

# Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFÍA

---

1993 Nº 7

EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN **JUAN B. RITVO:** Lugones: Tradición y trasmisión **JORGE PANESI:** Borges nacionalista **DARÍO GONZÁLEZ:** Alguien, algo, nadie (La imagen de Berkeley en la obra de Borges). **SANDRA CONTRERAS:** Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición LA GENEALOGÍA DEL MONSTRUO **CÉSAR AIRA:** Arlt **ALBERTO GIORDANO:** El infierno tan temido **MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN SERGIO CUETO:** Elogio de *Los tres chiflados* **JORGE MONTELEONE:** La ventana indiscreta (Nota sobre mirada, cuerpo y lenguaje) **LIBROS DARÍO GONZÁLEZ:** Una ontología de la ruina **GUILLERMO SAAVEDRA:** Los desvíos del realismo

*B E A T R I Z V I T E R B O E D I T O R A*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



I E C H

# *Paradoxa*

LITERATURA / FILOSOFÍA

---

1993 N° 7

*BEATRIZ VITERBO EDITORA*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



---

I E C H

# Paradoxa

LITERATURA / FILOSOFÍA

1993 Nº 7

<i>Director:</i>	Alberto Giordano Juan B. Ritvo
<i>Consejo de Redacción:</i>	Sergio Cueto Darío González
<i>Diagramación:</i>	Gustavo Cueto
<i>Tapa:</i>	Daniel García

I.S.S.N. 0327 - 9820

La reproducción total o parcial de los textos publicados necesita la autorización de la revista.

Correspondencia y pedidos a nombre de  
Beatriz Viterbo Editora  
Laprida 2086 - (2000) Rosario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

BEATRIZ VITERBO EDITORA

CONICET



I E C H

# Sumario

## EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN

- Juan B. Ritvo*: Lugones: Tradición y trasmisión .9  
*Jorge Panesi*: Borges nacionalista .16  
*Darío González*: Alguien, algo, nadie (La imagen de Berkeley en la obra de Borges) .31  
*Sandra Contreras*: Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición .38

## LA GENEALOGIA DEL MONSTRUO

- César Aira*: Arlt .55  
*Alberto Giordano*: El infierno tan temido .72

## MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

- Sergio Cueto*: Elogio de *Los tres chiflados* .87  
*Jorge Monteleone*: La ventana indiscreta (Nota sobre mirada, cuerpo y lenguaje) .96

## LIBROS

- Darío González*: Una ontología de la ruina (Presentación del libro *La edad de la lectura*, de Juan B. Ritvo) .105  
*Guillermo Saavedra*: Los desvíos del realismo (Presentación de *La experiencia narrativa*, de Alberto Giordano) .107

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

# El escritor argentino y la tradición

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



I E C H

JUAN B. RITVO

*LUGONES: TRADICIÓN Y TRASMISIÓN*

Quienes hemos llegado a Lugones tras pasar por Borges extrañamos la ponderación, el buen gusto, el pensamiento sutil y replegado sobre otro pensamiento, más sutil aún; añoramos la frase que desdeña la retórica enfática, esa que toma al interlocutor por los hombros y lo obliga a despertarse y aplaudir.

Podemos, como hizo el propio Borges, componer una antología poética donde no falten ni “El sol de medianoche” ni “Historia de mi muerte”, pero en la que queden excluidos los versos que Lugones dedicó a la llamada Aglaura —firmados, como se sabe, con esa mezcla de ingenuidad y de mal gusto que fue tan suya: “Osolón de Ploguel”—, y la estentórea “Oda a los ganados y las mieses”.

¿Es preciso separar los dominios, dividir lo que es propaganda, llamado a la acción, precepto educativo, de aquello que, sin nombre, inaugura una vida más allá de la vida?. Indudablemente; pero esta operación, si no quiere encallar, dura y definitivamente, en la moral de la idealización, debe dejar, primero, que se mezclen, inextricablemente, el buen y el mal gusto, la pompa y el *kitsch* monumental con los atisbos, francos, de un orden depurado, intenso y dueño del instante que perfecciona su apariencia de eternidad.

El punto excede, obviamente, a la poesía. Afecta a la obra entera de Lugones. En una obra en que exalta a Mussolini y llama a su público a juramentarse en defensa de la inmaculada virginidad de la Patria, dice cosas como éstas: “Nuestras verdades y nosotros mismos somos como esas estrellas apagadas hace muchos años, pero cuya luz sólo ahora nos llega”<sup>1</sup>.

Lugones, evidentemente, no puede afirmar nada sin identificar su causa con la causa del cosmos, como en el verso final de su juvenil “*La voz contra la*

1. Leopoldo Lugones, *El Payador y antología de textos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 371.

*roca*: “Y decidí ponerme de parte de los astros”. Y, no obstante, la figura es eficaz y rotunda al igual que la voz del predicador. Y, no obstante, ¿cómo separar su aspecto de público esplendor del monumentalismo decorativo que informa al *kitsch* finisecular y que desembocará en ciertos aspectos cruciales del fascismo?

¿Continuaremos multiplicando los deslindes precautorios según el gusto y el gesto borgiano o decidiremos aceptar, en cierta dirección de la tradición la coalescencia original de un impulso quebrado e inválido desde el origen y por ello mismo condenado a dividirse contra sí mismo cada vez que se afirma en contra de lo único que lo sostiene?

¿Cómo sentirnos cómodos con un escritor que proclama a su falso gaucho de su falsa pampa heredero de los héroes homéridas? Uno no puede menos que reírse de un lenguaje que pierde —aunque paternalmente lo subraye—, el tono, la sombría dignidad, la precisa belleza del *Martín Fierro*, para reemplazarlo por esa retórica de bronce y de mármol que hincha, a la vez, la arquitectura y el estilo verbal del Buenos Aires oligárquico.

(¡Cómo no extrañar —y ésta es la lección borgiana, decisiva, desde luego—, la voz más recoleta de Hernández, el elegante coloquialismo de Mansilla —tan astuto y sabio en su falsa sencillez— y la fuerza de Sarmiento, infalible hasta en sus descuidos!)

Y, no obstante, el monumentalismo de Lugones es excesivo; se parece, demasiado, a esa falsa arquitectura que Broch denunció en el comienzo de su ensayo acerca de Hoffmannsthal<sup>2</sup>: falso barroco, falso historicismo, falso renacimiento, mas llevada a un punto máximo de incandescencia, de acumulación, de exhibición de sus recursos, su oratoria, sus promesas, sus vindicaciones.

La monumentalidad excesiva se transforma, se vuelve contra sí y se torna hecatombe; es el momento en que aquello que le servía de apoyo —la búsqueda de autenticación en un neoclasicismo demasiado marcado por la reaccionaria severidad de la Tercera República francesa—, es llevado al límite y cae como decorado de una ridícula representación de melodrama italiano: sólo queda en pie la fuerza desnuda de un estilo que termina odiando el pensamiento, violentando la idea, desconociendo los matices y ambigüedades de la psiquis porque no aspira a otra cosa que no sea la pira mortuoria, la brutalidad que destruye los cuerpos, el juramento de la inmolación, la fusión del animal y el hombre, la reducción del objeto a la eterna mineralización.

2. “Hoffmannsthal y su tiempo” en *Poesía e investigación*, de Hermann Broch, Seix Barral, Barcelona, 1974.

Casi inadvertidamente, Lugones nos entrega algo esencial, en un párrafo del cuento “Estreno”, que pertenece a la *Guerra Gaucha*: “Hombre y bestia amalgamábanse en la mutua afición sin el estorbo de una idea. Nada más que una cosa quería el jinete: correr. Nada más que una cosa sabía el caballo: correr. Y de este modo el caballo constituía el pensamiento del jinete”<sup>3</sup>. Nada más lugoniano que este querer del lado del hombre y este saber del lado del animal; mas no para proclamar algún paraíso del instinto —Lugones no era Lawrence y valoraba demasiado, a diferencia del inglés, el ornato victoriano, que él admiraba con el voraz candor del advenedizo—; sino para aquietar su violenta pasión a la que fijaba, cada vez más, objetivos *kitsch* y broncíneos, sempiternamente desmoronados, para contener algo que sólo apaciguábase en el apetito que se consume a sí mismo.

Cabe citar, esta cifra de sí mismo que Lugones seguramente no captó, en el discurso de Ulises en la tercera escena del acto primero de *Troilo y Cresida*: “Entonces todas las cosas se concentrarían en el poder; el poder se concentraría en la voluntad, la voluntad en el apetito y el apetito, lobo universal, doblemente secundado por la voluntad y el poder, haría necesariamente su presa del universo entero, hasta que al fin se devorase a sí mismo”<sup>4</sup>.

#### “HEMOS HALLADO EL HOMBRE ”

Lugones inicia su carrera (término vulgar que nunca tuvo un alcance más ominoso y preciso) con un libro de poemas vertiginoso, informe, provocativo, elemental; simultáneamente anarquiza rojos amaneceres; ambos ejercicios pertenecen al mismo ámbito y componen un mismo papel para un mismo público que, en lo esencial, no habrá de cambiar. Desde luego, se trata de un público (en el sentido retórico de la expresión) de Amos, de amos que mandan corporativamente sea cual sea su orientación y valor: el general Roca, pero también Mussolini y quizá (¿por qué no?) Lenin.

Algunos de esos candidatos a Amos eran irrisorios —el presidente Quintana, heredero del roquismo, por ejemplo—, otros, como el propio general Roca,

3. Cit, por la edición de nota 1.

4. William Shakespeare, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1974. (He controlado con el texto inglés en *The complete works de W. Shakespeare*, Spring Books, London, 1978; la versión castellana en este punto es fidedigna).

sostenían muy bien esa apariencia de completud; no importa —más allá de los cambios ideológicos de los valores dominantes a que tan sensible era Lugones—, más allá de la rotación de personas, hay siempre una escenografía del poder que permanece, invariable; es, desde luego, esta escenografía la que lo encandila, lo fascina hasta el punto de la obnubilación al evocar el brillo de las espadas, el lustre lustral de los uniformes, cóndores o aviones que se precipitan desde el cielo (¿cómo no recordar al ilustre bufón de D’Annunzio?), el vuelo del águila en el inevitable estilo Naopoleón III.

En el centro del drama, en el corazón de la escenografía del poder, lo que sólo puede llamarse con comillas imperiales e imperativas: “El Hombre”.

En 1903, durante la campaña presidencial de Quintana, ante una asamblea de ciudadanos de alquiler y de curiosos, lanza una de sus frases, grotesca si se integra el contexto: “Apaguemos la linterna filosófica y vayámonos en paz. Hemos hallado el hombre”. Y en el discurso de Ayacucho, en 1930: “Pacifismo, colectivismo, democracia, son sinónimos de la misma vacante que el destino ofrece al jefe predestinado, es decir al hombre que manda por su derecho de mejor...”

Por todas partes y épocas la confusión de civilización y barbarie, la matriz mítica de Lugones que tantas veces se pierde en el fárrago de caballeros y damas de utilería prerrafaelita; dice, incidentalmente, en *El Payador*: “Mi suegro, hombre de duros lances con la montonera, solía llevar en el bolsillo de su pellón un diccionario de la rima...”

Al contacto de la civilización, su urbanidad aparecía por reacción virtual como el brillo de la plata.”<sup>5</sup>

Aquí despunta el drama de Lugones —del Lugones personaje de su literatura, no el de la evanescente biografía—; nunca pudo o nunca supo reducir esas figuras al estatuto de la ficción; le obsedieron toda su vida, sin darle tregua y sin que pudiera interrogarlas: cada vez más tales sombras adquirieron la consistencia de una divinidad sádica (e incluso gnóstica), cada vez más soltaron el hilo de su vida (evocado en el que quizá sea su mejor poema) hasta entregarlo a la voracidad de una demanda sacrificial: “Inclínate, inmólate...”

Perdido él mismo en el escenario que montaba, no había resquicio para interrogar e interrogarse. Lugones era hombre elemental, de órdenes y sumisiones —bruscamente interrumpidas por arrebatos de cólera—, mas no de preguntas y de problemas.

## LA FUERZA

Esta imperiosa sumisión a la fuerza que termina por destruirse a sí misma, esta especie de ontología negra, huérfana de cálculo y medida, esta abstracción de la forma de la fuerza, admirada allí donde se manifestase y con el signo que lo hiciese, terminaba por producir rechazo y malestar en sus circunstanciales camaradas y en sus no menos accidentales amos; llevando al colmo, progresivamente, segregaciones, autopuniciones y giros restitutivos, finalmente dislocados.

Se pueden mencionar algunos episodios, muy notorios, de esta curiosa teratología.

a) Elabora la proclama del golpe de 1930, pero redacta un denominado “informe confidencial”<sup>6</sup> que alerta sobre la necesidad de estructurar una política económica cabalmente estatista, incompatible con el grupo al cual se dirige pero involuntariamente solidaria con los proyectos de radicales a los que odiaba.

b) Mientras adhiere —ya solo—, a un nacionalismo cada vez más distante del grupo que impuso la dictadura militar de la época, acepta el encargo de escribir la historia de Roca, un liberal. Esta obra, interrumpida por su suicidio y la nota en la que dice “No puedo concluir la *Historia de Roca. Basta*”<sup>7</sup>, conlleva algunas claves del atolladero, estilístico y vital, de su autor. Pretende escribirla como si fuera Plutarco diciéndonos quién era Cicerón y se enreda en un pesado andamiaje —hecho de encargo, de honra militar y marmórea, de hastío digno de la Recoleta—, de pseudolatines y glorias lares y penates.

c) Tras haberse convertido al catolicismo, comete el pecado anticatólico por excelencia: se suicida. Leonardo Castellani lo comenta con lenguaje inimitable, tan de época: “...repentinamente, sin que nada lo hiciera prever, el 10 de febrero de 1938 se suicida! ¡después de haberse convertido al catolicismo! realmente es como para arrancarse los pelos. Se da muerte llevando a la boca ¡Ay Dios! un puñado de cianuro, un suicidio de sirvienta...”<sup>8</sup>

6. Revista *Crisis*, en “Si y No de Leopoldo Lugones”, Buenos Aires, junio de 1974.

7. Leopoldo Lugones, *Historia de Roca*, Editorial Belgrano, Buenos Aires, 1980.

8. Cit. en revista *Crisis*, ed. cit.

## UN ESCRITOR PÚBLICO Y OBSCENO

Borges decía que Lugones era un escritor esencialmente público; agrego: público y obsceno. Como estaba poseído —al igual que José Enrique Rodó—, por un ideal de predicación y vaticinio, buscaba de continuo la torre, el púlpito, la tribuna y pulía su estilo lejos del cuerpo —lejos de su cuerpo—, en dirección a las lejanías mármóreas.

En este contexto, la obscenidad salva su nombre y su obra, aunque en poco haya beneficiado su vida.

Lo que ha expulsado del cuerpo ahora retorna en el cuerpo de sus textos como humores vertiginosos y destructores, que operan al igual que operaba su firma al pie de las cartas dirigidas a Emilia Cadelago: firma trazada con sangre y semen.

Los cuentos de la *Guerra Gaucha* son un ceremonial de destrucción que anuda, de un lado, la apoteosis de la *descriptio* en la novelística francesa del siglo pasado —las distintas redacciones de *La tentación de San Antonio*, la definitiva tanto como la de 1849 y 1856<sup>9</sup>, y la zaga de los *Rougon-Macquart* de Zola—; descripción que se autonomiza de las diégesis disgregando el objeto en una proliferación lírica de cruces y cortes errantes que ya nada deben al inventario notarial<sup>10</sup>; del otro lado, introducen esas narraciones el ritmo elocutivo y la áspera desnudez de la prosa de Quevedo<sup>11</sup> que inmola la carne en la pira del espíritu.

Si se examinan con algún detenimiento las imágenes verbales y los epítetos, se notará, de inmediato, que estos últimos caracterizan estados de los cuerpos y atributos de su profundidad, no relaciones. Cada cuerpo —dice esta física de la consumación—, librado a sí mismo tiende, paroxísticamente a expandirse sobre los otros para mezclarse, penetrarse, violentarse recíprocamente.

Y los verbos condensan un tejido de relaciones y de pasajes en que todo es ruptura, crispación, mutilación.

La obscena intimidad de los cuerpos, en ebullición y fervor, se derrama y desnuda hacia afuera, con aspereza.

“Hambrunas, ojerizas contra la piel blanca tan susceptible de mancharse por lo mismo: añoranzas del aborigen, asperezas de la desnudez —todo eso

9. Gustave Flaubert, *La tentación de Saint-Antoine*, Louis Conard, París, 1924.

10. Sobre la descripción en la narrativa francesa en el siglo XIX y la superación del estilo de inventario notarial, véase, incidental pero precisa, la referencia de Jean Cassou, “Odilon Redon”, Visconti, Buenos Aires, 1975.

11. Juan Carlos Ghiano, *Análisis de la guerra gaucha*, CEAL, Buenos Aires, 1967.

acumulado, enfervorizaba su sangre. Carnívoros feroces, abusaban del ají en sus comidas; y la llama de la especia añadía su calor al de ese entusiasmo cuyo torrente se alborotaba en el cauce de sus venas”. Y más adelante en el mismo relato “Estreno”: “Chocando contra árboles y peñas, su cuerpo desataba enormes argayos, zangoloteábase en golpes horribles. De pronto, una rama lo encajó. Revolvióse un momento con manos y piernas, como un insecto panza arriba; mas las piedras que consigo deleznable forzaron, descargándose encima, aquel conato de resistencia...”

Al fin: “Pero mientras sacudía el trofeo, un gesto de victoria lo transfiguró. Vieron en su boca el grito que hasta ellos no ascendía...”

El objeto ha sido inmolado, en consagración sacrificial.

El objeto ha sido consumido y consumado por la mimesis de una sintaxis barroca ajena, sin embargo, a la significación del barroco; el objeto ha sido evocado en la extravagante proliferación léxica que oculta la acción y la reduce a trivialidades edificantes y patrióticas al estilo *Caras y Caretas*.

Una fuerza ciega, confusa, que mezcla los trayectos y las tradiciones, que evoca la sal y el sabor de las antiguas palabras griegas y latinas, el antiguo castellano y las jergas campesinas, conjura los ritmos quebrados de la lengua y se dispone a traficar con la muerte y el silencio.

Esta voz, aún hay que oírla —sin justificarla, sin alabarla, sin vindicarla, puesto que en algo somos concernidos por ella.

JORGE PANESI

## *BORGES NACIONALISTA*

La literatura y la filosofía se alimentan de paradojas, de esos límites y fronteras a que se someten la reflexión y la auto-reflexión: mientras una las amplifica y se solaza en ellas, la otra se afana por despejarlas. Borges ha hecho de los límites entre Literatura y Filosofía una de sus paradojas esenciales (“la metafísica es una rama de la literatura fantástica”), por eso, criticó mejor que nadie en Argentina las excentricidades irónicas del pensamiento nacional. Mejor que nadie, porque a lo largo de su trayectoria reflexionó sobre sus propias puerilidades nacionalistas que son, inexorablemente, las puerilidades de todo pensamiento nacional. La escritura de Borges ensancha las posibilidades combinatorias de la literatura, la expande hacia dentro y hacia afuera de sus propios límites, pero se sabe en la misma operación expansiva, atada a una clave de elemental pobreza que es, también, la condición de posibilidad de ese destino expansivo.

Freud antes de la primera gran guerra se cartea en inglés con su futuro biógrafo, Ernest Jones. Durante el conflicto, su inglés cesa y pasa a escribirle en alemán. Llegada la paz, el diálogo se restablece en inglés. Hay en esta anécdota una inextricable pero sin embargo indiscutida lógica que ve en la lengua materna una identidad vital sustraída al pensamiento y que forma la sustancia misma del pensar. Adorno no difiere demasiado de su poco amado compatriota Heidegger: los dos se hermanan en el convencimiento de que la lengua alemana (el destino histórico del alemán) “posee una notoria afinidad electiva con la filosofía”<sup>1</sup>.

1. Adorno, Theodor W.: “Sobre la pregunta ‘¿Qué es ser alemán?’”, en *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, p.104. La puerilidad razonada va más lejos: el alemán “ha conservado una mayor fuerza expresiva que las lenguas de Occidente” (idem).

Que la referencia al alemán no parezca fortuita en el caso de Borges: a diferencia de Freud, Adorno o Heidegger, siente su idioma español como un destino minusválido, como el tosco sedimento de una cultura cuyo *élan* literario se cierra, sin reabrirse, en las magnificencias verbales del siglo de oro; expansiones literarias de la lengua que son aceptadas para, inmediatamente, ejercitar sobre ellas la crítica feroz. La sustancia de esta crítica proviene de otra lengua que Borges ha aprendido en Ginebra y que se ha empeñado en no olvidar: el alemán. En la década del veinte, ensaya una literatura nacionalista que más estrictamente debería llamarse doméstica, localista o regionalista (la literatura del arrabal), y, en secreta alianza con esa invención, de la mano de sus lecturas alemanas, interviene en un debate intelectual típico del Centenario y que se remonta a la herencia de las inquietudes lingüístico-políticas del siglo pasado: el problema pedagógico del “idioma nacional”.

El alemán permite a Borges adentrarse en las discusiones sobre filosofía del lenguaje que tuvieron como epicentro la ciudad de Viena, y cerrar ese debate con una aventajada claridad de cuyo rigor se aprovecharían sus futuras ficciones: *Tlön, Funes el memorioso, La lotería en Babilonia, La biblioteca de Babel...* El instrumento que le permite sacar una ventaja inigualada entre las ingenuas opiniones de los puristas criollos o las piadosas alarmas de los académicos hispánicos es la “*sprachkritik*”, aprendida en sus lecturas de Fritz Mauthner, fervoroso discípulo de Schopenhauer. Borges lee a ambos con idolatría y ansias plagiaras. Acusado de “inhumano” en sus primeros intentos literarios, y mucho después de conservador, o de reo culposo por declararse apolítico, Borges ensaya una crítica que se interna sin vacilar en las discusiones teóricas. Da un “giro lingüístico” y filosófico a una cuestión empobrecida por la seriedad aniquiladora de la pedagogía o por la inquietud demográfica de la política cultural. Muestra, una vez más, que toda intervención teórica enraizada en un discurso concreto, tiene efectos políticos impredecibles, y por lo tanto, más intensos que los discursos políticos manifiestos. Como Borges habrá de decir en 1938: “Es evidente que en la literatura de un país influyen los acontecimientos políticos; lo imprevisible es el efecto particular de ese influjo”<sup>2</sup>. La literatura borra con su accionar las fronteras de los discursos, critica las inercias del pensamiento cómodo porque ha nacido modernamente como crítica de sí misma. La literatura nacionalista de Borges presupone estos

2. “Die Raeuber vom Liang Schan Moor, de Shi Nai An”, en *El bogar*, 5 de agosto de 1938.

(Recopilado por E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal en *Textos cautivos*, Buenos Aires, Tusquets, 1986, p. 257.

debates alemanes y sajones porque, paradójicamente, la afirmación de originalidad y autonomía del nacionalismo literario sólo puede construirse como un *compositum*, como una combinatoria.

El praguense Mauthner cree que nada puede ser conocido con certeza por medio del lenguaje. Es más apropiado para expresar los sentimientos subjetivos en la poesía que como instrumento gnoseológico<sup>3</sup>. Superestructura inestable amasada histórica y colectivamente por encima de un conjunto de sensaciones, imágenes y representaciones siempre heteróclitas y siempre cambiantes, el lenguaje es sustancial y originariamente metafórico, como lo es el pensamiento que no se distingue del habla. Para Mauthner ni siquiera hay algo tan abstracto como “el” Lenguaje, ni siquiera la filosofía o la ciencia pueden apartarse del habla ordinaria cuya esencia consiste en el uso<sup>4</sup>. Implícita revalorización del lenguaje popular y declarada oposición hacia los conceptos, la teología y los dioses conceptuales abstractos de la filosofía o del nacionalismo, esta teoría legítima en Borges su afán por construir una literatura con las imágenes o las sensaciones elementales y pasajeras, atrapadas por medio de metáforas. Según esta *sprachkritik*, las palabras son dioses, o lo que es lo mismo, los dioses no son más que palabras. Hablar lleva implícita una mitología, o varias; la filosofía misma, afirma Mauthner, es “sólo mitología”<sup>5</sup>. El lenguaje constituirá en el universo borgiano “un recelo”<sup>6</sup>, y esas “deficiencias de lo verbal”<sup>7</sup>, que clasifican el universo con una pretensión desordenada e irrisoria (la idea es de Mauthner), muy bien sirven para construir, en forma consciente, la mitología arrabalera de un agnóstico.

3. Mauthner, Fritz: *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México, Juan Pablos Editor, 1976. Véase también sobre el ambiente filosófico de Viena y la relación de Mauthner con Wittgenstein: Janik, Allan-Toulmin, Stephen, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1974, especialmente las páginas 150-166.

4. “El lenguaje humano que no dispone más que de los resultados de los cinco sentidos, y que, por esto, es incapaz para el enriquecimiento de representaciones, o lo que es igual, para el enriquecimiento del saber, el lenguaje humano puede, y éste es su único trabajo, reobtener imágenes...” (Mauthner, op.cit, p.104)

5. Op. cit., p. 152.

6. *El idioma de los argentinos*: “Su aire enciclopédico y montonero -esperanza argentina, borradores de afición filológica, historia literaria, alucinaciones o lucideces finales de la metafísica, agrados del recuerdo, retórica- es más aparente que real. Tres direcciones cardinales lo rigen. *La primera es un recelo, el lenguaje* [subrayo yo]; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires.”, Cf. “Prólogo”, Buenos Aires, Gleizer Editor, 1928, p. 8.

7. *El Idioma de los argentinos*, “Prólogo”, p. 7.

