es no soportar la visión de esta reproducción que se perpetúa desde si misma hacia su hija. En las historias de la actriz austriaca y de W218 se patentiza en la búsqueda de la madre desconocida. lo que daría el gesto complementario de lo anterior en tanto Ana, en estos espacios de imaginarse de otra manera, intentaría la construcción de otra genealogía, la instauración de una estirpe impugnadora. (Las declaraciones de quien fuera su madre, encontradas en la crónica policial de un diario por la actriz de la primera historia, por ejemplo). Es así, como la genealogía femenina de Abuela-Madre-Hija aparece como una invariante al tiempo que estructura una temporalidad dentro de cada versión y del conjunto de la novela en tanto totalidad (la novela como un solo enunciado según el planteo de Bajtin).⁶ El presente propuesto por el texto es el de Ana. Los diálogos y el diario íntimo son

su expresión; y la Madre, es el punto de inflexión en la genealogía, coincidente con su centro. A partir de allí se da la historia de la actriz austriaca en tanto versión fabulada de Ana en el pasado, en donde se adopta el mismo punto de inflexión en el eje de la genealogía: Madre (búsqueda de la verdadera madre por parte de la actriz, quien a su vez tendrá una hija). Luego aparece la historia de W218, versión fabulada de Ana en el futuro. Allí, si bien aparece el mismo eje genealógico (Abuela-Madre-Hija), el punto de inflexión se desplaza al extremo de Hija, se abandona el punto central al tiempo que se completa la genealogía con los vestigios de la otra historia al sugerir que la actriz austriaca es parte de la genealogía de W218. El futuro de Ana, enferma de cáncer, no puede fabularse sino desde su hija.

Pero la ruptura quizás más fuerte que articula el segundo momento de búsqueda/revisión de la identidad femenina aparece en el corte de la relación con un hombre económicamente poderoso. Dicha relación esta mediada (o potencialmente mediada, el caso del pretendiente) por la institución estatal del matrimonio, vivida como prisión (“jaula de oro”), lugar de encierro, en donde se ha evaporado el erotismo (Ana en su doble ruptura con Fito, su marido, y con Alejandro, el pretendiente a marido después de su divorcio; la ruptura de la actriz con el marido industrial, solo nombrado como “el Amo”, y la isla en donde este la ha confinado; y el intento de ruptura de W218 de un estado paternalista, donde no hay pobreza pero donde el símil con el matrimonio es la conscripción que tiene que hacer la protagonista como terapeuta sexual, dando placer a ancianos, lisiados, etc.).⁷ Esta ruptura implica el exilio. Discutir la identidad otorgada por la tradición aparece como un acto de enfrentamiento con el poder. Las relaciones del género se politizan. Sobre esta ruptura se recortan los intentos de reformular la identidad femenina en la estrategia múltiple que es relatarse en diversas versiones.

VI

Siguiendo las recurrencias se puede constatar que la identidad de la mujer aparece siempre en contraste con el hombre; es pensada, entonces, como diferencia. Esta identidad femenina de la diferencia se constituye sobre: A) Un ámbito o territorio que aparece como propio. B) Un saber otro. C) Una utopía. D) La utilización de estrategias y armas que marcan un campo de especificidad.

Bajtín. op. cit., ver nota nº 1.

El hombre económicamente poderoso con quien se tiene una relación mediada por la ley estatal del matrimonio adquiere en el registro del género discursivo ciencia ficción la dimensión de todo un Estado paternalista. Un Big(Brother) esposo.

Se contrasta sobre la identidad masculina que aparece desdoblada en: 1) Identidad masculina del poder político establecido. 2) Identidad masculina del poder político disidente. Ambos enfrentados entre sí. La identidad femenina de la diferencia tendría también una contra-cara en la figura de Beatriz, la amiga mexicana de Ana, designada en el texto como feminista y que piensa a la mujer en términos de igualdad.

El ámbito o territorio propio de la identidad femenina de la diferencia es el de lo bello, abarca tanto marcas empíricas como simbólicas, desde la belleza física hasta la relación con el arte (música, actriz, letras, etc.) y el buen gusto. Su punto débil son las joyas y la ropa de marca, que en tanto obras de arte la subyugan. Si la razón, la posibilidad de planear, el pensamiento y la acción aparecen como un saber propio del hombre, la mujer recorta un saber otro desde la identidad de la diferencia: la intuición, la imaginación, el desborde en la fabulación, la “primera impresión”, la superstición y la creencia, representadas en los relatos de las historias de la actriz austríaca y de W218 como: espacios de la imaginación, la recurrencia de las pesadillas y sueños como método de conocimiento, la posibilidad de adquirir la habilidad de leer el pensamiento mediante un pacto con los muertos, los zódiacos, el horóscopo y la consulta a la computadora como “oráculo moderno”.

Si ya en el recorte de un ámbito y de un saber específicos, la búsqueda y el intento de reformulación de la identidad femenina que intenta la multiplicación de distintas versiones de la historia de Ana aparentemente fracasa al poner en evidencia que los diferentes relatos no son sino un dispositivo reproductor de la identidad de la mujer construida desde el poder establecido y que opera en los diversos sistemas de representación utilizados por las narraciones; es en el planteamiento de una utopía donde aparece con nitidez el reingreso de la misma lógica que se pretendía trastocar.

La utopía se presenta como la búsqueda de una relación amorosa perfecta con un hombre superior con el cual conformar una pareja ideal. Dos componentes fundantes de esta utopía son: protección y erotismo, en una relación constituida sobre la diferencia inferior/superior. El marido industrial de la actriz, Fito y Alejandro ex marido y pretendiente respectivamente de Ana, y el estado autoritario paternalista de W218 son representaciones de la identidad masculina del poder político establecido. No reúnen las condiciones para cumplir la utopía. Su superioridad está basada en el poder económico (el poder del dinero); la mujer es seducida en relación con su punto débil (joyas y ropa de marca), que reafirma su propia ubicación como objeto bello (la mujer como florero, al decir de Ana en su diario íntimo). El matrimonio es visto como prisión, una “jaula de oro”, donde la mujer, por un lado, se ve obligada a representar un papel ante el mundo de las relaciones sociales y, por otro, a actuar en el acto sexual al imaginar y/o representar(se) una escena (nena y hombre mayor, colegiala y jeque árabe, etc.) ante la pérdida del erotismo. “Ama de llaves de día y prostituta de noche” piensa la actriz. El matrimonio mata al erotismo; las sustituciones imaginarias fallan en

su intento por mantener la relación de superioridad del hombre; este es sentido como inferior; el poder del dinero no alcanza, la protección que puede dar (sin el otro componente, el erotismo) se convierte en ahogo. Permanece, entonces, solo el miedo. La vulnerabilidad de la mujer aparece doblemente ante la fuerza del hombre como marca de su naturaleza y ante el poder político establecido, del cual este hombre es la representación. El arma es, entonces, la huida, el no enfrentamiento directo, el traspaso de las fronteras nacionales, el exilio. En esta acción de evasión podrá recibir ayuda del oponente del poder político establecido.

Theo, Pozzi y LJKS son representaciones de la identidad masculina del poder político disidente. La relación con ellos parece cumplir la utopía femenina de la diferencia, en la medida en que aparecen las dos condiciones fundantes y fundamentales: a) protección en la marca de superioridad del hombre, y b) erotismo en cuanto es una relación planteada fuera del matrimonio, o sea, fuera de la mediación de la ley del poder político establecido.

La superioridad de este hombre está basada en el poder de la inteligencia, su pertenencia a un mundo de ideas elevadas, ideales que conforman el centro de la política disidente (en tanto oposición). La mujer es seducida tanto por la belleza física (marca de instauración de una erótica) como por la inteligencia y el saber. Un saber disidente pero del mismo orden del poder político establecido, no un saber otro.

En tanto política disidente de oposición detenta también una utopía: cambiar el mundo, subsanar las injusticias sociales instauradas por el poder político establecido. Su marca fuerte es el espíritu de sacrificio ante un orden de valores ideales planteados como oposición y detentador del bien común. Aparecerán, entonces, confrontadas dos utopías: la de la identidad femenina de la diferencia y la de la identidad masculina del poder político disidente. Para esta última la relación planteada con la mujer es una parte, la parte del lujo, la parte del placer, como le dirá Pozzi a Ana:

Vos sos parte de mí, la parte del placer, no sé cómo explicarte, del lujo.
Vos eras mi lujo, Anita. (Puñg. 222)

Así reproduce la identidad femenina planteada por el poder político establecido (lujo, placer), al tiempo que confirma el reparto de roles superior/inferior, colocando a Ana en esta última posición al referirse a ella mediante el uso del diminutivo. Por tanto sacrificable. Esta utopía, más abarcadora que la femenina de la diferencia, coloca como central sus ideales de emancipación y utiliza como estrategia el enfrentamiento directo con el poder político establecido, ante el cual, después de su derrota, no duda en sacrificarse y sacrificar a la mujer en ese juego de espionaje y de guerra en el cual es representada la política en esta textualidad; juego que nunca será entendido por esa voz femenina, uno de los dos bordes o límites del pacto textual que demarca el espacio de

representación del relato, en tanto es visto como propio de lo masculino. El deber y el sacrificio para la consecución de su utopía son parte constitutiva de la identidad masculina del poder político disidente.

VII

La categoría de sacrificio en concordancia con la de condenado (*Les Damnés*), (condenados a sacrificarse por los demás, por el bienestar general), es utilizado por Sylvia Winter en un artículo publicado en *Nuevo Texto Crítico*.⁸ Allí pone en relación la categoría de condenados que toma de Frantz Fanon (*Los Condenados de la Tierra*) y un modelo biológico que toma de Robert Wright, el del mantillo de lodo; dicho modelo coloca la categoría de sacrificio como central.

El mantillo de lodo, aunque compuesto por entidades individuales al nacer y normalmente durante toda su vida, “se liga como una colonia cuando la comida escasea”. La marca de su agrupamiento es la carencia, el riesgo de inanición “que también implica la amenaza de la extinción”. Ante este riesgo “millones de células se agrupan y forman una pequeña babosa”, la cual marchará hacia “cualquier fuente lumínica o calórica”. Ya en su destino se colocará en posición vertical, semejándose a “una especie de grotesca flor en miniatura”, con “un tallo endurecido” y una “cabeza bulbosa”. Las células que conforman el tallo mueren, pero las células de arriba se tornan en esporas y “se convierten en la siguiente generación de las células del mantillo de lodo; cientos de miles caen sobre el suelo del bosque y comienza un nuevo ciclo vital” que es posible por el “sacrificio altruístico” de las células que son asignadas (condenadas) al papel de formar el tallo. Si los mantillos de lodo son genéticamente idénticos como afirma Wright, el problema es como se deslinda (como son convencidos) quiénes se sacrificarán ante la señal de carencia conformando las células del tallo.

Pensando en el hombre y en el entramado social, surge el rol de la categoría de condenados, y cuales son los mecanismos para convencerlos y obtener su consentimiento para el sacrificio. Es así, donde la estabilidad del orden establecido es pensada como directamente proporcional al poder reproductor de su estructura en distintas jerarquías y redes de diferencias. En términos de Stuart Hall (“Encoding/Decoding”, en *Culture, Media and Language*, London, Hutchinson. 1980. 129-139) el orden cultural dominante que posee toda sociedad, en tanto funciona como una institución narrativa que despliega clasificaciones del mundo político, social y cultural, es la herramienta por medio de la cual se busca el consentimiento de aquellos a quienes la propia exclusión/sacrificio de actividades materiales y no materiales, o su confinamiento en otras.

⁸ Sylvia Winter. “Tras el ‘hombre’: su última palabra: Sobre el posmodernismo. Les Damnés y el principio sociogénico”. en *Nuevo Texto Crítico* Vol. IV N° 7. primer semestre. 1991.

les son impuestos al ser presentados como una ventaja para todos y no solo para la cima de la jerarquía social de unos pocos.

La situación dominante-dominado es presentada como un beneficio para todos, en cuanto un “nosotros” desarrolla un efecto de inclusión para lograr el consentimiento sobre todo de aquellos que son dominados, en términos de clase, raza, etnicidad, cultura, preferencia sexual y por supuesto género (masculino, femenino). Una asignación de roles y jerarquías en donde el rol de condenado, de excluido, aparece como un sujeto colectivo sacrificable en aras del bien común.

El despliegue de la relación entre ambas categorías, la de sacrificio y la de condenado, hacen cobrar otra dimensión a la confrontación entre las dos utopías que presenta *Pubis Angelical*: la utopía femenina de la diferencia y la utopía masculina del poder político disidente. Y abría que marcar que tanto el poder político establecido como el poder político disidente coinciden en colocar en el rol de condenado a la mujer.

La utopía femenina de la diferencia plantea, como uno de sus elementos centrales, lo erótico, que en este caso está fundado en una asimetría, expresada por el deseo en la mujer de una relación con un hombre superior. Esto que es una marca ideológica femenina de pertenencia a la clase media, se ve confirmado en el texto por las pretensiones de la familia de Ana de identificarse con la clase superior y por su propia educación (los colegios caros, la utilización de un determinado léxico, la imitación de las costumbres de las compañeras más pudientes de la escuela, etc.).⁹ Al ser una parte constitutiva central de la utopía femenina de la diferencia una erótica fundada en la relación con un hombre superior, se llega al fracaso nuevamente en el intento de escapar, reformulándola, de la identidad otorgada por el poder establecido al volver a reponer su lógica. Ya que en la medida que se pretende una relación con un hombre superior, este, en tanto tal, querrá llevar a cabo, imponer e imponerle su propia utopía donde ella no es más que una parte y sacrificable. Ante la disyuntiva entre la mujer o los ideales políticos de emancipación el hombre nunca duda porque estos son el centro de su utopía, de su programa futuro.

Pero su ubicación como inferior le instauran, a la mujer, una estrategia y un arma defensiva: la desconfianza y el fingir.¹⁰ Su utopía siempre entra en conflicto con la utopía del hombre superior, por lo tanto se siente traicionada y engañada, como una ficha en un juego que no es el suyo. Reingresa el miedo.

⁹ Debo la relación de una erótica con la categoría de clase social a largas conversaciones telefónicas con Amelia Barona.

¹⁰ Friedrich Nietzsche dice al respecto en *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*, Madrid, Ed. Tecnos, 1990, pag. 18: “El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo, puesto que éste es el medio merced al cual sobreviven los individuos débiles y poco robustos”.

Ahora no a la fuerza bruta como con el representante del poder político establecido, sino el miedo de ser utilizada por una inteligencia superior, una forma de saber que no es su especialidad ni es parte de su especificidad; a esto le opondrá otro saber. Por lo tanto si el hombre traiciona, la mujer finge (lo que no hace sino reproducir la identidad impuesta desde el poder, confirmada esta vez desde un saber popular referido al orden de lo sexual).

Desconfiando del superior y fingiendo que no sabe, que no se da cuenta, hace fracasar al representante del poder político disidente (el hombre superior, parte de la erótica de su utopía) en sus planes de utilizarla como arma contra el poder político establecido.

VIII

La Utopía femenina de la diferencia y su división del mundo en hombres y mujeres, superior/inferior, borra o subordina las demás relaciones de dominación culturales, políticas, sociales y las propias relaciones internas del género femenino planteadas en el texto; por ejemplo: servidoras, enfermeras, sirvientas, empleadas, etcétera.

La utopía masculina política disidente, muestra las relaciones politizadas que cruzan el género, ofrece una lectura de esas relaciones de dominación en la medida que justamente quiere cambiarlas, pero sin embargo no consigue solucionarlas. En la historia de ciencia ficción, que puede ser leída como contra-utopía de la utopía propuesta por el poder político disidente, en tanto el estado asegura las necesidades básicas a todos, y ya no hay pobres y ricos; sin embargo existe una casta burocrática y continúa manteniéndose la situación de dominación de la mujer en un mundo de hombres y construido para ellos (por ejemplo: no hay terapia sexual para mujeres, estas deben, al igual que en el resto de las historias, conformarse. Otro ejemplo es el caso del jurado en el juicio de W218, integrado por representantes del sexo masculino, que la condenan por atentar contra un hombre pese a que este es un espía, enemigo del estado que la esta juzgando).

La utopía femenina de la diferencia muestra así que la utopía política masculina de la disidencia esta construida como inversión del poder político establecido y por lo tanto repone su lógica (casta burocrática, dominación de la mujer, etc.).

Aparece aquí una inflexión de la categoría de representación en la medida que esta textualidad plantea, también, una crisis de representación en la acepción parlamentaria del término, en tanto representación política.

El representante sería allí el que tiene la posibilidad legítima de ocupar el lugar de los otros, de los que no están, de poder hablar en su nombre. En el juego de presencia/ausencia, su presencia subsana la ausencia de los otros. Re-

presenta al reponer con su presencia a los ausentes que delegaron en él su propia presencia.

Justamente la condición de legitimidad de ese carácter representativo es puesto en cuestión desde la utopía femenina de la diferencia en la medida que la utopía masculina del poder político disidente no la representa políticamente porque no duda en sacrificarla y porque no mejora su situación de dominación en la historia de W218 que aparece como la realización de la utopía masculina del poder político disidente, ya que allí se reproducen los sistemas de representación de la identidad femenina en tanto dominado/sacrificable/condenado.

El político masculino disidente se sacrifica por la consecución de su utopía que es presentada como una mejora para el bien común, pero pide el sacrificio de la mujer, o intenta sacrificarla incluso antes que él mismo en su lucha contra el poder político establecido. Lo que esta textualidad demuestra es que el género femenino no gozará de los beneficios del bien común conseguido mediante su sacrificio (la situación y condición de la mujer no cambiará en la historia de W218). Por lo tanto, crisis de la representación política masculina disidente, quiebre de su legitimidad.

Ambas utopías fracasan (la utopía femenina de la diferencia y la masculina del poder político disidente) al hacer reingresar las lógicas que pretenden cuestionar. "Hemos sido juguetes de fuerzas superiores a las nuestras" (Puig, 255), dirá W218 a LKJS antes de ser llevados, él, a la cárcel de presos peligrosos, y ella, al hospital de enfermos incurables.

El error según Ana es fantasear. Ambos Pozzi y Ana se engañan, uno por la política y la otra por el matrimonio y la pareja, al imaginar que son de otra manera. Pero en el terreno de la fantasía es donde aparece recortada la utopía. El fantasear se muestra, en un principio, como una línea de fuga. Fuga de los sistemas de representación mediante los cuales se construye la identidad propuesta por el poder. Fuga del orden político establecido, en tanto es posible imaginar/fantasear otro orden e intentar llevarlo a cabo. Pero, como se dijo, ambas líneas de fuga fracasan en su intento ya que vuelven a territorializar,¹¹ reproducir, aunque sea en un orden invertido, la lógica con la cual se pretende confrontar.

Beatriz, el personaje que parece plantear otra identidad femenina (el género pensado como igualdad), propone una utopía de emancipación desde lo femenino que tiene en cuenta todas las relaciones de dominación incluidas las internas del género femenino (abogada defensora de una criada o mucama violada por sus patrones). Su arma es el enfrentamiento frontal (el reclamo ante la justicia, el ministerio de trabajo, etc.) en su lucha contra la identidad femenina dada y mantenida por el poder establecido. Aparece así como profesional,

¹¹ Gilles Deleuze. Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México. Ediciones Era. 1990.

militante política, esposa, madre, etcétera. Pero no hay de ella, en el texto, representación en el nivel erótico. El precio que supone pensar el género femenino como igualdad y no como diferencia parece que es a costa del campo erótico. Por eso no hay representación de Beatriz en las historias de la actriz austríaca y de W218, ya que es el espacio donde se despliega la imaginación y el erotismo (sí aparece su mención en el diario íntimo de Ana).

IX

Parece que ante la pregunta por la identidad los sujetos se constituyen a partir de dos actitudes: o confirmarla o intentar desmontarla. Una actitud de reproducción o una actitud crítica. Reproducir, confirmar esa identidad sustentada y dada por el poder, es halagar y sentirse halagado por el poder. Criticarla, desmontarla, deconstruirla presupone, al menos, mostrar sus mecanismos de construcción, enmascarados bajo la pátina de lo natural. Se trata de poner en evidencia que lo que se muestra como esencia, como parte de la naturaleza, en realidad es una construcción (social). O sea criticar las condiciones de representación, exponer el sistema de poder que rige las representaciones, en este caso del género femenino (de los condenados), en el campo de la cultura (occidental).¹² Nada de esto parece proponer *Pubis Angelical*. En el diario íntimo de Ana se puede leer:

Yo y las otras nos tenemos, y otra vez el plural...Nos tenemos que conformar con nosotras mismas. (Puig, 24)

Sin forzar mucho el texto se pueden articular al menos dos lecturas a un tiempo de esta cita. Las mujeres tendrán que conformarse con lo que son, es decir una carencia (No(s) tenemos). Pero, y también, conformar(se) en la acepción de darse forma a partir de ellas mismas (con(desde) nosotras mismas).

La identidad femenina es conformada / donada / representada por la mirada del otro (el hombre, el poder), (de ahí el diálogo de Ana con Pozzi acerca de un seminario de Lacan), colocándola en el lugar del inferior y por tanto sacrificable.¹³ Entonces, lo que intenta esta textualidad en tanto relato local de

¹² Craig Owens. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo". en *La Posmodernidad*. Hal Foster y otros. Barcelona. Kairós. 1986.

¹³ KJS le dice a W218: "Es increíble pero cierto. Yo hombre. tú mujer. o sea dos concepciones diferentes de la vida. yo pensamiento y acción. tú sensibilidad y ... y más sensibilidad. y a pesar de todas las diferencias ... en todo coincidimos." (Puig. 200). En este reparto de roles y cualidades otorgadas por el hombre se nota que no hay simetría. La aparente complementariedad que dan las diferencias muestra claramente las posiciones de superior-inferior. "Pensamiento y acción" versus "sensibilidad y ... y más sensibilidad". Los puntos suspensivos muestran que pese a que se intenta pensar otra cualidad no se logra agregar nada más. O sea una cualidad menos en la mujer. lo que

un condenado (*Damnés*) es, a partir de la estrategia de relatarse en múltiples versiones, construirse una identidad desde su propia mirada (las múltiples versiones de y desde Ana).

Pero, el intento de Ana de construirse una identidad a partir de sí misma fracasa. La intención crítica choca en breve tiempo con sus límites; los diversos pactos narrativos no logran sino instaurar distintos dispositivos textuales de reproducción. La recurrencia como norma. Los relatos quedan presos de la ley del género discursivo que el pacto entre estos y la voz (de Ana) ha instaurado. La ley del género discursivo no hace sino una y otra vez convocar sistemas de representación que confirman la lógica de la identidad conformada desde la mirada del poder. Asistimos a un proceso de confirmación y de reproducción.

Sin embargo, *Pubis Angelical* parece plantear una modalidad distinta, combinación de las dos actitudes antes mencionadas. Deconstruir, reproduciendo; desmontar, confirmando. "Harta de reacciones archiconocidas", dirá Ana en su diario íntimo, para seguidamente preguntarse después: "¿por qué las anoto igual en el diario?" (Puig, 25). Anotarlas, acumularlas, concentrarlas, diseminarlas, es la estrategia.

Si ya las versiones aparecían como mutuamente contaminadas, los pequeños relatos dentro de los relatos que pueden encontrarse en las historias de la actriz austríaca y de W218, y en el diario íntimo de Ana, no hacen sino amplificar tal procedimiento. El argumento de la película que filma la actriz, la enferma que relata su historia a W218, el relato de otra enferma que es tenida por loca, los sueños diurnos que Ana escribe en su diario; no son sino, otra vez, ocurrencias de la historia de Ana en claves diversas y en nuevos micro-pactos narrativos. Una metodología de exasperación. Un trabajo de saturación. Si los sistemas de representación conforman redes, lo que se intenta es saturarlas. Una especie de maxi-reproducción o de maxi-proliferación. Fingir que se reproduce el sistema, reproduciéndolo hasta hacerlo estallar por saturación.

Esta estrategia, en tanto deconstructiva, no propone ubicar otra identidad en su lugar. No propone otra cosa, es más de lo mismo y todavía mucho más. Minar las bases. Desmantelar por acumulación. Deconstruir por saturación. Mostrar mediante su mecanismo de repetición hasta el hartazgo que lo que aparece como marca de lo natural es en realidad cultural, es construido, disfrazado de natural, de esencia para dominar.

Baudrillard en *Simulacro y Cultura* (Barcelona, Kairós, 1978.) habla de implosión. Un conjunto saturado implosiona. Las instituciones implosionan a fuerza de ramificaciones, de *feedback*. Entonces, *Pubis Angelical*. mostraría, como posibilidad, el intento de que las identidades y sus aparatos de represen-

la ubica en situación de inferioridad. Desde la mirada del hombre. la mujer solo posee sensibilidad para oponer a pensamiento y acción. Y como la sensibilidad es "un lujo". es lo sacrificable en primer término.

tación conformados desde el poder puedan demolerse a partir de su saturación; llevarlas, por repetición y por reproducción hasta el hartazgo, a una tensión límite que las haga implosionar o provoque una recarga tal en el sistema de representación que produzca un cortocircuito generalizado.

Tal que la profusión de distintos sistemas de representación de múltiples procedencias, cuyos materiales ponen en relación imagen, sonido y palabra, convergen en su transcripción al campo (y en el campo) de la escritura, tras el despliegue que irradia su acumulación, en un uso, la demolición por saturación de la(s) identidad(es) dada(s) y donada(s) por el poder. Y se sabe, toda donación impone una obligación que esta textualidad (nos) propone hacer estallar fingiendo que se la está cumpliendo a ultranza y justamente por ello, por demasía, es que es puesta en cuestión e impugnada.

OSCAR BLANCO

Universidad de Buenos Aires

FREDRIC JAMESON. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.

Fredric Jameson es uno de esos críticos que ha logrado conciliar el pensamiento marxista —que había sido relegado a ámbitos anquilosados dentro del mundo académico— con los nuevos objetos de estudio. Se lo puede considerar, sin dificultad, como uno de los críticos culturales más importantes de la lengua inglesa.

En este texto —editado originalmente en 1992 y publicado en español por Paidós tres años más tarde— Jameson ensaya una lectura sobre el cine. Es el resultado de unas conferencias que dio en el British Film Institute en mayo de 1990 y la publicación de un trabajo denominado *Signatures of the Visible* (Routledge) también. La pregunta que se hace el teórico (“¿Qué mecanismos traducen la organización social a las formas culturales?”) reaparece aquí conciliando lo mejor de los pensadores marxistas de la Escuela de Frankfurt. De este modo, organiza una lectura adorniana de los objetos culturales elegidos sustrayéndose a la discusión que en los ‘30 habían sostenido Adorno y Benjamin acerca del cine. Es más, si bien el foco del análisis está puesto en Adorno, recupera una categoría que a Benjamin le costó no pocos problemas: la de alegoría.

El libro se inscribe fácilmente en el flujo de los trabajos producidos antes y después por el autor, ya que los filmes elegidos para su estudio poseen en común la ya canónica denominación de *posmodernos*. Es en este estado de la cultura y del sentido político que reintroduce la conflictiva categoría: ¿en qué circunstancias puede una historia necesariamente individual, con personajes individuales, funcionar como representación de procesos colectivos?

Por esta razón la alegoría lleva a cabo fatalmente su reaparición histórica en la era posmoderna (tras la larga dominación del símbolo desde el Romanticismo hasta la modernidad tardía) y parece ofrecer las soluciones más satisfactorias (aunque variadas y heterogéneas) a estos “problemas formales.” (25).

La hipótesis teórica de *La estética geopolítica* estaba en la base de las preocupaciones benjaminianas: la aparición de un nuevo sujeto histórico, la masa o la multitud, que vuelve relevante la discusión sobre los sistemas de representación capaces de contenerlo. A eso se le agregan las cuestiones derivadas de la condición posmoderna, globalizada, del capitalismo tardío (instancia que, por supuesto, solo podría hallarse de un modo incipiente en el pensamiento de W. Benjamin), las formas alegóricas adquieren connotaciones novedosas.

Porque lo que Jameson encuentra, y no deja de ser una graciosa manera de hacer dialogar a ambos teóricos frankfurtianos, es que la representatividad del sujeto colectivo posee siempre un eje en el sujeto individual (es esa su lectura de la alegoría). Entonces, organiza una serie de corpus siguiendo figuras alegóricas. La primera es la conspiración, cuya versión paranoide caracteriza en su lectura a la ficción cinematográfica norteamericana:

las formas narrativas estadounidenses y soviéticas que se comentan aquí parecen plantear el problema de la visión desde arriba y de la invención de nuevas formas de representación para lo que es estrictamente imposible pensar o representar, y ambas coinciden con la lógica de la conspiración. Pero en las películas norteamericanas se produce una conspiración de tipo espionaje-suspense o incluso paranoide, mientras que en la estupenda *Dni Satmenija* [*Los días del eclipse*, 1988], de Sokurov [...] esta providencialidad invertida adquiere, por el contrario, resonancias de ciencia ficción. (22).

El corpus de la primera parte, “La totalidad como conspiración”, está constituido centralmente por *Los tres días del Cóndor* [Pollack, 1975], *Blow-up* [Antonioni, 1966], *Blow Out* [De Palma, 1974] y *Videodrome* [Cronenberg, 1983], en las que analiza los espacios y un gradual devenir cosas de los sujetos a través de un extrañamiento particular de los primeros. La función de la alegoría en estos filmes será la de cerrar *totalizando* la lectura mediante la clausura del espacio y la espacialidad.

Más adelante se concentra en una serie de modificaciones dentro del género policial: partiendo del guión básico de la narración policíaca en la que tanto el detective como el asesino eran individuales, es posible que el asesino se convierta en una instancia colectiva (*Videodrome*), que el asesino siga siendo individual pero que el detective se convierta en instancia colectiva, hasta llegar a la guerra civil en la que el detective y el asesino son colectivos. En este punto se detiene a estudiar *Pelotón* [Stone, 1986], *Bajo fuego* [Spottiswode, 1983], *Desaparecido* [Costa-Gavras, 1982], *Salvador* [Stone, 1986], y otras que conforman lo que podría denominarse “la película de guerra” para observar las diferentes posiciones de subjetividad que el cine estadounidense ‘inventa’ cada vez que decide incorporar conflictos políticos y sociales de América Latina.

La pesadilla virtual que emana de estas lecturas permite avanzar un paso en la definición de alegoría. Aquí la define en función de la ausencia de utopía, como su sustituto. Dado que no es posible nombrar la totalidad, esta figura produce una *ficción de totalidad* o completitud, dejando de lado el problema de las mediaciones. Sin embargo, su interés radica en que —aunque aceptemos que no logra dar cuenta de ese sentido total— deja restos de realidad (probablemente imágenes), en una zona adentro-afuera, que se vuelven sustanciales para la interpretación.

En la segunda parte se centra en el cine soviético, europeo, oriental (japonés, chino, coreano), tercermundista. Esta escisión brutal del corpus ya ofrece toda una lectura política al lector. Tarkovski, Godard, Kurosawa, Eduard Yang, Kidlat ofrecen una salida a la conspiración paranoica al producir fábulas, historias poéticas o el uso del espacio urbano como personaje sin la necesidad de subordinarlo a una totalidad o a la centralidad de un protagonista. Sus filmes son leídos por Jameson como oposición al cine hollywoodense, con lo que revitaliza aquellas viejas pero buenas lecturas frankfurtianas.

Dos últimas menciones: acerca del particularmente complejo estilo de Fredric Jameson, en el que las afirmaciones teóricas deben ser leídas en las “entre líneas” de la subordinación; y por otra parte, su relación —también difícil— con el posestructuralismo. Hay citas de Barthes y de Deleuze. Pero ni una alusión a esos dos tomos necesarios que Deleuze y Guattari escribieron sobre cine.

MARCELA DOMINE

JOHN BERGER. *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires, Ediciones De La Flor, 1997. 286 páginas. Traducción: Graciela Speranza.

La delgada línea, tan cara a los cartógrafos de las categorías, con la que se traza una clasificación genérica nos ha servido siempre para acotar el campo de la crítica, de la reseña o del comentario. Los desbordes de un texto pueden ser pulidos por esos trazos que suelen convertirlos en objetos asibles y acomodaticios a las operaciones de lectura ya practicadas. Pero existen textos resistentes a estos ejercicios de constatación de lo ya supuesto, textos que nos obligan a repensar tanto los materiales, las condiciones así como la práctica de escritura de la crítica, textos que nos permiten ver que la inestabilidad del propio territorio es la condición esencial para la crítica, textos que logran esclarecer, con un lenguaje propio, espacios ya transitados o aún por descubrir. *Cada vez que decimos adiós* es uno de ellos y desde la sencillez iluminada de la canción que evoca su título —una de las canciones que hablan del peregrinaje, de los continuos desplazamientos a los que estamos sometidos en este siglo— nos introduce en una zona de reflexión que tiene su punto de partida en una percepción tenaz y comprometida de la realidad más próxima. John Berger ha ejercitado esta mirada a lo largo de toda su producción literaria y ensayística de un modo consecuente por el que hoy es reconocido y admirado: en novelas como *G*, en las que proponía una experimentación paralela a la modernización de sus postulados marxistas, en su trilogía de libros de cuentos *De sus fatigas* que narra las transformaciones de la vida de comunidades rurales a lo largo de este siglo. Una mirada que reunía en ensayos como *Modos de ver*, o *El sentido de la vista*, los postulados de una crítica materialista con una observación tan minuciosa que arranca del detalle de cada objeto o imagen un modo de decir su historia, interpelando nuestro rol de observadores para revelar nuevos sentidos en lo que vemos.

El lugar intersticial que ocupan los textos de *Modos de ver*, como el de otras recopilaciones como *About Looking* o la reciente *Photocopies*, recupera en imágenes, memorias, crónicas de viajes, lugares visitados, poemas, canciones o aromas, los fragmentos de experiencias que en su singularidad van creando una sutil y poderosa crítica a los cánones de nuestra cultura. Resuena en ellos el modelo que Walter Benjamin imaginaba para encontrar la huella de la historia en la superficie de los objetos y las imágenes sobrevivientes a las grandes transformaciones de este siglo. De este modo la mirada sobre *La Tempestad* de Giorgione puede revelar no solo la pintura sino una noción del tiempo, que nos arrastra alejándonos de la presunción de la totalidad. O la fotografía de las pequeñas manos de Henry Moore, que nos permite ver cómo el artista supo encontrar un lugar para lo infantil en la visión clásica del cuerpo humano, no cifrada en una anécdota sino en un modo peculiar de tocar las formas. O bien, la fotografía de una multitud en una calle de Praga en 1989 dispara contra el sentido de la democracia, la persistencia del agrupamiento de la gente en torno a esperanzas y sueños ya desvanecidos, esa intensa necesidad de un futuro radiante que separa el presente de una época que termina, de la experiencia pasada.