La etapa del Borges nacionalista durante la década del veinte (y no podía ser de otro modo en la ideología del nacionalismo) asume todas las fuertes consecuencias que acarrea trajinar con una filosofía del sujeto. Esta filosofía está íntimamente entreverada con el desarrollo histórico de las naciones, con la organización política que hace coincidir fronteras lingüístico-culturales y Estado independiente. Parecerá extraño encontrar, por ejemplo, en las páginas de *Proa*, allá por el año 1924, las alabanzas al maquinismo futurista, las loas a la modernización de las ciudades, y por otro lado, en el mismo gesto, la convicción de que toda literatura, sea la que fuere, es autobiográfica. “El escritor (dice allí el futuro nacionalista Ernesto Palacio) se confiesa tanto cuanto narra acciones verídicas como cuando imagina; más todavía cuando imagina”<sup>8</sup>. Un gesto que se alarma ante sí mismo, cuando también desde las páginas de *Proa*, Brandán Caraffa, comentando el Primer Salón de Independientes, cree que Argentina anda pareciéndose a EE.UU del siglo pasado y que corre peligro: “Salimos del estado inconexo y pastoril y nos hallamos en el límite preciso en que puede romperse el equilibrio en favor del maquinismo”<sup>9</sup>. La tarea de su generación, dice el bienintencionado Caraffa, es un asunto del Espíritu: así como el nacionalismo rudo de Mitre y Sarmiento luchó contra la barbarie política, los jóvenes herederos de la revuelta académica del 18 lucharán contra la barbarie espiritual. Está claro que Sujeto, Espíritu, desarrollo tecnológico y Pedagogía forman parte de una misma constelación. El espíritu de las letras, el espíritu nacional, debe formarse a la medida de un sujeto, debe personificarse. La Nación misma como fuente de identificaciones subjetivas es un Sujeto, requiere de un carácter y de una individualidad moldeadas en la arcilla del Sujeto. Si el nacionalismo (como algunos teóricos del tema subrayan) debe fabricar sustitutos laicos de la religión y formar arquetipos que funcionen como marcos de identidad individual, lo que una Nación exige a su literatura es la invención de nuevas mitologías que tengan la apariencia añeja de la eternidad. Los arquetipos son, en la literatura nacionalista, arquetipos de subjetividad.

De allí que la operación literaria de estos jóvenes voluntaristas sea conjuntamente sentimental, pedagógica y constructora de mitologías. En el caso de Borges, la operación literaria, criticada por sus coetáneos como deshumanizadora o carente de vida, es ostensiblemente senti-*mental* (en el sentido lacaniano del término: el vocablo se desglosa por su morfología y pasa

8. Palacio, Ernesto: “Raimundo Radiguet y el clasicismo”, *Proa*, II, Nº 6, enero 1925, p. 28.  
9. Caraffa, Brandán: “Primer Salón de Independientes”, *Proa*, año II, Nº 14, diciembre de 1925, p. 54.

a ser un avatar lógico del intelecto). Lo que no se acepta es lo mental, la “gramatiquería” borgeana que desnaturaliza radicalmente cualquier esencia y cualquier ontología. Como se desprende de las opiniones críticas vertidas por Héctor A. Murena, ontólogo mayor de un “verdadero” y “auténtico” sentimiento nacional, quien muchos años después censura tanto a la generación martinfierrista como a Borges. Murena les reprocha el afán de tecnicismo estético que desnaturaliza el prístino sentimiento de la nacionalidad: “Describe (dice Murena) los símbolos del sentimiento nacional, pero no experimenta el sentimiento nacional”<sup>10</sup>. La técnica, sin embargo, no es algo ajeno a la génesis de los nacionalismos, como tampoco lo son los clérigos, o los sacerdotes intelectuales que cimentan la doctrina y la comunidad estética de sentimientos para esas nuevas totalidades de identificación: las naciones.

En efecto: la conjunción de la técnica y la subjetividad es la característica de la época moderna<sup>11</sup>. En este sentido, la pedagogía es enteramente técnica y, al mismo tiempo, condición ineludible de la expansión tecnológica en la sociedad contemporánea. Sin embargo, el nacionalismo de Borges contrasta con la visión pedagógica y técnica de aquellos clérigos literato-intelectuales que son pilares doctrinarios del nacionalismo: Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones. Subrayo, como es evidente, la relación con la técnica y la pedagogía, porque si en todo nacionalismo se trata de la voluntad de formar un estado soberano, en el nacionalismo argentino estos profetas están, como técnicos, al servicio del Estado. *La restauración nacionalista* de Rojas<sup>12</sup>, por ejemplo, es en principio, un informe pedagógico sobre la enseñanza de la historia en Europa; Lugones es Inspector de Enseñanza Media (escribe *La reforma educacional*: 1903, *Didáctica*: 1910), y en 1924 pronuncia su discurso de Ayacucho (el de “la hora de la espada”) como enviado especial del gobierno argentino.

La literatura nacionalista de Borges no es doctrinaria, y jamás implica una totalidad semejante al Estado; sus tecniquerías de lingüista son directamente aplicables a la interioridad de un límite literario: el apasionamiento por la gramática forma parte de la fruición estética, es casi un sentimiento. Pero a su

10. Héctor A. Murena: “Martinfierrismo”, en Angel Flores (comp), *Expliquémonos a Borges como poeta*, México, Siglo XXI, 1984, pp. 23-67.

11. Cf. la conocida posición de Heidegger, Martin: “La pregunta por la técnica”, en *Época de Filosofía*, Barcelona, a.1, Nº 1, 1985, pp. 7-30 y también, “La época de la imagen del mundo”, en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

12. Rojas, Ricardo: *La restauración nacionalista (Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas)*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1971 (la primera edición es de 1909, y la segunda de 1922).

modo (un modo archiliterario) es capaz de captar la inflexión técnica en un escritor que encarna la enfermedad agazapada de todo nacionalismo, la tentación del imperio. Es el imperialismo y la técnica lo que Borges subraya en la autobiografía de Kipling: “Los futuristas italianos olvidan que fue sin duda el primer poeta de Europa que tomó de musa a la máquina... En su vida no hubo pasión como la pasión de la técnica...”<sup>13</sup>. La estética tecnológica de la vanguardia completa el afán de homogenidad pedagógica del Centenario: la especialización estética y la *tejné* literaria son su fruto.

El nacionalismo recrea o inventa una cultura ubicada en el pasado, en el edén agrícola-ganadero de lo campesino. Son las necesarias fuentes de identidad totalizadora, las particularidades que no excluyen la universalización. Lugones extrae la cultura subordinada del gaucho y la pone en contacto con uno de los troncos de la cultura occidental. Es una operación que, a pesar del repliegue político manifiesto que manda limpiar los zaguanes contaminados por la inmigración y restablecer las tradiciones puras, dibuja un ademán universalizador. La alta cultura literaria occidental, en homología heroica con la literatura gauchesca, oficia de mediadora. En Borges, los héroes o los arquetipos de subjetividad, además de escasos, son sospechosos, espúreos, se los erige como varones ejemplares para ejercer inmediatamente sobre ellos la reticencia. Rosas o Carriego, Quevedo u Oscar Wilde soportan el fervor admirativo no menos que la apasionada discusión intelectual de sus defectos.

Si página tras página se declara la intención de inventar un arquetipo, sublimar los paisajes o los individuos en iglesias y dioses, se quita al gesto toda su dimensión de énfasis. El lector asiste a la construcción o al abatimiento de tipos y singularidades, participa de un juego cuyo fervor último es el juego mismo. La “*sprachkritik*” ahorra a Borges el caer en la reificación del sujeto, en la trascendencia esencialista o la mera monserga del carácter nacional. No hay humanismo posible en su concepción del lenguaje:

“El sujeto (dice en *El idioma de los argentinos*) es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra *humana*. Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical es precisamente la gramática...”<sup>14</sup>

13. *Textos cautivos*, cit., pp. 108-109.

14. “Indagación de la palabra” en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, p. 9.

Unos versos de Cervantes que analiza a la manera de Mauthner le permiten concluir que no son obra de su autor, “es obra del lenguaje”<sup>15</sup>. La diferencia entre estilos es cuestión sintáctica, de casualidad y de travesura verbal. Está claro que lo que más acerca a Borges al credo nacionalista, por estos años, es la búsqueda de individuos para convertirlos en dioses o arquetipos. La nación necesita de mitos tanto como de una estética, necesita de los fervores religiosos individuales, y en esto Borges es obediente. Pero si el lenguaje es en el fondo un chiste, o una travesura casual, ¿cómo conciliar este último postulado con la fe y la eternidad de las mitologías? La respuesta está en la verdad de la biografía. “Toda literatura es autobiográfica, finalmente”, “toda poesía es una confidencia...” dictamina en “Profesión de fe literaria”<sup>16</sup>. Hay aquí un núcleo de la estética nacionalista que une lo religioso, lo mitológico o la efusión mística de la particularidad histórica con la subjetividad: en la exaltación subjetiva, el único correlato posible del yo es Dios, la divinidad o lo santo; por eso, en *El tamaño de mi esperanza* Borges titula una de sus páginas “La pampa y el suburbio son dioses”<sup>17</sup>.

El vitalismo y el organicismo imprescindibles para las metáforas de lo nacional (esa ideología del individualismo que hace soportable para el sujeto anónimo la impersonal masividad) están presentes en la reivindicación paradójica que hace Borges del autor literario: operando con las travesuras del lenguaje, a fuerza de sintaxis, se convierte en la “nadería de la personalidad”<sup>18</sup> e imprime su anónima certeza vital cuando se confunde con el lenguaje (“las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas”)<sup>19</sup>.

Parecida al imposible Sujeto Colectivo Nacional, la autobiografía se construye como una paradoja. Borges cita a Mark Twain: “No es posible que un hombre cuente la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo”<sup>20</sup>. No es estafalario sostener que, como Mauthner, Borges tiene una teoría “emotiva” del lenguaje poético: la única certeza del

15. “Ejercicio de análisis”, en *El tamaño...*, cit. p. 114.

16. *El tamaño de mi esperanza*, cit., p. 146.

17. Cf. *El tamaño de mi esperanza*, cit. pp. 18-24.

18. “La nadería de la personalidad”, en *Proa*, primera serie, 1, Nº. 1, 1922, 1, recogido en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Edit. Proa, 1925. “Pienso probar que la personalidad es una trasonación consentida por el engreimiento y el hábito, más sin estribaderas metafísicas ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado” (p.84). “No hay tal yo de conjunto”

19. “Profesión de fe literaria”, cit., p. 153.

20. *Textos cautivos*, cit. p. 108.

lenguaje está en la resonancia vital que provoca. Dice Mauthner meditando acerca de la lengua como memoria de la humanidad: “La vida y el lenguaje se juntan en una indisoluble unidad”<sup>21</sup>. Borges, por su parte, dignifica o legitima literariamente las zonas más triviales y heterogéneas de la cultura popular (el cine de Hollywood, el barrio, el tango, la inscripción en los carros, el lunfardo, los folletines de Gutiérrez...): son particularidades vitales que se entrecruzan en un lenguaje. La cultura popular, cuyo funcionamiento elide la imagen del autor, permite a Borges complejizar su teoría del sujeto, como ocurre en “El truco”, un artículo que sigue en *El idioma de los argentinos* a sus filosóficas indagaciones sobre la palabra. Es que el truco es a la vez juego, abstracción universal, memoria colectiva y lenguaje: “La trucada se arma; los jugadores, acriollados de golpe, se aligeran del yo habitual. Un yo distinto, un yo casi antepasado y vernáculo, enreda los proyectos del juego. El idioma es otro de golpe”<sup>22</sup>. En el truco, que está fuertemente enraizado en la vida y en la tradición de la cultura popular, se institucionaliza la mentira, y la identidad queda suspendida en un juego de interpretaciones, cambiantes, rotativas y fijadas en la tiranía de las reglas. El yo queda atrapado en estrategias que le exigen la sujeción a unas convenciones irrisorias y que también le recuerdan que se ha constituido a sí mismo en el juego especular de esas estrategias. El truco es el juego de quienes desconfían del yo. Tal como sucede en la cultura argentina, carente de fe. O como siempre ha sucedido en la literatura universal, cuya paradoja consiste, observa Borges, en que la “incredulidad” es una forma de la fe y permite escribir grandes obras<sup>23</sup>.

Este tironeo entre la anomia y la individualidad, visible en la etapa nacionalista de Borges (acaso fundado en la misma esencia subjetiva y anónima de las identidades nacionales), se mantendrá a lo largo de la década del treinta, cuando autocritique sus fervores vanguardistas y demuela a germanófilos, nazis, fascistas, hispanófilos y nacionalistas. La paradoja será el arma que muestre la monstruosidad y la imposibilidad lógica del nacionalismo<sup>24</sup>.

21. Mauthner, F., op.cit., pág. 85.

22. *El idioma de los argentinos*, ed. cit., pág. 30.

23. “Nuestra famosa incredulidad [sic] no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña” (“El tamaño de mi esperanza”, ed. cit., pág. 10).

24. Se sigue con claridad este proceso en los *Textos cautivos*, cit. Para la autocritica el comentario sobre “Las ‘nuevas generaciones literarias’” de Cambours Ocampo, pp. 97-100.

Tironeo que parece fundar la literatura misma: unas veces, Borges adhiere a la tesis de Valéry que imaginó una historia de la literatura como obra anónima del Espíritu y otras, celebra que las letras inglesas sean, en realidad, una confraternidad de individuos, o también comprueba que la filosofía consiste en el diálogo a través del tiempo entre los individuos filósofos<sup>25</sup>.

En la crítica de la década del treinta se privilegian los “destinos” literarios, es decir, la forma de la biografía sintética. Se tiene la impresión de que estos destinos, más que individuales, son un conglomerado. En esas biografías, Borges insiste en los rasgos culturales que suponen una identidad cultural múltiple (“Eden Phillpotts, ‘el más inglés de los escritores ingleses’ es de evidente origen hebreo y nació en la India”), o subraya, con toda intención, el caso de escritores que han sido transplantados de una cultura a otra, que han cambiado un destino cultural doméstico por el amor a otra cultura, o que, por amor a una patria literaria, traicionan a la suya<sup>26</sup>.

En estos textos críticos de la década del treinta se pueden aislar tres temas que recurren con insistencia: 1) la paradoja que se busca en los destinos, (en las culturas o en la autorreferencialidad literaria; 2) el enigma policial (orígenes del género, preceptiva); 3) la reflexión cultural y política sobre el nacionalismo, el fascismo y el nazismo. Que algunas veces se reflexione sobre ellos en una misma página, invita a una explicación.

La explicación está en sus ficciones posteriores. La reflexión acumulada sobre el nacionalismo permiten reunir en los relatos de los años cuarenta la paradoja intelectual y el problema de la identidad, implícito en el género policial. En sus relatos, Borges une la identidad que un género problematiza explícitamente con las paradojas culturales de la nacionalidad. Invita a pensar que las identidades nacionales son un misterio porque asumen la forma de un azar histórico o de una paradoja. También porque la paradoja es un límite del

25. Cf. “Introduction à la poétique, de Paul Valéry” en *Textos cautivos*, cit., p. 241; “The Georgian Literary Scene, de Frank Swinnerton”, ibidem, p. 269: ‘..la literatura británica es menos un debate de escuelas que una vasta multitud de individuos’; y, lo mismo ocurre con la Filosofía, que parece más necesitada de la firma del autor que la Literatura: “La historia de la Filosofía suele increíblemente entorpecer la especulación filosófica. Ese entorpecimiento es inevitable, si recordamos que la filosofía no es otra cosa que la imperfecta discusión (cuando no el monólogo solitario) de algunos centenares, o millares, de hombres perplejos, distantes en el tiempo y en el idioma..” (op. cit. p. 67). Lo paradójico acecha en la literatura nacional: en las letras del individualismo,—observa Borges— hay ciertos “caballeros ingleses que desdeñosamente parecen de biografía..”

26. Confróntese, por ejemplo, “Hillaire Belloc”, en *Textos cautivos*, cit., p. 244-245.

pensar, y por lo tanto, anuncia que el pensamiento nacionalista se debate dentro de los límites de lo impensado. Todo nacionalismo es paradójico.

Borges, desde la ficción, piensa el destino de la cultura occidental a la luz de su organización última: las naciones. Y en ese concierto universal de naciones literarias, pretende destacar la particularidad argentina, la individualidad literaria argentina, ese *compositum* que debido a la brevedad de su historia puede sentirse heredera de toda la cultura occidental. El vacío en la expresión literaria argentina que Borges encontraba como acicate de su tarea juvenil (“No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles”<sup>27</sup>) se ficcionaliza en el vacío de un nombre: “La muerte y la brújula”<sup>28</sup> transcurre en una ciudad que delimita un vacío; la ciudad de Buenos Aires no tiene nombre y ese vacío semántico es llenado, literalmente, por todos los nombres de la cultura occidental. El problema del nombre y del nombre propio, básico en la narrativa policial (enteramente constituida por el develamiento razonado de un nombre, y por la restitución de una identidad) explica que se piensen juntos género policial, identidad subjetiva, política argentina y el gran conglomerado cultural de Occidente. En este cuento, cada cultura literaria aporta a la toponimia o a los apellidos el indicio de sus nombres: las del pasado (Grecia, Roma), las modernas (Inglaterra, Francia, Alemania). Todas esas huellas nominales están contenidas en una gran trama religiosa que oficia de totalidad: el mundo judeo-cristiano. Lo argentino aparece allí como la particularidad estética irreductible (un paisaje urbano, un suburbio, un cuchillero, un olor de eucaliptus...), diferente de, y producido por ese conglomerado.

La trama de “La muerte y la brújula” se arma sobre un mapa, el mapa de una ciudad fantasmal. El mapa cultural e histórico que posibilitó el nacimiento de las nacionalidades (ese es el mapa superpuesto al de la innominada ciudad de Buenos Aires) muestra cómo los debates políticos y las guerras contemporáneas, observadas desde la historia de las culturas, puede expresarse en forma de paradoja. “La muerte y la brújula” incorpora como fin de su trama la paradoja de Zenón de Elea (Aquiles y la tortuga), un problema lógico sobre el que Borges ha vuelto una y otra vez<sup>29</sup>. Parece indicar que toda la razón

27. *El tamaño...*, cit. p. 8.

28. “La muerte y la brújula”, *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

29. Cf. “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga” en *Discusión* (1932), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.



occidental está acechada desde dentro por lo paradójico de la identidad. No menos que el nacionalismo, que resalta como la culminación política de esa cultura.

Borges une el misterio policial como enigma de la identidad a la religión (un núcleo del nacionalismo) y a la paradoja:

“—Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías —murmuró Lönnrot.

—Como el cristianismo —se atrevió a completar el redactor de la *Ydische Zeitung*. Era miope, ateo y muy tímido.”<sup>30</sup>

Las culturas y las identidades culturales —sugiere el cuento— se arman por recombinación, por mezcla de multiplicidades y heterogeneidades; los grandes segmentos de civilizaciones desaparecidas ejercen sobre el presente una acción que sólo puede aprehenderse en forma de huellas o vestigios que permanentemente son recombinados: una tarea que privilegiadamente le está reservada a la literatura argentina.

Si a través de “La muerte y la brújula” Borges sigue participando en las polémicas en torno al antisemitismo, la germanofilia y el nacionalismo, sus argumentos ficcionales (en el doble sentido que tiene la palabra “argumento”) apelan también a la cuestión del otro. El otro lenguaje, la otra cultura.

En “La muerte y la brújula” aparece “el otro lenguaje”, el que se opone tradicionalmente a la literatura: el de las matemáticas, el de la geometría, incorporados de manera intrínseca a la trama policial, y por lo tanto, al mapa que dibuja la razón en occidente. Lo policíaco como culminación del racionalismo estatal y tecnológico de las nacionalidades.

Frente al nacionalismo idealista y olvidadizo, Borges recuerda la comunicabilidad de las culturas literarias (la cultura griega, la latina, la tradición hebreo-cristiana). La forma de paradoja devela la esencia histórica del nacionalismo y de su surgimiento: el nacionalismo sólo puede ser posible en un marco de comunicación generalizada y universalizante. Es una afirmación de las particularidades culturales porque su condición de posibilidad es el mundo técnico y racional que atraviesa las culturas regionales.

Pero Borges reflexiona también sobre la significación de la cultura oriental para occidente. El otro cultural de occidente. “El jardín de los senderos que se bifurcan”<sup>31</sup> es una trama policial que incorpora la figura del espía a las

30. “La muerte y la brújula”, ed. cit., pág. 500.

31. “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, op. cit.

paradojas de nación y la identidad. Borges recoge aquí su temprano interés por las culturas orientales, que representan la posibilidad de la mezcla y la heterogeneidad. Lo incommensurable entre las culturas occidental y oriental es tan solo aparente: desde una concepción totalizante resultan universos cerrados, pero desde otra perspectiva histórica que tenga en cuenta los destinos individuales, el azar establece los contactos<sup>32</sup>. Este cuento posee un ingrediente que fascina estéticamente a Borges: el traidor, el conspirador, el espía. Como una de las figuras del otro forma parte de la fantasmagoría nacionalista y es uno de sus tipos subjetivos execrados: en el extranjero, en el inmigrante, en el marginal, el nacionalismo ve la posibilidad de la traición. Las ficciones de Borges, en cambio, siempre deletrean una paradoja: Yu Tsun, el espía chino al servicio de Alemania, por el azar de los nombres, deberá matar a un sinólogo inglés que ha develado un enigma ligado a sus antepasados, a su tradición y a su nombre y, por esto mismo, le resulta entrañable. La identidad cultural, por adopción o por destino, supone siempre no sólo la rigidez de la fijación, sino también las numerosas posibilidades combinatorias del futuro, como en la novela- adivinanza de Ts'ui Pên, el antepasado escritor del espía. Ni siquiera la raza implica una naturalización de las identidades. (Borges repetirá en sus reportajes: "...yo he hecho todo lo posible por ser judío. Siempre he buscado antepasados judíos."<sup>33</sup>)

¿Por qué el traidor obsede la literatura de Borges? Sencillamente, porque no ha dejado jamás de pensar la literatura en términos de nacionalidad, y el traidor es un personaje privilegiado en la estética nacionalista.

Personaje infame, no trae desde un afuera cultural la amenaza que puede alterar las identidades, las fijaciones o las historias. El traidor pertenece a lo interior de un grupo: el traidor es intrínseco. Su paradoja consiste en que resulta no menos necesario que el enemigo exterior: el traidor genera alteraciones, es una marca de mutabilidad que produce reacciones defensivas y puede consolidar los lazos del grupo. Se lo considera un enemigo de la identidad nacional porque recuerda la contingencia y la arbitrariedad con que las naciones se han formado históricamente.

El espía, ese traidor en potencia, ese foco de contaminación y de sentimientos ambiguos, por su parte, ilustra el drama de la nacionalidad: amante de su

32. "Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales...", "Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo" (reseña) en *Textos cautivos*, cit., p.279.

33. Guibert, Rita, "Borges habla de Borges" (entrevista), en Alazraki, Jaime (comp): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.

patria, está condenado a vivir en el anonimato y en la anomia que le impone el extranjero, tal como los individuos, no menos anónimos, viven sujetos a los lazos de las comunidades imaginarias nacionales. El espía es un traidor y un héroe, es quien perdió su identidad para identificarse ambiguamente con su patria, quien, dentro del anonimato masivo de la comunidad, puede representarla legítimamente porque en él se condensa lo anónimo mismo<sup>34</sup>.

Un tramposo, en cambio, no es un traidor. El fullero o el engañador pueden convertirse en los primeros textos de Borges en una cifra del carácter nacional. El truco, ese juego de simulación y de engaños alcanza el valor de un emblema: condensa en el primer Borges las posibilidades de un lenguaje zumbón y popular que se encuentra enraizado con la tradición y la vida. Todo un emblema de la literatura<sup>35</sup>. El tramposo del truco es fiel a la tradición, solamente se afana en el plagio y en repetir la ley del juego o el esquema heredado. No inventa nada. Las trampas del truco acompañan una primera concepción de Borges respecto de la literatura nacional: en la época de *Inquisiciones* quiere encontrar para su obra el fuerte amarre de la tradición. Cuando en la década del cuarenta escribe sus cuentos, no sólo ha variado el concepto de tradición o de nacionalismo, sino que también ha desarrollado una teoría de la ficción. En las ficciones de Borges el que reina es el traidor. Sus relatos dependen del entronizamiento de esta figura privilegiada. O lo que es lo mismo, para escribir ficciones Borges debe apelar a la figura del traidor.

El traidor expande las fronteras, posibilita las mezclas, permite el contacto con lo otro y enriquece la tradición porque la amplía. La figura de la traición se confunde con la del escritor: cuanto más infiel es a su tradición, tiene mayores posibilidades de enriquecerla. El escritor que se forja un estilo individual con las palabras de la tribu, a fuerza de distinguir su lenguaje, se separa del flujo verbal común y separa o divide el discurso literario respecto de sí mismo. Está siempre al borde de la traición.

Es lo que dice *Tema del traidor y del héroe*, donde la literatura juega la veces de mitología englobadora. La patria irlandesa necesita de mitos y de héroes: los construye con materiales heteróclitos, y entre ellos, el teatro de Shakespeare, vale decir, el de la odiada literatura extranjera. El traidor ha incorporado a la

34. Borges dedicó un poema al espía: "En la pública luz de las batallas/otros dan su vida a la patria/ y los recuerda el mármol./Yo he errado oscuro por ciudades que odio./Le di otras cosas./Abjuré de mi honor, traicioné a quienes me /creyeron su amigo, compré conciencias, abominé del nombre de la patria./Me resigno a la infamia": "El espía", en *La cifra*, Buenos Aires, Emecé, 1981, pág. 83.

35. Sobre esta distinción traidor-tramposo, Cf. Deleuze, Gilles, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, pp. 50-52.

ficción nacional el necesario heroísmo de las fábulas, ha expandido e intensificado la causa de la que fue conspirador y luego traidor. El traidor remite al modelo nacional de la literatura que afirma la organicidad de las literaturas nacionales, y al mismo tiempo, propone el diálogo intercultural: las fronteras de la literatura expanden las fronteras de las literaturas nacionales.

En *Tema del traidor y del héroe*, la literatura individualiza una figura mítica y la sostiene con la complicidad de anónimos actores. La literatura permite corroborar que las comunidades nacionales, por su estructura, son comunidades imaginarias (como observó Benedict Anderson<sup>36</sup>). O, como mucho antes intuyera Borges en su período nacionalista: la literatura está enraizada en la vida de las naciones porque les proporciona su estética identificatoria.

De allí que Ryan, el intelectual semi-detective, a punto de develar la verdad histórica, calle para siempre: sabe que esa ficción nacionalista forma ya parte de su identidad subjetiva. Si el yo es una ficción, se arma necesariamente con los simulacros que la cultura le proporciona.

Un cuento tardío como “Guayaquil” (1970), aprovecha los rumores académicos que hacen de Heidegger un persecutor de colegas judíos y sigue convirtiendo a la nacionalidad en un problema o en un misterio de la voluntad. “Guayaquil” es un duelo académico y nacional. “Vencen los inmigrantes, los inmigrantes vencen” parece repetir y salmodiar este relato sobre el destino de un académico patricio que no supo engarzar su yo con el destino o la voluntad nacional. El nacionalismo en esta versión tardía es un afán, una voluntad individual que no se concreta porque hay una voluntad superior y anónima que oficia como fuga de las indentidades. No son los viejos representantes de una casta intelectual oligárquica los sacerdotes de la verdad; la verdad arde como un documento que no puede conservarse porque la narración de la nacionalidad argentina, (ese núcleo arquetípico, ese nudo de repeticiones), dice al sujeto convencido de ser el fin de la historia, que el devenir nacional es el fruto de la mezcla y el encuentro con lo extranjero. Y como en Guayaquil (o como en la historia americana), el deseo de imponer la voluntad subjetiva, de ser el jefe o el elegido, de hacer una nación continental, o ser el padre de la patria, forma parte de una voluntad equívoca: la mezcla del destino y de la contingencia.