El conjunto de estos escritos, pertenecientes a contextos y lugares de circulación diferentes, devuelven a la práctica crítica su capacidad de intervención política. Sin extrañas o forzadas mediaciones. Berger usa lo que algunos de sus lectores más sensibles han calificado como prosa visual, una manera de atravesar los objetos con una elocuencia

sorprendente y una elegante simplicidad que va componiendo también en su conjunto un emocionado autorretrato.

ALEJANDRA USLENGHI

Universidad de Buenos Aires

SAITTA, SYLVIA. *Regueros de tinta. El diario "Crítica" en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998. 316 páginas.

1. Si bien las primeras incursiones argentinas en el campo de las literaturas marginales, la cultura popular y los medios masivos se remontan por lo menos a los años treinta (el caso emblemático sería Borges con su recuperación de la poesía barrial de Evaristo Carriego, las reseñas sobre novela policial y los comentarios cinematográficos en *Sur*), la aceptación y progresiva sistematización de tales estudios en el ámbito académico recién se produciría en la década del sesenta. Entre las condiciones que hicieron posible dicha acogida habría que mencionar el proceso de "modernización" que experimenta la Universidad bajo la gestión de José Luis Romero (y que afectó, en particular, al campo de las llamadas ciencias sociales) pero, sobre todo, el impulso creciente que esos estudios venían recibiendo en los países centrales bajo el influjo de la rehabilitación de los textos y géneros "menores" llevada adelante por vanguardistas como Pierre Klossovski, Paul Eluard o Michel Butor y el interés manifestado por críticos que recién empezaban a conocerse en la Argentina como Walter Benjamin, Raymond Williams o Richard Hoggart. En este sentido, y aunque pueda parecer curioso, no es casual que fuera precisamente un especialista en literatura y crítica europeas como Jaime Rest uno de los precursores y principales introductores de la nueva problemática en nuestro país (entre los textos tempranos dedicados por Rest a la cuestión cabe mencionar: "Situación del arte en la era tecnológica", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, quinta época, VI, n 2, Buenos Aires, 1961; *Notas para una estilística del arrabal*, Buenos Aires, Servicio de Extensión Cultural de la Dirección General de Obra Social de la Secretaría de Estado de Obras Públicas, 1965; "Alcances literarios de una dicotomía cultural contemporánea", en *Revista de la Universidad de La Plata*, n 19, 1965; *Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967).

Para comprender la generalización y auge que el análisis de la cultura de masas tendría posteriormente —por obra de críticos como Aníbal Ford, Jorge Rivera, Eduardo Romano, Beatriz Sarlo, Eliseo Verón, Oscar Masotta, Héctor Schmucler, Adolfo Prieto— habría que agregar algunas razones nuevas a las ya mencionadas. Al calor de las expectativas revolucionarias que empezaban a crecer en la Argentina entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta, muchos intelectuales, incluso denegando la inspiración extranjera inicial, buscaron sintonizar los nuevos estudios con el presente escenario. Cada vez más, quienes no consideraron su interés por el campo recientemente abierto un modo de contribuir a una necesaria reflexión sobre la identidad nacional y latinoamericana, lo juzgaron un modo de acompañar activamente y desde el propio ámbito específico el vertiginoso proceso revolucionario.

Alejadas de las efusiones setentistas. las actuales investigaciones sobre los medios masivos (y. en particular. sobre los medios masivos *escritos*) se enfrentan a nuevos y, tal vez, más modestos problemas. Si bien hoy la bibliografía se ha tornado numerosa —cuando no abrumadora—, gran parte de ella ha tendido a incurrir en dos riesgos: o bien el documentalismo. el análisis fundamentalmente descriptivo de los datos recogidos (vertiente inaugurada por el texto ya clásico de Lafleur. Provenzano y Alonso. *Las revistas literarias argentinas*, 1968); o bien la memoria personal, la nota biográfica, los testimonios fuertemente valorativos muchas veces de mayor valor anecdótico que crítico.

¿Cómo evitar tanto el árido descriptivismo como el relato anecdótico de valor crítico relativo? La extensa investigación de Sylvia Saitta sobre el diario *Crítica* (entre cuyos precedentes cabe destacar el análisis de Jorge Rivera en *Crisis*, “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de ‘Crítica’”) busca conjurar ambos extremos.

Inicialmente una investigación de doctorado, el análisis de Saitta descansa, de un lado, sobre un exhaustivo trabajo de campo —visible en la profusión de notas y la completa bibliografía— que no solo se circunscribe al diario sino que se extiende al conjunto del discurso periodístico de la época. Y si bien en su rigor documental Saitta no elude el análisis descriptivo e incluso incurre por momentos en descripciones que tal vez podrán parecer excesivas (detalle de los sucesivos cambios de formato y diseño del diario; listado de los integrantes de la redacción tanto de *Crítica* como de los diarios contemporáneos; estadísticas del tiraje de las distintas publicaciones), apuesta a dar un paso más allá del mero relevamiento de datos reuniendo la abundante información obtenida en hipótesis de lectura más abarcativas.

Del otro, la investigación de Saitta no solo no desecha las memorias y anécdotas personales —algunas de ellas recogidas de notas periodísticas o semanarios de actualidad (*La Opinión, Gente*)— sino que defiende el recurso a esas fuentes argumentando que ellas permiten recuperar una información que no se podría obtener de la sola lectura del corpus. Pero al mismo tiempo —y sobre todo—, apuesta a construir a partir de esos testimonios una *historia de la recepción* del diario en la que quedan comprendidas y contrastadas las versiones más dispares: desde las de aquellos que alabaron el “fenómeno *Crítica*” destacando su alta popularidad y la revolución que produjo en las costumbres periodísticas de la época (Raúl González Tuñón, José Antonio Saldías) hasta las de los detractores que impugnarón el vespertino subrayando su carácter poco ético y sensacionalista (Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones hijo).

Uno de los propósitos explícitos de la investigación es, precisamente, desmontar el “mito *Crítica*” que el propio diario alimentó desde sus propias páginas y que tanto defensores como enemigos contribuyeron a construir. Así, la indagación de esos testimonios (textos “menores” que todavía en la actualidad resultan sospechosos a los ojos de cierta crítica académica) constituye una de las vías que permite interrogar los contornos de ese mito del cual ninguna lectura contemporánea podría declararse ajena ni prescindente.

2. La investigación de Saitta no se extiende a todo el diario *Crítica* sino que se concentra en sus años de comienzo y consolidación durante la década del veinte. El recorte del objeto, seguramente requerido por las desmesuradas dimensiones del corpus, toma como punto de partida el año 1913, fecha de fundación del diario por su controvertido director

Natalio Botana, y se cierra en 1932 cuando *Crítica* inicia su “segunda época” después de la clausura impuesta por la dictadura del general Uriburu.

Producido el recorte, la investigación se abre inscribiendo los inicios de *Crítica* en el pasaje que tiene lugar en el discurso periodístico argentino de su dependencia del poder político durante el siglo XIX a su progresiva autonomización a comienzos del siglo XX. Dicha transición, que tendría al Centenario como punto de inflexión, señalaría la crisis de aquel modelo según el cual los diarios habían funcionado hasta ahora como órganos de difusión y propaganda de partidos políticos concretos para dar lugar a la emergencia de un periodismo cuya validación empezaría a proceder, cada vez más, de la lógica —enteramente diferente— impuesta por el mercado.

En este contexto, Saitta analiza las diversas apuestas (políticas, económicas, propiamente discursivas) que el diario tentó durante sus primeros años para ponerse a tono con el cambio de escenario. Así, si por un lado *Crítica* parece “objetivamente” más proclive a sintonizar con los nuevos requerimientos es porque, a diferencia de otros diarios contemporáneos más antiguos como *La Nación* y *La Prensa*, carece de mayores compromisos con la práctica facciosa del siglo XIX. Al mismo tiempo, aun cuando desde sus inicios *Crítica* no tuvo una relación “orgánica” con ningún partido en particular e incluso sobreactuó su independencia toda vez que tuvo oportunidad, no por ello se abstuvo de intervenir en las disputas políticas de su época. Las arengas al lector para que vote por tal o cual candidato un día antes de una elección, los gruesos insultos al presidente Yrigoyen y, sobre todo, su activa y autofestejada participación en el golpe de estado de Uriburu (de la cual se arrepentiría más tarde) constituyen tomas de partido deliberadas que el periodismo contemporáneo consideraría apenas aceptables y son, indudablemente, deudas de la tradición partidista del siglo XIX.

Entretejiendo las consideraciones políticas con las económicas, la investigación de Saitta, que tiene una inflexión marcadamente histórica, se aboca a reconstituir la trayectoria de *Crítica* poniendo un especial énfasis en indagar el modo en que el diario, conservador y anti-yrigoyenista en sus comienzos, fue adquiriendo progresivamente aquel perfil “popular” bajo el cual hoy tiende a identificársele: viraje impulsado, en particular, por los cambios que la Ley Sáenz Peña produce en el escenario político argentino con la introducción del voto secreto y que llevaría a *Crítica*, fracasado su intento inicial de aglutinar las fuerzas conservadoras, a adherir promediando la década del veinte a los más convocantes candidatos del socialismo.

Para dar cuenta de las sucesivas transformaciones, la investigación de Saitta ensaya una suerte de periodización del diario atendiendo tanto a su historia interna como a diversos acontecimientos externos y eligiendo ejemplos de distintos editoriales en los que cada nueva etapa quedaría cristalizada. El análisis “textual” de esos editoriales, en una deuda evidente con el llamado “análisis del discurso”, se concentra sobre todo en la consideración de las “estrategias discursivas”: una tradición de lectura que, a veces, tiende a concebir el discurso como producto de una voluntad última relativamente presente en sus intenciones: que se inclina a adjudicar las estrategias a un programa previo cuidadosamente calculado, prolijamente delineado.

El análisis discursivo se completa con el de las diversas estrategias de captación del público que durante esos años *Crítica* llevó adelante y a las que cabe atribuirle gran parte de su éxito periodístico. En este marco, no solo se describen minuciosamente las numerosas secciones y suplementos con que el vespertino de Botana buscó atraer a un público amplio y diversificado sino que se analizan una serie de acciones realizadas más

allá de lo estrictamente periodístico y que incluyeron desde la distribución de regalos entre los lectores hasta la organización de concursos y eventos públicos.

3. Por último, dos zonas de la investigación son, tal vez, las más productivas. En el capítulo 5, “La militancia moderna,” se analizan los vínculos complejos que *Crítica* sostuvo con las vanguardias estéticas de los años veinte. A propósito de esas relaciones, Saïtta interroga, de un lado, las razones que pudieron haber conducido a un diario masivo y sensacionalista a interesarse por los mucho más selectivos movimientos de vanguardia: interés manifiesto, por ejemplo, en el impresionante despliegue que dedicó a cubrir la visita a Buenos Aires de Filippo Marinetti, pope del futurismo italiano, pero que se hace evidente, en particular, en la sostenida difusión que dio a la obra de los martinfierristas y en el modo en que intervino en su favor en la disputa que estos sostuvieron con el realismo socialista de Boedo. La militancia explícita que *Crítica* llevó adelante en favor de la modernización, la ruptura que buscó imprimir en las prácticas periodísticas de la época debieron Hermanarla, sin duda, con aquel movimiento que buscaba revolucionar la anquilosada tradición estética enarbolando principios semejantes.

En contrapartida, las colaboraciones de los miembros más destacados de la vanguardia argentina en *Crítica* y la presencia, incluso, de algunos de ellos como integrantes regulares de la redacción (Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, directores de la *Revista Multicolor de los Sábados*, los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón, Emilio Pettoruti, Conrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, Sixto Pondal Ríos) llevan a Saïtta a relativizar el presunto desinterés que los martinfierristas habrían tenido por el mercado. Lo que sus contribuciones ponen de relieve es que su discusión con los escritores de Boedo constituyó mucho más una típica disputa por la hegemonía del campo intelectual que una negativa tajante —según tiende a admitirse— a acceder a un público amplio y masificado.

En el capítulo 6, “Por el mundo del crimen”, la investigación se concentra en las notas policiales que llegaron a convertirse en uno de los rasgos distintivos del diario y que tuvieron entre sus redactores más célebres al propio Roberto Arlt. Dos vectores orientan el análisis. En primer lugar, Saïtta da cuenta del modo en que la crónica policial, que recién en las primeras décadas de este siglo empieza a estabilizarse como género propiamente periodístico, se constituyó en el entrecruzamiento de géneros eminentemente ficcionales tales como la novela policial de enigma (según el modelo propuesto por Conan Doyle), el folletín, el sainete y hasta las letras de tango y las canciones populares. Al mismo tiempo, el análisis se adentra en la representación particular que, en su hibridación con la ficción, esas crónicas policiales construyeron de la Buenos Aires de la década del veinte: una ciudad peligrosa, difícil de conocer, que ha dejado de ser “la gran aldea” para convertirse en un hábitat plagado de escondrijos oscuros donde abundan la violencia, la mendicidad, la trata de blancas, la venta de cocaína, los fumaderos de opio, los crímenes pasionales, las violaciones y el maltrato de menores: una ciudad que en sus márgenes (los conventillos, los bajos fondos, la zona prostibularia) ofrece zonas privilegiadas para la producción de nuevos y numerosos relatos.

Regueros de tinta, en suma, que recrea veinte años de la trayectoria de *Crítica* en estrecha conexión tanto con el resto del campo periodístico contemporáneo como con el campo cultural y social, constituye: primero, una contribución para la construcción de una historia del periodismo argentino de comienzos del siglo XX en la que constan, además de las innovaciones introducidas por *Crítica*, el modo en que otros diarios recogieron y.

a su vez, impugnaron el nuevo modelo instaurado (*El Mundo y Noticias Gráficas*); en segundo lugar, una puesta en escena del modo en que impactaron sobre *Crítica* los principales acontecimientos políticos y culturales acaecidos en la Argentina de la década del veinte y la intervención activa que el diario buscó tener sobre ellos; por último, una exposición —a través de una superficie textual privilegiada— de los modos en que el periodismo moderno se entremezcló con la ficción en su intento de “retratar” la realidad y el particular poder sugestivo que encontró en ese cruce.

PABLO BARDAUIL

Universidad de Buenos Aires

ALBERTO GIORDANO Y MARÍA CELIA VÁZQUEZ (COMP.). *Las operaciones de la crítica*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998. 183 páginas.

Reflexionar sobre las operaciones de la crítica en la actualidad significa revisar simultáneamente las (im)propias concepciones de la crítica, así como la relación no estable entre el lenguaje de la crítica (¿hay un lenguaje de la crítica?) y el sentido. El crítico exagera las tensiones que aparecen formuladas en los objetos culturales; pero su preocupación no se dirige tanto a la expresión de un saber, sino a la reflexión sobre el modo en que es posible formular ese saber.

En este sentido, *Las operaciones de la crítica* puede leerse como un mapa no solo de conceptos y categorías específicas de la crítica literaria sino también de objetos teóricos creados e importados por la crítica argentina en los últimos 20 años. Esto implica —como apunta Alberto Giordano desde la contratapa del libro— revisar las condiciones de enunciación de la crítica, los puntos de vista éticos, estrategias, operaciones y, así, rever los condicionamientos institucionales de todo discurso.

Como señala Jorge Panesi, *operaciones* habla de una disección del cuerpo textual que “aspira a dejar su marca de superficie, a escribir encima, a ser lectura canónica”. *Las operaciones de la crítica* confirma, una vez más, el canon cultural argentino. Los escritores elegidos como objeto de reflexión —Saer, Puig— pertenecen al canon de la literatura argentina, mientras que el corpus de críticos escogidos —Ludmer, Sarlo, Piglia— es aquel que renovó las lecturas de Saer y Puig y que, de alguna manera, ayudó a volverlos parte del canon.

¿De qué habla la crítica argentina hoy? ¿Qué leen los críticos en *Las operaciones de la crítica*?

Sin ser objeto particular de las lecturas de este libro, las huellas del discurso de Roland Barthes recorren prácticamente todas las páginas de este libro. La “influencia” del teórico francés sigue estando presente en la crítica actual en un grado mayor, quizá, que el que muchos críticos estarían dispuestos a asumir.

Miguel Dalmaroni evidencia claramente este rastro cuando examina un caso de importación teórica en la crítica argentina: la ‘operación Raymond Williams’ realizada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano desde la revista *Punto de vista*. La conclusión a la que llega Dalmaroni tras un consistente análisis de las motivaciones políticas, teóricas y estéticas de esta estrategia es que “el inconsciente de esta operación Williams no es inglés.

ni historicista, ni culturalista, ni popularista. Es parisino, estructuralista, semiólogo y esteticista: es Barthes". Es el Barthes de *Mitologías* que desnaturaliza lo social y lo histórico. Del mismo modo, Nicolás Rosa en un insoslayable ensayo sobre la relación entre Historia y Literatura, encuentra en el Barthes de '60 —el de *Sur Racine*— el único modo en que todavía tiene sentido plantear esta relación: en forma interrogativa. (Recordemos que Nicolás Rosa es simultáneamente una figura central en la 'operación Barthes' en la Argentina y un teórico que practicó una apropiación específica y creativa de este pensador francés.) De este modo, Barthes, teórico fundamental para más de una generación de la crítica argentina, sigue funcionando entre estos críticos con la misma actualidad y, en cierta forma, pareciera servir de antídoto o barrera de contención frente a las operaciones de importación de los estudios culturales norteamericanos.