Destino y contingencia parecen ser, entonces, los dos polos en esta paradoja de las literaturas o las historias nacionales. Si el fervor juvenil borgeano

36 Cf. Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York, 1990 (1a. ed. 1983).

parecía, por los años veinte, muy orondo por su sangre criolla que imaginaba prolongarse, con fácil espontaneidad, hacia el pasado; si estaba a favor de los caudillos y casi caía en el vilipendiado color local, su narrativa retoma esas estrechas fronteras para hacer con la literatura una fábula intelectual más amplia. Tan amplia que no dejará de parecerles carcelaria a quienes escriben después de él. Tal vez se ha cumplido su programa que declaraba caduco el criollismo: “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo”<sup>37</sup>

En este texto hemos aprovechado los siguientes estudios :

- Anderson, Benedict, *imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York, 1990 (1º ed. 1983).
- Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, London-New York, Routledge, 1990.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, *The Post-Colonial Critic*, London-New York, Routledge, 1990.
- Delannoi, Gil-Morin, Edgar (comp.): *Communications*, nº 45 (1987), “Eléments pour une théorie de la nation”.
- Derrida, Jacques, “Psyché: Invenções del Otro”, en *Diseminario (La desconstrucción otro descubrimiento de América)*, Montevideo, XYZ Editores, 1987.
- Fichte, J.G. *Discursos a la nación alemana*, Buenos Aires, Ediciones Pleamar, 1964.
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988.
- Lacan, Jacques; *Seminario 1961-1962 (“La identificación”)*, inédito.
- Nairn, Tom, *The Break-up of Britain*, Londres, 1977.
- Navarro Gerassi, Marysa, *Los nacionalistas*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
- Payá, C. y Cárdenas E. *El primer nacionalismo argentino*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978.
- Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Bs. As., Peña Lillo, 1971, 3a.edic.(1era. en 1909; 2a. en 1922)
- Smith, Anthony D., *Las teorías del nacionalismo*, Barcelona, Península, 1976.

DARÍO GONZÁLEZ

ALGUIEN, ALGO, NADIE  
LA IMAGEN DE BERKELEY EN LA OBRA DE BORGES

*And the unseen eyebeam crossed, for the roses  
Had the look of flowers that are looked at.*

*Burnt Norton, I*

*Four Quartets*

*T. S. ELIOT*

Un poema de *El oro de los tigres* condensa las diversas variaciones de una misma obsesión borgiana: “El volumen caído que los otros / Ocultan en la hondura del estante (...) / El espejo que no repite a nadie / Cuando la casa se ha quedado sola (...) / Los colores de Turner cuando apagan / Las luces en la recta galería / Y no resuena un paso en la alta noche. (...) / El texto de las no cortadas hojas. (...) / La sombra de Sarmiento en las aceras. (...) / El otro lado del tapiz.” Característico de un estilo en su gusto por las enumeraciones, el poema reconoce en su última línea una inspiración filosófica: “las cosas / Que nadie mira salvo el Dios de Berkeley”<sup>1</sup>. Bastaría retener estos sustantivos para delinear el problema: “Dios”, “Las cosas”, “nadie”. Entre ellos se tejen relaciones de implicación y de exclusión ya presentes en el pensamiento de Berkeley. El ser de las cosas consiste en su ser percibidas por un *alguien* que sería, en última instancia, Dios. La réplica exacta de ese testigo total de las cosas, el *nadie* de las salas vacías, el lector imposible de la páginas que aún no han sido cortadas, entrañaría la pérdida también total de la realidad. A la luz de ese pensamiento sin duda excesivo, las ficciones de Borges oscilan entre una sumisión estricta a la norma del *esse est percipi* y la postulación de su inversa. Por una parte, todo reclama la mirada del espíritu para ser verdaderamente; por otra, todo ser verdadero se afirma en una suerte de objetividad sin testigos. Así, los objetos de Tlön “... propenden a borrarse y a perder los detalles cuando los

olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo, y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro”<sup>2</sup>. Pero también es concebible un universo que resplandece en ausencia de toda mirada. “Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana —la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta”<sup>3</sup>. Y una vez más, en alusión a una mirada que ha devenido absoluta: “Esta habitación es irreal; ella no la ha visto”<sup>4</sup>. Si esta vacilación entre un universo incondicionado y una mirada condicionante no se hace manifiesta en el poema antes citado, ello se debe a que “las cosas que nadie mira” son allí meramente nombradas, en una total imprecisión respecto de las relaciones de encuentro en las que un relato o una teoría del conocimiento podrían situarlas. El poema es una suerte de catálogo, una colección de bocetos para otras tantas ficciones que desplegarían, sin embargo, una misma inquietud: ¿Qué son las cosas cuando nadie las contempla?

En ese punto Borges no acoge el argumento de Berkeley ni su contrario. Cuando es una ficción la encargada de responder a una pregunta filosófica, ésta conserva su indeterminación y suscita en todo caso efectos diversos al de la simple respuesta. Esto es cierto al menos en lo que concierne a las ficciones borgianas, ficciones *incompletas* que intentan delatar en algún punto su propia inconsistencia. Ficciones siempre acompañadas por su refutación posible o por la crítica insidiosa de una escuela antagónica. Tratándose de la lectura de un filósofo, rige para Borges una regla inapelable: dada una forma cualquiera del pensamiento especulativo, es siempre posible y necesaria su forma inversa, implícita o explícitamente formulada en el discurso de otro. A veces, como en la discusión entre Juan de Panonia y Aureliano<sup>5</sup>, los debatientes dicen sustancialmente lo mismo, con variaciones de orden retórico o estilístico, aun cuando esas vanas diferencias puedan valer la muerte o la infamación de uno y la gloria del otro. Cualquier discusión teórica asume para Borges la estructura de la venganza. Si el diálogo filosófico es infinito, ello no responde a la infinitud de su sustancia, sino a un encadenamiento de venganzas parciales que desconocen su motivación última. La verdad filosófica es como la veracidad de Emma Zunz en su testimonio final: relata una historia absoluta-

2. Id., *Obras Completas*, I, ed. cit., p. 440.

3. Ibid., p. 471.

4. Id., *Obras Completas*, II, p. 485.

5. Cfr. *Obras Completas*, I, pp. 550, ss.

mente verídica *in abstracto*, con la exclusión o la variación de fechas y nombres propios, pero que en virtud de esa misma abstracción remite siempre a otras historias estructuralmente análogas, más antiguas y menos conscientes. El campo de la especulación se transforma así en un campo de juego, determinado por posiciones virtuales que pueden ser retomadas fuera de su encadenamiento histórico o causal. La tendencia “a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso”<sup>6</sup> no surge de la arbitrariedad de un gesto estetizante, sino del rigor de un orden en el que la “verdad” se identifica con las afirmaciones menos creíbles. El argumento de Berkeley puede ser desplazado como una pieza dentro de ese campo, y todo su valor reside en la capacidad de repetir las preguntas de siempre con el auxilio de algunas curiosas imágenes. La biblioteca “solitaria, infinita, perfectamente inmóvil” se parece a la suposición berkeleyana, concebida no para afirmarla sino para polemizar con ella, de los “libros en una biblioteca y nadie cercano para advertirlos”. Es esa imagen la que subsiste en Borges, seguramente por su carácter conjetural e inquietante, *junto con* su correspondiente refutación conceptual en nombre del *esse est percipi*. Esta fórmula es más bien devuelta a la indecisión de una pregunta: ¿qué son las cosas cuando nadie las contempla?

Berkeley interesa al discurso borgiano por la profundidad paradójica de esa cuestión. En el momento en que Berkeley exalta la función de un percibidor absoluto de las cosas (absolutamente escandaloso para una época que ha transformado a Dios mismo en una *res*, una cosa dotada del atributo de perfección), Borges explota la débil distancia que se abre entre el énfasis afirmativo y la refutación, entre el “alguien” y el “nadie”. “La magnificación hasta la nada —dice en otra parte— sucede o tiende a suceder en todos los cultos. (...) Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo. Esta falacia está en las palabras de aquel rey legendario del Indostán, que renuncia al poder y sale a pedir limosna en las calles: ‘Desde ahora no tengo reino o mi reino es ilimitado, desde ahora no me pertenece mi cuerpo o me pertenece toda la tierra’”<sup>7</sup>. Por necesidad, su conclusión es disyuntiva. También era preciso reintegrar a Dios esa dignidad incomparable que es la de la mirada pura respecto de las cosas, testigo de un mundo que no es nada sin Él, para destacar la vocación nihilista de toda certeza religiosa. Por eso distingue Borges al “Berkeley filósofo” del

“Berkeley obispo”, el que afirma la correspondencia entre las cosas y la mente que se las representa, y el que sostiene que las cosas “o bien carecen de todo vivir, o bien subsisten en la mente de algún espíritu eterno”. “Según este concepto, Dios no es creador de las cosas; es más bien un meditador de la vida o un inmortal y ubicuo espectador del vivir. Su eterna vigilancia impide que el universo se aniquile y resurja a capricho de atenciones individuales...”<sup>8</sup>.

Por un lado, Borges querría profundizar esta disolución hipotética del universo a partir de la multiplicidad de las conciencias que lo contemplan. Hará otro tanto de la mano de Hume y su negación de la sustancia. Pero por otro lado prevalece la imagen de un mundo contemplado por nadie, donde ese “nadie” es a la vez la nada de Dios y la vanidad de cualquier mirada finita. La motivación que lleva a Borges a pensar “La encrucijada de Berkeley” —según confiesa— se explicita en otro ensayo de *Inquisiciones*, “La nadería de la personalidad”: “Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo”. “Nadie, meditándolo, aceptará que en la conjetural y nunca realizada ni realizable suma de diferentes situaciones de ánimo, pueda estribar el yo”<sup>9</sup>. La coherencia de ambas hipótesis podrá ser comprendida mejor desde Hume, según la común impugnación del alma del observador y del alma de las cosas. Lo que queda —pensará Borges a propósito de una nueva “Nueva refutación del tiempo”— no es ni siquiera la serie (temporal) de mis impresiones y estados de ánimo. El atomismo resultante no admite ningún tipo de encadenamiento estable. Todo fluye, podría decirse desde Heráclito, si no fuese porque también ese fluir ha sido detenido y desarticulado. El tiempo, el alma, el ser de las cosas, se recompondrán sólo en el átomo de tiempo que es el instante, en el átomo de alma que es la mirada singular, en el átomo de ser que es el nombre de cada cosa. La razón por la cual esta posición no coincide con la del empirismo ni con la del nominalismo es manifiesta: Borges no las adopta sino como conjeturas, hace de ellas un uso parcial e hiperbólico que más tarde recaerá en las certezas del sentido común. “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.” “Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos”<sup>10</sup>. La experiencia borgiana gira en torno a estos dos polos, el de la desesperación nihilista y el del tedio realista. Cada uno de ellos es a la vez una condena y un consuelo en relación a otro: un cielo que resultaría fatigoso si en él conservásemos nuestra identidad, y un infierno que recibiríamos como

8. Id., *Inquisiciones*, p. 114; cfr. *Obras Completas*, II, p. 145.

9. *Inquisiciones*, pp. 84-86.

10. *Obras Completas*, II, p. 149.

premio si en verdad su castigo fuese eterno. El secreto radica en la imposibilidad de reconocerlos. Como si se tratase de dos espejos enfrentados en el vacío, si uno es la réplica de lo que el otro refleja, es entonces el reflejo de nada. Pero esa singular definición de la realidad no es concebible sino a partir de un dualismo extremo. Como lo ha mostrado P. A. Brandt, hay aquí “una oposición entre una realidad finita, narrativa, dramática y aproximativa (...) y una realidad infinita, atemporal, sobrehumana, objetiva y exacta”. La primera realidad “es temporal y su tiempo es irreversible, un juego enfático con la muerte”; la segunda “propone una relación reversible entre eventos, cosas, cualidades”, puesto que tan sólo “se compone de listas, inventarios, catálogos de ‘todo lo que hay’”<sup>11</sup>. Según la relación especulativa entre un sujeto y un objeto, esta partición desarrolla una serie de curiosas consecuencias. Ante todo, si en la realidad finita y temporal los sujetos discuten la primacía de su perspectiva sobre el mundo, con el arbitraje divino o sin él, la realidad infinita y atemporal es el reino de la *objetividad* absoluta: objetos designados por nombres que, sin embargo, no responden a la interpelación de ningún sujeto particular. A esa realidad corresponde la más elevada “verdad” filosófica, precisamente porque excluye el juego de la creencia. Es preciso que podamos dudar sobre la existencia de los colores de Turner en la oscuridad, es preciso que sospechemos una página en blanco en el interior de las hojas no cortadas, para que esas realidades devengan objetos puros. Como el ser parmenídeo, una tal realidad no existe; sencillamente *es*. Pero la operación que la determina es compleja. La biblioteca inmóvil y deshabitada, el catálogo, el “aleph”, nacen tal vez del desacuerdo entre las innumerables conciencias que se disputan la imagen de las cosas. Constituyen un orden, pero éste consiste en la coexistencia de todas las formas posibles del desorden. Inhabitable, la biblioteca es abandonada por las mismas conciencias que la creyeron necesaria. De hecho lo es, pero entonces es inútil. —Ésta, claro está, es sólo otra conjetura, y será también conjetural cualquier intento de aplicar el procedimiento del relato a la comprensión de una realidad que, por intemporal, lo excluye. La conjetura habita una distancia: recorre la diferencia entre el relato y el álgebra, entre un discurso que se sabe infiel pero que es imperioso, y una serie de términos abstractos, absolutamente veraces y absolutamente mudos. Por eso los predicados que convienen a ese mundo inexistente y, sin embargo, “real” por definición, ingresan en una disyunción que contiene, necesariamente, la negación como una de sus formas: es intemporal, es inmóvil, nadie lo

contempla. Esta última tesis es la única posible para caracterizarlo según las categorías de sujeto y objeto, allí donde cada una fracasa como correlato de la otra. Si el sujeto es absoluto y único, tiene ante sus ojos la nada que constituye su otro. Si el sujeto es finito y múltiple, multiplica y dispersa el universo que contempla. Si, en cambio, el universo debe ser absoluto y total, no hay sujeto que pueda representarlo sin negar a la vez esos atributos. Esta triple implicación lleva el sello de la encrucijada berkeleyana.

Sería inexacto señalar que el interés de Borges por la doctrina de Berkeley procede de alguna suerte de irreverencia (literaria) frente a la tradición filosófica. Incluso fuera de ese “tratamiento sin supersticiones” que el escritor argentino, según Borges, es capaz de aplicar a los temas europeos, el caso de Berkeley describe ya por sí mismo un límite de aquella tradición. En la afirmación del *esse est percipi*, es cierto, la “superstición” metafísica no ha sido conjurada. Por el contrario, goza de una de sus más extremas variaciones. La fidelidad de Berkeley al género moderno de las investigaciones sobre el conocimiento, su inaudita fidelidad a la oposición entre un sujeto y un objeto, conducen su argumentación a un punto en el que habrá de resultar definitivamente estéril, aunque irrefutable. Borges comparte en este sentido la certeza de Hume: “... los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no producen la menor convicción”<sup>12</sup>. “Tanto difieren la razón y la convicción...”<sup>13</sup>. La doctrina de Berkeley representa de este modo un *extremo*, uno de los posibles extremos del pensar filosófico. No es una sencilla aporía cuya andadura pudiera ser remontada en busca de un error de principio; no contiene siquiera una contradicción que pudiese ser dialectizada en un uso superior de la razón. Es tan sólo un extremo, una valla infranqueable al final de un camino que la razón insistirá en volver a recorrer, sin la menor pasión respecto del objeto que se instalaría más allá de ese límite. Piénsese una vez más en el sujeto de ciertos relatos borgianos, un sujeto que gravita hacia las “calles penúltimas” de la ciudad, calles también deshabitadas, reales pero inconvincentes. A diferencia del límite kantiano, que es expresamente un límite de razón y no de convicción, el extremo que el lector reconoce en los postulados de Berkeley alude a un límite no sublimable: ni la moral ni el arte lo atraviesan. Una escritura acuciada por la presencia de ese límite —límite retórico, límite de convicción y no de razón—, se vería obligada a conciliar una ética sin subjetividad y una poética sin sublimidad. El segundo es al menos el caso de Borges.

12. Jorge Luis Borges: *Obras Completas*, I, p. 217.

13. *Ibid.*, p. 253 n.

Cuando el autor es un obispo irlandés ocupado en los grandes temas de la filosofía británica y continental, cuando el lector es un ensayista argentino apenas iniciado en los mismos problemas, el punto de contacto entre la escritura filosófica y la literatura resulta ilocalizable. El humor absolutamente serio del irlandés y la seriedad irónica del argentino de confunden en una zona sumamente amplia que comprende los contraejemplos dialécticos de Berkeley (“una arboleda en un prado”, “libros en una biblioteca y nadie cercano para advertirlos”) y los razonamientos aparentemente estrictos del texto borgiano. Aquí no interesa la demarcación de los campos filosófico y literario, ni el problema de su posible intersección, sino tan sólo el diverso aprovechamiento que uno y otro hacen del mismo régimen de inadecuación entre la “razón” de un argumento y su capacidad de “convicción”. Asistido por la razón, Berkeley no convence. Su afirmación es inverosímil por ser estrictamente verdadera. Para la tradición filosófica, si es que realmente desea ésta sostenerse como tradición, la inadecuación debe resolverse, paradójicamente, del lado de la convicción: en Hume y en Kant, así como en las sólidas tradiciones que éstos generan, la intuición inicial de Berkeley sufrirá variaciones que la harán aceptable y convincente. La razón ha efectuado su propia crítica en favor de la verosimilitud, medida ésta última según el patrón de la ciencia de la época.

Otro es el gesto literario de Borges. Por una nueva paradoja, esta literatura explota el desacuerdo entre la razón y la convicción escogiendo precisamente la vía racional. Cuando Borges simula admitir la verdad (parcial) del argumento de Berkeley, lo hace seducido por la espléndida inverosimilitud de una construcción racional. E incluso cuando busca superar a Berkeley en el rumbo de la impugnación de la subjetividad o de una “refutación del tiempo”, vuelve a hacerlo en nombre de una racionalidad más alta y menos creíble. Si esta racionalidad es de hecho ficticia, si se deja contaminar por todas las formas del sofisma y de la elocuencia, ello se debe justamente a una aplicación obstinadamente positiva de la razón —una razón sin crítica, que construye incesantemente sin retroceder un solo paso. La retórica no es sólo el auxilio de esta razón; es la forma que ella misma adquiere en su ímpetu constructivo. El fracaso de la persuasión es el reverso necesario de una razón que habrá de tornarse conjetural, capaz de afirmarse en cada una de sus sentencias tanto como en su contraria. En el orden de la convicción, esa vacilación llevaría el signo de lo impreciso; en el de la razón, por el contrario, es muestra de la mayor exactitud. Esta razón no es dialéctica, desde luego, puesto que la disyunción es su conclusión. Su método es dilemático, produce la duda tras recorrer los extensos dominios de la certeza aparente.

SANDRA CONTRERAS

*VARIACIONES SOBRE EL ESCRITOR ARGENTINO  
Y LA TRADICIÓN*

¿Cuál es la tradición argentina? ¿Cuál es, para el escritor argentino, esa tradición? La respuesta de Borges, lo sabemos, tuvo la fuerza de liberar la potencialidad retenida en la consigna, hacerla variar y volverla otra; supo, al responder, darle auténtica vida a la pregunta en lugar de suprimirla; desplegar un movimiento lo suficientemente discreto y lo suficientemente eficaz con el que llevar la interrogación inicial a otra parte y hacer de ella una pregunta *fuera de lugar*.

Dos lecturas nos devuelven hoy a los argumentos del ensayo, a la respuesta o, tal vez debiéramos decir mejor, a la consigna en la que —por su efecto— los argumentos se han transfigurado. Por las lecturas que César Aira y Ricardo Piglia hacen, respectivamente, de “El escritor argentino y la tradición”<sup>1</sup> el ensayo de Borges deviene consigna —“postulado”, “receta”, “tesis”, “manifiesto”— pero también por ellas la consigna se muestra, ya y desde siempre, ella misma una respuesta: el movimiento del ensayo recomienza, incesante, desapacible e insidioso,

Para empezar con el ensayo que le opone la razón más contundente, digamos que “Exotismo”<sup>2</sup> de Aira a la vez que de algún modo parece repetir la pregunta de Borges —en última instancia, ¿qué hacer con esa fetichización de la nacionalidad que es el exotismo?, ¿qué hacer como escritor con el fait accompli de lo argentino?—, muestra el grave —el hábil— error en que se funda uno de sus más célebres argumentos. Recorridos los tres estadios del exotismo —la perspectiva del extranjero, “el persa en Francia”; el viajero, “el francés en Persia”; finalmente el persa profesional que le vende al lector francés una

1. En *Discusión*, en *Obras completas*, Bs.As., Emecé, 1974.

2. En *Boletín 3* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, 1993.

Persia “persa”, colorida, distinta, exótica—, y desde la perspectiva del “exotismo” radical que lee en Mário de Andrade —exotismo que se afirma por la intrusión del azar en lo que en efecto acontece (volverse lo que ya se es y por este devenir dejar de serlo)— Aira desbarata la famosa parábola de los camellos del Corán con la que Borges razona la necesaria e inevitable prescindencia de color local en lo verdaderamente nativo. La moraleja de la parábola, dice Aira, es que el árabe auténtico —que no necesitará abundar en camellos para probar que es árabe— expresará una Arabia “auténtica”, mientras que el árabe profesional pondrá en el mercado una Arabia de pacotilla que podamos reconocer. Y es la “mala conciencia”, base del razonamiento, lo que Aira cuestiona: la separación entre el buen y el mal profesional, la exigencia al escritor de una autenticidad presupuesta como un valor positivo dado de antemano cuando el artista es tal, por el contrario, precisamente en la transmutación de los valores; la confusión, en suma, de las virtudes cívicas con las artísticas. No es poco tratándose de un ensayo que ha obrado la demolición de una Historia de la literatura que, demandándole a la argentina el ser la expresión natural y necesaria de un pueblo, una raza y una tierra, no ha hecho más que confundir estética y civismo. No es poco, queremos decir, devolverle a Borges los argumentos y, sobre todo, la retórica —la ironía— con los que nos probó la astucia y el error de Rojas: no es poco, sin duda, decir que Borges ha recomendado la prescindencia del color local con una parábola que parece casi un lugar común y que es una astucia. El golpe es eficaz y también certero. Porque es cierto, Borges habla de autenticidades y de pruebas, más aun, de lo verdaderamente nativo. ¿Pero no es cierto también que el argumento no vale en el ensayo por lo que en sí mismo dice cuanto por el juego polémico del que participa? Y si esto es así, ¿no habría que devolver entonces la parábola al movimiento del ensayo?

No podemos dejar de recordar, por ejemplo, que unos párrafos más arriba Borges desbarata, de modo incontestable, justamente la tesis de la argentinidad como naturaleza, del ser nacional como auténtico deber ser y justificación de la literatura. De manera que, en principio, podríamos decir que si Borges habla aquí, *en este momento del ensayo*, de autenticidad no es en absoluto en el sentido de un valor cívico y mucho menos de una esencia dada de antemano; que el par genuino-artificial que aquí se pone en juego —y que recorre no pocos de los ensayos de Borges— funciona según dos modos diversos o, digamos mejor, obra cada vez según una fuerza discursiva diferente.

En el primer argumento contra Rojas, cuando Borges distingue la poesía genuina de los gauchos de la poesía artificial de los gauchescos, lo artificial que

aquí es un valor artístico (el artificio —lo deliberado— definen lo artístico) sirve para refutar la hipótesis de la literatura nacional como naturaleza; lo artificial vale positivamente no por oposición a la genuina poesía de los gauchos sino para contrarrestar la idea de la gauchesca como expresión genuina —natural y necesaria, “auténtica”— de un pueblo: “La gauchesca —concluye Borges— es un género tan artificial como cualquier otro”. En un segundo argumento, el de la parábola, lo artificial (también aquí lo deliberado pero ahora bajo la forma de una deliberada profusión de color local) es, en cambio, un término negativo aunque no por oposición a lo genuino —a lo genuinamente nacional, a la naturaleza como valor— sino por oposición a “lo genuinamente artístico”, a “lo auténticamente literario”. Se trata de lo auténtico, es verdad, pero un poco en el sentido en que en el ensayo sobre Hawthorne y a propósito de las relaciones entre alegoría, ética y literatura Borges habla de una “visión genuina” en la obra de un autor<sup>3</sup>; lo auténtico pero en el sentido de una “eficacia poética” como aquella que, jamás normativa, siempre única e imprevisible, se opone a las “habilidades aparentes” de una “tecniquería” supersticiosa y artificial<sup>4</sup>. Y si aquí le acordamos a lo auténtico el sentido de “lo auténticamente literario” es porque escuchamos en él los ecos de la última frase del ensayo, porque es “el abandono a ese sueño voluntario que se llama la creación artística” lo que se nos impone como el valor-fuerza del ensayo; también porque la mínima confianza que sigue a la parábola y que sirve de alguna manera para probarla no hace sino decir que el instante en que la literatura irrumpió en su obra fue el instante en que, olvidado de la autenticidad como valor, el sabor de Buenos Aires se volvió lo auténticamente necesario. Por lo demás, los ecos de la parábola alcanzan a su vez a la consideración que unos párrafos después se hace de *Don Segundo Sombra*. Como bien lo ha notado Beatriz Sarlo, la reivindicación que allí se hace de la novela de Güiraldes en virtud de la incorporación de metáforas francesas y de la remisión al *Kim* de Kipling tiene más de argucia contra el nacionalismo que de vindicación. Anota Sarlo: Borges les arranca a los nacionalistas un texto para demostrarles que ese libro exhibido por ellos como realización de lo argentino es precisamente una escritura de cruce cultural pero, aun así —murmura Borges calladamente— hay demasiados caballos en el *Don Segundo* como para que la novela sea un texto nacional.<sup>5</sup>

3. “Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos, de propósitos baladíes y erróneos pero su obra, si es genuina, si responde a una genuina visión, no podrá ser absurda”. En “Nathaniel Hawthorne” en *Otras inquisiciones en Obras completas*, ed.cit.

4. En “La supersticiosa ética del lector”, en *Discusión*, ed.cit.

5. En “Borges y la literatura argentina” en *Punto de vista* Nº 34, 1989.

No es el nuestro un afán meramente contextualista pero la delimitación de los contextos nos sirve, no obstante, para distinguir no tanto fragmentos opuestos en su significación cuanto diversos momentos del ensayo, situaciones enunciativas diferentes. Lo artificial y lo genuino, entendemos, no sólo cambian de signo a lo largo del ensayo (cada vez uno es el término positivo y el otro el negativo) sino que en el paso de un valor a otro es su sentido y el sentido de su relación lo que se modifican. Cuando Rojas ya ha sido rebatido, lo artificial —lo deliberado— deja de ser el signo del arte y sirve indirecta, solapadamente, para apartarse de esa deliberada profusión de color local que hay en *Don Segundo*; cuando la pretensión de lo genuinamente nacional en la literatura ha sido desplazada, lo genuino retorna pero modificando su naturaleza, retorna bajo la forma de lo auténticamente literario. Si el juego de la polémica extrae su fuerza menos de la demostración que de la argumentación y si a veces, cuando participa del arte de injuriar, le basta —sabemos— con esgrimir sofismas memorables, no se trata entonces en “El escritor argentino y la tradición” de razones que se oponen o dejan de oponerse sino de una heterogeneidad radical en el ensayo, de una irreductibilidad entre los términos por la que todo parámetro de identidad se disuelve; de un movimiento del decir algo más sutil y casi imperceptible por el que el ensayo complica los argumentos en la afirmación de una divergencia: la distancia que entre uno y otro se abre y por la que ni uno ni otro puede detenerse en su lugar.<sup>6</sup> Y es a este movimiento de complicación que, entendemos, habría que devolver la parábola de Borges.

Esto, en principio. Ahora bien, digamos que, a pesar de ello, Borges distingue en este fragmento al árabe auténtico, verdaderamente nativo, del árabe profesional; acordemos con Aira en que Borges aquí le exige autenticidad al escritor y que confunde, de este modo, las virtudes cívicas con las artísticas. Nos queda aun así un interrogante: si de discutir la solución estética de Borges al problema del exotismo se trata, ¿por qué habríamos de detenernos en esta parábola —célebre por cierto pero de gravitación menor en el marco del

6. “Para nosotros, la heterogeneidad del ensayo es irreductible porque se localiza no en los ejemplos, sino en el modo de su presentación. Dentro de los límites de una dispersión excéntrica, [el ensayo de Borges] complica dos fuerzas enunciativas divergentes, sin reducir la una a la otra (todos los enunciados son paródicos; todos serios) ni las dos a una tercera (alguna instancia de síntesis). En él se afirman dos acontecimientos enunciativos divergentes, y se los afirma de un modo tal que es la divergencia misma —en su valor positivo— lo que se afirma”: hemos aprendido la esencial heterogeneidad de los ensayos de Borges con “La forma del ensayo” de Alberto Giordano (en *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1991).

ensayo— cuando es evidente que la respuesta de Borges está en otro argumento no menos célebre que el anterior y también más eficaz? Más de una vez lo hemos citado: “Nuestra tradición es toda la cultura occidental (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, podemos manejar todos los temas europeos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene consecuencias afortunadas”. Si hay en el ensayo de Borges una respuesta, el argumento nos dice, al menos en una primera consideración, que ésta atañe a un uso de la tradición, a lo que hoy llamamos un “uso menor”: estar en una cultura y actuar como si no se perteneciese a ella, “situarse en la propia lengua como un extranjero”. Y si lo menor en tanto “uso” importa la destitución de toda identidad, de toda homogeneidad, de toda dicotomía, en favor de la irrupción de una perspectiva en cuanto tal, de un diferir en sí, la afirmación de esta irreverencia no importará entonces en absoluto una instancia de identificación ni una cualidad previa que el escritor argentino pueda —deba— ocupar para *ser* argentino de verdad.

Abramos aquí un paréntesis y remitámonos al modo en que Ricardo Piglia, en “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz.”<sup>7</sup>, retoma y reproduce lo que juzga la “tesis” de “El escritor argentino y la tradición”: dada la situación propia de los pueblos de frontera —una tensión entre una cultura nacional dispersa y fracturada por un lado y una tradición dominante de alta cultura extranjera por el otro— las literaturas secundarias y marginales como la argentina y la polaca, desplazadas de las grandes corrientes europeas, pueden hacer un “uso específico de la herencia cultural”, un “manejo propio”, irreverente, de las grandes tradiciones. “Los mecanismos de la falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de las filiaciones”: tal, en palabras de Piglia, lo que para Borges es la tradición argentina. Las preguntas a las que este manifiesto responde y que, al igual que en *Transatlántico* de Gombrowicz, orientan el ensayo son, en términos de Piglia, las siguientes: “¿qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria?, ¿qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?”.

Se nos ha impuesto, sin duda, esta lectura. La que infiere de la solución de Borges y la que postula a partir de ella para la literatura argentina, no sólo una astuta colocación en los márgenes sino también y fundamentalmente las estrategias menores de la falsificación, el robo, la estética de la mezcla. Pero

¿qué es lo que este “uso” presupone? O la dicotomía original-apócrifo, o el par propio-ajeno, o la oposición central-marginal, nacional-extranjero, lo que la falsificación, el robo y la mezcla presuponen en cada caso es una *diferencia opositiva*, esto es, una relación en la que cada término se define por lo que *no es* como situación de la que se parte. Pensadas por otra parte como estrategias —y una estrategia que siempre es una astucia, una forma de la inteligencia— falsificación, robo y mezcla permiten la obtención de una *marca diferencial*, una *diferencia específica* que distingue a las literaturas secundarias y marginales de las grandes tradiciones hegemónicas. Diferencia opositiva, estrategia, diferencia específica: los tres términos tienden, entendemos, a la delimitación de una diferencia que resulta, como efecto mismo de la delimitación, en una instancia de *reconocimiento*, reclaman y postulan, por lo tanto, una instancia de *representación*. Nada mejor que esa mezcla viva de lenguas que es la traducción argentina de *Ferdydurke* en tanto mezcla de lenguas ya distintas, o esa combinación de estilos de Arlt y Macedonio que realiza la prosa de un conde apócrifo en tanto combinación de estilos ya diversos, para reconocer si no las características cabales sí los mecanismos y estrategias de constitución de la novela argentina. Por otra parte, según la expresión de Piglia lo muestra —la cultura nacional, dispersa y fracturada por un lado; la cultura extranjera, alta y dominante por el otro— la estética de la mezcla parece definirse en el cruce o en la suma de unidades homogéneas, es decir, de unidades cada una dada de antemano e idéntica a sí misma. Es cierto que el término “suma” tergiversa las implicancias que se quieren de una estética tal, en la medida en que alude a una coexistencia pacífica entre los términos cuando la oposición más bien se nos impone como una violenta jerarquía; lo que aquí quisiéramos subrayar, no obstante, es que la mezcla presupone, en última instancia, que los términos que entran en relación pueden siempre volver a separarse, que una distinción entre uno y otro —en tanto *uno opuesto al otro*— y que un re-conocimiento de uno y otro —en tanto *uno diferente del otro*— siempre es posible. Una estética de la diferencia fundada de este modo ¿no postula, entonces, finalmente, una diferencia cuyo parámetro último —cuyo fundamento— es la unidad: *uno más uno*? En este sentido, de esa mezcla resulta una diferencia, sí, pero una diferencia específica, esto es, una diferencia que aun cuando no se reduzca a lo propio, a lo nacional, ni se asimile a lo otro, a lo extranjero, constituye no obstante la instancia en la que las literaturas ya secundarias y marginales, menores, pueden identificarse y reconocerse: como literaturas secundarias y marginales, menores; la instancia de un uso pero en el sentido de un *uso transitivo*, esto es, el uso de algo ya constituido (en este

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

caso, las tradiciones nacional y extranjera) para la obtención de una marca diferencial que se presente como tal y en la que, por lo tanto, algún reconocimiento —y un reconocimiento requiere siempre una identificación— sea posible.<sup>8</sup>

El de Borges, sin embargo, nos parece menos el trabajo estratégico de una literatura secundaria y marginal que *el ejercicio intransitivo de una literatura menor*. Es cierto que Borges confiere a la literatura argentina una especificidad análoga a la de los judíos, irlandeses y sudamericanos en general, pero también es cierto que la paradoja y la ironía en torno al determinismo que siguen al argumento (“porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”) y que dan término al ensayo (“Creo que si nos abandonamos al sueño voluntario que es la creación artística seremos argentinos y también buenos o tolerables escritores”), tienen el efecto de distanciarnos o por lo menos de extrañarnos respecto de esa irreverencia que acaba de postularse como particularidad. Y si a esta ironía final se le agrega el argumento de que no son los propósitos de ejecución literaria los que dan la medida de la literatura, se advertirá entonces la divergencia que se abre entre los enunciados, la radical disolución de toda identidad que resulta del decir de Borges, la impertinencia en suma de extraer de él una tesis que se quiera solución o respuesta última. Desde esta divergencia enunciativa y desde esta pluralidad que la paradoja y la ironía finales ponen en juego —divergencia y pluralidad que de ningún modo implican una mera multiplicación de perspectivas sino la irrupción de una heterogeneidad irreductible en el movimiento del ensayo que hace, digámoslo una vez más, que ningún enunciado pueda permanecer en su lugar— la irreverencia de Borges importa un uso de la tradición, sí, pero en el sentido en que el uso es la instancia misma por la que toda identidad se destituye, la instancia de una *puesta en variación*, un *uso esencialmente intransitivo*. Por esta variación —*variación originaria*— lo marginal y lo dominante dejan de ser términos originales y homogéneos para devenir una construcción siempre a posteriori; por esta variación originaria la tradición deja de ser una constante para devenir, en el tratamiento, una variable. *Poner la tradición en estado de variación continua* no es sino hacer de la tradición el centro imaginario del que se huye, trazar en ella y desde dentro una línea de fuga por la que la tradición no permanezca jamás idéntica a sí misma; marcar la diferencia no será entonces circunscribir

8. Cf. Deleuze, Gilles: “La diferencia en sí” en *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar-Universidad, 1988.

los alcances y los límites de una diferencia específica y reconocible sino abrir, cada vez, en la tradición y en la lengua un intervalo por el que la tradición y la lengua difieran siempre de sí mismas. (Para escapar, parece responder Borges a Piglia, no siempre es preciso cambiar de lengua <sup>9</sup>).

*Sustracción de la unidad* no mezcla o adición es lo que, en primer lugar, resulta de esta puesta en variación y en ello —en la sustracción del valor de la constante— reside en todo caso la “pobreza”, la *sobriedad* de lo menor.<sup>10</sup> ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando Borges lee “La urna” de Enrique Banchs? Los tejados y los ruseñores que Banchs incluye en el poema, razona Borges, pertenecen menos a la realidad de Buenos Aires que a la literatura y a la tradición griega y germánica. Que Banchs recurra a esas imágenes extranjeras y convencionales para hablar del dolor que lo aqueja no es, dice Borges, significativo de la arquitectura o de la ornitología argentinas pero sí del pudor argentino, de la dificultad argentina para la confidencia y la intimidad. Para Borges, se dirá entonces, el tono argentino de Banchs resulta de una mezcla de lo nacional y lo extranjero, del modo específico en que un poeta nacional y marginal hace uso de la tradición europea. Sin embargo, la reticencia de Banchs no parece derivarse, según lo lee Borges, del manejo de una imagen definida sólo por la condición de lo extranjero sino de la recurrencia a imágenes *extranjeras y convencionales*, es decir, a imágenes que provienen de la tradición griega y germánica pero también de la literatura. Es lo extranjero y lo convencional lo que cuenta, siendo la valencia del “y” en este caso no la de la adición de unidades homogéneas sino la del trazado de una redundancia originaria por la que los términos dejan de ser idénticos a sí mismos: la fuerza y el sentido del término, de este modo, no están dados —por lo menos no del todo— en su cualidad diferencial por relación a lo nacional cuanto en su potencial de

9. Con este paréntesis Piglia sugiere la necesidad de escapar al estilo de Borges que, ya perfección (resultado preciso y claro del cruce entre dos lenguas), ya convención dominante, ya muerto podríamos decir, se ha convertido “en la garantía escolar del buen uso de la lengua” (art. cit., p. 14)

10. “Tal es la fuerza de los autores llamados “menores” y que son los más grandes, los únicos verdaderamente grandes: tener que conquistar su propia lengua, es decir, alcanzar la sobriedad en el uso de la lengua mayor que le permite ponerla en estado de variación continua (lo contrario de un regionalismo)... Conquistar la lengua mayor para trazar en ella lenguas menores todavía desconocidas (...) Un autor menor es aquél que es extranjero en su propia lengua. Si es bastardo, si se vive como bastardo, no es por combinación o mezcla de lenguas, sino más bien por sustracción y variación de la suya, a fuerza de desplegar en ella tensores”.

Como se ve, hemos seguido los “Postulados de la lingüística” de Gilles Deleuze y Félix Guattari (en *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1988)

convencionalidad con el que la directa confidencia se enmascara. El poema de Banchs no solamente mezcla la tradición argentina y la germánica sino que de un modo más sobrio y también más efectivo hace variar el concepto mismo de tradición: la imagen deja de ser en sí misma lo extranjero para volverse lo “tradicional”, la convención en la que el dolor del poeta se dice indirectamente deja de ser lo extranjero en sí para devenir lo otro que hay en todo lugar común. En esta sustracción de la unidad, sobriedad de lo menor, la irreverencia de Borges no es el proyecto de una literatura que, desde antes marginal e inferior, pueda reconocerse e identificarse en el empleo de estrategias previamente definidas; es más bien el ejercicio de una ironía —oblicua ironía— que, sin ostentaciones, encuentra en la discreción de los recursos más que en su multiplicación su máxima eficacia.<sup>11</sup>

Si por esta sustracción de la unidad, sobriedad de lo menor, el sabor y el tono de Buenos Aires son puro efecto, puro resultado, si lo argentino siempre viene después y según el ensayo lo muestra es siempre y en principio un golpe de lectura, lo que los otros configuran como tal<sup>12</sup>, ello se deriva, principalmente, del tiempo que el ensayo instaura. Si por un lado, conjurada la quimera del origen en su polémica con el nacionalismo se conjura también el modelo de una patria futura, la noción de futuro en el sentido de un proyecto conciente y voluntario (“Creo que todas esas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho”), por otro, hacia el final, el ensayo abre un futuro de una naturaleza diferente. Dice Borges: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos *pertenecerá* a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra *por obra* de Chaucer y de Shakespeare”, lo cual es como decir, con Bioy Casares, “nuestra mejor tradición es un país futuro”<sup>13</sup>. *Futuro virtual*, sólo *una vez que* haya “emergido”, potente y a la vez pudoroso, no en el tiempo infinito y eterno de las filiaciones sino en un paréntesis abierto en la memoria

11. “La ironía tiende a la lítote”, anota Vladimir Jankelevitch, no al énfasis —inflación y vana grandilocuencia. Ironizar es hablar en forma evasiva, usando una parte muy pequeña de su poder, hace que el pensamiento actúe con el máximo de eficacia. También, “la ironía es uno de los rostros del pudor”, una oblicuidad que, entre la audacia y la timidez, evita lo frontal, lo explícito, lo precipitadamente directo, y en cambio expresa lo más diciendo lo menos, sugiere en lugar de expresar. Cf. *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982.

12. Es Borges el que escucha el tono argentino en el poema de Banchs; son los otros los que entreven el sabor de Buenos Aires en “La muerte y la brújula” (“mis amigos me dijeron.”)

13. En la reseña sobre *Jardín de senderos que se bifurcan*, en *Sur*, N° 92, Buenos Aires, 1942.

y en la voluntad<sup>14</sup>, y no antes, ese poema, ese relato, ese tema, pertenecerá a la tradición argentina, como sólo por obra de Kafka y no por la fatalidad de una procedencia las obras de Lord Dunsany y de Browning prefiguran su literatura. Efecto de un futuro de un esencial anacronismo, la tradición de Borges, una construcción siempre por venir, es entonces *tradición potencial*<sup>15</sup>. Potencial por la virtualidad que presupone, también por la capacidad o, mejor, por el *poder de innovación* que la define. Porque más que la jerarquía presupuesta en las dicotomías central-marginal, inferior-dominante, que mide las literaturas y las culturas según sus límites y su grado de hegemonía, el ensayo de Borges pone en juego *una jerarquía de otro orden*: la que considera a la literatura y al arte desde el punto de vista de su potencia, de su *poder de metamorfosis y transformación*. Anacrónica, inactual, la tradición potencial es en este sentido *lo nuevo*, un punto de creación absoluta: para decirlo con Aira, “la invención plena” que suplanta todo reconocimiento. Indeterminada —sin principio previo de determinación— la tradición potencial será, no obstante, lo que se determina cada vez, fortuita e inevitablemente, según un *encuentro con lo otro* cada vez singular, cada vez distinto. El sabor y el tono de Buenos Aires con el que Borges dice haber dado en “La muerte y la brújula” ¿no provienen acaso menos de una mezcla de tradiciones dadas previamente que de un encuentro con lo otro, con lo extranjero tal vez pero en el sentido en que lo extranjero es lo impropio, un espacio extraño, casi irreal: “el horror de la pesadilla”? Y si hubo en ello una estrategia ¿no fue en todo caso una “estrategia aventurada”, estrategia sin finalidad, una suerte de “táctica ciega, empírica” que, según la lógica de la experimentación, supo establecer la regla en cada jugada?<sup>16</sup>. Tradición potencial, entonces, con todo el anacronismo de lo nuevo, la tradición para el escritor argentino será esa pura distancia —puro espaciamento, puro diferir— en la que lo auténtico *habrá acontecido*, fortuito e inevitable.

“La autenticidad —entonces, como bien dice Aira— no es un valor que esté dado de antemano, esperando al individuo que lo ocupe. Por el contrario, es una construcción como lo es el destino o el estilo”. Y con esto, creemos, hemos ido al otro lado de nuestro planteo inicial: en la paradójica afirmación de este

14. Cf. Nietzsche, Segunda de las *Consideraciones Intempestivas* (“De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida”) y Borges, Jorge Luis: “El pudor de la historia” en *Otras inquisiciones*, ed. cit.

15. Cf. “Sobre los clásicos” en *Sur* N° .298-299: “Carecemos de toda tradición definida -entiendo que esa privación aparente es más bien un alivio, una libertad que no debemos apresurarnos a corregir. También es lícito decir: gozamos de un tradición potencial que es todo el pasado”.

16. Cf. Derrida, Jacques: “La différance” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p.42..

programa intransitivo—tradición potencial en un caso, argentinidad a posteriori en el otro— los ensayos de Borges y de Aira parecen encontrar, más bien, un punto de vinculación. Y no sólo en esto porque, si en lo que al “ser argentino del escritor” se refiere, el ensayo de Borges importa la destitución de todo principio de identidad, ello no es tanto en virtud de esa frase en la que se afirma la irreverencia y que tantas veces hemos citado cuanto de la que inmediatamente la precede y que, entendemos, es la capital: “Tratándose de los irlandeses—argumenta Borges—no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo les bastó *el hecho de sentirse irlandeses*, distintos, para innovar en la cultura inglesa” (subrayados nuestros). Lo cual es como decir: para el arte, para la literatura no importa *ser* irlandés de verdad sino hacer *como si* lo fuera. No otra cosa parece ser el singular exotismo que Aira lee en *Macunaíma*: Mário de Andrade, dice, da un paso radical: puso la nacionalidad bajo el signo de la contingencia y del azar e “hizo ‘como si’ fuera brasileño”, siendo ya brasileño “hizo de su obra una máquina para volverse brasileño”. Y ésta, dice Aira, es la última definición con la que trabajar: “la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo se transforme en mundo”. Hacer como si fuera irlandés, hacer como si fuera argentino: es en la intrusión de un “como si”, en la afirmación de una perspectiva como ficción, donde los ensayos de Borges y de Aira se ligan quizá más claramente.

Aira, no obstante, da un paso más. Hacer como si fuera argentino, “convertirse en lo que ya se es”, parece consistir no tanto en hacer como si fuera distinto, extranjero, para innovar en la cultura en la que se está, sino más bien en hacer como si fuera el mismo, en llevar la paradoja al límite y elevar lo argentino mismo a la enésima potencia, afirmar de inmediato un poder de metamorfosis por el que *volverse argentino* es lo que nunca ha comenzado del todo y sin embargo no puede dejar de recomenzar. “Volverse argentino” de este modo es, estrictamente hablando, una *repetición*. Por esta potenciación de lo argentino, por esta repetición—repetición originaria—pasa lo diferencial pero en el sentido de una *diferencia en sí* que, referida sólo a lo que difiere, ya no se mide ni se establece en virtud de un parámetro anterior. Podría entonces decirse que en lugar de la distinción propio-ajeno que da fundamento al robo,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Aira lee el trazado de una diferencia en lo propio; en lugar de una mezcla que combina lo nacional y lo extranjero, una potenciación de lo mismo; en lugar de una falsificación, un simulacro donde ningún engaño cabe, ninguna estrategia, ninguna astucia. La existencia —dice Blanchot a propósito de Klossowski— une “con una malicia casi indiscernible, el simulacro a la verdadera autenticidad”<sup>17</sup>. Volverse argentino no será de este modo el arte de *representar lo nacional* sino *el arte de una auténtica interpretación* —puro diferir, pura distancia temporal<sup>18</sup>. Ni diferencia opositiva, ni diferencia específica, la tradición potencial de Borges, la autenticidad como efecto de Aira, ensayan el poder de variación de la Diferencia —poder y devenir menor de la literatura— que escapa a los límites y a los presupuestos mismos de la representación.

Pero ¿cómo pensar esta diferencia?, ¿cómo razonarla?, ¿cómo definirla?. Quizás sea ésta la pregunta que el punto de vista de la literatura, cuando es el que priva, no nos deja responder de un modo positivo. Porque tanto la paradoja final de Borges que es el abandono al sueño voluntario de la creación artística como esa suerte de tautología que es el exotismo singular de Aira obran un doble movimiento: en tanto respuestas son la ocasión del retorno a la pregunta (¿cuál es la tradición argentina?, ¿cuál es su marca diferencial?) pero también y sobre todo la de su transfiguración radical, la perspectiva por la cual el problema mismo del nacionalismo literario ha sido sustancialmente transformado. De esa transformación una de sus principales consecuencias es sin duda el hecho de que hemos pasado, en un giro tan imperceptible como definitivo, *del punto de vista de las literaturas menores al devenir menor de la literatura*, de la delimitación de una diferencia específica y opositiva al punto de vista de la literatura que obra, como quiere Aira, la *transmutación* de todos los valores: no porque imponga un valor en lugar de otro sino porque ella es el punto de conversión del lugar mismo en que los valores son creados. Ello importa, entonces, no sólo invertir el orden de la relación entre nacionalismo y literatura sino también y fundamentalmente instaurar una heterogeneidad radical entre los términos, transfigurar el sentido y el valor mismo de los términos puestos en relación. Con la paradoja de Borges y el simulacro de Aira tenemos haber vuelto a lo indiferenciado, a la más absoluta indiferencia. Y sin embargo, debiéramos decir no sólo que no suprimen la pregunta sino que, si

17. Blanchot, Maurice: “La risa de los dioses” en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976.

18. Cf. “Sobre la paradoja del comediante” de Diderot y las series “Sobre el problema moral en los estoicos” y “Del acontecimiento” en Deleuze y Gilles: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.

por un momento pudiéramos pensarlo, hay en ellas por el contrario una exigencia máxima: abrirse a una diferencia virtual, una diferencia que se experimenta sólo a posteriori, una diferencia que se experimenta como lo irreconocible, como lo otro radical, es abrirse a una diferencia que la literatura realiza y que sólo el arte puede realizar. Por esto, si el “volverse argentino” que es el exotismo de Aira puede leerse como una suerte de regreso a la afirmación de la nacionalidad hay que decir también que son el poder de metamorfosis y el simulacro —poder y ejercicio de la literatura— los que trazan la vía de este retorno como “regreso desviado”. Y luego del rodeo que es la literatura, sabemos, nada permanece igual, todo ha sido transmutado. Para decirlo con Aira: “Después de todo, no podemos razonar tan bien esta cuestión, porque de lo que se trata justamente es de hacer opaco el cristal de la Razón (...) Si en el fondo debemos confesarnos que la literatura es una especie de perversión, de juego loco, nuestros mejores silogismos se tuercen siempre”. De esta torsión da cuenta el movimiento mismo de los ensayos: arduos y elegantes al modo de un problema, ambos nos han llevado irreversible e imperceptiblemente a otra cosa de la que habíamos partido, a otra pregunta, a un problema por completo diferente.

Tal vez hayamos magnificado la discreta afinidad entre uno y otro ensayo. Tal vez las respuestas de Borges y de Aira difieran tanto como la lectura inmediata de ambos nos lo da a entender y quizás debiéramos habernos detenido en esa inmediatez. Porque no podría negarse que en algún punto —en la aislada consideración de la parábola de los camellos, por ejemplo, en el olvido de la mayor parte del ensayo— la lectura de Aira, si no ha fallado, por lo menos ha sido injusta. Pero tampoco podrá negarse que es la lectura de Aira la que afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del ensayo, que es ella la que nos desplaza hacia otras frases y nos hace percibir, por ejemplo, un “como si” retenido entre los enunciados. Piglia nos parece detener el movimiento del ensayo: allí donde por un futuro virtual y “el abandono a un sueño voluntario” se nos impone la experiencia de una diferencia en sí, Piglia repone un concepto transitivo; allí donde la divergencia de los argumentos nos enfrenta a la experiencia de una heterogeneidad irreductible, recorta una tesis de Borges para la literatura argentina con la cual, por lo demás, condenar el propio estilo de Borges a la perfección. Aira, en cambio, es injusto. Podría quizás pensarse que hay en su olvido una suerte de astucia, una estrategia solapada para rebatir la palabra de Borges vuelta ya consigna —receta, postulado— pero sin duda extraeremos mejores consecuencias si decimos que hay en esa injusticia no la voluntad de escapar a la consigna cuanto el trazado de una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



línea —una grieta, una falla— por la que huir a la sentencia de muerte que ella encierra y por la que liberar —con toda la eficacia de lo involuntario— la potencialidad que en ella se retiene. Más y menos que un error, la lectura de Aira es la respuesta a una respuesta; más y menos que una estrategia, un malentendido.

Junio 1993

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

# La genealogía del Monstruo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

CÉSAR AIRA

*ARLT*

El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia. La distinción clásica entre impresionismo y expresionismo dice que en el primero es el mundo el que viene al artista, en forma de percepciones; en el segundo, el artista da un paso adelante, se coloca a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra. No es que en el impresionismo el mundo tome la iniciativa, ni que el artista expresionista sea más activo; todo artista, sea cual sea la modalidad que adopta, forma parte de una actividad englobante, de la acción perpetua que es el arte. Se trata de dos métodos, que en última instancia se equivalen como se equivalen en la teoría psicológica proyección e introyección. Salvo que la proyección expresionista sucede en el campo simbólico, mediante palabras, y la introyección impresionista en el campo imaginario. Por eso o por otro motivo, el expresionismo es desdichado, el impresionismo feliz. Me remito a una cita de Goethe que lo pone en claro: "Los alemanes son gente extraña. Con su pensamiento profundo, con las ideas que están buscando constantemente y en todo introducen, se hacen la vida demasiado dura. ¡Ea! Tened el valor de dejaros llevar por vuestras impresiones... y no penséis siempre que será vano todo lo que no sea una idea, algún pensamiento abstracto." Aquí están agrupados, por un lado: Impresionismo, introyección, imaginario y felicidad, y enfrente Expresionismo, proyección, simbólico y desdicha ("la vida dura", o mejor "la vida puerca").