Las palabras *sistema* y *murmullo* definieron a dos Barthes diferentes y contradictorios a la vez, señala Jorge Panesi. Podríamos agregar que esa tensión, de alguna manera, sigue inquietando a los críticos argentina reunidos en este libro. María Celia Vázquez cuestiona el concepto de *campo intelectual* que Beatriz Sarlo toma de P. Bourdieu por reduccionista, totalizante y por proceder en términos de identidad integradora; Judith Podlubne busca una noción de "presente" para la crítica cultural que funcione no como una instancia de negociación e intermediación sino como lugar de inadecuación y anacronismo "que vuelve a la actualidad heterogénea".

Sin embargo, la crítica, por momentos, se ve tentada por el sistema y los conceptos integradores. Por ejemplo, en el caso de Juan José Saer, María Elena Torre intenta "reconstruir códigos interpretativos, valorativos e ideológicos" de las lecturas críticas de Saer (esto es, 'escandir' cronológicamente una 'obra' literaria a partir de presupuestos teóricos). Así, el objeto Saer se reformula desde los primeros textos de M. T. Gramuglio —"que abre camino a las lecturas que vendrán"—, pasando por los análisis intertextuales, autorreferenciales, preocupados por la representación o bien por la relación con la historia argentina. En el artículo de M.C. Vázquez y A. Campomassi, se trata de examinar la "biblioteca sobre Manuel Puig... trama[da] sobre una red discursiva en la que se trenzan dos modos de leer su obra: el moderno y el posmoderno" (un debate —modernidad/ 'posmodernidad'— que creíamos cerrado o, al menos, modificado).

Se puede rastrear, finalmente, en *Las operaciones...* cierta interrogación de los críticos sobre los alcances morales o éticos del discurso crítico. Mario Ortiz, por ejemplo, lee en el *Diario de poesía* un pasaje: "se libera a la poesía de sentidos morales pero ese carácter moral parece trasladarse a la evaluación crítica". Judith Podlubne lee la "voluntad de intervenir sobre el presente" de Beatriz Sarlo como un alcance moral de su crítica. Alberto Giordano, en cambio, propone a partir de su lectura de Horacio González una *ética de la lectura* en oposición a una *moral crítica* (guiada por supersticiones morales que la orientan hacia una crítica ideológica).

"Una concepción de la literatura —señala Jorge Panesi— se impone, ocupa y regula un lugar, se extiende y legisla repitiéndose. En ese negociar entre literatura y crítica se juega todo el potencial político de los dos discursos." *Las operaciones de la crítica* intenta reflexionar sobre el potencial político del discurso crítico hoy en la Argentina, repensando las condiciones de (im)posibilidad de todo discurso. En este sentido, los artículos de Jorge Panesi y Nicolás Rosa, que abren y cierran esta antología, muestran los términos en los cuales este debate no está concluido.

LEONORA DJAMIENT

LEO BERSANI. *Homos*. Buenos Aires, Manantial, 1998. 208 páginas.

Este libro de Leo Bersani debe entenderse desde el principio como una intervención polémica en el ámbito de los estudios *gay* o *queer*. Por supuesto, el desinformado lector podrá encontrar en él un panorama, por cierto extremadamente entretenido en su exposición, de algunas de las posiciones hegemónicas en este ámbito de la cultura académica contemporánea. Esto sucede especialmente en el capítulo 2, donde Bersani pasa revista a textos ya canónicos de estas disciplinas, como los de Judith Butler, Michael Warner, Monique Wittig, Eve Kosofsky Sedgwick, etc. Además, el capítulo 1 informará al lector menos enterado aun acerca de los tópicos usuales de las discusiones en torno a las identidades "*homo*" en la cultura estadounidense.

Pero sería tergiversador reducir *Homos* al estatuto de "manual", aunque es cierto que Bersani cita o reproduce muchos de los fundamentos de la teoría *queer* contemporánea. A partir del trabajo de Michel Foucault conocemos el argumento básico según el cual la constitución de una identidad (por ejemplo, una identidad *gay* igual a sí misma y reconocible como tal, es decir, que puede ser diferenciada) responde siempre a mecanismos disciplinarios y a operaciones de poder que buscan fijar, clasificar y hacer surgir "esencias" fácilmente controlables en el marco de los aparatos de saber y poder. Para Foucault, el psicoanálisis, con su psicologización de la sexualidad y su fijación alrededor de identidades sexuales estables y naturalizadas, es un claro ejemplo de estos procedimientos. La teoría *queer* ha explorado el territorio que inmediatamente puede construirse a partir de la posición anterior: la constitución histórica de una identidad homosexual ha funcionado como un claro mecanismo de subordinación y control gracias al cual los homosexuales sólo han podido convertirse en sujetos en los términos de la cultura dominante heterosexual. Ergo, toda la artillería teórica debe dirigirse contra la noción misma de identidad (homosexual, entre consecuente paréntesis en este momento de la argumentación), denunciando el carácter ideológico naturalizado de cualquier identidad estable, especialmente aquellas que básicamente surgen de las operaciones disciplinarias que supone la institución de la diferencia sexual.

Bersani homologa estratégicamente estas posiciones teóricas anti-identitarias con la asimilación cultural "tolerante" de los *gays* en la sociedad contemporánea y el notorio descenso de la discriminación basada en la elección sexual: la consecuencia inmediata de ambas, sugiere, es una disolución de la identidad *gay*, la cual sería así reabsorbida dentro de una serie de relaciones sociales, las de los "regímenes de lo normal". Las políticas de tolerancia, la asimilación de la cuestión *gay* y las de otras minorías y, fundamentalmente, las herramientas anti-identitarias provistas por la teoría *queer* tal como Bersani la expone terminan realizando el sueño homofóbico por excelencia: el de la desaparición definitiva de los *gays* como tales.

La estrategia es entonces, para Bersani, en contra de la desexualización antipsicologista del deseo perpetrada por Foucault y sus herederos, resexualizar lo *gay*, volviendo a la especificidad de una identidad "fuera de la ley" (básicamente, la ley que supone la distinción de lo mismo y lo otro). Bersani señala que "al rechazar las identidades esencializadoras derivadas de la preferencia sexual, [las manifestaciones anti-identitarias] montan una resistencia contra la homofobia en la cual el agente de esa resistencia se ha borrado: ya no hay ningún sujeto homosexual para oponerse al sujeto homofóbico. La deseable transgresión social de la condición *gay*—su aptitud para impugnar las estructuras

opresivas— no depende de negar una identidad como tal sino más bien de explorar los vínculos entre una sexualidad específica, una movilidad psíquica y una política potencialmente radical” (69). Se trata de volver a llamar la atención sobre las preferencias sexuales homo, privilegiando las relaciones de mismidad por encima de aquellas que surgen de una vivencia traumática de la diferencia, es decir, las heterosexuales. Esto da lugar a una movilización por parte de Bersani del oxidado aparato psicoanalítico relativo a la etiología familiar de la personalidad homosexual y un intento de revitalizar su poder crítico. El reconoce que la heterosexualidad puede ser considerada un mecanismo de defensa frente a una relación problemática con lo otro (básicamente, con lo femenino, dentro del proceso de constitución de la identidad masculina según Freud), pero rechaza el segundo movimiento que supondría romper radicalmente a partir de esto con toda identidad constituida, lo cual tendría todas las consecuencias presentadas en el párrafo anterior.

Esta resexualización de lo *gay* supone para Bersani redefinir completamente la relacionalidad que está en la base de lo social mismo bajo los regímenes de lo normal a partir de la imposibilidad del *gay* “sexuado” de entrar en cualquier tipo de relación social establecida. Son justamente los impulsos anti-comunitarios, que según Bersani *siempre* han sido característicos de la personalidad homosexual, los únicos que pueden resultar políticamente efectivos, y no el intento de constituir una comunidad *gay* institucionalizada y respetada como tal. Esto podría dar lugar a una redefinición radical de la sociabilidad, la cual resultaría impugnada en su misma base relacional, y no simplemente resignificada como en la interpretación de Judith Butler del travesti como figura paródica, que en última instancia terminaría idealizando la esencia identitaria que pretende imitar.

En pocas palabras, Bersani supone que el carácter radicalmente emancipatorio y socialmente utópico de lo *gay* pasa por la posibilidad efectiva de constitución de una identidad sexuada que excede los marcos de la sociabilidad dada y sus modos característicos de relacionarse. La marginalidad del *gay* “fuera de la ley” sufre así finalmente una vuelta argumentativa que la hace universalmente deseable en favor de un proyecto claramente moderno de emancipación de la subjetividad: “Un modo anticomunitario de conexión que todos pudiéramos compartir, o una nueva forma de estar juntos: ésa, y no la asimilación a las comunidades ya constituidas, debería ser la meta de cualquier aventura que sacara a la luz, y celebrara, el “homo” en todos nosotros” (22).

La literatura hará eco de esta utopía en las lecturas que se desarrollarán en el capítulo 4. Pero antes, en el capítulo 3, Bersani desarrolla una crítica en términos psicoanalíticos del análisis foucaultiano del sadomasoquismo como práctica que daría lugar a una redefinición de las relaciones de poder establecidas exhibiéndolas precisamente como tales. Desde la óptica de Bersani, el S/M sólo es capaz de permitir una inversión circunstancial de los roles de poder que funciona liberando la tensión acumulada que supone la ocupación social de lugares de poder. En efecto, el S/M tiene por definición un carácter secundario frente a relaciones de poder ya establecidas y, en última instancia, termina exhibiendo el atractivo erótico del sometimiento despreciando cualquier consideración respecto del carácter histórica y concretamente opresivo de las estructuras de poder. De este modo, el S/M se convierte en una forma extrema de hedonismo, al cual Bersani, a través de alusiones indirectas pero perceptibles, busca reducir cualquier forma de “anarco-deseo” desexualizado.

La interpretación del análisis freudiano de la sexualidad que Bersani despliega a continuación se presenta entonces como un reto respecto de estas “filosofías del poder”: según Freud, todo ejercicio del poder es doble, en tanto la necesidad humana de dominar

y controlar su medio constitutiva de la personalidad supone a su vez un placer autodisolutorio en su misma realización, el cual termina ofreciendo una resistencia a una voluntad absoluta de dominación. Esto constituiría la base de una identidad *homo* sexual que al mismo tiempo impugnara los modos de la relacionalidad social dada, manifestando los "puntos vacíos" de las estructuras patriarcales de poder. Así es cómo el análisis freudiano de la sexualidad, atado como está a las clasificaciones genéricas más tradicionales, permite sin embargo trascenderlas a partir de la lógica misma desde la cual se construye esa clasificación.

El cuarto capítulo del libro desarrolla lecturas de André Gide, Marcel Proust y Jean Genet que pretenden ilustrar el modo en que la identidad homosexual impugna la relacionalidad social según términos dados. Progresivamente, Bersani tiende a mostrar cómo en la obra de estos autores se desarrollan modelos de conducta e identidad sexual (y social) que, por un lado, exceden cualquier posibilidad de ser encerradas en el ámbito de las meras preferencias privadas, y, por otro, dan lugar a una tal vez posible relacionalidad no basada en un sistema de diferencias esencializadoras sino en la mismidad.

El interrogante es, por supuesto, el lugar de la literatura en toda esta argumentación. La primera pregunta podría ser: ¿en qué sentido están "fuera de la ley" las figuras de la homoeroticidad ejemplarmente expuestas en los análisis de Gide, Proust y Genet? Bersani, efectivamente, está apelando a los poderes de tres nombres de autor consagrados dentro de la ley del "canon literario occidental". La posible respuesta de Bersani debe ser reconstruida a partir de fragmentos, ya que no se lleva a cabo ninguna discusión explícita de los procesos de canonización de estos autores (incluso como "autores gay"); en efecto, la noción de canon *literario* nunca resulta interrogada como tal en este libro. Además, Bersani pretende concebir identidades anti-relacionales a partir de estos ejemplos literarios sin considerar con profundidad el problema mismo de las relaciones entre literatura e identidad, o entre literatura y comunidad. La literatura, tal como parece entenderla Bersani en su práctica interpretativa, sin separarse demasiado finalmente de otros análisis cautivos en la tradición freudiana, sería el espacio relacional por excelencia, que permite, sin ofrecer ningún tipo de resistencia específica, plantear directamente las grandes discusiones relativas a los modos de constituirse de las identidades y las relaciones socializadas de poder.

Esto es lo que surge de las características que adquieren sus modos de leer. Pero Bersani guarda para el final una "toma de posición" acerca de lo que podríamos llamar "la ley de la literatura": esta se rige, según lo que se desprende de la lectura de Genet, por una lógica del desecho, de la fragmentación y del error frente a las presiones de lo social, y de este modo apunta al futuro, a la apertura a una relacionalidad no dada. Esto da lugar a una separación respecto de la clausura supuesta por una *estética* de la literatura, cerrada en su carácter monumental, íntegro y autosuficiente. Si toda *estética* comienza por un planteo relativo a la especificidad, la literatura como desecho o posible equivocación disuelve las condiciones de posibilidad de ese planteo en términos cerrados sobre sí mismos, es decir, según una perspectiva *estética seria*. No hay verdades *propias* de la literatura que sean "comunicables" exitosamente: la literatura no puede ser tomada en serio. Ahora bien, ¿se traduce esta falta de seriedad en una recuperación desprejuiciada de la "ejemplaridad" en la que la literatura siempre amenazó caer al ser leída desde perspectivas cercanas al psicoanálisis?

Los modos de leer literatura de Leo Bersani nos sitúan en la encrucijada que

supone su desestabilización con el impacto de los debates teóricos de los años '70 y '80 y el surgimiento de lo que englobadoramente se ha llamado "estudios culturales": la de la imposibilidad de dejar de leer algo que ni siquiera es ya importante. Se trata de un discurso más entre otros. de sólo otra práctica significativa. e incluso. como sucede por momentos en este texto. de un ejemplo secundario y a veces hasta trivial. ¿Por qué. podríamos decir. a este libro sobre la cuestión de la homosexualidad en la contemporaneidad le sobra un capítulo? Porque, parece sugerir Bersani en la última oración de su libro, la literatura nos obliga a apartar la mirada en cuanto nos fijamos en ella. nos obliga a ir directamente, sin intermediarios, hacia otro lado, "a repensar qué queremos decir y qué esperamos de la comunicación y la comunidad" (198), por ejemplo.

Pero solo por ejemplo.

MARCELO TOPUZIAN

Universidad de Buenos Aires - Conicet

SUSANA REISZ, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida, Editions de la Universitat de Lleida, 1996.

Este es un libro que reúne nueve ensayos de la autora escritos en diversos años (entre 1988 y 1994). El planteo inicial es que escribir y leer como mujer no es una consecuencia automática de pertenecer al género femenino sino una opción política. Solo puede tener una escritura "femenina" una escritora que ha sido educada para ser subalterna y complemento del otro sexo y decide hablar de eso.

En Hispanoamérica hay una realidad indiscutible para las intelectuales: el conflicto, el desgarramiento de las que quieren realizarse como profesionales, contrapuesto a los deberes maternos y de autosacrificio. Se analiza esta problemática reflejada mediante el uso de ironías y ambigüedades en la obra de distintas autoras latinoamericanas de la década de los 80 y los 90.

El objetivo de estas escritoras es, según Reisz, prestar una voz plural y pública a todas las mujeres que han sido calladas, reprimidas o negadas (aunque las intelectuales que publican en Hispanoamérica son en su mayoría de clase media o alta, blancas, urbanas e independientes económicamente). A pesar de esta exotopía es posible un diálogo intrafemenino con todo el género que vive en una cultura patriarcal.

En esta obra se plantea que de nada sirve negar la existencia de una escritura femenina, como hacen algunas autoras. Hay que reconocer y hacer explícita la identidad desvalorizada para poder emanciparse.

A través del análisis de diversos recursos (como la ironía, la humildad sobreactuada y la mimesis burlesca) Reisz demuestra que una de las posibilidades de hacer oír la voz de la mujer fuera del ámbito casero es citar, imitar y deconstruir los discursos maestros del canon filosófico, religioso, político y estético de Occidente.

Se analiza *Desde Marruecos te escribo* (1993) de la portorriqueña Carmen Valle que utiliza la estilización imitando las jarchas, utilizando así otra voz para darle prestigio a su propia voz. Lo mismo hace la venezolana Sonia Chocrón en *Toledana* (1992).

recreando leyendas medievales. Este recurso fue definido por Bajtín en *Problemas de la Poética de Dostoievsky* como palabra bivocal pasiva. También se incluye en este tipo de dialogismo la parodia, utilizada, por ejemplo, por la peruana Carmen Ollé, que rebaja los epigramas de Catulo en el poema "En el olvido".

En las poetas hispanoamericanas contemporáneas también están presentes los procedimientos que Bajtín denomina "palabra bivocal activa". La argentina Susana Thénon en su poesía "Poema con traducción simultánea español-español" se enfrenta con la concepción optimista sobre la conquista española de Rubén Darío de "Canto a la Argentina", organizando así su "polémica oculta".

Por otra parte la colombiana Mónica Gontovnik en "Pranayama" utiliza, para desmitificar el yoga, otra clase de palabra bivocal activa: el dialogismo oculto; en donde, aunque haya una sola voz, hay una réplica a un interlocutor invisible y mudo. Susana Reisz cree que estos instrumentos discursivos son utilizados por las poetas hispanoamericanas desde una posición marginal y subalterna con la finalidad de acceder al canon lírico. Si bien hay excepciones que confirman la regla, un tópico que se repite en casi todas las autoras es el miedo a la vejez, a la fealdad y a la gordura. Esto es un exponente de la permanente lucha entre las demandas del propio ser femenino y las del patriarcado. Cree la autora que la existencia de escritoras que niegan la existencia de una poesía femenina tiene que ver con la negación de una dolorosa historia de marginación.