El expresionista entonces, torturado y pensativo como un alemán, da un paso adelante, salta al mundo, montado en las palabras. Lo hace sin salir de sí mismo, pues la eficacia del método está en adelantarse en bloque, sin reservar nada atrás. Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve a su alrededor, o mejor dicho ya no



la ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se revuelve en ella...

El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos. Encuentra lamentable esta situación (y no le faltan motivos), encuentra horrible el mundo, pero aun así persiste. Le bastaría dar un paso atrás, recuperar la perspectiva, volver a enfocar... ¿No es absurdo, tratar de ver lo que está tocando el ojo? Lo es, y el absurdo lo contamina todo y empeora lo que ya era horrible. El paso atrás, la huida, sería tan fácil... Pero no lo hace. Y ya no por obstinación en el error; ha habido una transmutación, ha operado una química, y ahora la inadecuación es método. Retroceder equivaldría a renunciar a su arte, porque sería salir del presente y entrar al tiempo, que es una perspectiva, una distancia. El artista, virtuoso en renunciamiento, nunca renuncia a su presente. Abandona todo lo demás, pero no eso.

No es una cuestión existencial, o afectiva, aunque lo parezca. Originalmente es una cuestión formal. En el comienzo de toda esta peripecia hay un proyecto artístico, y no hay otra cosa. A la representación cotidiana y utilitaria, que se enciende y apaga según la necesitemos, la remplaza otra, deliberada, coherente, continua y difícil. La dificultad de vivir, identificada con la desdicha, se ha transmutado en la felicidad de un arte refinado, en un virtuosismo alquímico que vuelve triunfos estéticos el tropiezo, la fealdad, la miseria.

El artista está proyectado en el mundo, coloreándolo, deformándolo por su mera presencia, actuando como un reactivo químico sobre las formas. Y las formas son importantes, porque constituyen la sustancia de los signos. Sin ellas no habría arte y el mal del mundo no tendría cura. Cito a Ponge:

“¿Creéis que las formas (de los menores objetos, esas formas que los limitan y los separan, sus contornos) no tienen importancia? ¡Vamos! ¡Fuera bromas! Tienen *la mayor* importancia.

“Es cierto que podemos embrollarlas a gusto... Vaya si podemos. Podemos deformarlas por nuestra mera presencia, nuestra mera inserción en el paisaje, la mera inserción de nuestra temperatura (cf. temperamento) en su proximidad...

“Es quitándonos de ahí, enfriando la atmósfera con nuestro alejamiento, nuestro retiro (en la medida de lo posible) como podemos devolverle a



cada objeto su cohesión vital (funcionamiento). Como si nuestra presencia, nuestra cercanía, nuestra mera mirada, ablandase los mecanismos de los relojes de manera que no puedan sonar. Sería necesario que nos quitáramos de ahí para que los mecanismos se enfriaran, y el funcionamiento se restableciera, para que el tic-tac y las campanadas de las horas se hicieran oír de nuevo...”

Habrán reconocido el principio de Heisenberg, según el cual el observador, o la observación misma, modifica las condiciones objetivas del hecho. Más aun: disuelve la posibilidad de que el hecho tenga condiciones objetivas, lo vuelve observación, transformación, singularidad absoluta. El arte no debió esperar al descubrimiento de las partículas subatómicas para ver actuar el principio de Heisenberg, porque era la condición original de su funcionamiento, como lo es del funcionamiento del lenguaje: las palabras son delegados nuestros en el mundo, en la naturaleza, y allí se ocupan de cambiar los contornos de las cosas, o de darles contorno. Más en general, podría decirse que el principio de Heisenberg es la condición primera del funcionamiento de la conciencia; pero no de la inimaginable conciencia en sí, sino hecha lenguaje.

La literatura es la épica de este trastorno. La literatura es esta escotomización, este reblandecimiento daliniano de los relojes, este expresionismo.

En Arlt el mundo expresionista, de contigüidades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito limitado, un interior (su mundo es un interior), es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-históricos o lo que sea. La opción formal crea su mundo, y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera.

Doy un ejemplo. Uno cualquiera, pero central. (La elección de ejemplos es una trampa que habría que evitar.) La traición. Todos los críticos prestan oídos al consenso que ve en ella la última de las bajezas, y dan por sentado que Arlt la pone en escena como representante de un extremo del Mal.

Pero ¿quién lo dice? ¿Por qué debemos aceptar que la traición es tan mala? ¿Qué imperativo vital o moral lo exige?

La condena suprema a la traición se hace fuerte allí donde rige una concepción orgánica de la sociedad, o de cualquier comunidad incluida en la sociedad. En un organismo la traición es inconcebible, imperdonable, escandalosa; si un órgano se vuelve contra los demás, arruina el todo, y a sí mismo... Una vez liberados de esta concepción orgánica del todo social, la



traición no resulta tan grave, podemos verla como un avatar más de lo malo y lo bueno.

Pues bien, el mundo expresionista de Arlt es el interior de un organismo, de un cuerpo. No es que lo sea: lo parece, que en términos de representación es lo mismo. El Monstruo es un organismo. O al revés, el organismo es el Monstruo. Después trataré de hacer la génesis del Monstruo arltiano. La mirada que ya no puede funcionar por falta de espacio anula toda transparencia e instaura una contigüidad táctil, obscena y horrible, rojo contra rojo, en un medio de sangre donde todo se toca. El Monstruo es el hombre dado vuelta, que nos acompaña como un doppelgänger espeluznante.

La traición en Arlt tiene una determinación formal. No podría ser de otro modo. También tiene una determinación formal, pero otra, en Genet; es frívolo equiparar la traición en Arlt y en Genet sólo porque ambas son traición.

Esta fábula del expresionismo puede verse de más cerca. Dije que el artista se proyecta al mundo, y opera dentro de él... Pero sucede que el hombre es lenguaje, su mirada es lenguaje, su modo de proyectarse en el mundo es lingüístico. La actividad simbólica es proyección del hombre en el mundo, así como la actividad imaginaria es la marea del mundo entrando en el hombre. Como el lenguaje es el instrumento del artista, se identifican el objeto y el método, y en el arte todo termina siendo cuestión de método. Este objeto puesto en medio del mundo, hecho mundo, el lenguaje, es también lo que da cuenta de su posición. El lenguaje es la forma de la conciencia; la envuelve, la conforma, dando el modelo de lo que se llamará forma/contenido, y en ese rizo se hace autoconciencia.

Antes de eso, antes de que el método se eche a andar, parece haber sucedido algo. Es como si antes del salto, antes de la intrusión que hace mundo al mundo, hubiera habido un instante inconcebible, el momento en que el hombre se hizo artista. Es algo que puede parecer misterioso, pero quizás no lo sea tanto... Quizás se lo podría entender en los términos de un pequeño drama: la conciencia, una Virgen imprudente, siente la tentación de asistir a su propio trabajo... y descubre que no es tan fácil, que en última instancia es imposible. Porque la conciencia no se tiene más que a sí misma para contemplarse, y la parte que contempla permanecerá invisible. El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su



visibilidad. ¿Qué parte? No podemos evitar la sospecha de que es la parte más importante, la más genuina. Así mutilada, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como un monstruo, es el Monstruo.

Un poco más allá, la tentación se transforma en ambición, el hombre en artista profesional. (“Tentación”, “ambición”, son términos más apropiados que “intención”. Cuando uno se pregunta por las intenciones de un artista, es inevitable que se pierda en un laberinto.)

El nacimiento del artista se sitúa en este momento de la tentación. Ahí queda un resto oscuro, un hueco, un olvido. Tratamos de reconstruirlo, pero nunca lo conseguimos. ¿Qué pasó? ¿Qué había antes? Estaba el mundo. Estábamos nosotros. ¿Por qué la conciencia no pudo limitarse a reflejar el mundo, en toda su inmensa variedad y novedad? ¿Por qué quiso volverse hacia sí misma, y revelarse mutilada y monstruosa? El artista trata de responder a posteriori, mediante un largo rodeo, que es su obra, su estilo, su mito personal. Las culturas mismas lo han querido explicar con mitos o fábulas, la temática inextinguible de la “sed de conocimiento”, el “ansia de saber”... Es como si una vida no bastara, y quisiéramos agenciarnos otra mediante una maquinación secreta y complicada que el artista encarna biográficamente.

¿Pero esta máquina podría funcionar sin Monstruo? ¿Podría limitarse la conciencia a reflejar el mundo, pacíficamente y sin más ambiciones? Al parecer, sí (aunque esto podría ser otro mito), puede, y lo hace, y ese trabajo constituye la vida cotidiana y real de la gente. Pero la conciencia está vehiculizada en una vida. Y la vida se las arregla, en sus vueltas, para que no falte el momento de la tentación.

La tentación lo es de salir de la especie, hacerse individuo absoluto, monstruo. Después, la tentación se consolida en ambición, y en el trabajo de disimularse y disfrazarse se hace estilo, mito, obra... Pero no pierde de todo su carácter original de tentación, de opción peligrosa, y ese matiz persiste dándole a toda la obra un matiz de contingencia, de juego de los posibles. En su origen mítico todo artista enfrentó una disyuntiva, por sí o por no, pero al modo del destino, como lo dijo Kierkegaard del matrimonio: si te casas te arrepentirás, si no te casas también te arrepentirás.

Entre paréntesis, y para tomar otro ejemplo que tampoco es un ejemplo, digamos que Arlt desarrolló exhaustivamente esta opción kierkegaardiana. Sus personajes ya están casados, o no se casan nunca. El matrimonio en sí queda oculto en un repliegue de la realización de los posibles. El matrimonio en Arlt es un ready made. Esto también procede de la lógica del Monstruo. La



necesidad siente la tentación de necesitarse a sí misma, y se tuerce para hacerlo, dejando fuera de su alcance un fragmento, un hueco de necesidad absoluta en el seno de lo contingente: ese hueco es el ready made.

Al hablar sobre literatura uno oscila todo el tiempo, incontrolablemente, entre lo general y lo particular. La literatura misma, el arte, obliga a esta oscilación en tanto opera con particularidades universalizadas por la belleza, hace eterno lo fugaz, necesario lo contingente.... El peligro está en tomar al artista como un *ejemplo* particular de algo general. No lo es, pero no por eso deja de serlo. El artista tiene un anhelo loco y destructivo de generalidad, pero no renuncia a su singularidad irrepetible. Quiere ser el ejemplo universal. Ahí puede intervenir una tentación nefasta: la de identificarse con la Verdad, con el Bien, y hacerse universal por ese rumbo. No es el caso de Arlt, por cierto, al que nadie podría tomar por un bienpensante. Su estrategia consiste más bien en radicalizar la lógica del ejemplo hasta hacerla lógica del Monstruo.

El Monstruo es la individualidad absoluta. La singularidad desnuda, que florece en el espacio-tiempo. El quantum de generalidad necesario para persistir lo toma de su creador, al que vampiriza. Se hace mito, shifter entre lo general y lo particular. Pero el mito es mito "del escritor", de modo que debe haber un escritor real, un hombre, viviendo en un idioma y un país y una época, que lo sustente. Para crearse como mito, el escritor debe morir. Mientras un hecho persiste en el presente, es generalizable; eso hace el escritor mientras vive. Vivo, forma parte de una ciencia, de una teoría; es un ejemplo de las leyes generales que lo conforman; muerto, se hace particularidad universal, es decir mito. Eso explica, a costa de hacer verdaderamente ineficaz la explicación, que Arlt haya muerto a los 42 años, no a los 41 ni a los 43. A los 42 años, nace el Monstruo... Se le podría dar otro nombre, por supuesto, pero Arlt lo llamó Monstruo.

"¿De dónde habrán salido tantos monstruos?" se pregunta.

Para responder a esta pregunta es preciso volver a la conciencia, de la que Arlt nunca se aleja. Por supuesto, su obra define la palabra "conciencia" de modo peculiar. Toda consideración filosófica habitual de la conciencia no sirve en su caso, porque la filosofía razona a la conciencia como una mecánica, de espejos, de remisiones, de mensajes... Y Arlt no tiene imaginación mecánica; todas sus máquinas son de índole química. En ella la conciencia no opera a distancia como en una mecánica, sino por contigüidad absoluta y contaminación como en una química.



Es como si su conciencia, en alas del discurso, hubiera emigrado al mundo, y protagonizara allí un nacimiento constante. Un nacimiento en tanto nacimiento, es decir sin que nazca nada, sin que haya desprendimiento. La conciencia eficaz debe renunciar a su trabajo en algún momento para que sus frutos se hagan reales; eso nunca sucede en Arlt.

La literatura llamada de "fluir de la conciencia" propone una unidad haciéndose cargo sucesivamente de la pluralidad del mundo. Para ello debe establecer una fuga constante, un abandono, y los objetos van quedando dispuestos en una perspectiva. En contraste, Arlt propone una conciencia estancada, en la que no hay unidad alguna que pueda tomar la iniciativa de un movimiento, sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos.

Repito que "conciencia" es una palabra. Lo mismo podría decir "lenguaje" o cualquier otra cosa. Se trata del dispositivo de hacer monstruo. Es tan eficaz, tan diabólicamente eficaz, que puede hacerlo con cualquier material. Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo.

"Monstruo" también es una palabra. Es como "Dios". Con Dios, se puede tratar de dos modos: se puede empezar por un sistema de ideas que dé cuenta del mundo, del pensamiento, de todo, y salir del discurso por algún concepto, del que se dice: "a eso es a lo que llamamos Dios". (Es lo que hace la filosofía, y el filósofo de los filósofos, Leibnitz.) O bien se puede empezar con él: "Dios estaba un día..." Es lo que hacen las religiones y las mitologías. En el fondo es lo mismo, sólo son métodos distintos; del segundo método nació lo que llamamos ficción.

La novela en Arlt empieza: "El Monstruo estaba un día..."

A lo que sigue, torrencial, la explicación. De pronto, todo se hace explicación. El discurso quiere salir de ella, y no lo consigue. La explicación se tuerce para explicarse a sí misma, y deja sin explicar su miembro activo, con lo que vacila, mutilada y deforme como una paradoja infernal...

El Monstruo crea su propia necesidad en el discurso, su necesidad de explicarse o expresarse. De ahí procede el volumen de la novela. El Monstruo es locuaz, es un monstruo de locuacidad; afectada de la misma locura proliferante, la expresión quiere expresarse a sí misma, y se vuelve hacia adentro para hacerlo... Ahí está el Monstruo. Lo encontramos a cada



paso. Basta abrir la boca. Por lo demás, el hombre en tren de explicación es el Monstruo.

Cito a Paulhan:

“Hace a la extrañeza de nuestra condición que sea fácil encontrar razones a los actos singulares, difícil a los actos corrientes. Un hombre que come carne de vaca no sabe por qué come carne de vaca; pero si abandona definitivamente la carne de vaca en favor de los salsifios o las ranas, no lo hará sin inventar mil razones, a cual más razonable. Un revolucionario nos abruma seis horas seguidas con ejemplos, argumentos y leyes; pero el burgués o el obrero corrientes pueden callarse durante seis horas sobre lo que los hace obrero o burgués. Es como si hubiera secretos para las acciones banales, y razones para los actos extraños. Y realmente vemos que las personas corrientes son misteriosas e inexplicables, como si pertenecieran a una sociedad secreta.”

El avance de la explicación, que vemos en el pasaje de *Los Siete Locos* a *Los Lanzallamas*, es asintótico. El Monstruo y la explicación progresan juntos hacia el infinito. Siempre habrá necesidad de un suplemento de explicación, al menos mientras haya tiempo. Y ahí es como si el tiempo, él también, quisiera asistir a su propio proceso, y él también se torciera para esperarse, o alcanzarse, y un fragmento esencial de sí quedara oculto a su propia vista: esa parte en sombras es la vida individual, la “vida puerca”. Los personajes de Arlt ganan un suplemento de tiempo explicándose, literalmente; sobreviven en su esencia de Monstruos, y hacen del Monstruo la figura humana de la explicación.

Pero no es la explicación la que genera al Monstruo, lejos de ello. Es demasiado razonable para hacerlo. El monstruo nace de lo novelesco puro, que Arlt encontró en el folletín truculento. Es más: para dar lugar a la explicación, la invención debe estar químicamente libre de explicaciones a priori, debe nacer de un auténtico vacío de pensamiento o de discurso, y ese vacío es lo novelesco.

Ahí está la diferencia con la novela ideológica, la falsa novela, por ejemplo la que practicó Mallea, que parte de la explicación, de la Historia o la sociología, y desemboca en el silencio. Es la diferencia entre el gentleman y el Monstruo.

Hay una tensión: lo novelesco no puede persistir en su pureza de invención más allá de un instante, porque es la singularidad desnuda en el espacio-tiempo; la explicación debe hacerse cargo de inmediato. Lo novelesco, el Monstruo en sí, es un ejemplo fugaz de humanidad, que tiende a la explicación como todo ejemplo tiende a aquello de lo que es ejemplo. Pero



la esencia no necesita encarnarse para sentir la tentación. Lo humano también quiere asistir a lo humano, y no dispone más que de sí mismo para efectuar la coincidencia, lo que significa que una parte quedará en las sombras. “Lo humano algún día encontrará a lo humano”, dijo Gombrowicz, y es obvio que lo hará por mediación de alguna especie de monstruo. El momento no parece estar cercano, en tanto la explicación nunca avanza lo suficiente para dar cuenta del Monstruo, que corre adelante...

Suele decirse “Arlt, nuestro Flaubert”. Creo que la aproximación es inepta, y no sólo por el abismo que hay entre un escritor maduro y burgués, y el adolescente visionario que fue Arlt. Flaubert se agota en la forma, Arlt nunca llega a la forma, se termina en lo formal. Yo diría “nuestro Lautréamont”. La mención de Flaubert proviene de la analogía de funciones en una hipotética historia de la novela. En Flaubert la narración infinita y torrencial de la novela primitiva cristaliza en forma artística autónoma, que es lo que seguirá siendo hasta hoy (porque la misma narración infinita ha pasado a ser un subgénero de la forma novela). Lo que en la novela europea se hizo a lo largo de quinientos años y mil escritores, en la Argentina lo hizo Arlt solo, en cinco años. Desde las profundidades del folletín amorfo, desde el Amadís, hasta Flaubert, de acuerdo.

¿Pero se limita a “llegar” hasta ahí? ¿Hay una meta, un clasicismo de llegada? Toda esta analogía es poco realista. En primer lugar porque la aceleración es tanta, la velocidad tan fantástica, que debería cambiar la naturaleza del objeto. No es una travesía rápida por el género, sino una detención en esta velocidad imposible. El movimiento en Arlt no se detiene al llegar a la meta porque siempre estuvo detenido. Esto está tematizado: es la inmovilidad característica de Arlt, el calambre de la pesadilla, la catatonia del mesmerizado. Al lanzarse a la carrera ya paralizado, como una momia puesta en órbita por el resorte proyectivo expresionista, se asegura de no detenerse nunca. Donde se terminan los caminos, en el sancta sanctorum de la angustia, en el fondo de la miseria... Aun allí el movimiento sigue, aun cuando el fugitivo está frente al muro infranqueable...

Todo está tematizado, y no podría ser de otro modo, por la ley del continuo. Las novelas de Arlt son historias de la inmovilidad, novelas de las que no se sale, pero al mismo tiempo no se explican sino como novelas de viaje. El protagonista, para serlo, para que haya historia, se ha despojado de todo, ha quemado las naves, está dispuesto a emprender el viaje a las antípodas. Nunca tiene asuntos pendientes, y si los tiene se muestra muy

dispuesto a abandonarlos. En ese despojamiento está todo el exotismo de Arlt.

Y *realmente* sus personajes están viajando, están embarcados en una velocidad de ondas de radio. Están alejándose, en un tren, en un barco... Sobre todo en un tren, ese fetiche arltiano... Pero los demás los ven allí donde se han quedado. Los ven como Poe ve el insecto que tiene a centímetros de los ojos, como un monstruo del tamaño de un inmueble subiendo la montaña. Es el revés novelístico de la estrategia del hombre común, el hombre insignificante, que está sentado a nuestro lado mientras su almase abre camino en el cielo apartando los astros.

Balzac dio el modelo de la "novela urbana" creando el mito de la gran ciudad como único teatro a la medida de la ambición del hombre moderno; y ya dije que la ambición era el desarrollo de la tentación que siente el hecho de asistir a su propio proceso. Pero todo hecho tiene dos caras: la posible y la real. La ciudad justamente es el laberinto donde se bifurcan los posibles del destino. El novelista asume la prerrogativa de descartar los posibles y dibujar el camino al centro, donde se agazapa el Monstruo. La complicación psicológica, y su radicalización, la ruptura de la cadena causal, el "derrumbe sensorio-motor", resultan de este trazado del laberinto.

Fuera del encaminamiento al centro, sólo queda la salida, el abandono, el deleznable silencio del gentleman. *Fuge, late, tace* ("huye, abandona, calla") como en la inscripción de los muros de la Gran Cartuja, que tanto impresionó a Balzac. Parecería una mera provocación ejemplificar con Balzac el abandono de la literatura, justo con él, encarnación de la voluntad de hacer infinita la escritura. Y sin embargo no es tan absurdo. El impulso de Balzac, el secreto de su fuerza, está en que es un impulso segundo, un relanzamiento, una fuerza que aparece más allá de un desfallecimiento siempre latente. Un comentarista de su obra (Pierre Barbéris) anota en el momento en que a Lucien de Rubempre le pasa por la cabeza, fugazmente por lo demás, la idea de abandonar todo el complot y huir con Esther: "Aquí Lucien es tentado por la idea del retiro y el renunciamiento, solución a los problemas de lo intenso y lo absoluto para más de un héroe balzaciano." Lo que retiene al personaje balzaciano en la ciudad, y por ende en la novela, es la ambición, el absoluto de la ambición, que renace siempre de las relatividades del dinero, para lo cual hay que sacrificar progresivamente el verosímil (porque el verosímil de la ambición es el dinero); de este sacrificio progresivo nace el folletín truculento, el novelesco puro, que es la cima a la que llega el arte de Balzac, no su punto de partida. Cito otra vez a Ponge: "Lo verosímil es lo que le parece inverosímil a la gente sin ambición." Y si



la ambición, como vimos, es el status quo que se fabrica la tentación de autoconciencia, ahí tenemos en germen toda la novela moderna.

Lo que queda oculto en el proceso de autoconciencia es un fragmento de la conciencia donde cabe toda la realidad, el fragmento que nos haría a la realidad comprensible y normal como en una perspectiva bien dibujada. Ese fragmento faltante, en cuyo hueco se hundirá siempre la explicación como en un agujero negro, burla a la mirada también con la evasiva de lo visible en exceso, como en “La Carta Robada” de Poe (Arlt hizo su versión en el cuento de los contrabandistas de ametralladoras de *El Criador de Gorilas*). Es una vez más la paradoja de lo corriente y lo extraño. El Monstruo salta a la vista, pero también puede disimularse en lo habitual, hacerse invisible por rutina, como lo que vemos todos los días. Los formalistas rusos basaron su teoría en esta percepción adormilada, de la que nos despierta el arte mediante maniobras de extrañamiento. Claro que antes de iniciar esas maniobras el artista debe distanciarse de su propia percepción, para averiguar dónde claudica. Es en ese punto donde Arlt se identifica con sus personajes, hace del Monstruo un protoartista. Arlt y el Monstruo están en el mismo continuo. Astier, Erdosain, Balder, son monstruos de percepción. La percepción quiere percibirse a sí misma, se repliega sobre sí para hacerlo, y entonces se le escapa todo un giro de espacio-tiempo ante el cual queda boquiabierto. Veamos cómo reacciona Balder:

“Estábamos en el comedor, y nuevamente nacía el sortilegio de la extrañeza. Yo permanecía allí con la conciencia suspendida en la extrañeza de ver enseres de uso común a todos los seres humanos, situados en distintos lugares.

“En mi hogar estaba tan familiarizado con los objetos que éstos únicamente eran visibles cuando los necesitaba.

“En la casa de Irene, mi atención permanecía suspendida en una atmósfera de incertidumbre por los continuos choques con sus hábitos, o apartada de su eje, en algunas pulgadas. Cualquier movimiento que efectuaba allí me dejaba la consiguiente sensación de ser inarmónico. Era como si respirara aire de distinta densidad.

“Deseaba familiarizarme con los objetos que rodeaban a Irene...”

Lo “brujo” del Amor Brujo parece ser justamente un hechizo perceptivo. La percepción en Arlt desborda el instante, escapa del sujeto, está aplastada, deformada, sus miembros se apoyan en vidas ajenas, son recuerdos que no



asume nadie. Balder e Irene se reconocen la primera vez que se ven, en la estación Retiro. Al mismo tiempo, en ese origen hay un olvido: Balder nunca recordaría qué había venido a hacer a Retiro ese día: “había sido permanente el olvido de la causa que aquella tarde lo arrastrara preocupadísimo hasta el andén número uno de la estación Retiro”.

Es que en el arte la percepción es acción, no contemplación; no tiene casi nada que ver con el conocimiento, como en esa aberración artística que es el género policial. La percepción es el grito de horror, la carcajada del loco, el rayo destructor, el crimen. Antes, está lo que Arlt llama “el olvido de la causa”; después, sólo queda “la voluntad tarada”.

La tentación afecta también a la voluntad, que quiere moverse a sí misma, y como sólo dispone de sí misma para hacerlo, una parte queda inmóvil, haciendo cojear al resto: es la voluntad monstruo, la voluntad tarada.

La tara de la voluntad, dice Arlt, consiste en esquivar el estímulo. El mundo proporciona el estímulo, el hombre se hace invisible para él y lo deja pasar de largo. El Monstruo es invisible. Nada puede pasarle. La cadena causal se rompe. Y al mismo tiempo, algo va a pasarle porque está en un mundo donde sólo hay acción. “Algo extraordinario va a ocurrirme”, dice Balder todo el tiempo, contemplando al tiempo con la misma extrañeza que le produce el espacio. Y en efecto, el hecho será extraordinario en tanto la acción estará liberada de la cadena estímulo-reacción. Lo que llegue a ocurrir no podrá explicarse por el estímulo. Si la causa no actúa, por el “olvido” que la informa, el efecto se presentará desprovisto de explicación, como novelesco puro.