En el anteúltimo capítulo se habla de las poetas argentinas del siglo XX. Reisz dice que para ella Alejandra Pizarnik y, a cierta distancia, Susana Thénon han dejado un modelo atractivo de poesía moderna y femenina a la vez. A partir de ellas se vuelve mucho mayor la diversidad de voces, registros y géneros en un mismo texto así como la irreverencia y desmitificación de la propia imagen. El objetivo de este sector "minorizado" es redefinir la femineidad y fundar la identidad del grupo. Por último la autora analiza el poema "Trilce" IX de Cesar Vallejo centrándose en los dos últimos versos que dicen: "Y hembra es el alma de la ausente/ Y hembra es el alma mía".

Reisz plantea que la crítica ha tenido una visión androcéntrica, inconscientemente masculinista sobre el poema, viendo en la palabra hembra un sinónimo de pasividad y fracaso. Por el contrario, ella piensa que la imagen femenina de este poema es un testimonio de una lucha sexual en la cual el hombre es puesto a prueba. Hay un encuentro carnal con una mujer demasiado lejana al modelo materno vallejian, ya que tiene una fuerte disposición al placer. La voz poética expresa entonces confusión, angustia ante la posibilidad de romper la frontera de roles tradicionales o cambiar las posiciones de entrega (pasiva) y de dominio (activa). Frente a esta amenaza, concluye Susana Reisz, el yo poético se refugia en una idealización de la mujer: "el alma". Antes que intercambiar roles, el sujeto masculino prefiere feminizarse, cambiar de género.

Esta original conclusión es el aporte más importante de este libro de ensayos que por momentos parece un poco desarticulado como consecuencia de los diversos años en los que fueron escritos los textos (1988, 1991, 1992, 1994, 1995), pues repiten (en algunos casos) conceptos ya explicados y ejemplificados. Dichas repeticiones se olvidan porque ponen al alcance de los lectores un detallado panorama de la poesía femenina hispanoamericana actual, con estudios de algunas poetas a veces poco difundidas.

L' *Abattoir* de Esteban Echeverría y *Soledad* de Bartolomé Mitre. Traduits et présentés par Paul Verdevoye. Paris, Editions L' Harmattan. 1997.

Esta traducción de *El Matadero* de Esteban Echeverría y *Soledad* de Bartolomé Mitre, editada en Paris, es la obra de un gran argentinista francés, el Profesor Paul Verdevoye.

En el erudito estudio que precede ambas traducciones, el profesor Verdevoye analiza el periodo que va, grosso modo, desde 1830 hasta 1850. Periodo rico como ninguno en aquella Argentina que buscaba no sin dificultad, el camino de la organización nacional y de la formación del estado. Desde ese punto de vista la acción de hombres como Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Mitre, fue fundamental: teorizaron la construcción del estado-nación mientras este tomaba forma gracias a la reflexión de esa brillante generación. Rara vez la teoría y la realización del proyecto habrán seguido caminos tan paralelos y coincidentes en el tiempo.

Recuerda Verdevoye en su prefacio que las opciones ideológicas opusieron a veces a personas de talento. Así, el caso de Pedro de Angelis o del mismo Marcos Sastre. Opusieron pueblos, como el de Buenos Aires y el de Montevideo. Pero también tendieron un puente entre las dos orillas, entre jóvenes argentinos y orientales; es el caso de Andrés Lamas, quien publicó por primera vez en Montevideo, en *El Iniciador*, las *Palabras Simbólicas* de Echeverría.

Paul Verdevoye pone de relieve las fuentes francesas de aquel pensamiento y de aquella práctica literaria. De las dos miradas preconizadas por Echeverría, una clavada en las entrañas del país y otra en lo bueno que podía ofrecernos el extranjero, esta última se dirigió fundamentalmente a Francia. Sin dejar de recordar el interés, a veces por razones exclusivamente económicas, que despertaban en Europa aquellas inmensas llanuras que, a decir de Sarmiento, los ingleses hubiesen querido comprar por un trozo de muselina.

La traducción de *El Matadero* al francés llena un vacío que no podía escapara a la perspicacia del catedrático francés y a su trabajo incesante para poner al alcance de sus compatriotas nuestra literatura. En efecto, la crítica se asombra aún hoy de que ese cuento, quizás lo mejor que escribió Echeverría, haya quedado olvidado entre los papeles de este, hasta que, después de su muerte, la fidelidad de Gutiérrez lo descubrió. La época en que transcurre esa historia, el hombre que la representó, Juan Manuel de Rosas, y sus enemigos, atrajeron la atención de Francia, desde muy temprano. Prueba de ello, los dos bloqueos franceses que atizaron los enfrentamientos entre federales, unitarios y la llamada generación del 37. Prueba de ello, asimismo, el interés literario despertado en Francia por aquellos lejanos acontecimientos, cuya mejor prueba es la novela de Alejandro Dumas, *La nouvelle Troie*, cuyo trasfondo histórico es el sitio que Rosas impuso a Montevideo por nueve años.

La elección de *Soledad* de Bartolomé Mitre es también reveladora. Como se sabe aquella generación se había designado como misión continuar la lucha de los padres, construyendo la independencia cultural como corolario de la política. Tanto Echeverría como Alberdi, Gutiérrez, y más tarde Mitre, insistieron en la necesidad de pintar nuestra realidad geográfica, nuestras costumbres, nuestras ideas. Gutiérrez y Echeverría se expresaron firmemente en ese aspecto de las lecturas del Salón Literario, creado por Marcos Sastre en 1837.

Paul Verdevoye muestra en su prólogo cómo, en *Soledad*, a la influencia del romanticismo francés se agrega una dimensión americana: un telón de fondo histórico

que es el de la independencia: un marco geográfico, Bolivia y la majestuosidad de la cordillera de los Andes: las costumbres de una sociedad recoleta regida por maitines, nonas y vísperas, y por un código de honor que, sin diferir totalmente de los imperantes en Europa, tenía sus propias declinaciones. El profesor Verdevoye cree ver en esta obra la influencia de *Indiana* de George Sand. Punto que analiza con acuidad y pertinencia.

¿Qué decir de la traducción? ¿Qué puede decir una argentina admiradora de la traducción de Paul Verdevoye? Los niveles de lengua, el perfecto conocimiento del habla argentina, de sus vulgarismos, de sus modalidades, dan a estas traducciones un sabor particular. ¡Qué cosa podía esperarse de quien es el autor de una de las mejores traducciones de Martín Fierro, sino la mejor del mundo occidental!

Los argentinos de aquí y de allá tenemos una deuda con Paul Verdevoye cuya vida se ha dedicado al conocimiento de nuestra realidad, de nuestra cultura. Sin él, los estudios argentinos en Francia no hubieran existido o estarían recién en pañales. Fue y sigue siendo la tarea de toda una vida. Solo nos cabe admirarla y agradecer tanta dedicación, tanto conocimiento y tanta pasión.

NILDA DÍAZ

Universidad de la Sorbona (Paris III)

JOSÉ A. MADRIGAL (EDITOR). *New Historicism and the Comedia: poetics, politics and praxis*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997. 236 páginas.

En las últimas décadas y a partir de ciertos postulados de la historia cultural, surge lo que ha dado en llamarse el neo-historicismo. Autores como Stephen Greenblatt y Louis Montrose, entre otros, fijan las bases de esta corriente crítica a partir de su estudio del Renacimiento inglés. Desde su concepción de los textos entendidos como productos de formaciones discursivas y períodos particulares intentan, como afirma Gabrielle Spiegel ("Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media", en *Historia y Literatura*, México, Antología Universitaria, 1994. 140): "demostrar el poder del discurso y su contribución en los modos en que la ideología dominante de un período dado organiza las construcciones culturales que rigen la vida mental en cuerpos a la vez institucionales y discursivos". Bajo esta línea crítica se reúnen los once trabajos que, editados por José A. Madrigal, integran el volumen *New Historicism and the Comedia: poetics, politics and praxis* y que está dedicado, en su totalidad, al teatro del Siglo de Oro español.

En el prefacio, Madrigal bosqueja algunos postulados teóricos de la corriente neohistoricista al presentar el trabajo de los distintos investigadores. El volumen se completa con una amplia bibliografía sobre esta escuela y sobre algunas de las disciplinas que estos estudiosos integran a sus lecturas (entre otros, textos sobre historia, psicología, sociología o antropología), aunque con escasas referencias a estudios sobre el teatro áureo.

Desde su misma concepción teórica, el neo-historicismo no está presentado como un modelo rígido de análisis literario. En uno de los artículos que integran el volumen, Robert Lauer hace suyas las palabras de Greenblatt al definirlo como una "oscillating textual practice" (15). Esta característica se manifiesta en los distintos trabajos en los que

cada uno de los investigadores escoge el marco crítico que resulta más conveniente a su interpretación al mismo tiempo que sostiene la necesidad de estudiar la obra literaria en el marco histórico, social, político y cultural que le dio origen. Es por eso que, más allá del enfoque teórico elegido, casi la totalidad de los aportes tiende a subrayar la posible relación entre texto y contexto, hecho que, en algunas oportunidades, desdibuja la esencia del hecho literario. Un recorrido por los distintos artículos refleja en qué grado esta tendencia condiciona el aporte de estos investigadores al estudio del teatro del siglo XVII.

Con respecto a esta característica de la escuela neo-historicista, es Calderón de la Barca quien provoca los análisis más acentuados. Tanto William Blue en su trabajo "Calderón's *Gustos y disgustos no son más que imaginación* and Some Remarks on New Historicism" como David Roman con "Calderón's Open Secret: Power, Policy, and Play in *El secreto a voces* and the Court of Phillip IV", elaboran su análisis a partir de un paralelismo entre los hechos que componen la materia dramática y distintas situaciones del reinado de Felipe IV.

En el caso de Blue, las habladorías sobre una supuesta relación amorosa entre Felipe IV y la duquesa de Chevreuse lo llevan a establecer una relación con la obra en la que se desarrolla un conflicto similar que tiene como protagonista a don Pedro rey de Aragón. Desde la condición de mujeriego de Felipe IV y considerando al chisme como una práctica común en la corte, afirma que la intención calderoniana ha sido la de adoctrinar comprometiéndose con la sociedad al criticar la conducta de la persona que garantiza el orden social. Más allá de lo relevante o no de su lectura, su aporte pierde credibilidad cuando compara la trascendencia del trabajo calderoniano con la recepción que, en nuestra época, tienen los conflictos matrimoniales de los miembros de las actuales familias reales. Dentro de la misma línea, Roman subraya la correspondencia entre el reinado de Felipe IV y la trama de la comedia que se basa en un juego de claves para que dos amantes puedan manifestar sus sentimientos oponiéndose a un personaje que representa la autoridad. Esto lo lleva a afirmar que esta estrategia discursiva es un modo de crítica de Calderón acerca de la posición de Felipe IV como rey.

Del mismo modo, el trabajo de Susana Hernández Araico sobre *Las armas de la hermosa*: "Coriolanus and Calderón's Royal Matronalia", pretende demostrar que Calderón entrelaza el mito de las sabinas con la historia de Coriolanus para restaurar el ceremonial de la reina madre y expresar a la corte su alegría ante la posibilidad de un heredero de Carlos II. Llega a esta conclusión a través de un intrincado trabajo de relaciones entre el argumento y los sucesos históricos.

A diferencia de los anteriores, el trabajo de Margaret Rich Greer, "Constituting Community: A New Historical Perspective on the Autos of Calderón", supera en su lectura la mera relación texto-contexto, e incorpora el aspecto genérico para justificar esta relación. A través del análisis de dos obras casi contemporáneas: el auto *El nuevo palacio del Retiro* (1634) y el drama de corte *El mayor encanto, amor* (1635) afirma que la posición del dramaturgo hacia la autoridad depende de la forma elegida y el público al que se dirige. Su trabajo, perfilado desde un aspecto teórico propuesto por Montrose que ve a los textos literarios como productos sociales a la vez que socialmente productivos, le permite aportar algunos elementos válidos para el análisis de los autos sacramentales.

En los artículos sobre el teatro de Lope de Vega, la tendencia a relacionar la obra con el contexto también se manifiesta como eje de análisis en los trabajos de Glen Dille y Teresa Soufas. El punto de partida del trabajo de Dille, "America Tamed: Lope's *Arauco domado*", se fundamenta en el postulado neo-historicista de interacción entre el

poder del Estado y las formas culturales, especialmente entre aquellos géneros y prácticas donde el Estado y la cultura se fusionan más visiblemente. Esto lo lleva a ver la obra como un producto cultural de la época de declinación del Imperio Español y frente a ello la recreación de Lope de aquel pasado brillante. Sin embargo, resulta curioso que, a pesar de este planteo, su lectura no tenga en cuenta la importancia del mecenazgo en la resolución de la obra.

Teresa Soufas en su estudio "Writing Wives out of Golden Age Drama: Gender Ideology and Lope's *La dama boba*" pretende establecer, desde una postura netamente feminista, una relación entre los principios ideológicos que manifiestan distintos textos del Siglo de Oro, representados fundamentalmente por *La perfecta casada* de Fray Luis, y el tratamiento de los personajes femeninos de la comedia. En ningún momento contempla que en la obra de Lope se acentúa el poder del amor en el cambio de las damas, sino que concluye que la imagen de mujer renacentista de *La dama boba* es la de aquella que no debe realizarse intelectualmente.

Los estudios sobre la obra de Lope se completan con el aporte de Robert Lauer, "The Recovery of the Repressed: A Neo-Historical Reading of *Fuenteovejuna*", quien hace hincapié en el interés del Neo-Historicismo en los detalles y en las descripciones pormenorizadas. De este modo, su lectura de *Fuenteovejuna* se centra en la secuencia histórica de fechas que se invierte en la ficción -Batalla de Toro (marzo de 1476), revuelta de Fuenteovejuna (abril de 1476) y batalla de Ciudad Real (1477)- y que le permite destacar la verdad poética que surge de la alteración histórica. Resulta significativo por tratarse de este tipo de enfoque que el autor no recuerde mencionar el decisivo trabajo de J.M. Rozas, "*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción" (en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, 331-353).

El trabajo de Catherine Connor sobre *El burlador de Sevilla*, "Don Juan: Cultural trickster in the 'Burlador' Text", si bien plantea un acercamiento antropológico a la figura del burlador a partir de la significación del término 'embustero', no escapa al intento de establecer la correspondencia de la obra con el contexto de producción. Lo hace a partir de los anacronismos que el texto presenta basándose en la postura neo-historicista que los reconoce como comentarios socio-políticos altamente cargados de significación irónica en el tiempo en que se producen. Desde allí interpreta al personaje como el medio por el cual se señala la fractura de un sistema social puesto en cuestión en un momento histórico en que España trata de adaptarse a los nuevos tiempos y resalta la interpolación de la descripción de Lisboa como un elemento que subraya el contenido socio-histórico de la obra. Resulta curioso que la autora no considere algunos aportes fundamentales anteriores a su análisis como son los trabajos de Marc Vitse y Francisco Ruiz Ramón. (Nos referimos, entre otros, al capítulo III de los *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo* de Francisco Ruiz Ramón: "Don Juan y la sociedad del burlador de Sevilla: La crítica social", publicados en Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, 71-96. Del mismo autor puede consultarse también "Dialéctica de la dualidad. Deseo/castigo. *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*", en *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, 265-316. Sobre el término "burlador", el artículo de Marc Vitse: "Modalidades y función de la burla en el doble convite de *El Burlador de Sevilla*", en *Tirso de Molina: Immagine e rappresentazione*, Segundo Coloquio Internacional, Salerno, Università degli Studi de Salerno, 1991, 107-119, que amplía trabajos anteriores. Del mismo Vitse, "La descripción de Lisboa en *El Burlador de Sevilla*", en *Criticón*, 2, (1978), 21-41, representa un completo análisis sobre los versos interpolados).

El artículo de Carl Johnson: "Opening the Closed Books on Alarcon's *Quien mal anda, en mal acaba*", se caracteriza por recorrer las distintas fuentes de la obra que confluyen en su tema central: el poder de la inquisición y la legitimación de ese poder a partir de un Acto de Fe de Toledo del año 1600 que conmemoraba la ascensión de Felipe III al trono.

El trabajo de Catherine Larson: "Original and Borrowed Words in Guillén de Castro's *Las mocedades del Cid*" se centra, principalmente, en la interacción historia-poesía gracias al estudio sobre la fusión de distintos tipos genéricos (en especial, a través de la interpolación de romances). Su trabajo minucioso sobre el discurso de las *Mocedades* le permite ver su función como elemento que destaca la tensión entre historia y ficción. Considera que este tratamiento no solo permite la transformación de Rodrigo en un personaje dramático sino que ilustra cómo los textos tempranos engendran otros textos, cómo el lenguaje da cuerpo a la acción y cómo la historia se fusiona con el arte en la creación de un texto escrito para la escena.

El trabajo que cierra el volumen difiere de los anteriores. El artículo de Denise Dipuccio, "Rewriting the Canon", repasa las diferentes obras teatrales que, a partir de la España de los siglos XVI y XVII, surgieron en las últimas décadas del siglo XX. El fenómeno se da a través de dos caminos interrelacionados: la intertextualidad explícita con la literatura áurea y la reinterpretación de las mayores figuras y sucesos del período. El interés del neo-historicismo en estas obras se centra, principalmente, en el sentido de apertura temporal que permite un enfoque diferente de las obras y hechos del Siglo de Oro, ya que estos nuevos textos ofrecen conflictos y resoluciones que encierran un examen crítico a las soluciones de sus predecesores barrocos. Si bien el trabajo se centra solo en las obras de España y México, permite obtener un interesante panorama sobre la reescritura de los modelos clásicos.

De la lectura de los once trabajos que integran el volumen cabe destacarse el cuidado aporte de Catherine Larson. El trabajo de Denise Dipuccio, si bien es un recorrido sistematizado por las obras teatrales del siglo XX que tienen como punto de partida la literatura áurea, no deja de ser un herramienta importante para un primer acercamiento al tema. También el trabajo de Margaret Rich Greer puede aportar algún nuevo elemento para el análisis de los autos sacramentales. Los enfoques de Lauer y Larson podrían haberse enriquecido con algunos trabajos importantes que existen sobre *Fuenteovejuna* y *El Burlador de Sevilla*. El resto de los estudios que completan el libro se ven limitados por la ya mencionada tendencia a establecer relaciones entre el texto y su contexto de producción. Curiosamente, para fundamentar su trabajo, Glen Dille hace suyas las palabras con que Richard Levin critica al neo historicismo, en "Poetics and Politics of Bardicide" (*PMLA*, 105, 3, Mayo de 1990, 499): "no matter what the text may seem to be about, it must really be about some contemporary economic or social conflict that is "displaced" onto another arena: that no matter how "silent" the text may be about elements of this conflict, it must really contain them" (124).

Más allá de la nota anecdótica, creemos que la mera búsqueda de indicios para establecer una relación con el momento coyuntural en el que se escribe la obra, reduce la trascendencia del hecho literario. En *New Historicism and the comedia: poetics, politics and praxis* esta tendencia no permite apreciar la compleja construcción artística de la comedia española del Siglo de Oro.

PATRICIA T. FESTINI

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA. *De la Restauración al exilio (Estudios literarios)*. Sada-A Coruña. Edicions Do Castro, 1997. 340 páginas.

La teoría literaria y la crítica francesas han sido frecuentemente acusadas, no sin razón, de trabajar casi exclusivamente con un *corpus* limitado a la producción literaria en su propia lengua. En situación paralela, la crítica literaria española lo ha sido de querer establecer una suerte de autonomía de la literatura española: una zona vedada en la que la evolución y las rupturas de la serie literaria aparecen como autogeneradas no solamente en el dominio de la lengua española, sino, más restrictivamente, en el de la producción nacional española. Los excepcionales valores de la literatura medieval y del siglo de oro de ese país no son ajenos a esta posición. Pero no por eso se oculta menos allí un peligroso sentimiento nacionalista. En el contexto del Siglo XX la exaltación nacionalista estuvo y está a la base de algunos de los más terribles episodios políticos que caracterizaron a estos últimos 100 años. Pero es posible retroceder más atrás en estas consideraciones, y pensar en qué gran medida el fanatismo religioso español se alimentó asimismo de un nacionalismo aislacionista que veía los peligros de las herejías como procedente de lo extranjero, lugar del mal. En estas fuentes de intolerancia religiosa, sentimiento nacionalista y aislacionismo cultural, abrevó la intelectualidad conservadora del siglo XIX. Y del ejercicio de esas dudosas cualidades, como entre otros lo ha reiterado largamente Juan Goytisolo, surgió una lectura de la historia de la literatura española basada en la desvalorización y expurgación de autores y textos, digna descendiente de las expurgaciones de la Inquisición, que no en vano ejerció su poder sobre la vida social e intelectual española hasta fecha tan tardía como 1835.

Por eso es vivificante un texto de estudios literarios como el de María del Carmen Porrúa, en el que se conjugan la utilización de bibliografía e ideas de la teoría literaria occidental con el estudio de las influencias que las literaturas nacionales producen entre sí. Especialmente, para el caso, las influencias de la literatura europea occidental sobre algunos autores españoles, así como —en otra vertiente— la forma en que el exilio en Argentina ejerció presión sobre los textos de algunos de los refugiados antifacistas. De esta forma, la literatura española es pasible de ser puesta en diálogo con el desarrollo de sus pares continentales y extracontinentales.

El libro se autolimita al estudio de la producción de escritores gallegos, con independencia del idioma en que escribieron: Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle Inclán son los más prominentes. Rafael Dieste y Castelao —así como los olvidados José y Eduardo Blanco Amor— figuran entre los exiliados en Argentina. Sin dejar de lado a Luis Seoane, cuya brillante actuación en el terreno de la plástica opacó su obra literaria.

Los estudios sobre Pardo Bazán destacan dos vertientes principales. Por un lado, la de su incómoda calificación (y autocalificación) como escritora naturalista, que presenta el sólido inconveniente —ya detectado por el propio Emile Zola— de las incompatibilidades necesarias entre naturalismo y catolicismo. Por el otro, la presencia en la novelista decimonónica de marcas de escritura femenina, que lleva a Porrúa a juzgar en especial la composición del personaje de Amparo, en *La Tribuna*, y sus connotaciones con la problemática feminista del momento. Se añora, en este aspecto, un mayor desarrollo de la idea de la existencia —expresada veladamente en el texto de Porrúa— de un paralelismo entre el oportunismo de la protagonista de la novela, Amparo y el de la propia Condesa de Pardo Bazán.

El ensayo sobre las condiciones de producción y recepción de las obras de la autora de *El pozo de Ulloa* en el diario *La Nación* de Buenos Aires (el que, como otros trabajos del texto, no rechaza el uso de la crítica filológica) revela curiosos —y a veces graciosos— detalles sobre el tema. En un registro completamente distinto, los ensayos sobre el efecto transformador del espacio y sobre la utilización y funcionalidad del *secrétaire* en cuentos y novelas de Pardo Bazán ahondan con originalidad aspectos críticos menos eruditos, que Porrúa desarrolla en tono menor, de intimidad y connivencia con la autora: es imposible a este cronista no recuperar la concepción del romanticismo de Jena (particularmente en Novalis) acerca de la crítica literaria, según la cual esta persigue el efecto, nunca alcanzado, de completar la obra de arte. Los muebles con compartimentos secretos, los escondrijos, la aparición de antiguos efectos develadores de misterios o creadores de ellos, los objetos que tornan de *Heimlich* a *Umheimlich*, sembrando dudas sobre actitudes de personajes muertos o vivos, forman, en la lectura de Porrúa, una “figura en el tapiz” (para emplear la metáfora de Henry James) cuya presencia será inevitable para el futuro lector de la escritora gallega.

La misma idea de la figura en el tapiz (es decir, la de encontrar una forma nunca fijada pero existente más allá de los límites de un solo texto ficcional de cierto autor), es la base del ensayo titulado *La rosa marchita de su boca*, en el que Porrúa persigue ese sintagma, sus variaciones, sus significaciones y connotaciones en múltiples textos de Valle Inclán. Este ensayo señala un punto en el que la crítica literaria en la concepción del primer romanticismo, como complementaria activa de la culminación de la obra de arte, parece entrar en colisión con la crítica filológica. Si esa colisión existe, Porrúa no la resuelve, lo que tal vez quita brillo a su paciente persecución.

En otros ensayos sobre el autor de las *Comedias Bárbaras*, Porrúa despliega elementos históricos, políticos y sociales que nutren a los textos, en tanto que las rupturas formales son la base de interpretación de *La pipa de Kif*. En sus análisis de Valle Inclán se hace visible que la crítica de la autora está atenta a la par a los acondicionamientos y connotaciones histórico-sociales de los textos, así como a su necesaria inmersión en un universo formal, el que, en el caso de Valle Inclán, es violentamente rupturista e iconoclasta, como puede verse en el seguimiento que la ensayista efectúa sobre obras que pertenecen a distintos momentos de la producción del escritor.

La tercer parte del libro está dedicada a algunos de los autores gallegos radicados en Buenos Aires tras su huida del franquismo. En este sector del texto parecen conjugarse todas las líneas de análisis que he estado examinando en esta reseña: por un lado, la autora pone en conexión los campos culturales español y argentino, para observar la mutua influencia, así como el condicionamiento que supone la escritura del exiliado en su país de refugio (las condiciones de este exilio se rigen, a su vez, por la ideología de los gobiernos militares y peronistas). Galicia ya había sufrido la emigración de una masa humana desplazada por motivos económicos en el siglo anterior, masa que conformaba una apreciable porción de los habitantes de la Argentina, y sus descendientes (como los apellidos de la autora del texto y de este mismo cronista pueden comprobar). Todo este condicionamiento histórico-sociológico es calibrado ajustadamente por Porrúa, quien sin embargo no deja de lado el análisis literario estrictamente formal (al que estas variables influyen), como se muestra especialmente en las páginas dedicadas a *Os velhos no deben namorarse*, de Castelao.

No es de desdeñar el dato anotado por la autora en su prólogo, acerca de las vinculaciones que tienen especialmente estos ensayos con su actividad como investiga-

dora del Conicet y de la Universidad de Buenos Aires. Tampoco el de su continuidad con sus trabajos en la Cátedra de Literatura Española Contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

OSCAR CALVELO

Universidad de Buenos Aires

MERCEDES ROFFÉ. *La cuestión del género en Grisel y Mirabella de Juan de Flores*. Newark, Juan de la Cuesta, 1996. 228 páginas.

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO. *Amor e ilegalidad. Grisel y Mirabella, de Juan de Flores*. México, Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio de México, 1996. 255 páginas.

Grisel y Mirabella plantean una serie de dificultades, desde las ironías discursivas, pasando por la figura del narrador no confiable hasta las cuestiones de valor que se plantean y se resuelven en el texto pero cuya inserción en la trama no había sido, hasta ahora, consensuada entre los intérpretes, y la resultante interpretación simbólica de las escenas clave. Porque también es aquel de los libros sentimentales cuya fábula más enigmas presenta, ¿el rey es justo o rígido?, ¿hay o no hay un recto juicio?, ¿en quién reside la parcialidad?, ¿cómo entender la cruel venganza de las damas? y ¿cómo introdujo Flores motivos relacionados con la mitología antigua, y cuál es la relación?

A pesar de este interés que suscitó en numerosos estudios menores y la tesis de B. Matulka, dedicada al estudio de sus fuentes de los años treinta, este texto hasta ahora no había sido objeto de estudios extensos monográficos. Ahora le han sido dedicadas dos tesis doctorales redactadas con rara capacidad de discernimiento y expresión, que lo explican desde sus bases culturales e históricas. Desde su enfoque metodológico hasta sus más sofisticados niveles de interpretación, los dos libros se complementan y apoyan el uno al otro, de manera que, aunque cada uno de ellos aborda el tema de manera convincente y en sí completa, excluye lo que forma el contenido más específico del otro, de manera que realmente conviene leer los dos para obtener una visión exhaustiva de estos interrogantes.

El libro de von der Walde constituye una impecable "explication de texte", en la cual el amplio trasfondo cultural se abarca desde los pasajes que ocasionan su discusión. Esta autora interpreta los fundamentos de la obra de Juan de Flores como reflejos de la sociedad castellana del siglo XV, y es a este estrato del aquí y ahora con sus problemas sociales a donde apunta su eje interpretativo. Roffé, en cambio, a pesar de justificar su análisis con remisiones a la historia de las instituciones y las ideas, llega a un modelo de pensamiento ahistórico, en tanto ve una superposición de estratos temporales que permiten realizar ritos fundacionales míticos —la comida totémica del adversario— en un tiempo que tanto tiene de lejano y literario al integrar una figura como la antigua troyana Braçayda, como de contemporáneo al confrontarla con el misógino del siglo XV Torrellas.

En la introducción de von der Walde encontramos una pormenorizada puesta al día del estado de investigación sobre Juan de Flores y se discuten rasgos genéricos de la novela sentimental. Entre estos se refiere a un elemento que hasta ahora no había sido

ponderado. los títulos o “cabezas” que preceden a los “segmentos retóricos” (v.d.W 19). o sea. partes discursivas en sí conclusas. de las que el texto se compone (los “capítulos” de Whinnom). Como aspectos básicos de sus análisis destaca a los debates y la reflexiva temática amorosa (v.d.W. 20). En un segundo capítulo introductorio presenta, para justificar su temario, un esquema de las secuencias en las que divide el análisis (v.d.W. 33-37), y siguen diez capítulos dedicados a estas secuencias: Carta Dedicatoria; “Comienza el tratado”; Disputa entre Grisel y el ‘Otro Cavallero’, Amor y ley, Combate de generosidad, Proceso y sentencia, Sanción o piedad, Amor y muerte, La pasión de Torrellas, “Acaba el tractado”. Recorremos así el texto a lo largo de su construcción y encontramos a medida que se lo va analizando, por un lado una discusión siempre nítida de la bibliografía especializada, y por otro lado una bien fundamentada toma de posición ante los hechos del texto explicados en muchas ocasiones desde una perspectiva histórica.

Se destacan, entre los resultados de esta investigación, las numerosas ocasiones puntuales en las que remite, por ejemplo, a la “ironía” (v.d.W. 48) o a la “ambigüedad” (76) del texto, a que la “plausibilidad” de las interpretaciones “se halla en función del receptor” (137), a que el autor “decidió jugar” con tal elemento textual (71), a la “perspectiva muchas veces desconcertante, irónica, contradictoria” que se produce en la organización del texto (54) y que refleja la “inestabilidad del hombre bajomedieval que, dividido entre sistemas de valores diferentes, no acierta a las claras por cual optar” (59). No entiende el libro como “propiamente feminista”, aunque “la puntualización de que la obra se conforma de la amada... protege[n] <a Flores> de ser considerado un autor misógino—no obstante la presencia de conceptualizaciones negativas del sexo femenino en la ficción” (46), pero observa que las faltas corren parejas entre los sexos ya que “la mayoría de los hombres y las mujeres no aman realmente, sino que es el solo deseo el que los mueve, es más únicamente aman los protagonistas, lo que los constituye en la excepción de la regla” (49), “para Flores no hay diferenciación por sexos en lo que respecta a mayor o menor interés por dar satisfacción a<l> apetito natural” (61), y aun en lo que respecta a la inteligencia, “en la trama el género masculino no parece racionalmente superior” (51). Los valores se deducen de la trama: “una cosa son los hechos y otra los juicios particulares—provengan de la voz que sea. Los primeros inciden en los segundos de diferentes modos, por ejemplo. reforzándolos o transformándolos o creando una tensión ambigua” (54). Sin que esto forme conspicuamente el centro de interés. cada tema en algún momento propicio se ilumina desde la perspectiva histórica, y la prolijidad de su preparación lleva a que en algunos pasajes. así como en el último capítulo, referido al poeta dilacerado por las mujeres (v.d.W.. 237-243). brinda materiales de la tradición del mito que faltan en la tesis de Roffé. a pesar de su enfoque más histórico. La tesis general a la que llega von der Walde es. en lo que se refiere a los protagonistas. que su amor mutuo es verdadero y constituye una excepción imposible de ser adaptada al mundo como es. De esta forma concluye que el texto plantea un mensaje amargo: “El amor entre los protagonistas es realmente una excepción. y no garantiza la paz aunque entre ellos la haya. Además. existe la Ley de Escocia que condena la interrelación genérica fuera de los cauces oficiales (que no son los que privan). y que finalmente promueve la desgracia. se ame o no verdaderamente. No hay. pues. solución posible. lo que nos deja con la sensación de crisis del universo imaginario. Y una crisis inmensa. pues lo narrado en el segmento [se refiere al último de la obra] nos lleva a pensar en mayores rupturas y quizá en la prolongación de la violencia” (v.d.W.. 244).

La mayoría de los diez títulos en los que el libro se divide no responde a una división realizada por Juan de Flores sino a la interpretación. Y mientras desde el punto

de vista de la interpretación, la organización es claramente funcional, el esquema delata la dificultad inherente a dividir en secuencias un texto en el que la relación entre la matriz narrativa y las incrustaciones discursivas no se constituye de manera uniforme. De esta manera la secuencia IV, que se constituye de un solo "segmento retórico" atribuido al Auctor, se trata en un capítulo independiente, "Amor y ley" — por cierto se trata de un segmento importante, pues es aquel en el que no solo se cuenta cómo llegaron a cumplirse los amores de Mirabella y Grisel, sino también cómo este hecho es delatado al rey y se inicia entonces la pesquisa de quién incitó al otro—, mientras que todos los otros segmentos narrativos del Auctor se subsumen en secuencias más extensas y que se componen de más segmentos que uno.

No es cuestión de resumir todos los pormenores del libro de von der Walde, muy ponderado y con un manejo magistral de la bibliografía y del pensamiento que puede asociarse de manera económica con cada pasaje al que se refiere. Nada queda pendiente, todo se tiene y se ilumina en este libro. Es verdad que todavía estamos a la espera de la explicación de un concepto tan fundamental, pero también tan ubicuo, como el del "amor cortés" para el contexto de los libros sentimentales, pues todavía, y a pesar del libro *The Troubadour Revival*, de Roger Boase (1978), no sabemos bien cómo las fórmulas provenzales y francesas del siglo XII se adaptan a la mentalidad de los españoles de tres siglos más tarde.

En el caso de Roffé el foco de atención, la "cuestión del género", es doble, pues alude tanto al sexo que forma la sustancia de los debates de *Grisel y Mirabella*, como a la clase de texto en la que Juan de Flores compone su libro. Esta doble interpretación señala hacia dónde van las otras excelencias del presente libro: detecta y analiza divergencias o "falacias" entre el valor discursivo y el sentido profundo de pasajes aparentemente inocentes pero que esta lectura convierte en plenos de sentido y en fundamentos de la interpretación.