En remplazo de la causalidad, que mueve al hombre a velocidad predecible, se establece un movimiento inestable y sospechoso, para el que Arlt encuentra, como siempre, una formulación perfecta: “nos movíamos en un círculo de factores enigmáticos”. Es el círculo paranoico, donde la explicación siempre será insuficiente o excesiva. “Me parece”, dice Balder, “que los hombres del mundo hacen un círculo en torno mío. Todos contemplan el acto que voy a realizar...”

En el encuentro de Balder e Irene, en su atmósfera de mito y de pantomima expresionista, se constituye la pareja primordial del mundo de Arlt, su Adán y Eva: el Monstruo y la Virgen. Ambas figuras son imperfectas todavía. La virginidad de Irene será negada al final, y la monstruosidad de Balder es discreta, aunque algunos rasgos ya apuntan al monstruo pleno:



“Su rostro brillaba de grasitud cutánea. Estaba sumamente encorvado, el talle torcido, el trasero pesado, la caja del pecho encogida, los brazos inertes, los movimientos torpes. ...gruesas arrugas comenzaron a diseñarse en su rostro. Al caminar arrastraba los pies. Visto de atrás parecía jorobado, caminando de frente dijérase que avanzaba sobre un plano ondulado, de tal manera se contoneaba por inercia. El pelo se escapaba por sus sienes hasta cubrirle las orejas, vestía mal, siempre se le veía con la barba crecida y las uñas orladas de tinta.”

El Monstruo no es un Sujeto, no puede serlo. La clave de la inadecuación de Balder es restringirse a la subjetividad, de la que sólo podrá salir mediante una exacerbación de lo novelesco, es decir cuando el Monstruo lo acompañe como un doppelgänger. Dijimos que el oscurecimiento parcial de la conciencia creaba una figura mutilada, contrahecha, en la cual el artista emigra al mundo y lo colorea de horror. Sólo entonces el sujeto pierde su transparencia, estalla lo habitual invisible con ayuda de un “testigo oculista”, que por el momento Balder busca a ciegas. Pero se esfuerza, con una tenacidad casi científica. La claudicación final, cuando reniega de la Virgen, no es sino un despojamiento estratégico, para poder recomenzar la tarea bajo los auspicios de la Repetición. De todos modos, el movimiento, que Arlt llama “la odisea de su inercia”, lo lleva muy lejos.

El Monstruo no se constituye sin la intercesión de la Virgen. En ella el hombre encuentra un vacío de representación. La Virgen no tiene planos. Es una pura superficie de belleza. No contiene tiempo; es el Instante. Es un enigma, pero lo es porque no oculta enigmas. Por supuesto, “Virgen” es una palabra, el nombre que le damos a la negación a reproducirse. La Virgen hace al Monstruo confirmando al hombre en la eternidad del individuo, cerrándole haciéndole invisibles por transparencia los caminos perspectivísticos de la especie. La representación es un fenómeno de la perspectiva.

La aparición de la Virgen, tal como sucede en Arlt, sucede en el Gran Vidrio de Duchamp. Pintada sobre vidrio, vidrio sin pintar en su mayor parte, con un gran hueco en el centro o punto de fuga, esta obra se propone, según el mismo Duchamp, como altar de la Diosa Perspectiva. Los solteros, los “ocho moldes macho”, se proyectan al cielo de la Novia por efecto del “gas de iluminación” (los siete locos complotarán por su parte con la ayuda de gases letales). Y en lo alto, la Virgen, el “ahorcado hembra”, realiza su voltereta. Es la última y definitiva torsión. La Virgen quiere asistir a su propia virginidad, como si el Instante quisiera coincidir con su desarrollo, o la unidimensionalidad plegarse sobre sí misma; lo consigue sólo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



parcialmente, en el episodio cósmico de su desnudamiento, porque no dispone más que de su esencia como instrumento de ser, y en la torsión imposible queda un vacío, una transparencia donde se ausenta la perspectiva, y con ella el artista.

Nadie ha dicho que Duchamp fuera un expresionista, pero yo creo que lo fue, y que con él el expresionismo llega a su culminación y se evapora. La prosapia expresionista de Duchamp puede rastrearse por varias líneas. Una de ellas es la siguiente: en el cine expresionista, derivado en buena medida del teatro de Max Reinhardt, lo esencial es la creación del espacio, que nunca se da por sentado. Sus autores hablan del “beseelt Landschaft”, o “Landschaft mit Seelt”, paisaje con alma, es decir un espacio psicológico, proyectivo (evidentemente Eisenstein tomó de ahí su concepción de la “no-indiferente Naturaleza”). Ese espacio se crea mediante luces, como una ilusión del ojo del espectador, o mediante las perspectivas trucadas de los telones, o inclusive mediante los movimientos del actor; el buen actor expresionista “construye el espacio”. Eso explica el abuso de escaleras de todo tipo en el cine expresionista: porque la escalera favorece “la expansión del dinamismo del actor” y le permite crear más espacio, en más direcciones. A este mecanismo responde el “Desnudo bajando la escalera”, la obra con la que Duchamp abandonó la pintura a los veinticuatro años. No dejaría de abandonarla durante el resto de su vida. Había logrado crear un intersticio, que en adelante no se cerraría, en el abigarrado espacio mental expresionista, y por él huiría sin cesar. La creación de la distancia, en la lógica de las contigüidades indestructibles del expresionismo, significa una vía de escape.

Esa distancia móvil, espacio-temporal, se traslada inclusive a la percepción de la obra. Duchamp propuso llamar “retraso” a los cuadros, y al Gran Vidrio “retraso en vidrio”. La trama y el sentido, lo novelesco y la explicación, son objeto de un desfasaje temporal. Sucede lo mismo con el abandono, al que se superpone la obra en un ir y venir transtemporal que es la vida y el mito de Duchamp.

El Gran Vidrio fue abandonado a medio hacer. Arlt dejó de escribir novelas a los treinta años, dato que no debería pasarse por alto. Es el *Fuge, late, tace* de los cartujos, emblema de todo el arte de nuestro tiempo, en el que lo que importa no es tanto hacerlo, como encontrar el modo de dejar de hacerlo sin dejar de ser artista.

El Monstruo había nacido de una maniobra imprudente de la conciencia, a la que en la ocasión mueve “la voluntad tarada” sacándola del encadenamiento lineal de causas y efectos para ponerla en “un círculo de factores enigmáticos”. Imprudente, tarada, enigmática, la conciencia se identifica con la Virgen. En el repliegue sombrío que se produce entonces, al que nunca puede llegar mirada alguna, la Virgen da a luz al Monstruo y lo extravía en medio de la ciudad, esa pesadilla de arquitecturas pegadas y deformes en la que será necesario crear espacio mediante los procedimientos del arte.

El Monstruo es el único personaje. En el drama expresionista hay un solo personaje, el protagonista, y los demás son “Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit” (irradiaciones de su esencia íntima). Pero lo único necesita compañía, aunque más no sea para proyectar su soledad. Es lo que Balzac llamó “esa superstición alemana”, el doble. No es necesario buscarlo muy lejos: la conciencia es un acompañante del hombre, un socius, una sombra proyectada contra el mundo. Es una especie de enano, de duende impredecible. Arlt lo llamó “jorobadito”, en esa cumbre de su arte donde cuenta la anécdota del Monstruo, y lo puso a su lado en una loca carrera: “el maldito corcovado me perseguía... Semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso”.

La persecución tiene lugar en un paisaje típicamente expresionista, un paisaje del alma, pura creación de espacio:

“No se veía alma viviente por las calles, y una claridad espectral caída del segundo cielo que contenían las combadas nubes, hacían más nítidos los contornos de las fachadas y sus cresterías funerarias.

“No había quedado un trozo de papel por los suelos. Parecía que la ciudad había sido borrada por una tropa de espectros. Y a pesar de encontrarme en ella, creía estar perdido en un bosque.

“El viento doblaba violentamente la copa de los árboles...”

El viento los arrastra, la velocidad aumenta sin límites, la invención y la explicación se trenzan en un torbellino a trescientos sesenta mil kilómetros por segundo. Arlt exulta en un optimismo siniestro, su rostro se dilata en una carcajada asesina. Y no es para menos: ha encontrado al Monstruo en formato manual, y lo lleva de prisa al campo de batalla de lo habitual, como instrumento de liberación. Es la bomba antisuegra, que tanto ha buscado. Habrá una explosión, y las esquirlas de mundo se harán constelaciones en las que poder leer el Destino...



Pero al llegar, sucede algo sorprendente. Se materializa la Virgen colgada en lo alto de la transparencia. “Fina y alta, apareció mi novia en la sala dorada.” El Monstruo y la Virgen se enfrentan al fin. Entre ambos se abre una distancia, la monstruosidad de la Virgen o la virginidad del Monstruo, espacio paradójico donde la explicación se disuelve en sus propios ácidos. Sucede lo inexplicable. Y al mismo tiempo sucede la obra maestra, Arlt se hace real y huye, renuncia, calla. Se consuma. La explicación y lo novelesco, el expresionismo y el impresionismo, lo simbólico y lo imaginario, lejos de enfrentarse, habían venido corriendo por el mismo continuo, que se consuma en lo real, y lo real y la consumación también se montan al continuo. Arlt muere, a los 42 años, y pasa él mismo al status de objeto de la conciencia, que el hábito volverá imperceptible y misterioso.

Dicho de otro modo: la explicación y lo novelesco son igualmente infinitos. Ambos proliferan en la velocidad. El Monstruo se desliza en la cresta de la ola, como un surfista experto, pero la explicación es el mar. Después cambian de puesto. Cualquiera de los dos puede ser la velocidad sobre la que se desliza el otro. La persecución crea la velocidad, y la velocidad crea la distancia. Entonces la contigüidad que hacía monstruoso al Monstruo, por falta de perspectiva, cede a la creación de un espacio. En él se efectúa la literatura, en los años, en los libros, en la vida... Pero no eternamente: hay un momento en que todo cesa. La explicación calla y da lugar a lo novelesco segundo, trascendental: el mito personal del escritor, su matrimonio místico. Es el Instante, donde todo se hace real de pronto, empezando por lo más misterioso, o lo único a lo que tenemos derecho a llamar Misterio en nuestra profesión: la calidad, lo que hace grande a una obra o a un escritor, que es definitivamente inexplicable porque el continuo ha tomado por otros rumbos, dejando atrás para siempre a la explicación. Es inexplicable al punto de que todo lo explicable en una obra de arte no forma parte de su calidad, y podría eliminarse sin que dejáramos de amar a esa obra.

Yo mismo, proponiéndome como ejemplo de la singularidad extenuada del tiempo, trepo a la cinta del continuo y corro tras el Monstruo revestido de la figura irrisoria de la explicación. Ahí puedo elegir entre los posibles de lo real, y elijo, sin razón alguna, sólo por hacer girar el “círculo de factores enigmáticos”, la crítica “impresionista”. Ya no la proyección desdichada de lo simbólico, sino la introyección feliz de lo imaginario, la recepción del cine mudo de Arlt, que me alcanza en ráfagas de luz sombría, en visiones deliciosamente escalofriantes: el molino de los Monstruos en su carrousel congelado, la Virgen colgada del aire; Duchamp la llamó Perspec-



tiva, yo la llamo Inspiración. Salgo a buscarla todos los días, en una rutina inmutable, a la perfecta transparencia de lo habitual, a las calles de mi barrio, que es el de Arlt, Flores, a los cafés de los alrededores de la plaza y la estación, donde voy todas las mañanas a escribir.

1991



ALBERTO GIORDANO

*EL INFIERNO TAN TEMIDO*

*A mi padre*

*Este amor, esta fuerza que él conduce en el amanecer, bajo la  
humedad de los árboles que gotean en la oscuridad, ¿no es una  
virtud de los dioses?*

ROBERTO ARLT, LOS SIETE LOCOS

*El amor es el peligro del más solitario, el amor a todas las cosas,  
¡con tal de que vivan!*

FRIEDRICH NIETZSCHE, ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA

LA VIDA FUERTE

“Que la vida se transforme y se haga nueva”. Si olvidásemos por un momento el recelo que nos provoca una noción tan poco precisa, diríamos que esta frase enuncia el tema de la novelas, y de la mayor parte de los relatos, de Roberto Arlt. La búsqueda o el encuentro, la imposibilidad o la inminencia de un “suceso extraordinario” que obre, por la maravilla de su sólo acontecer, la transformación de la vida, su absoluta renovación, ¿qué otra historia imaginan con tanta insistencia, con igual intensidad, esas narraciones?

Una primera diferencia a considerar (diferencia conceptual en el orden de nuestras argumentaciones, diferencia novelesca —tramada por las narraciones— en la literatura de Arlt) es la que existe entre la transformación de la vida y lo que solemos llamar “un cambio de vida”. Si a veces una y otro parecen confundirse y creemos que un cambio en las condiciones del vivir, en las condiciones en las que alguien vive (pongamos por caso Barsut, que pasa de ser un oscuro rentista a ser un actor de cine, que pasa del anonimato a la ruidosa popularidad) significa una transformación de la vida, basta que se nos haga sensible la heterogeneidad de los puntos de vista en juego para que la confusión



se resuelva en tensión, en divergencia. El cambio de vida expresa el punto de vista de quien, por sobre todo, se quiere a sí mismo, de quien se conserva a través de los distintos estados que se suceden en su vivir (no cambia la vida, cambia *su* vida). El cambio supone una lógica de las sucesiones y una técnica —que a veces es sustituida por un golpe de suerte— de los pasajes, de las transiciones. La transformación de la vida expresa, por el contrario, el punto de vista de quien, por sobre todo, quiere a la vida, más allá de sí mismo, de su vivir, incluso si es necesaria —y siempre es necesaria— la propia destrucción. Quien se encuentra situado desde ese punto de vista, atraído por el aura misteriosa del “suceso extraordinario”, sabe que deberá renunciar a vivir, encontrar el modo de interrumpir la sucesión de los días, para que la vida se transforme y se haga nueva, y entonces, si no muere definitivamente, después de morir renacer. La transformación de la vida supone una lógica de los intervalos absolutos, de los intersticios ideales, y un arte de las interrupciones. El suceso extraordinario ocurre cuando *ya no* queda tiempo, cuando la pregunta que obcedía a Erdosain (“¿Pero no terminará nunca de pasar este tiempo?”) acaba de recibir una brusca respuesta, y cuando *todavía no* existe otro tiempo, ese tiempo en el que todo lo conocido aparecerá transfigurado. Entre esos dos tiempos, en un tiempo de inminencia donde nada puede realizarse, cumplirse plenamente, pero “donde todos los actos son posibles y lógicos”, el tiempo de la fascinación que experimenta Balder “donde todas las posibilidades son verosímiles y espléndidas”; en ese intervalo ocurre, instantáneo e impersonal, el “gran salto” de la transformación. No la vuelta de página a una nueva versión de la vida, sino *la transformación de la vida en vida*.

Para la vida nueva, que no es —insistamos— un modo de vida diferente a otros sino la aparición de un punto de vista diferente sobre la vida, Arlt encontró un nombre y una definición justos: la “vida fuerte”, “que hace de pronto que una existencia se nos aparezca sin los tiempos previos de preparación y que tiene la perfecta soldadura de las composiciones cinematográficas”. La vida fuerte es la vida liberada de la pesantez del tiempo que pasa, sin compromisos con el pasado o con el futuro; un fulgor instantáneo en el que se afirman las fuerzas del comienzo; la pura afirmación de un comienzo que tiene la perfecta soldadura —y el vértigo y la inquietud— de lo imaginario.

Si el cambio de vida tiene que ver con un movimiento de realización o de pérdida de acuerdo a ciertos valores admitidos, en el “gran salto” de la transformación acontece una transmutación de todos los valores, la creación de unos valores inauditos (los valores que señalan el comienzo de la “era del monstruo inocente”, para usar la feliz ocurrencia del Astrólogo) que hacen a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



la vida fuerte. Apreciada desde esos valores (aunque en las historias narradas la transmutación del punto de vista no ocurra, la literatura actúa siempre desde el *otrolado*), la vida que precede a su transformación, y que sufre la necesidad de su transformación, recibe el nombre de “vida espesa”. La vida espesa, la única vida conocida, es la que viven quienes experimentan la dolorosa “extrañeza de vivir”. Es la vida de quienes ya no pueden consigo mismos, aquellos a los que se les impone la certidumbre angustiante de que la vida, que transcurre “lentísima”, no puede continuar así. En ese tiempo que no termina nunca de pasar, el que vive sabe que tiene que dar el “gran salto”, pero no sabe cómo darlo ni en qué dirección. Ese “gran salto” no está destinado a llevarlo más lejos, porque en esta vida “el más lejos no existe”: todos los movimientos en el interior de la vida espesa, los movimientos sonambulísticos de quien no puede dejar de recorrer la “zona de angustia”, se realizan en un más acá donde la vida todavía no comienza, donde, por exceso de cansancio, no se termina de morir. El “gran salto” de la transformación no es un salto hacia adelante ni hacia afuera: es un salto en el mismo lugar, un auténtico salto mortal en el que al caer, o mejor, cuando se está a punto de caer, ya se es otro, otra la vida.

Aun para aquellos que lo esperan o que lo buscan, asfixiados por el lento espesamiento de sus vidas, el “suceso extraordinario” es sorprendente, su ocurrencia parece depender menos de los actos voluntarios efectuados en su dirección que del influjo de una serie de “factores enigmáticos”: las secretas leyes que gobiernan “la alquimia de las pasiones”. Incluso si lo que les sale al encuentro parece ser lo mismo que buscaban, la coincidencia entre lo que sucede y lo previsto es imposible porque lo extraordinario los transforma en otros —se puede decir, incluso, que les ocurre a otros— y los modos en los que el individuo se anticipaba a su ocurrencia son absolutamente extraños al punto de vista del “monstruo” —el “monstruo” en el que se ha convertido— creado por el suceso. Balder buscó durante años un encuentro amoroso singular, capaz de “transformar su vida con la fuerza que comunica una pasión”. Cuando lo extraordinario sucedió (el golpe de fascinación suscitado por la mirada inmóvil de Irene), la transformación se produjo pero no en el sentido en que él esperaba. La conmoción provocada por el amor no lo hizo, de un día para el otro, como suponía habría de ocurrir, “dueño de una voluntad que le permitiera realizar sueños de vida heroica, sin vacilaciones. Por el contrario, a partir de ese instante su voluntad y su inteligencia funcionaron en forma inarmónica; su conducta sufrió de continuo “lagunas de voluntad y de lógica”; por una suerte de reacción de la voluntad contra sí misma, comenzó a actuar “como si temiera los efectos de lo deseado extraordinario”; el fantasma de la duda no sólo no se

esfumó, sino que su presencia se volvió obsesiva. La discontinuidad absoluta entre las dos formas de vida, entre la búsqueda voluntaria de la realización de un ideal y la pertenencia a un acontecimiento ideal que suspende toda realización; el salto que pone, y pondrá, a la una en el lugar de la otra, está señalado por una falta de memoria, un vacío de representación. Cuando después de lo ocurrido Balder trató de explicarse por qué motivos se encontraba aquella mañana de mediados del año '27 junto al andén número uno de la estación Retiro, en el sitio y en el momento precisos para encontrarla a Irene, no halló la razón. “Sabía que le había ocurrido algo sumamente desagradable, pero en qué consistía no pudo nunca recordarlo después” del encuentro; “olvidó para siempre” qué motivos lo habían conducido hasta el lugar justo en el momento justo.

Una cierta disponibilidad para lo desconocido es condición de que la vida se transforme y se haga nueva, pero ninguna rareza del espíritu es condición suficiente para que eso ocurra. Ni los “excesos de sensibilidad” o de lectura de Balder (que dice haberse creado “un concepto casi dionisiaco de la pasión” a través de la lectura de novelas), ni la “esperanza apresurada” que lanza a Erdosain a la calle son suficientes para que se afirmen en ellos las fuerzas intempestivas de lo nuevo. La vida siempre exige más: que lo desconocido se manifieste por sí mismo, extraño a toda condición, a toda intención. Erdosain fracasa, y los límites de la zona de angustia se refuerzan, cuando sube a la copa de un árbol para pregonar a gritos “la nueva vida”. Su voluntad de “violar el sentido común”, demasiado próxima al sentido común de la palabra profética, no lo transforma en un hombre nuevo sino que lo confirma en la inautenticidad, en su rol de “comediante”. El acto no suscita la felicidad de lo extraordinario, esa felicidad que vino al encuentro del propio Erdosain un momento antes cuando irrumpió en su conciencia, animado por unas fuerzas que son una “virtud de los dioses”, el recuerdo de María Esther, la joven que conoció tres años atrás en un tren. Erdosain recuerda y nada cambia, pero descubre, feliz, que “es otro ahora”. Mientras no la busca —como si fuese necesario interrumpir la búsqueda para que haya encuentro—, “siente el avance de la vida nueva que llega a tocarle el pecho”. El recuerdo llega, como mensajero de una divinidad secreta, para que en su conciencia resuene, ligera, más allá de los pesados trabajos del bien y del mal, la consigna del “monstruo inocente”: “La alegría es lo esencial. Y también querer a alguien”. (Para Erdosain, el hombre más cansado del mundo —¿pero sólo para él?—, el mensaje es doble; el recuerdo envuelve otra consigna: la única felicidad es la perdida, toda dicha es pasada.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



## EL AMOR BRUJO

*Solo alguna vez una carita. Dulzura definitiva, porque es la primera y la última.*

ROBERTO ARLT, LOS SIETE LOCOS

Los hechos se suceden unos a otros, y entre ellos, coincidiendo con ellos en el tiempo y en el espacio pero sin realizarse en ese espacio y en ese tiempo, ocurre lo extraordinario. El “suceso extraordinario” es la manifestación de un orden diferente al de los hechos, un orden de insistencia que opera como la razón secreta de las sucesiones. El “suceso extraordinario” manifiesta (inventa) los aspectos desconocidos de cada hecho a los que él responde inadvertidamente: transforma lo imperceptible en certidumbre de lo desconocido, en inminencia de lo nuevo que renueva la vida.

Si hacemos a un lado el crimen (en el que Erdosain cifraba todas sus expectativas de renovación y que fue, finalmente, la ocasión del espesamiento definitivo de su vida, de su aniquilación), sólo dos actos se invisten en la literatura de Arlt con el valor de lo extraordinario: la traición (de la que no hablaremos aquí)<sup>1</sup> y el amor.

El acontecimiento del amor toma en Arlt una forma precisa: la de la *fascinación*. Una imagen golpea de lleno en la conciencia del enamorado —el golpe de esa imagen lo transforma en enamorado— y en la conmoción se funda un vínculo tan intenso como carente de intención. Por “una alquimia vertiginosa que trasmuda la vida”, sin dejar de serle exterior —por el contrario, como la presencia misma de lo exterior—, una imagen se aproxima tanto al enamorado que se apodera de él. La fascinación se opone en este sentido al reconocimiento como el goce al placer: si reconocer es apropiarse de la significación de una imagen, convertirla en un objeto comprensible (eso me gusta porque reconozco su belleza), fascinarse es, de pronto, caer rendido ante una presencia de la que ya no se puede apartar la vista, una presencia evidente pero misteriosa que se apropia a tal punto de la mirada que ya no la deja ver (comprender). La fascinación impone una tarea paradójica, infinita, a la que el enamorado se aplica con un celo paradójico e infinito: seguir mirando, indefinidamente, no apartar la vista hasta poder ver lo invisible, eso que lo atrae.

1. Para una evaluación de la traición de Astier en este sentido, cfr. Analía Capdevila, “La voluntad de poder” (en el *Boletín* 4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, 1993).

¿Pero qué es lo que atrae al “monstruo” arltiano? ¿Qué encuentra Erdosain en María Esther, Balder en Irene? ¿La belleza gatuna de una carita, la expresión felina de los ojos de una adolescente? La presencia ante la que el enamorado cae rendido es menos sensible (menos reconocible) y, por lo mismo, más inquietante: una mirada. Vacía de intención y de expresividad, “tranquila”, “sencilla”, “indescifrable” (se sabe de la impotencia de los adjetivos en estos casos), la mirada que la “criatura” fija en él transtorna la voluntad del “monstruo” y lo precipita en un “viaje a lo desconocido”. Esa mirada hecha imagen, esa *imagen de mirada* que se le aparece de pronto y que, porque no se ofrece del todo, no lo deja ver nada más, abre para el enamorado la perspectiva de lo absolutamente posible, de lo posible irrealizable: lo nuevo.

Cuando la mirada de la criatura se transforma en imagen, su aparición entraña un misterio. El misterio que maravilla al enamorado no es el de la interioridad de la mujer —la esencia de lo femenino que se expresaría en la mirada— sino el misterio de la propia exterioridad. “¿Con qué ojos mira una mujer a un hombre?”, se pregunta Barsut, enloquecido de amor por el abandono de Elsa. “Eso —se responde frente a Erdosain— es lo que nunca sabremos.” Lo que fascina al hombre no es la plenitud de lo femenino que se manifiesta en la mirada de la adolescente, sino la aparición en esa mirada de un vacío, vacío que sólo existe en esa mirada, por ella: el que llenaría su propia imagen tal como es vista por una mujer, tal como él nunca la podría imaginar. La masculinidad entre hombres es obvia, cualquiera sean sus atributos. Es necesaria la mirada de una mujer para que lo obvio se transforme en misterio, en imagen inimaginable que, sin espesor ni contornos, transporta instantáneamente al hombre hacia un afuera absoluto: la propia exterioridad, donde no es nadie y, porque una mujer lo mira fijo largamente, acaso sea algo maravilloso... algo, de todos modos, que nunca sabrá qué es. La fascinación es gozo e inquietud, vértigo provocado por la aparición simultánea de lo inminente y de lo imposible. La mirada de la criatura será siempre, como en el instante del primer encuentro, la mirada de una desconocida que apunta a lo desconocido de sí. “No puedo descifrarte —dice el enamorado barthesiano— porque no sé cómo me descifras.” El viaje a lo desconocido, la aventura de lo indescifrable son las formas amorosas en las que acontece la transformación de la vida.

A la vez que la abandona feliz a las ensoñaciones de lo irrealizable, la proximidad de la imagen se realiza en la conciencia del enamorado como el sentimiento de una doble pérdida: pérdida de sí —del dominio de sí, del poder de decidir— y pérdida del otro —que se ha vuelto inasible. Por el amor, que obliga a vivir según las tensiones de lo imaginario, en una realidad extrema,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.anifa.com.ar](http://www.anifa.com.ar)



el otro se transforma en otro: todos sus atributos se consumen en un único atributo: su alteridad. El otro ya no forma parte de una generalidad indiferente (los otros) con la que se puede o no, según se quiera, establecer relaciones, sino que se impone (salta a la vista, captura la mirada) como una diferencia singular: una presencia en trance de desaparición, que se manifiesta reservándose y que, en ese doble movimiento, deja incluido al enamorado en un vínculo improbable, que no se sostiene en nada, ni siquiera en sí mismo, pero que acaso sea indestructible (el amor puede desaparecer, pero no tiene fin). El enamorado sufre por lo mismo que goza, por lo que inventa el amor: la singularidad del amado. El deseo de proximidad transforma al otro en lejano; el deseo de intimidad lo transforma en extraño; el deseo de posesión, en inasible.