Se hizo un buen uso de la bibliografía tradicional y de muchos instrumentos recientemente creados que pudieron allanar el acceso a niveles más o menos recónditos del texto, pero en cuanto a la presentación de estas informaciones se detectan los únicos inconvenientes de este libro: se debe prevenir a los lectores que la excelencia en la redacción se paga en algunos pasajes con la falta de remisiones bibliográficas (un ejemplo es el "Debate de Alegría y del Triste Amante" que menciona, R. 35, sin más como obra de Juan Rodríguez del Padrón. Se trata de un texto que no fue incluido en la edición de Hernández Alonso, que es la que ella menciona; en el *Cancionero de Herberay* es el número 123 y figura a continuación de las obras de aquel pero falta una atribución explícita; Dutton en su Catálogo, donde figura con el número 2247, pone en duda la atribución). con citas que no se sabe bien de dónde provienen (ejemplos en las páginas 59, 61) y con un desdén por complicar su texto con la discusión del *statu quo* cuando el campo que investiga le parece menos importante (una saludable excepción es el comienzo del cap. 5, donde discute las recientes propuestas de interpretación realizadas por Lilian von der Walde Moheno, Jorge Checa, Patricia Grieve y quien escribe).

Se trata de aspectos —aunque en el libro de von der Walde se manejen con maestría— que se ven cada vez menos prolijamente observados por los estudiosos, que se aproximan a su labor más como un crítico que como un filólogo y, desde luego, las fuentes pueden ser halladas por el quisquilloso interesado. En cierta medida hacen más amena la lectura al aligerarla de materiales cada vez más numerosos y difícilmente comprobables. El resultado se puede definir como un ensayo más que como un trabajo estrictamente académico.

En el libro de Mercedes Roffé los logros por cierto prevalecen ampliamente. Las ideas centrales se perfilan con nitidez: es un estudio cultural coherente dedicado a un tema central de la ficción sentimental.

Consta de cinco capítulos. El primero, "La pregunta por el origen", se dedicó a las disputas sobre cuestiones teológicas, llevándolas a través de tres diferentes ramas —el derecho canónico, el derecho civil y la teología, con sus cada vez más refinados instrumentos de argumentación y explicación— hasta el *sic et non* de Abelardo. Simplificando porque no se basa en investigaciones propias y sin tomar en consideración la introducción del pensamiento aristotélico desde mediados del siglo XIII, aclara, a efectos de presentar todos los elementos de juicio necesarios, el método universitario medieval basado en la progresión *lectio, quaestio* y *disputatio* y la función de las *reportationes*, confeccionadas bajo supervisión del profesor (R. 28-34). Como parte de la enseñanza primaria las disputaciones sobrevivirán hasta pleno siglo XVI, cuando volverá Vives a las huellas de algunos críticos ingleses del siglo XV censurando esta práctica (R. 38-42). En un "proceso de evolución literaria" (R. 34) desde el siglo XII se encauza el pasaje de este modelo predominantemente oral a lo que será la literatura, cuando ya se extingue, durante el siglo XIV, su uso en teología. Ingresa en la literatura como forma de los debates típicos de la poesía medieval entre, por ejemplo, el corazón y el sentido, el agua y el vino, el amor y el mundo. En esta línea se ubican los debates de *Grisel y Mirabella*, como bien se puede ver en su estructura formal (R. 44). El Cap. 2, "Razones y autoridades" se dedica a dos aspectos que concurrentemente determinan la temática pro- y antifeminista del debate de Braçayda y Torrellas. Se trata de una materia tópica de la discusión teológica que abarca desde la culpa atribuida a la primera madre, pasando por la cuestión de los cosméticos, el antifeminismo de San Pablo y la clasificación, que remonta a Aristóteles, de la mujer como "animal imperfecto". Por otro lado está la discusión jurídica que se concreta en los conocidos pasajes de minusvalía de la mujer ante la ley, extraídos de las *Siete Partidas* y ocasionalmente de otros instrumentos legales en lo que respecta la herencia, la personería legal, el casamiento, el adulterio y la violación. El capítulo 3, "La cuestión del género", se dedica a la historia de los debates en tanto influyen en *Grisel y Mirabella*. En la novela de Flores el debate central consta de una altercación pública, una altercación particular y el juicio. Roffé lo asocia con el tema teológico de la disputa entre el alma y el cuerpo: "la cuestión que se plantea en *Grisel y Mirabella*: *quién tiene la mayor responsabilidad en la persecución amorosa*, si el varón o la mujer, y de acuerdo con ello, *qué castigo se le impondrá a cada uno*. es la misma que encontramos en la tradición del debate del Alma y del Cuerpo. Tanto en estos debates como en el texto de Flores se plantea el problema de la responsabilidad ante el pecado, uno en el seno del individuo (el alma o el cuerpo), otro en el seno de una pareja o de la sociedad (*Grisel* o *Mirabella*, varones o mujeres). Ambas cuestiones entran en el marco de una concepción de ascendencia paulino-augustiniana, según la cual los elementos de ambos pares de opuestos se corresponden uno a uno, como los elementos de una homología. El texto de Flores queda de este modo asociado no solamente al debate como género, sino también... a una de sus vertientes más enraizadas en el problema religioso-moral del pecado y la culpa" (R. 109-110). La ficcionalización de los debates en el curso de una historia ficticia "determinan una actitud 'afectiva', donde la identificación, el tomar partido, es inevitable. Esto es lo propio de la ficción mimética: la simpatía del lector está construida en el texto, impresa en el relato, lo cual determina un tipo de compromiso diferente del que exige el género del debate" (R. 119). Además de crear suspenso, "tanto

los argumentos esgrimidos como la 'inutilidad' última del debate en su conjunto —su develarse como una farsa legal— sirven para desenmascarar la temperatura moral, el sistema de valores desde el cual los personajes son juzgados, y del cual depende la suerte de los protagonistas” (R. 122). En el cuarto capítulo, “O ellas o ellos”, teje, sobre la dicotomía entre hombres y mujeres tan arraigada en el pensamiento medieval y que es observada en todos los niveles del texto, una compacta interpretación: el texto se reorganiza en una red de sentidos congruentes y las escenas violentas de las muertes de Mirabella y Torrellas se leen finalmente como rito fundacional de la diferencia entre los sexos, que se celebra mediante una comida totémica. En el capítulo 5, “Un complejo sistema de justicia”, después de discutir las posiciones hasta ahora existentes sobre la relación entre la justicia y las vivencias presentadas en la fábula, presenta el tema como una disyuntiva entre dos aspectos de la legalidad, la ley natural y la ley positiva, definiendo la situación como “una situación tal que, cuando se la intenta medir de acuerdo con un determinado sistema de justicia, denuncia los blancos de la ley o pone en evidencia las falencias del sistema y de aquellos que actúan como sus garantes” (R. 172). Llega a concluir que “la ley se desenmascara como insuficiente para medir el encadenamiento de intenciones y actos del Rey que llevan a Grisel y Mirabella a infringir la ley” (R. 186), “se hace de los amantes los violadores de una ley que observa una situación a la que no habrían llegado de no mediar el Rey y su primera injusticia. A todo esto obliga, en el texto, la necesidad de ocultar el deseo incestuoso del Rey” (R. 187). Pese a esto, la “vendetta” de las mujeres no pertenece al estado progresivo en el que la ley permite al acusado un abogado defensor (201) al que llegó el partido dominante de los hombres, sino que constituye una regresión al “clan” con sus reglas de convivencia por la fuerza. “El hecho de que el autor atribuya a las damas una forma de justicia pre-procesal, pre- o antilingüística, como reacción al aparato legalístico del Rey tampoco es aleatorio. Se trata de la oposición de dos sistemas legales —femenino y masculino— que, lejos de ser privativo de la imaginación creadora de Flores, es tan antiguo como la literatura occidental” (R. 204).

Mercedes Roffé llega a una conclusión por demás clara y bien fundada: “Juan de Flores participa de la ideología dominante de su época según la cual las mujeres representan, individualmente, una amenaza contra la integridad moral del varón y, como grupo o estamento social, un peligro contra la integridad del Estado y sus instituciones. Así, si la entrada de un miembro de un grupo en el espacio del otro ilumina la fantasía misógina latente en la muerte de Torrellas, las fallas de la justicia racional del Rey y la reimplantación de un orden antiguo, basado en la estructura del clan y la ley de la sangre, percibido tradicionalmente como femenino, constituye una fantasía paralela, pero que afecta ahora al plano institucional” (R. 206-07). Vale la pena comparar esta conclusión con la de von der Walde: “la caracterización de la condición femenina, tan alejada de los dictados cortesés, es un ejemplo del funcionamiento simbólico, arcaico y catártico del psiquismo. (...) la [última] escena transparenta la angustia inconsciente del hombre a ser dominado —e incluso devorado, castrado, absorbido— por ese otro sexo al que se tiende, pero que no se alcanza a comprender. La proyección de los propios miedos conlleva un efecto catártico, liberador” (v.d.W. 243). El texto llevó a las dos investigadoras a que, trabajando ciertamente los mismos materiales, los elaboraran con metodología muy diferente y presentaran interpretaciones compatibles en lo que se refiere al mundo de valores del que se ocuparon, pese a que la bibliografía anterior parecía llevar a una interpretación opuesta. Ello significa para quien lee estas dos publicaciones que la lectura

está inscrita en el texto y que depende del nivel del análisis encontrar los parámetros correctos.

Cuando Mercedes Roffé evalúa su trabajo con la siguiente oración final: “Lo revelador no ha sido confirmar hasta qué punto Flores comparte la ideología dominante de su tiempo, sino rastrear los modos en que la ficción pone en escena esos supuestos” (R. 208) parece que habla por ambas lecturas: son libros que unen los cabos sueltos hasta ahora pendientes en la interpretación de este fascinante texto, y se complementan en su manera de abordarlo.

A Juan de Flores también se han dedicado cuatro de los doce trabajos en un tomo largamente esperado con artículos sobre la novela sentimental: Joseph J. Gwara and E. Michael Gerli (eds.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance. 1440-1550*. Londres: Tamesis, 1997. Aquí solo conviene mencionar este libro, dado que la presente reseñadora figura como autora precisamente de uno de los artículos sobre Juan de Flores, “Un mundo al revés: la mujer en las obras de ficción de Juan de Flores”, en el que se vuelven a corroborar muchos detalles que analizaron Lillian von der Walde y Mercedes Roffé.

Creo compartir tantos puntos de vista con ambas jóvenes colegas que la presente reseña se hace como en carne propia.

REGULA ROHLAND DE LANGBEHN

Universidad de Buenos Aires

Cantar de mio Cid. Edición, prólogo y notas de Alberto Montaner. Estudio preliminar de Francisco Rico. Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica I), 1993. xliii +783 páginas.

Esta nueva edición crítica del *Cantar de mio Cid* presenta un tesoro de información para el estudioso de la literatura española medieval. Con un prólogo de casi cien páginas, tres sistemas distintos de notas, láminas y mapas, el editor, Alberto Montaner, intenta acercar el texto del poema épico castellano a un público amplio sin eludir el planteo de los importantes problemas teóricos que presenta la interpretación de la obra.

En el prólogo, Montaner sintetiza los estudios más importantes que se han realizado sobre la composición del poema (datación, autor, fuentes), el contexto histórico-cultural en que surgió la obra, la estructura, la configuración prosódica, el sistema formular y las técnicas narrativas, el estilo y la historia del texto. A la discusión de los distintos enfoques críticos siguen las conclusiones del editor: los hechos narrados en el *Cantar* no constituyen un relato fiel de los sucesos históricos protagonizados por Rodrigo Díaz sino una visión literaria de los mismos (3); la fecha de composición del poema (h. 1200) permite describir la situación social en la que este se inserta como un período de cambio en el que se está constituyendo un nuevo tipo de sociedad, la de los hombres libres de la frontera capaces de mejorar su situación mediante el propio esfuerzo (20-21); el autor del poema se muestra consciente de su obra y perfectamente individualizado, lo que se debe a su probable formación culta (24), y el episodio de las cortes de Toledo revela el amplio y competente conocimiento de la terminología jurídica que posea (70); el *Cantar* es una creación original que ofrece soluciones peculiares en el desarrollo de la trama y en las técnicas narrativas, constituyendo una “epopeya nueva”, pero presenta

claro influjo de la épica francesa, en especial de la *Chanson de Roland* (24-25); es bastante probable que el autor conociera la historiografía latina de la época, en particular la *Historia Roderici*, fuentes clásicas latinas en que se desarrolla la doctrina militar romana y fuentes eclesiásticas latinas, no sólo la Biblia sino también composiciones litúrgicas o paralitúrgicas (26-27); el influjo de la literatura heroica árabe en el *Cantar* es muy improbable y plantea un grave problema de fuentes, ya que los textos aducidos —por Alvaro Galmés de Fuentes y Francisco Marcos Marín— o son muy tardíos o difícilmente podrían haberse filtrado hacia el norte por pertenecer a la alta cultura en árabe clásico (25-26, nota 17); parece razonable no admitir que el *Cantar* sea un producto oral teniendo en cuenta el bajo porcentaje de fórmulas del texto (48).

Este importantísimo conjunto de conclusiones, presentadas a veces con timidez, está avalado por la gran masa de datos reunidos en las más de trescientas páginas de notas complementarias. Esta es la parte más valiosa del estudio de Montaner, un verdadero tesoro de información —como dijimos al comienzo— sobre aspectos históricos, sociales, culturales, filológicos y literarios del poema, con numerosas citas de fueros, crónicas y fuentes literarias, y amplias síntesis de los aportes más importantes de la crítica acompañados de una evaluación, muy bien fundada en la mayoría de los casos, de las diversas hipótesis.

En las notas a pie de página se presenta un sumario de cada episodio del *Cantar* y glosas que pretenden aclarar las dificultades que presenta el texto para un lector no especializado en la materia. Algunas de estas notas carecen del necesario valor explicativo como, por ejemplo, la nota 7 *tan mesurado*: “con tanta medida”. Claro está que se remite a la nota complementaria correspondiente (388-389), donde se explica con precisión el importante término al que ya se había hecho referencia, además, en el prólogo (15-16), pero uno se pregunta cuál es la razón de ser de la nota al pie. En alguna ocasión la nota parece innecesaria, por ejemplo, la nota 85 *con vuestro consejo*: “de acuerdo con vos”, “contando con vuestro parecer”.

La justificación de las enmiendas adoptadas y la especificación de las lecciones originales del manuscrito único y de las propuestas de otros editores del *Cantar* se recogen en el aparato crítico. Los criterios generales utilizados para enmendar se explican en el prólogo: el texto ha sido modificado donde existían errores contra la rima, el metro o el sentido (93). En este aspecto Montaner se aparta de las dos últimas ediciones críticas del poema, las de Colin Smith (1972) y Ian Michael (1975). Estos editores utilizaron criterios fuertemente conservadores teniendo en cuenta que el *Cantar* ha llegado a nosotros en un manuscrito único y que carecemos de textos comparables de la época. Las enmiendas de Montaner resultan especialmente cuestionables cuando afectan a formas que aparecen repetidamente en el texto conservado como, por ejemplo, “ventadas” (vv. 116 y 128), forma que Montaner atribuye al copista y corrige para regularizar la rima, o la concordancia del participio con el sujeto, anulada en los vv. 794, 814, 929, etc., con el mismo fin.

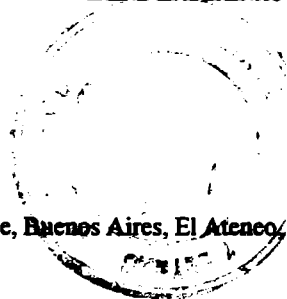
El estudio preliminar de Francisco Rico está escrito desde una perspectiva teórica diferente de la de Montaner. En efecto, Rico sigue en gran medida la línea teórica de don Ramón Menéndez Pidal acerca de la fecha de composición del *Cantar*, el autor, las fuentes, el contexto histórico, etc. Según Rico, el *Cantar* fue compuesto a mediados del siglo XII en la frontera castellana enmarcada por las cuencas altas del Duero, el Henares y el Jalón, por un juglar que se dirigía a un público no de alta condición sino “de menos pelo” (xi-xii). Rico reconoce que el *Cantar* ha heredado un conjunto de procedimientos

expresivos de la épica francesa, origen de la epopeya románica (xiii), pero opina que “el modo de proceder del *Cantar* es característico de quien se abreva en fuentes no escritas, y en particular en hontanares locales” (xxiv). Niega, portanto, “con rotundidad” que el juglar hubiera manejado la *Historia Roderici* (xxvii). En su opinión, la hipótesis mejor construida acerca de los orígenes de la épica románica es la oralista (xxxiii-xxxiv).

Para finalizar, consigno los errores tipográficos detectados: 10 r. 2: Hills [1924] (léase 1929); 44 r. 37: caracteza (léase caracteriza); 398 r. 23: PGC (léase PCG); 409 r. 27: asentimientos (léase asentamientos); 417 r. 8, 420 r. 17, 426 r. 8, 427 r. 5, 457 r. 12: Rusell (léase Russell); 424 r. 4: ganacia (léase ganancia); 437 r. 38: v. 1194 (léase 1994); 523 r. 10, 559 r. 23: Walter (léase Walker); 550 r. 26: seguirdad (léase seguridad); 586 r. 25: verso 1204 (léase 2104); 592 r. 44: v. 280 (léase 2280); 595 r. 8: en 1702 (léase 1072); 619 r. 30: Walker (léase Walsh); 663 rr. 31-32: *nuevas* significa sólo (léase *nuevas* sólo significa); 679 r. 10: aras (léase arras); 733 rr. 24, 30, 32: CHLM (léase CLHM).

IRENE ZADERENKO

Boston University



El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco, de Jorge Monteleone, Buenos Aires, El Ateneo, 1998.

EL TRIBUTO DE LA ATENCION

De Sarmiento a Umberto Eco, pasando por Goethe y Mallarmé, Kafka y Gide, Rimbaud y Benjamin, Borges y Yourcenar -entre otros autores- distantes entre sí en el tiempo y en el espacio, este libro reúne un conjunto de textos cuyo objeto común es el viaje; o más precisamente, textos que refieren una atenta percepción mientras *se recorre un lugar*.

Evocar un espacio a través de la escritura se puede transformar en una imagen persistente, la del propio sujeto que narra. Es por eso que estos relatos permiten leerse como autobiografías minúsculas donde el narrador describe en un episodio la cifra de su propio retrato. Fuertemente enlazadas experiencia y escritura, el hecho referido puede aparecer como la sinécdoque de una vida. Leer, por ejemplo, el episodio que cuenta Rubén Darío en “Noches de París” explica una particular herida que la ciudad europea le devuelve como un espejo: ser latinoamericano en la patria soñada se convierte en una maldición que el autor nicaragüense nunca resolverá, pues a la París ideal de su poesía se contraponen la París desencantada de la experiencia concreta. Leer a Arthur Rimbaud en África a través de sus escritos y cartas puede revelar la temporada en el infierno que proféticamente había anunciado años antes. Leer a Jean-Paul Sartre en Venecia permite reconocer en las aguas turbias de sus canales un “puro desorden”, quizá como índice de una visión literaria y filosófica en la que el imperio de la situación y el tiempo corrosivo son partes decisivas de su fundamento.

Como sistema de signos que es necesario descifrar -según sugirió Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*- toda ciudad presenta una zona secreta en la que reside su particularidad. Los habitantes del lugar seguramente conocen esa oculta presencia, ese

signo que la vuelve específica. Pero el viajero, que se encuentra allí de paso, de acuerdo a su pericia o de acuerdo a su interés, elige o no extraer ese secreto. Los autores realizan este ademán, elaborando sus propias hipótesis sobre las distintas ciudades y regiones que sus textos presentan.

“Leemos las ciudades porque antes han sido *escritas*” se afirma en el prólogo. Los viajeros de este libro han escrito y han leído las ciudades extrayendo de ellas parte de su enigma; sus miradas tenaces y sus escrituras esplendorosas obran en el ejercicio de ese conocimiento. El libro presenta una simétrica analogía: Jorge Monteleone lee y escribe con esos atributos acerca de los relatos seleccionados. Por ese motivo, este libro no deja de ser un derrotero a través de otros textos, de los que se desentraña, como en el caso de las ciudades, un fascinante secreto o un significado revelador, pues no habría relato de viaje “sin descubrimiento”.

La mayoría de los textos seleccionados presentan, por lo menos, dos aspectos comunes. El primero es que se refieren a distintos territorios geográficos. El segundo es que recorren dos territorios inherentes a la propia escritura: la instrumentalidad en tanto vehículo de información y minuciosa explicación, y la poeticidad en tanto discurso que no deja de gozar de su propio esplendor. El carácter estético y *poético* de estos textos no deja de tener una función pragmática: completa a través de un sistema metafórico aquello que el lenguaje como instrumento explicita, y sin embargo, no logra traducir del todo.

La evocación es una materia hecha, simultáneamente, de ficción y verdad, de reminiscencias y omisiones. Cuando el viaje resulta “una zona de ensueño”, la verdad participa de una forma particular de la ficción pues se restituye parte de la experiencia pasada por medio de la invención. Las voces de estos reconocidos viajeros construyen los perfiles de situaciones verosímiles o los perfiles de episodios que rozan el sueño. El viaje, en tanto itinerario abierto al azar y a la aventura, *resulta el escenario donde todo se vuelve factible*, aún lo más extraño. Los territorios a los que hacen mención estos relatos, entonces conceden ser descriptos en términos realistas, fantásticos, e incluso oníricos, pero siempre como una manera de conocimiento: “como no hay grandes diferencias entre el recuerdo de un sueño y el recuerdo de una realidad, -afirma Marcel Proust- acababa por preguntarme si durante mi sueño no se habría producido, en un oscuro trozo de cristalización veneciana, ese extraño flotar que ofrecía una vasta plaza, rodeada de palacios románticos, a la meditación prolongada del claro de luna”.

El relato de viaje se compone de numerosos textos y fragmentos sobre lugares y momentos distintos (las ruinas mexicanas descritas por José Martí, la Moscú bolchevique contada por Walter Benjamin, la ciudad de Londres en 1938, antes del comienzo de la guerra, narrada por el poeta Vinicius de Moraes, la región de los indios tarahumaras en la experiencia iniciática de Antonin Artaud, etc). A estas descripciones se añaden los textos de Monteleone que, más que explicar, hacen del lugar referido una pieza de conocimiento. El desplazamiento suscita un tipo de saber, ya sea como metáfora (la vida y la muerte como un viaje es una de las más extendidas en la tradición literaria) o ya sea en su estricta literalidad, es decir, una experiencia del espacio y del tiempo concretos que el viajero secreta y reúne en su propio cuerpo y en su propia conciencia. Una vocación por salir al encuentro de lo desconocido planea en estos textos. Los autores, diversos e incluso contradictorios entre sí en cuanto a sus estéticas, se integran, junto a los lugares disímiles que evocan, a una suerte de itinerario de la dispersión: pueblos, ciudades, regiones, países, mares. Este mapa heterogéneo, sin embargo articula un tipo de necesidad, elabora una forma de coherencia no sólo porque refiere la errancia como tema común, sino también porque los textos aquí

congregados narran una misma experiencia: el sujeto del relato de viaje descifra la imagen del Otro y de lo Otro, pero en ellos siempre se esboza la imagen de sí mismo.

Este libro se presenta como atípico. No es estrictamente una compilación aunque se coleccionan diversos textos. Tampoco se trata estrictamente de un ensayo, aunque la forma ensayística aparece. Se trata de un libro que cuestiona el género de la compilación y el género del ensayo. O mejor dicho, redimensiona esos géneros al constituir cada capítulo una estructura y un sentido autónomos. La relación que se establece entre la escritura de Monteleone y la de los demás textos constituye una suerte de continuidad que lo vuelve una forma de *relato*. Dicha continuidad no se funda en términos de estilo, sino que se asienta en la mirada, ávida por el conocimiento de lo ignorado.

A su vez, hay una serie de operaciones que lo tornan un libro con una fuerte marca de autor. Esas operaciones se verifican en primer término en los "armados" de los textos: en el caso de Rimbaud, por ejemplo, se lee una suerte de pequeña biografía, y al mismo tiempo, una autobiografía fragmentaria a partir de un criterio que recorta, y por lo tanto produce/elige un sentido particular. En el caso de Walter Benjamin se lee en el capítulo "Asia en Moscú" una reconstrucción de un segmento de su vida a partir de diversas fuentes, a la vez que una narración de Monteleone completa el cuadro a través del estatuto ficcional, arrojando una luz decisiva sobre ese período del teórico alemán. Hay otros ejemplos similares, donde Monteleone organiza materiales, ya sea en los títulos, ya sea en la relación que establece entre textos dispersos.

Otra operación considerable es la gran cantidad de textos y fragmentos traducidos por primera vez al español en los cuales aparece una suerte de incisión autoral. Precisión y creación son dos aspectos en los que puede verificarse la eficacia del traductor con el fin de dar cuenta de los escritores.

La numerosa cantidad de material reunido y escrito por Jorge Monteleone lo vuelve un libro en el que se combinan las escrituras teórica, crítica, ensayística y ficcional en una suerte de espacio interdiscursivo que articula diversas manifestaciones. Multiplicidad de discursos que elaboran una textualidad en la que, a medida que se avanza, no sólo produce un saber, sino que postula un axioma, una poética y una suerte de *fe* en la escritura como espacio epistemológico. En este sentido, conocimiento y escritura constituyen dos términos de un mismo proceso irreductible.

El relato de viaje solicita ser leído de diversos modos. Como un verdadero periplo realizado a través de sus páginas, la lectura no necesita estrictamente del orden presentado en el volumen, sino que permite la posibilidad de la elección. Unir, por ejemplo, Londres con Moscú y Abisinia con la Patagonia, aventurarse en China para luego arribar a Euro Disneyland, supone una decisión del lector en la que se halla en juego, furtivamente, la posibilidad de un viaje personal que a través de la experiencia de otros se convierte en propia.

Una elaborada erudición que se aprecia en las "Referencias" resulta finalmente... un homenaje. Análogamente a la fascinación que Goethe experimentó por la ciudad de Roma, Jorge Monteleone parece imitar el gesto al recoger los textos de estos escritores y confirmar la cita del autor alemán respecto de la urbe italiana: este rico conjunto de textos merecía este "tributo de la atención".

CARLOS BATTILANA

(Universidad de Buenos Aires)

Homenaje a Beatriz R. Lavandera (1942-1998)

Doña Casimira vivía sola con su perrito. Era un perrito negro y blanco que doña Casimira había encontrado un día en la calle y lo había llevado a su casa como compañía para su vejez....Se despertaba por la mañana y llamaba: "¡Dudú!"... "Vení Dudú!"... "¿vamos a ver nuestra telenovela Dudú?", "¿vamos a dar una vuelta Dudú?"

(Luis Fernando Verissimo. *El analista de Bagé*)

Hace quince años, a poco tiempo de la democracia, y con este mismo cuento del que solo reproducimos una pequeñísima parte, veíamos nacer una nueva universidad y por fin salíamos de las catacumbas del conocimiento. Así, muchos de nosotros tomamos contacto por primera vez con la Lingüística en la imagen de una mujer que después de once años de exilio volvía al país.

Su carrera brillante en Estados Unidos, donde se doctoró con William Labov en Pennsylvania, recibió la beca Guggenheim, la Tinker y durante años fue profesora en John Hopkins University y en Stanford University, no pudieron con su nostalgia y su necesidad de volver.

Solo tres años después de haberse doctorado, en 1977, su planteo en el *Where does the sociolinguistic variable stop?* hizo que la Sociolingüística Lavobiana limitara sus estudios estadísticos a la fonética y la fonología, aunque a veces intentara estirarlos hasta la morfología. Estos intentos de pasar este nivel de análisis han sido tan cuestionados, que es imposible tratar temas sociolingüísticos sin ingresar en esta problemática metodológica....

Este artículo presentado en el *LSA Annual Meeting* y publicado luego en *Language in Society* se convertía, entonces, en un clásico dentro de la Sociolingüística, la Teoría variacionista y la Metodología.

A su tesis doctoral *Linguistic structure and sociolinguistic conditioning in the use of verbal endings in si-clauses (Buenos Aires-Spanish)* le siguieron una serie de trabajos que contribuyeron al estudio del bilingüismo, *code-switching* y cuestiones que ponían en foco problemas como: la elección del hablante y la necesidad de extender el análisis lingüístico de la oración al discurso. Esto se refleja en su primer libro: *Variación y Significado* (1984).

En nuestro país fue Directora del Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires entre 1984 y 1991 y Titular de la Cátedra de Lingüística General y Gramática textual, además de haber dictado Historia de la Lengua, Sociolingüística, Gramática generativa, Metodología, y Análisis del Discurso. Uno de sus libros más importantes *Curso de lingüística para el análisis del discurso* (1985) encierra muchas de sus

apreciaciones sobre estas diferentes temáticas que fuera impartiendo en sus clases.

Como investigadora principal del CONICET impulsó importantes proyectos, tal vez los más conocidos en el área del Discurso Político. Y dentro de ellos los agotados: *Cuadernos del Instituto de Lingüística. Análisis sociolingüístico del Discurso Político. I y II.* y el trabajo de su equipo presentado en la *Georgetown Round Table* de 1986, "Intertextual relationships: Missing people in Argentina" junto con "Decir y aludir: una propuesta metodológica" (1985) y "Hacia una tipología del discurso autoritario" (1985); acompañaron toda la movida latinoamericana que iría definiendo una nueva disciplina como es hoy el Análisis Crítico del Discurso (para una revisión completa ver Rojo, L.; M.L. Pardo y R. Wtaker (1999)).

En 1988, emprendió una tarea verdaderamente titánica la creación de una revista latinoamericana que nos representara en el mundo: *Lenguaje en Contexto* y en su prólogo observa:

[los editores] Solo aclaran que esta revista pretende acórtar las distancias entre sabios y aprendices, entre ciencias sociales y ciencias humanas, y por sobre todo, entre los distintos mundos separados por números que los ordenan.

Aquel esfuerzo y empresa privada no sobrellevó los vendavales económicos de una Argentina inestable pero sí sobrevivió su espíritu y sus ideales que hoy se delinean en la nueva *Discurso y Sociedad* que, entre muchos de sus discípulos, llevamos adelante. En el prólogo de esta última la recordamos con unos versos de María Elena Walsh que ella creía reflejaban en gran parte sus sentimientos frente a este país con el que mantenía una relación difícil y a la vez de profundo amor:

*porque me duele si me quedo
pero me muero si me voy...*

Además de sus libros publicó un sin número de trabajos científicos de alcance internacional, entre los más conocidos: "Lo quebramos but only in performance"; "Shifting Moods"; "Textual Analysis of a Conditional utterance"; "Language and Social Context"; "The Social Pragmatics of Politeness" y uno de sus últimos trabajos "Argumentatividad y Discurso" en *Voz y Letra*. Recibió distinciones como el Premio Bernardo Houssay y el Premio Konex de Platino.

Como dijeron sus colegas Elizabeth Traugott y John Rickford en el Homenaje que le rindieran en el *Boletín de la Linguistic Society of America*:

...She was an indefatigable scholar and teacher whose ideas challenged and extended the thinking of her colleagues and served as sources of inspiration for her students.

Hoy y siempre todo su conocimiento nos acompaña, y lo hará con las generaciones que vienen y es probable que el calor de sus palabras, el compañerismo y el cálido afecto a sus discípulos del que nosotros pudimos disfrutar, trascienda las frases académicas y se mantenga vivo en el lenguaje que, estamos convencidos, es más que una palabra, que una frase, es un canal privilegiado de encuentro que tiene nuestra humanidad:

María Laura Pardo



ÍNDICE

NICOLÁS ROSA, Cine y Literatura. La teoría del montaje	5
RICARDO FIGLIA, Sarmiento, escritor	19
DAVID OUBIÑA, Impropios laberintos de un rostro (construcción de una identidad nómada en la literatura y el cine de Edgardo Cozarinsky)	35
PAOLA CORTÉS ROCCA, Cuerpos y promesas. El retrato fotográfico en el siglo XIX	43
JENS ANDERMANN, Evidencias y ensueños: el gabinete del Dr. Moreno	57
ADRIÁN CANGI, Lo mutante imprevisible. Meditaciones sobre la imagen límite ...	67
FLORENCIA CALVO, Asesinos, traficantes y delincuentes. Acerca de una campaña contra la violencia en el fútbol	79
MARTÍN KOHAN, Los boleros: fábulas de amor en la cultura de masas	89
JUAN DIEGO VILA, Hermafroditas, pecado y delito: tipos textuales del control social en la España aérea	105
ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, Gardel canta a Darío. Para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango	119
FERMÍN RODRIGUEZ, Cómo salir de <i>La traición de Rita Hayworth</i>	145
ALEJANDRA ALI, Faros	157
MARTA GALLO, Virgilio en <i>Las nubes</i> de Saer	169
OSCAR BLANCO, <i>Pubis Angelical</i> : una estrategia de saturación	181

RESEÑAS

FREDERIC JAMESON, <i>La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial</i> , Marcela Dómine	199
JOHN BERGER, <i>Cada vez que decimos adiós</i> , Alejandra Uslenghi	201
SAITTA, SYLVIA, <i>Regueros de tinta. El diario "Crítica" en la década de 1920</i> . Pablo Bardauil	202

ALBERTO GIORDANO Y MARÍA CELIA VÁZQUEZ (COMP.), <i>Las operaciones de la crítica</i> , Leonora Djament	206
LEO BERSANI, <i>Homos</i> , Marcelo Topuzián	208
SUSANA REISZ, <i>Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica</i> , Laura Aranovich	211
<i>L' Abattoir</i> de Esteban Echeverría y <i>Soledad</i> de Bartolomé Mitre. Traduits et présentés por Paul Verdevoye. Nilda Díaz	213
JOSÉ A. MADRIGAL (ED.), <i>New Historicism and the Comedia: poetics, politics and praxis</i> , Patricia Festini	214
MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, <i>De la Restauración al exilio (Estudios literarios)</i> , Oscar Calvelo	218
MERCEDES ROFFÉ. <i>La cuestión del género, en Grisel y Mirabella de Juan de Flores</i> . LILLIAN VON DER WALDE MOHENO. <i>Amor e ilegalidad. Grisel y Mirabella, de Juan de Flores</i> , Regula Rohland de Langbehn	220
ALBERTO MONTANER (ED.), <i>Cántar de mio Cid</i> , Irene Zaderenko	225
JORGE MONTELEONE, <i>El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco</i> , Carlos Battilana	227
<i>Homenaje a Beatriz R. Lavandera (1942-1998)</i> , María Laura Pardo	231

**La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de diciembre de 1999**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).

Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).

Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).

Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy Mc Mahon (1965).

Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología* (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).

Poesías varias (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).

Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).

AAVV. *III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Tomos I y II (1993).

Anejos de la Revista de Filología

Ana María Barrenechea y colaboradores, *Epistolario inédito. Sarmiento-Frías* (1997).