La fascinación es el peligro del más solitario. La incertidumbre que envuelve el vínculo amoroso provoca encanto pero también temor y recelo. Nada prueba, nada puede probar al enamorado que el otro, siempre distante e indescifrable, ama con tanta intensidad como él. Ni siquiera es seguro que el otro sepa de la intensidad con que es amado. Lo desconocido puede aparecérselo entonces ya no como algo por conocer, siguiendo su llamado, sino, simplemente, como lo que no conoce, lo que no puede conocer. La mirada del otro ya no como una imagen irresistible, sino como un velo que no sabe qué encubre, detrás del cual, tal vez, acecha el peligro. Si eso ocurre —y en las narraciones de Arlt siempre ocurre—, el viaje del enamoramiento se interrumpe bruscamente y la distancia, que era su condición, se convierte en obstáculo insalvable, en un abismo por el que el enamorado se siente caer. Entonces, inevitablemente, “revienta” la hostilidad.

“La hostilidad” es el título de un relato poco conocido de Arlt. Recostado sobre la falda de su novia, Silvio la escucha hablar encantado. “Sin embargo, paralelo a su amoroso rendimiento, un instinto le susurra despacio: ‘Ella tiene un secreto. Y ese secreto no te lo dirá nunca’”. El relato cuenta la lucha que entablan en la conciencia del enamorado, a partir de ese instante, las fuerzas antagónicas de la atracción y el recelo. Silvio continúa oyendo a su amada en silencio, como ausente; *sabe* que ella lo ama pero ya no *cree* en la autenticidad de ese amor. La “voz interior” insiste: “Ella te hablará de su amor, pero allá, *en el fondo* de sus ojos, está el secreto”. El misterio se resuelve en secreto, en enigma. La ilimitada superficie de imágenes por la que erraba fascinada la conciencia del enamorado se convierte en un espacio de dos dimensiones (a la superficie ahora aparente corresponde un fondo oculto) en el que, replegándose sobre sí misma, la conciencia queda sometida al juego despiadado, feroz, de lo verdadero y lo falso. Cuando la tensión entre proximidad y lejanía, de la que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



el encanto extrae todas sus fuerzas, se resuelve en exclusión (“No sabrás nunca la verdad”, se oye decir Silvio), se desencadenan triunfantes las fuerzas destructivas del rencor. Sobre el final del relato Silvio interrumpe bruscamente los reclamos de atención que le dirige la muchacha, se incorpora de un salto y la sacude con violencia mientras la acusa, a gritos, de mentirosa. Su última frase (la última frase que dice Silvio, la última del relato) representa el triunfo desesperado de la moral —del espíritu receloso— por sobre el encanto: ¡No te podré creer nunca, nunca, nunca!...”

## LA PRUEBA

*¿Cómo romper incluso nuestro amor para devenir por fin capaz de amar?*

GILLES DELEUZE Y CLAIRE PARNET, DIÁLOGOS.

La condición del enamorado es, en las narraciones de Arlt, siempre la misma. Paralelo al extravío, al viaje a lo desconocido en el que se transforma en otro, persiste el yo que anhela el regreso, que quiere recuperarse a sí mismo y restablecer una distancia cómoda con la amada (convertir en persona la imagen, demasiado próxima en su absoluta lejanía). Cuando dominan las fuerzas del enamoramiento, el “monstruo” se expone sin reservas; quiere a tal punto la afirmación del amor que lo sacrifica todo, que destruye todo lo que pueda ponerle límites. Si domina el impulso de conservación, el “monstruo” se repliega sobre sí en la huida o en la ruptura.

En presencia de su amada, que se le aparece por obra del amor como “una imagen sobrenatural”, el enamorado se reconoce sometido a una misteriosa autoridad (el misterio está en el corazón tanto de la afirmación como de la reacción amorosa). Se siente ridículo, inferior —como antes se sentía espléndido, poderoso — “sin saber precisar en qué puede consistir cualquiera de ambas cosas”. Como si tratándose del amor hubiese otra posibilidad, cuando el sentimiento de inferioridad toma la forma de la duda el enamorado no se resigna a no sentirse amado, quiere imponerse al fantasma de la desaprensión. En la tensión que causa a su conciencia —siempre retrasada respecto de lo que le sucede— esa confrontación de misteriosos poderes, se le ocurre una “idea”: pedirle a su novia una prueba de amor. En ese instante regresa, en el seno de la reacción, el instante de la afirmación amorosa. La “fuerza de enamoramiento” se transmuta en un “frenesí” que violenta “toda su vida hacia la ejecución de la idea”. El monstruo vuelve a exponerse sin reservas, cuando le propone a

su novia que pruebe su amor realizando un acto inaudito, inaceptable. Sabemos cómo termina el episodio: la novia no sólo se niega a dar la “prueba”, sino que además rompe el compromiso; ofendida, escandalizada, pone fin a la relación. La relación concluye, pero la historia de amor continúa gracias a su fracaso.

Las pruebas son lo único que tiene el amor. Pero no las pruebas que se dan entre sí los enamorados —esas siempre fracasan, esas sólo pueden fracasar—, sino las pruebas que da el amor de su existencia, de la existencia de una nueva forma de vida. La prueba de amor, que supuestamente debería fortalecer los lazos de reciprocidad en los que se sostiene la relación amorosa, se transforma, en las narraciones de Arlt, en prueba de una forma de vida intempestiva, en prueba de la absoluta intransitividad de la afirmación amorosa. El “monstruo” aprende —y es como decir que aprende a ser “monstruo”— que para experimentar la afirmación del amor (la afirmación de lo desconocido de sí y del otro, de lo desconocido que los reúne) es necesario destruir activamente la relación amorosa, romper los lazos de reciprocidad, de reconocimiento. Antes que en su ejecución, en la aparición de su “idea”, la prueba de amor repite lo extraordinario del suceso amoroso: una forma de vivir según las tensiones de lo imaginario. Por ella el amor no se realiza sino que se consume, como irrealizable.

Las historias de amor que cuentan las narraciones de Arlt son variaciones de un único tema: la discordia entre las fuerzas del enamoramiento y la relación amorosa en la que se efectúan. El amor sólo quiere al amor: afirmarse absolutamente, sin responder a ninguna necesidad moral. Para él nada vale tanto como su acontecer, ni siquiera la vida (y por eso la transforma). La relación amorosa es un efecto paradójico de ese impulso afirmativo: se establece a la vez *por* amor y —porque se establece, porque quiere la estabilidad— *contra* el amor. Lo niega porque lo realiza. Pero en Arlt el amor siempre triunfa, si no del lado de la dicha, del de la ferocidad y del de la nostalgia.

La estructura de la prueba de amor es, como la de todo suceso, doble. Se realiza según un impulso reactivo pero en la reacción se envuelve, imperceptible, el demonio de la afirmación irrealizable. El enamorado que desaparece sorpresivamente, de un día para el otro; el que deja pasar, insensible, los días, los años, sin reanudar los encuentros; el que exige una obscenidad y provoca con ese acto la ruptura; el enamorado que destruye la relación sin motivos o a consecuencia de unos motivos irrisorios reacciona contra los peligros del amor: se aleja de la presencia dominante de la amada, pone distancia con esa presencia distante para anular el embrujo de lo desconocido. Pero la desapa-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



rición de la relación habrá servido, en última instancia, para que los poderes del amor (los poderes de lo imaginario) continúen ejerciéndose, para que la fascinación de la imagen regrese.

Las fuerzas que debilitaron el mutuo reconocimiento entre los amantes, que conmovieron la certidumbre amable de los sentimientos compartidos, vuelven a afirmarse, con la misma intensidad que en el comienzo, en el gesto brutal que provoca la ruptura, en la mentira feroz que destruye a la amada. “Allí —reflexiona el “monstruo”— éramos auténticamente, yo un hombre que me jugaba una mujer ante sus ojos... todo el resto era mentira... lo auténtico era aquello, el dolor de la muchacha olvidada de lo que se debía a sí misma por una serie de convencionalismo, olvidada de las apariencias y convirtiéndose por ello, en la criatura eterna.”

La prueba de amor transforma la vida (como sucesión de los días) en vida (como medio de repetición). Duplica el tiempo, introduce otra temporalidad: la de lo eterno instantáneo (no lo que subsiste eternamente sino lo que eternamente no deja de faltar). La ruptura de la relación habrá hecho posible el regreso de la afirmación amorosa en el recuerdo de la imagen de la mujer amada, como la experiencia incesante, irremediable, de la pérdida de lo que nunca se tuvo. Convertida definitivamente en imagen (en imagen que ya no suscita el vértigo de la felicidad posible, que atestigua la irreversibilidad de su pérdida), la mujer que abandonaron, que destruyeron, regresa para interrumpir el “día a día” de la degradación en la que se hunden las fieras, el “día a día” de la agonía en la que se extingue el tísico. Para el “monstruo” esa imagen es más real que cualquier realidad tangible, más real, en su irrealidad absoluta, que cualquiera de las criaturas con las que comparte el espesamiento de la vida. Por eso, si rompe el silencio, es para dirigirse a ella.

Como “un hierro espléndido y perpetuo” que le atraviesa el corazón, con “una dulzura queda, semejante al debilísimo perfume de ciertas flores muertas”, surgida de las ruinas de la relación que no pudo dejar de destruir, la imagen “sobrenatural” de la mujer amada acompaña al “monstruo” hasta su muerte, hasta que por fin pueda morir.

## EL CAMINO TENEBROSO

“Lo trágico del amor consiste en que, siendo un sentimiento abstracto, se mide en las relaciones sociales con la vara de los hechos concretos.” Lo trágico del amor consiste en que él quiere, a la vez que afirmarse sin límites, efectuarse en una relación. Y así todos, incluso el enamorado, caen en la trampa de evaluar



lo que ocurre (el acontecimiento extraordinario) por lo que sucede (los hechos concretos en los que la relación se realiza).

Después de que ocurre lo extraordinario, Balder se opone a su reiteración. Deja pasar dos años de “resistencia oscura e inexplicable”, difiere día a día el reencuentro con Irene, sin saber por qué lo hace pero sin dudar, como si obedeciese a un plan secreto. Luego, otra vez por obra del azar, lo extraordinario se repite, en un “minuto definitivo” que interrumpe y transfigura la “odisea de su inercia”, y Balder vuelve a caer rendido ante la presencia de la muchacha como si nada (ni el tiempo) hubiese pasado.

Las fuerzas activas del enamoramiento—lo sabemos— no habían desaparecido: se reservaban en el corazón mismo de la reacción, en lo oscuro e inexplicable de la resistencia. Cuando la relación se “estabiliza”, cuando se formalizan los lazos, el juego de la diferencia de las fuerzas ya no se efectúa en la alternancia de los encuentros y desencuentros, sino en la coexistencia de dos dominios heterogéneos en el interior del noviazgo.

Por una parte, está el noviazgo como relación social, es decir, como representación, como “comedia”: el enamorado tiene que “hacer el novio”, representar su papel de acuerdo a los rituales que prescribe la moral burguesa (pedido de mano, visitas familiares, citas concertadas). El referente en este dominio es el rostro de la suegra, al que el novio queda enlazado “como a una mala injuria inolvidable o a una humillación atroz”. Por otra parte está el dominio de lo irrepresentable—sin el que ninguna representación tendría sentido—, el del enamoramiento, el del embrujo, en el que el mundo entero desaparece y la miseria y la hipocresía de los lazos sociales se derrite “bajo la temperatura” de la mirada fascinante de la novia. El enamorado es un cínico, porque no se puede “hacer el novio” sin cinismo (representar ese papel sin despreciar secretamente la trama y la escena en la que está implicado), pero un cínico enamorado. “Y lo grotesco de su comedia sincera, lo acicatea a superarse, goza simultáneamente la mentira del enternecimiento exagerado y lo efectivo de su emoción profunda.” Vive en la tensión que provoca a su conciencia la simultaneidad de la afirmación amorosa y de la respuesta moral, el modo imperceptible en el que una envuelve a la otra. Cada afirmación va acompañada por una respuesta que la limita, que la aparta de lo que ella puede; en cada respuesta insiste una afirmación que la lleva a excederse, que pervierte por un exceso de celo (todas las representaciones son exageradas) la moral que la anima.

“¿Qué me importa —se confiesa Balder, encantado— que Irene sea una comedianta, si lo que deseo es transformar mi vida con la fuerza que comunica una pasión?” El amor pone al “monstruo” instantáneamente, por la fuerza de

la pasión de lo nuevo, más allá del bien y del mal. El salto fuera de la moral no deja de ocurrir en tanto ocurre el amor. Pero mientras el amor ocurre, dura la moral y siempre se cae sobre ella. Por eso Balder repudia a Irene, que mintió acerca de su virginidad, y rompe el noviazgo: decide, contra el amor, a favor de los valores “concretos”. Por eso también, porque la ruptura conviene a la moral y no a las fuerzas renovadoras de su pasión, al deseo de volver a experimentar el vértigo del gran salto, Balder regresará. Volverá a recorrer día a día el “camino tenebroso”, para poder gozar sus desvíos cada vez que el amor ocurra.

En el fondo del “camino tenebroso” acecha el fantasma del matrimonio. También aquí está en juego una diferencia de puntos de vista. Las narraciones de Arlt proponen dos versiones del matrimonio: según la perspectiva de las relaciones sociales (que siempre son hipócritas y miserables —en la literatura de Arlt no existen lazos sociales auténticos o generosos) y según la perspectiva del amor. La diferencia, también aquí, significa convergencia, tensión sin apaciguamiento, y no oposición entre lo heterogéneo.

El matrimonio se le parece al enamorado como la trampa mayor: si cae, para la glorificación de los valores burgueses, se supone que desaparecen por contrato la distancia y la incertidumbre que lo atraen hacia la amada. Por eso suele ocurrir que, después de una noche terrible de cavilaciones, huya dejando plantada a la novia en el altar. Pero están también los enamorados que no le temen a nada (porque no pueden detenerse a reflexionar), los que no huyen y avanzan hasta el final, hasta descubrir finalmente que el amor se afirma con más fuerza donde más se lo niega. Esos aprenden que nunca se experimenta con tanta intensidad lo desconocido como cuando se lo encuentra en la realidad más familiar, que el matrimonio puede ser, a la vez que la realización de los valores más bajos, la ocasión justa para que vuelvan a manifestarse las fuerzas del enamoramiento.

Pensemos en Erdosain y en Elsa. ¿No es su historia la más conmovedora historia de amor contada por Arlt? Durante el noviazgo no hubo caricias ni besos, ninguna intimidad: sólo “la quieta mirada de ella” y el estupor de él. Después, durante el matrimonio, para destruir (a favor del amor) cualquier ilusión de reciprocidad, se impuso entre ellos “una distancia misteriosa” que los convirtió en enemigos. Erdosain y Elsa vivieron, como esposos, en un infierno. Quizá por eso, porque les parecía que ya no tenían nada que perder, porque obtenían de la pérdida su ganancia, fueron capaces de amar. Erdosain descubrió que Elsa era “posiblemente la mujer que nunca tendría”: su mujer,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.anira.com.ar](http://www.anira.com.ar)



la mujer imposible. Y cuando el rechazo que sentían uno por otro perdió violencia y amenazó con convertirse en un ritual, en otra representación del “drama” del matrimonio, el amor eligió a la esposa para dar una prueba: Elsa (el único “enamorado” mujer en la literatura de Arlt) abandonó a Erdosain para que la idea del regreso—que es el ser del amor— fuese posible, para poder proyectar con él la imagen de un reencuentro inesperado (“... ¿Te das cuenta de tu sorpresa, Remo? Estás solito, de noche. Estás solo... de pronto, cric... la puerta se abre... y soy yo.. ¡yo que he venido! —Estás con un traje de baile... zapatos blancos y tenés un collar de perlas. —Y vine sola, a pie por las calles oscuras, buscándote.. pero vos no me ves, estás solo... la cabeza... —Decí... habla... habla... —La cabeza apoyada en la mano, el codo en la mesa... me mirás... y de pronto... —Te reconozco y te digo: Elsa, ¿sos vos, Elsa? —Y yo te contesto: Remo, yo vine, ¿te acordás de esa noche? Esa noche es esta noche y afuera sopla el gran viento y nosotros no tenemos frío ni pena. ¿Estás contento, Remo? —Sí, te juro que estoy contento.”) Elsa y Erdosain, lo sabemos, nunca se volvieron a ver.

Marzo-abril de 1993

## REFERENCIAS

Los textos de Roberto Arlt que aparecen citados en este ensayo son: *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*, “Regreso”, “El jorobadito”, “Ester primavera”, “Las fieras”, “Noche terrible”, “La hostilidad” y “La prueba de amor”.

# Más allá de la representación

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

SERGIO CUETO

*ELOGIO DE LOS TRES CHIFLADOS*

La adolescencia es vulgar. Llamamos vulgar a todo aquello en lo que se afirma la exclusividad de la multitud. Adolescente es el que afirma como propio eso que le permite reconocerse en todos. Eso no lo dice ni lo decide nadie, pero es como si cada uno se lo gritara a los otros y todos a la vez lo proclamaran juntos. Es el habla coral, la insustancialidad coral de la cháchara adolescente, que encuentra en el estallido de la carcajada espástica su certificación definitiva. El despreocupado orgullo de la adolescencia consiste en esto: el presente de la decisión ha sido desplazado por el ciego, entusiasta reconocimiento de lo decidido y en lo ya decidido. El reconocimiento va del orgullo de decidirse a la satisfacción de lo decidido postergando la decisión para el futuro. Es este ir y venir, esta frivolidad de la adolescencia la que funda sin embargo su necesario revés: la desabrida imbecilidad de su melancolía. A falta de un presente, se añora el pasado, se espera y se teme el porvenir. La floja indolencia adolescente que no tiene dónde afirmarse es el otro rostro, el mismo rostro de su atolondrada carrera, que no va a ninguna parte. La ensoñación es el revés de la frivolidad, la torpeza el revés de la divagación, pero juntas constituyen una sola adolescencia, un adolecer sin remedio.

No así la infancia. De la infancia sólo debe decirse que es trivial. Llamamos trivial a todo aquello en lo que se afirma la impersonalidad de lo único. Niño es el que afirma como único y absoluto eso que no le pertenece ni pertenece a nadie y en lo que no se reconoce. Cuando juega, el niño está solo; no solo consigo mismo, sino a salvo de la soledad de sí, excluido de sí por la afirmación absoluta, arrastrado a la vertiginosa inmovilidad de una alegría indiferente y sin testigos, alegría imperceptible que acaso constituye la verdadera seriedad de la existencia. Incluso cuando juegan juntos los niños permanecen solos; no se aprietan al unísono en el graznido coral adolescente, vana disonancia de lo idéntico, sino que chilla cada uno por su lado para afirmar mejor la consonante

divergencia de lo múltiple. Los niños nunca forman una banda, delictiva o musical, como los adolescentes; carecen de bandera, de líder, de propósito. No los guía un plan sino la afirmación plural del presente sin pasado, sin futuro: el decisivo instante de la libertad. (Infantilismo ejemplar, trivialidad ejemplar de *Los enanos también nacen pequeños*, de Werner Herzog). Pero hay una mitología de la infancia: es la que han inventado los adolescentes, o mejor, el incurable adolecer de los adultos. Esta fábula está dictada por la nostalgia, y añora la belleza y la poesía de una edad efímera; está dictada por el paternalismo, y goza de la ternura de una edad indefensa; está dictada por el cálculo, y se jacta de la promisión de una edad transitoria. Con tres candados se cierra, con tres deseos se disipa la trivialidad de la infancia: con la nostalgia su jubiloso olvido; con el paternalismo su solitaria indiferencia; con el cálculo su afirmación sin mañana. La infancia, es cierto, no se defiende. Cuando intenta hacerlo se torna vulgar, se pasa al bando de sus enemigos. (Vulgaridad ejemplar de los niños que se niegan a tomar la sopa. Vulgaridad de los enojos, lloriqueos sobre el mantel. Puchero en vez de sopa). Sólo si elige no defenderse podrá la infancia estar a salvo. Entonces jamás será encontrada; no la encontrará la nostalgia en el pasado ni el paternalismo en el presente ni el cálculo en el porvenir; habrá desaparecido para siempre tras la afirmación infinita de una alegría imperceptible, como la sonrisa del gato de Cheshire, sin dientes y sin boca.

Sin embargo, la trivialidad de la infancia no tiene una forma única. Consideremos tres, tal como las enseñaron los films de Chaplin, de Laurel y Hardy y de *Los tres chiflados*.

La infancia de Chaplin es la del *lirismo heroico* o *heroísmo maravilloso*. El héroe es ese hombrecito inestable y tembloroso, en apariencia indefenso y débil, pero que de pronto, con un valor y un carácter inconcebibles, se sobrepone a sí mismo, se eleva por encima de sí, crece más allá de lo posible y vence al villano, salva a la chica, restituye la paz, todo como en un sueño, con la tenue transparencia de los sueños. Carlitos no deja atrás su pobre trivialidad vagabunda, no debe dejarla. Pero hace de ella el motor mismo de sus hazañas, el viaje errante en el que pasan todas las cosas, el camino aventurero de todas las aventuras. Carlitos no es un caminante porque tenga aventuras que lo reclaman; tiene aventuras porque es el caminante sin destino, el vagabundo sin memoria, el pasajero que está de paso, el excéntrico al que nada detiene, que no logra recogerse en nada, porque el recogimiento sería para él, aunque a menudo lo ignore, la parálisis de la ley. El triunfo del héroe es el triunfo instantáneo y fulminante de esta negación. Está en ese acto intransitivo que suprime todo lo que obstruye el camino, y de ningún modo en los efectos fundantes de un nuevo estado de cosas, en la fundación sin embargo inevitable de una ley más alta: la paz, la justicia, el amor. Cuando esa ley se instituye,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.abira.com.ar](http://www.abira.com.ar)

Carlitos ya está lejos, en el camino, tal vez llorando por no haber podido quedarse a madurar con los otros, pero arrastrado siempre por una infancia que lo ignora y que lo hará volver, alegre y azarosamente, cuando todos los frutos estén podridos de nuevo. Esta es la victoria eterna del héroe de Chaplin: sólo la afirmación vagabunda es suya, sólo la negación de los escombros en la afirmación del camino. Esta es su victoria: victoria maravillosa del sueño y la poesía, de la inocencia y la generosidad infinitas en los callejones del mundo.

A veces, sin duda, hay una cierta tristeza en Chaplin. Pero no proviene simplemente de la soledad connatural al héroe, sino también del hecho de que el héroe no haya podido encontrar su cantor, su rapsoda. Lo que entristece es que el héroe no haya sido reconocido, pasara desapercibido, vaya a carecer por siempre de renombre. Pero es precisamente este anonimato, esta evanescencia lo que canta el film. Si el héroe pasa al olvido es quizá porque todos serán o podrán ser héroes algún día, o de algún modo secretamente lo son, en el trivial milagro de la cotidianeidad. Cabe preguntarse, sin embargo, si la tristeza no proviene en Chaplin del carácter mismo de su épica, de esa serie de contradicciones en las que está fundada: épica sin héroe, que presenta a un héroe sin cantor; memoria del anonimato, que protege al anonimato en el olvido; alabanza del camino multitudinario y aventurero, pero en la figura tenue, ligera y sola de un hombrecito que se pierde, finalmente, a lo lejos. Cabe preguntarse si la tristeza de Chaplin no es esencial a su arte en la medida en que su arte es lírica heroica, heroísmo íntimo y maravilloso de la soledad.

Laurel y Hardy no son héroes. De por sí ya son dos, y el héroe es siempre único. Pero además falta en ellos el milagro aéreo de Chaplin, esa ingravidez suya que lo alza por encima de toda vulgaridad. Lo cotidiano pesa aquí con todo su peso, aplasta a lo maravilloso contra el suelo y lo deja ahí como testigo de lo irremediable de su fracaso. Lo maravilloso, en efecto, ya no puede operar el milagro de la redención heroica, que hace de la monotonía diaria la diaria aventura de vivir, la lucha humilde y valerosa por la existencia. Aquí ya no hay, no puede haber lucha ni oposición alguna. La trivialidad no encuentra ya ninguna respuesta, tampoco la pide. Se limita a pesar sobre el mundo, a ser el peso ubicuo, incesante del mundo. No se ha convertido en algo grave; sigue siendo la trivialidad de cada día, pero en toda su enorme indiferencia, en toda su enorme pasividad. Lo único que ahora se afirma es lo que no se realiza, no se cumple, no concluye, vuelve siempre y se repite, a pesar del hombre y de su voluntad de hacerlo, de terminarlo de una vez por todas, para poder descansar. La decisión emprendedora de Ollie y la obtusa y obstinada indecisión de Stanley se equilibran en un punto en el que el más incansable esfuerzo no lleva a nada, es un movimiento inmovilizado en el mismo lugar. De allí que nada tenga fin, que todo sea largo como el tiempo, como la vida, pero carezca de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.abira.com.ar](http://www.abira.com.ar)

desarrollo. Cada gag se extiende y se prolonga repitiéndose en sí mismo hasta lo exasperante, como cuando Stanley pide y vuelve a pedir su helado de fresa a pesar de que mil veces le han dicho ya que no tienen ese gusto en el negocio; o como cuando Stanley (me parece) quiere suicidarse arrojándose al agua desde un puente y Ollie trata de disuadirlo, hasta que ambos fracasan y vuelven juntos al hogar y a sus insufribles esposas, para que todo recomience.

Este es quizá el mayor prosaísmo posible. La infancia de Laurel y Hardy es la de este *prosaísmo estéril*. Tiene su emblema en la puerta que se obstina en apretar el dedo del niño, o en la silla que se pone siempre delante cuando vamos a pasar e ineludiblemente nos golpea. Rasgo esencial de *Los tres chiflados*. Sin embargo, el tono es otro. Hay algo que hace aún ligeramente poéticos a Laurel y Hardy. Es la melancolía. Esa larga indefinición de la que hablamos, esa lenta inutilidad de la vida, llena de tristeza cada escena. No sólo la vemos iluminarse en el rostro lloroso de Stanley sino sobre todo en el rostro ni furioso ni resignado que Ollie vuelve hacia la cámara, casi como convencido de que tampoco nosotros podremos compadecerlo. Tal la *melancolía prosaica* de Laurel y Hardy, la paciencia infinita e inconsolable con la que soportan y descubren la pesadez inmóvil de lo cotidiano, esa misma pesadez que Chaplin elevó a maravilla por el milagro de una gracia delicada y tenue.

La esterilidad y la melancolía tiñen aún el prosaísmo de Laurel y Hardy porque subsiste en ellos una última discordia con la trivialidad. Sin duda, ellos no enfrentan al mundo, no le hacen frente; es más, enseñan la impostura de todo heroísmo, puesto que revelan que el mundo es opaca e impenetrable pasividad. Y sin embargo padecen pasivamente esta pasividad, con la única pasión que les queda: la desolada paciencia. Acaso no haya nada más irrefutable que responder a la pasividad con la paciencia; pero habría que preguntarse si de ese modo no se retiene la pasiva infinitud del mundo, si no correspondería incluso incrementarla, descubrir en ella una proliferación secreta, una impaciencia última, y hacerlo no ya con la melancolía prosaica del fracaso, sino con el prosaísmo seco de una alegría indiferente.

Este *prosaísmo seco*, esta *alegría indiferente* son los de la infancia de *Los tres chiflados*. Moe, Larry, Curly, Shemp, Joe no son héroes, tampoco antihéroes. Falta en ellos la voluntad única y absoluta de enfrentar al mundo, la paciencia doble y equilibrada de padecerlo. *Los tres chiflados* afirman triplemente la trivialidad, en todas direcciones. Afirmación plural que recusa, simultáneamente, el rumbo de un camino único y la inmovilidad de la ausencia de caminos, la dicha heroica y el humor melancólico.

Los tres chiflados no se enfrentan al mundo; ni siquiera le oponen la no resistencia. Porque se niegan a reconocer un valor superior a los valores que ya

están en vigencia, los tres chiflados prosiguen estos valores, los prolongan hasta su agotamiento, en todas direcciones, para que enseñen al fin su jocosa estupidez. De allí que no tenga importancia, sea incluso impertinente preguntar *de qué lado* están los tres chiflados: si del lado de la justicia o del lado del crimen, si del lado de la ingenuidad o del lado del escándalo. La cuestión no es ésa. Precisamente porque la alternativa se ha roto para siempre; se ha abierto una fisura por la que los dos lados se precipitan sin término. Así, con el fin de probar la existencia de, al menos, un hombre honesto, los tres no dudan en recurrir al engaño y la agresión, y en terminar aceptando que el único hombre honesto está en la cárcel y que hay que planear su fuga. Se objetará que hay excepciones; se citarán, por ejemplo, los capítulos de la guerra, en los que claramente se hace irrisión de los alemanes y los japoneses. Pero no olvidemos que si ello es así es porque los tres representan siempre a los altos mandos nazis (el memorable capítulo de Morónika, en el que Moe interpreta al Führer (su diferencia con *El gran dictador* en la escena del globo terráqueo: el lírico paso de baile de Chaplin con su globo etéreo; el prosaico partido de rugby de Moe con su pelota rellena) y a través del cual se nos enseña que los muchos bandos en conflicto comparten la misma inigualable imbecilidad; imbéciles todos, como dice el escudo del país: *Morónika para los morónicos*, que nosotros traduciríamos: *Mongolia para los mogólicos*, o lo que es casi lo mismo: *América para los americanos*), o porque las fuerzas del eje se engañan al ver sus disfraces de actores y los confunden con agentes imperiales (el memorable capítulo de los acróbatas japoneses). Entonces se dirá, tal vez, que los tres chiflados son unos marginales, que no podemos hacer de ellos representantes de la sociedad en su conjunto. Pero es que nunca dijimos tal cosa. Los tres no representan ni simbolizan nada; tan sólo prosiguen y aceleran un movimiento que es el de la sociedad misma; simplemente dejan que la sociedad se mueva. En cuanto a la marginalidad, no son marginales en el sentido de que encontrarían su sitio en los márgenes del mundo social organizado. A menudo son honestos comerciantes, burgueses felizmente casados o empleados celosos de su deber. Su única pero irreductible marginalidad está en que corren por esa falla abierta en el paradigma social: o esto o lo otro, o fuera o dentro, o conmigo o contra mí. La voz del valor está suspendida, neutralizada; se dice en neutro, con la neutralidad de la indiferencia.

Es precisamente en esta indiferencia respecto de los valores, en esta indiferencia que dice indiscriminadamente sí a todo y que por eso no afirma nada y no deja que nada se afirme, es en esta indiferencia, digo, donde reside la verdadera crueldad de *Los tres chiflados*. Como falta el valor que convalide la acción, como falta la acción orientada por y hacia el valor, la afirmación



vacía de la indiferencia significa la nulidad del futuro, deja al mundo literalmente sin porvenir. Ya no hay nada que edificar, nada que establecer, ni siquiera nada que fundar. Queda la violencia gratuita de un juego de escombros, afirmación que lo destruye todo de una vez para mostrar que todo estaba en ruinas desde siempre (capítulos memorables de la destrucción en una infinidad de modos: intencionales y causales, violentos e imperceptibles, materiales y morales, por desagregación o emponzoñamiento, etc., etc.). Pero como la violencia es gratuita, como nada escapa ni puede escapar a la violencia del juego, como nada debe quedar intacto, entonces también los tres se golpean mutuamente si nadie los golpea o aunque los estén golpeando, porque todos forman parte del derrumbe general. No existe el héroe, dicen *Los tres chiflados*. Nadie se aleja al final por el camino.

En consecuencia, no hay victoria ni derrota, éxito ni fracaso. De allí que sea indiferente el desenlace de los capítulos. No porque puedan terminar bien o mal, sino porque *da lo mismo*, en la vida siempre da lo mismo, hay que saber extraer la misma alegría, la misma irrisión de todo acontecimiento. Por eso el fracaso es tan fácil, tan ligero para los tres chiflados. Es que lo acompañan, lo llevan al límite de su poder, lo hacen objeto de irrisoria afirmación. Cierto es que existe aquí el mismo prosaísmo estéril que descubríamos en Laurel y Hardy: la obstinada, desesperante pasividad de las cosas frente a las que no podemos nada (Curly, que recibe por enésima vez la cachetada de Larry que la había recibido de Moe que la había recibido de una dama, volviéndose para propinar la suya y al encontrar a nadie por enésima vez diciendo con resignación: "Soy víctima de las circunstancias". Shemp intentando inútilmente poner de pie una mesa plegable, hasta terminar con un ataque de llanto revolcándose en el piso. Shemp o Curly ensamblando tubos de cañería para hacer salir el agua por la ventana, sin poder evitar que los caños acaben encerrándose en una apretada celda desde cuya cima cae, sonoro, el mismo inconfundible chorro). Sí, es innegable esta obstinación, pero en ella *Los tres chiflados* afirman a veces el fracaso, a veces el triunfo, y ni uno ni otro, sino la inconsciencia, la indiferencia perfecta respecto de esa alternativa, puesto que, como dicen ellos, da lo mismo, siempre da lo mismo. Por eso construyen una casa con puertas horizontales, ventanas al ras del piso, escaleras cegadas, paredes de cartón, e invitan cortésmente a sus esposas a habitarla. Por eso conectan indiscriminadamente las tuberías de la luz, el gas y el agua, y se felicitan por no haber dejado un solo caño suelto. Exitoso fracaso cuya coronación es el gesto de Curly, esos dos pasos con los que retrocede, los brazos en jarra, los puños en la cintura, meneando el cuerpo y la cabeza, con una risita de satisfacción al contemplar su obra. Irrioso triunfo, sin duda, pero que hace de todo triunfo una irrisión, de todo fracaso una risa triunfal.

Da lo mismo, siempre da lo mismo. Este es el único objeto de afirmación que tienen los tres; éste es el sentido último de su negativa a la confrontación; ésta es la razón primera de su prolongado acompañamiento a la imbecilidad del mundo; ésta es su crueldad. Porque el mundo no sabe hasta dónde puede llevarlo un camino; ignora que un recodo lo devuelve desde el principio al callejón que quería cuidadosamente evitar; desconoce la ubicua trivialidad. Si puede decirse que los tres van en el mismo sentido que el mundo es porque lo mismo del sentido es el *da lo mismo* que se afirma en todos los sentidos por igual, el *da lo mismo* de la trivialidad. Da lo mismo un desratizador que un magistrado; da lo mismo un fontanero que un estudiante de Harvard; dan lo mismo tres bufones que el rey y la reina. Torta de crema en el rostro del mundo. Pero no hay que creer que se trata de una sátira. Falta la crítica que la define, la inversión jerárquica que es su condición de posibilidad. Ningún punto de vista superior; ningún juicio y ningún tribunal. Puesto que siempre da lo mismo, nada por encima de otra cosa. Los tres impostores y la gente de sociedad igualmente embadurnados. Nadie fuera de alcance. El mundo como una sola cara que recibe desde ninguna parte todos los pasteles (el memorable capítulo que pronuncia como un estribillo la pregunta sin respuesta: *Pero por favor: ¿quién arrojó esos pasteles?*).

Yendo en el mismo sentido, en el único pero plural sentido del mundo, el constante *da lo mismo* de *Los tres chiflados* escapa al sinsentido del absurdo así como escapaba al juicio de la sátira. Hay, sin duda, excepciones, pocas. Está el absurdo de los sucesos: Shemp sigue en cuatro patas, como un sabueso, la pista de ciertos asaltantes de gasolineras. En el mismo capítulo, la huella de aceite dejada por el auto de los malhechores lleva a Shemp y a los otros a un edificio de departamentos, sube la escalera, dobla el corredor y se pierde por debajo de una puerta; cuando los tres irrumpen en la habitación ven sin sorpresa el auto estacionado junto a la pared de la derecha. En ocasión de una fiesta, después de haber torturado indeciblemente a un tenor arrojándole aceitunas a la boca durante su aria, los farsantes se ponen de pie; Curly vestido de mujer, y Moe anuncia que los tres van a interpretar el cuarteto de *Lucia di Lammermoor* (que por lo demás es un sexteto) sin que nadie se llene de asombro. Está también el absurdo verbal, aún menos frecuente: Al comienzo de un capítulo, el relator en off anuncia que estamos en Escocia, región famosa por sus bancos, pero agrega que ya es tarde y a esa hora los bancos están cerrados. Ante una casa misteriosa, Moe dice: "Es una casa desierta". A lo que Larry añade, feliz: "Con lo que me gusta la arena". En otra ocasión, Moe acaba de pegarle a Curly con un martillo en la cabeza, y cuando Curly se queja le dice: "Da gracias de que no te golpeara con el mortero". Y Larry, una vez más,

comenta: “¡Ja! Con el mortero hubiera sido la muerte” (el incomparable doblaje de *Los tres chiflados*). Pero ya en estos últimos ejemplos advertimos el desplazamiento que opera el humor de *Los tres chiflados*. Se trata menos del absurdo que de lo que debemos llamar *ridículo*. Lo ridículo no es lo extravagante; tampoco lo que mueve a burla. Lo ridículo es simplemente lo irrisorio, la ilocalizable insignificancia de lo cotidiano, la trivialidad sustraída al sentido común. Lo ridículo es el *da* del *da lo mismo*. Solamente lo ridículo ríe en el mundo, es el mundo que ríe de sí mismo mientras todo se derrumba. Lo ridículo, la ridiculez de lo ridículo arrojó esos pasteles, vuelve siempre a arrojarlos. Por eso *Los tres chiflados* se llaman en inglés *The three stooges*: porque son esos disimulados actores que secundan al mundo en su ridícula farsa, le dan pie para que diga, improvise su jocundo libreto: la chifladura sin fin de cada día.

Pero la profesión actoral no les es menos extraña que cualquier otra. Los tres chiflados carecen de profesión, de oficio, de ocupación. Por eso pueden aceptar y aceptan cualquier trabajo, todos los trabajos con la misma resuelta indiferencia. Médicos, fontaneros, detectives, profesores, cocineros, juglares, *coiffeurs*, boxeadores, herreros, científicos, actores, toreros, vendedores ambulantes, dictadores, jockeys, barrenderos, farmacéuticos, bufones, tintoreros, modistos, desratizadores, etc., etc. Da lo mismo. La cuestión es permanecer incansablemente “desocupados”, pero de modo que la desocupación no sea simplemente el signo de la pereza (Moe golpeando a los otros con el fin de despabilarlos) o el resultado de la ineptitud para cualquier tarea (*inepto*, palabra cara a Moe), sino que opere, que se convierta en el motor vacío capaz de hacer proliferar las ocupaciones igualándolas a todas en lo mismo, todas igualmente comunes, igualmente triviales, acogidas todas con la misma indiferencia. Si Carlitos hace de cada oficio un atributo suyo, un epíteto de sí mismo, un predicado inherente a su individualidad y por tanto lo exalta a un lirismo sublime (Carlitos patinador, Carlitos camarero, Carlitos boxeador, etc.), *Los tres chiflados*, en cambio, permanecen ajenos a los oficios que emprenden; *pasan* por ellos, los atraviesan a toda velocidad sin encarnarlos, sin identificarse. Pero lo hacen apasionadamente, con la pasión de la indiferencia; diciendo sí porque sí, haciendo por hacer, para nada, cualquier cosa, con tal de no sufrir la quieta paciencia, la infinita tristeza de Laurel y Hardy. (Bouvard y Pécuhet contra Laurel y Hardy, es el dispendioso argumento de *Los tres chiflados*. Pero hay que recordar también la circularidad esencial, la inutilidad última de tanta agitación, el invencible estatismo que presidió las vidas de los dos copistas. Bouvard y Pécuhet contra *Los tres chiflados*, es el argumento económico de Laurel y Hardy).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



De allí que no tenga ninguna importancia el oficio; de allí que tengan todos la misma importancia. *Da lo mismo*, repiten *Los tres chiflados*, haciendo de esta afirmación el innumerable sí que le dice sí a todo sin permitir que algo alcance su punto de negación. Pero entonces los oficios, los trabajos, los emprendimientos mismos resultan gravemente afectados. No porque los tres no hagan nada, sino porque hacen como desde fuera del trabajo que cumplen, en la más absoluta indiferencia de las reglas que lo rigen. Cocinar un pavo, extraer una muela, jugar al rugby, amamantar a un bebé, bailar en sociedad son para ellos acontecimientos sin precedentes, carentes por lo tanto de un modelo ideal a imitar, de un conjunto sistemático de principios o de hábitos a seguir. Por eso el lema de *Los tres chiflados* nunca es: "Lo mejor posible", ni tampoco su contrario: "Lo peor posible". ¿Cómo podría haber mejor o peor si falta el canon que diga rectamente de qué modo deben hacerse las cosas? ¿Cómo podría alguien decir: "Hacemos un buen trabajo" si lo óptimo y lo pésimo son indecibles? El único lema de *Los tres chiflados* es el de la compañía Acme: "Hacemos el trabajo a troche y moche". Es decir, ni bien ni mal, no importa, pero a toda velocidad, sin un respiro, implacablemente (así como los niños ayudan a mamá)

Tal la infancia de *Los tres chiflados*. Si el heroico lirismo de Chaplin descubría en el mundo una fiesta cuyo fragor aún iluminaba, aún atravesaba como un hilo rojo el alado sueño de una ingenuidad intacta (el tema de amor en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz), si el prosaísmo melancólico de Laurel y Hardy reconocía en el centro de esa fragorosa y divertida vulgaridad la quietud vacía y sin fin de lo trivial, desde donde despunta ya el aburrimiento (las piezas para piano de Satie en la versión de Reinbert de Leeuw), la seca alegría de *Los tres chiflados*, en cambio, hace de esa trivialidad el vórtice de un vals irrisorio en el que los bailarines desaparecen sin dejar de bailar (*La valse*, sí, pero sin la elegancia última de Ravel; como compuesta por el Bartók de *El mandarín maravilloso*)<sup>1</sup>.

Tal la infancia de *Los tres chiflados*. No la nuestra, la que vivimos o creímos vivir. No la que está en la experiencia, la memoria o el anhelo. La otra, sin edad, que ríe por debajo de la vulgaridad humana.

Diciembre 1991

JORGE MONTELEONE

*LA VENTANA INDISCRETA*

*NOTA SOBRE MIRADA, CUERPO Y LENGUAJE*

Jeff miraba, es decir, James Stewart miraba, casi inmovilizado. Es un fotógrafo y su oficio es mirar. A su lado se halla rota la cámara y la serie de imágenes, colgadas sobre la pared, prueban que su oficio es peligroso. Son fotos de coches de carrera. Jeff se accidentó fotografiando esos objetos raudos, queriendo fijar la velocidad, deseando el movimiento en el reposo. En ese vértigo, su cuerpo se quebró: una rueda se suelta y lo hiere. Pero el yeso en su pierna no es más que la realización de una inmovilidad esencial. ¿Qué objeto no es raudos?. Aunque esta vibración del objeto es una ilusión de la mirada que cree oscilar, moverse con él: la retina está fija<sup>1</sup>. Se diría que la condición de la mirada escrutadora impone la detención del cuerpo. Basta que mire mi objeto, para que el objeto-medusa me petrifique. Ese fotógrafo enyesado, con su cámara destrozada y su pierna rota, que observa sentado junto a la ventana del contrafrente —la *rearwindow*— es la representación misma de la mirada. “¿No somos todos *voyeurs*?” pregunta Hitchcock al referirse a su film, *La ventana indiscreta*<sup>2</sup>. El ojo de Jeff es la ventana, la ventana es la lente de Hitchcock, la lente es la pantalla cinematográfica, la pantalla es nuestro ojo. Aquello que se

1. “La mirada y el paisaje permanecen como pegados uno al otro, ninguna sacudida los disocia —escribe Maurice Merleau-Ponty—; la mirada, en su ilusorio desplazamiento, lleva el paisaje consigo y el deslizamiento de éste no es en el fondo más que su fijidad en la punta de una mirada que uno cree en movimiento. Así, la inmovilidad de las imágenes sobre la retina y la parálisis de los músculos óculo-motores no son causas objetivas que determinarían la ilusión y la llevarían, ya hecha, a la consciencia. La intención de mover el ojo y la docilidad del paisaje a este movimiento tampoco son premisas o razones de la ilusión, pero sí sus *motivos*” (*Fenomenología de la percepción*, Barcelona, 1984, p. 70).
2. François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, 1985, p. 187. Reproduzco íntegro el fragmento de diálogo referido, entre Hitchcock y Truffaut:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



desliza de un estrato a otro, de un punto a otro, es la mirada. La ventana indiscreta es, también, pura expresión cinematográfica —la frase es de Hitchcock<sup>3</sup>—, en cuanto la inmovilidad de Jeff es la nuestra, en cuanto su pasión por lo que se ve, pero sobre todo por lo que no se ve, por lo oculto a los ojos, es para nosotros el campo ciego, el fuera de campo, el campo *off* de la pantalla<sup>4</sup>. En la relación de ambos campos la mirada se establece. Mirada codiciosa: su pasividad esencial implica dejarse habitar por el objeto, pero en cuento éste supone un indicio, una ocasión, un pasaje. Tanto Starobinski como Barthes consideran la mirada un *exceso*. Para uno la mirada, el deseo de la mirada, el ver concupiscente siempre busca *en otra parte*; para el otro, la significancia de la mirada siempre implica un desborde, un *más allá* de la apariencia: lo atravesado por una mirada deseante parece y aparece más real que lo ofrecido a la vista<sup>5</sup>. En tal sentido, la ventana indiscreta es una abertura

---

"F.T. Porque la actitud de James Stewart constituye la curiosidad pura... A.H. Digámoslo, era un 'voyeur', un mirón... Me acuerdo de una crítica a este respecto. La señorita Lejeune, en el 'London Observer', escribió que *Rear Window* era un film 'horrible' porque había un tipo que se pasaba la película mirando constantemente por la ventana. Creo que no debió escribir que era horrible. Sí, el hombre era un *voyeur*, pero ¿no somos todos *voyeurs*?"

F.T. Somos todos *voyeurs*, aunque más no sea que cuando miramos un film intimista. Además, James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film"

3. Dice Hitchcock: "... tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico. Por un lado, tenemos al hombre inmóvil que mira hacia afuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica" (Idem, p. 186).

4. "El espacio fílmico está dividido en dos campos: en términos técnicos, el espacio 'in' y el espacio 'off'. Podríamos decir, entre el campo especular y el campo ciego. El campo especular, el espacio 'in', es todo lo que se ve sobre la pantalla; el espacio 'off', el campo ciego, es todo lo que se mueve en el exterior o bajo la superficie de las cosas, como el tiburón en *Tiburón*. Lo que nos hace 'entrar' en estos films, se debe a que somos apresados, con más o menos fuerza, en las pinzas de estos dos campos, 'in' y 'off'. Si el tiburón estuviese todo el tiempo en pantalla, rápidamente sería un animal doméstico; lo que da miedo es que no esté allí. El punto de horror, reside en el punto ciego. Dicho de otro modo, si el cine produce, como se dice habitualmente, una fuerte impresión de realidad, se debe menos a causa del realismo fotográfico y del movimiento, que al hecho de poner en juego dialécticamente los dos campos" (Pascal Bonitzer, "La visión parcial", en *Cinegrafo*, Nº 1, Buenos Aires, noviembre de 1981, 39).

5. En el prólogo a *L'oeil vivant*, (Paris, 1971, pp. 7-27), Jean Starobinski escribe: "La mirada, que asegura a nuestra conciencia una salida fuera del lugar que ocupa nuestro cuerpo, constituye, en el más riguroso sentido, un *exceso*. (...). Mi apetito por ver más, por recusar y atravesar mis límites provisorios, es el que me incita a poner en cuestión lo que ya he visto y a considerarlo como un decorado engañoso. (...). Sin duda es preciso pasar más allá. En la mirada exigente, hay una crítica de los datos primeros de la visión. Esta crítica no puede evitar recurrir a diversas formas del discurso. (...) La crítica, sin embargo, después de condenar las apariencias engañosas, no es incapaz de volverse contra sí misma: si un poco de reflexión nos aleja del

que está detrás, *rear*, es decir, en el contrafrente. Ese estar ahí del objeto, ese situarse enfrente, que en el vocablo alemán *Gegenstand* aparece con claridad en la partícula *gegen*, ese delante de la partícula *ob* en el latino *ob-jectum*, establece con la mirada una relación contraria, ya que busca su revés, su más allá. Se diría que la mirada aspira a ser una *rearwindow* imposible, una ventana al contrafrente de lo visto: el objeto es, virtualmente, inagotable. Por ello se habla de una vista segunda, de un desfase, de una falta de colmatación, de una pérdida, de un intervalo. Porque Jeff mira, pero no ve lo que mira en primera instancia, ya que hay una zona ciega donde se desliza una verdad que debe desocultarse. Sospecha, todos sospechamos, que en la habitación de enfrente, en la penumbra ignorada se ha producido un asesinato. Si “la visión es un pensamiento sujeto a cierto campo, y es a eso que se llama un *sentido*”, como señala Merleau-Ponty<sup>6</sup>, debería colmarse esa momentánea ceguera del campo que no advertía en la mirada familiar, consuetudinaria, lo siniestro<sup>7</sup>. A fuerza de mirar repetidamente aquello que desborda el campo de la visión pero, sin embargo, estuvo siempre *allí*, a fuerza de retornar críticamente a lo mirado, sería posible entrever una verdad suplementaria pero siempre incompleta. Despedazada, como el cuerpo de la víctima. El objeto de la mirada de Jeff es el

---

mundo sensible, un pensamiento más exigente nos conduce a él”. En el artículo “Directo a los ojos” (en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, 1986, pp. 305-310), Roland Barthes señala: “... la mirada pertenece a ese dominio de la significación cuya unidad no es el signo (discontinuo), sino la significancia cuya teoría esbozó Benveniste. (...). Sin duda en la significancia se garantiza algún núcleo semántico, sin el cual la mirada no podría pretender decir algo. (...). El ‘misterio’ de la mirada, lo turbio que la compone se sitúa evidentemente en esta zona de desbordamiento. He aquí un objeto (o una entidad) cuyo ser se basa en su *exceso*. (...) Es un signo *inquieta*: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda”. Acaso en este sentido debe entenderse la noción de consciencia *no-tética* que ofrecería la percepción del propio cuerpo y la percepción exterior para Merleau-Ponty, (Cfr. *Fenomenología de la percepción*, ed. cit., p. 71).

6. Op. cit., p. 232.

7. Lo siniestro, como traducción tentativa aunque inexacta de *das Unheimliche*, en co-oposición a *das Heimliche*, que preserva la ambigüedad significativa de lo familiar y acostumbrado, por una parte, y de lo oculto y disimulado, por otra. Acaso en esta ambigüedad se juega el sentimiento horroroso de lo *Unheimlich*: “*heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*”, observa Freud. Esta ambigüedad bien se jugaría en la peculiar dinámica de presencia y ausencia de lo visto por el ojo deseante. No debe olvidarse que Freud utiliza la figura del arenero (*der Sandmann*) para señalar el sentimiento de lo siniestro, inherente a la idea de ser *privado de los ojos*. Cfr. en “Lo siniestro” toda la temática de los ojos, lo visto, la mirada (Sigmund Freud *Obras Completas*, Buenos Aires, 1988, pp. 2483-2505).

asesino, es el otro, es lo que ingresa para detener la mirada, para sacar los ojos, para segar la vida. “A fuerza de mirar, —dice Barthes— uno se olvida de que puede ser también objeto de miradas”<sup>8</sup>. Jeff olvida que ahora el asesino lo mira, que sube hasta su propio cuarto. El sentido mira, ojea: el mal de ojo es el instante de fulguración de la mirada, su fascinado vértigo nauseoso<sup>9</sup>. Jeff tiene un sólo recurso ante quien se acerca: enceguecerlo. Dispara los flashes de su cámara rota sobre el rostro del asesino que retrocede una y otra vez, obnubilado. Pero el asesino alcanza a su rival: Jeff es arrojado por la ventana, atraviesa el marco, cae. ¿El sentido desborda, traspasa el límite del campo visual?. La caída advierte que la primera muestra desatendida del objeto, el cual se habría sustraído a un espacio otro, oculto, era, en verdad, *la única*. Más allá del campo visual no hay nada, ya que se mira lo que es posible ver desde una posición de sujeto y desde esta posición se ve algo velado que es, sin embargo, visible. Ni siquiera lo visible es palabra potencial, lo visto que se actualiza en la lengua. Jeff había intentado explicar el asesinato, determinar lo visible, discurrir, nombrar para completar aquello que faltaba a la visión. Esta discursividad era, para Hitchcock, ruido. Así lo decía a François Truffaut: “Un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual”<sup>10</sup>. En este nivel metaficcional se advierte la disyunción ver-hablar, la no homología entre lo visible y lo enunciable, cuyo modelo más eficaz es observable en el cine, como apunta Deleuze al analizar la noción de estratos o formaciones históricas, el campo del saber, en Foucault<sup>11</sup>. Si no existe homología entre lo visible y lo enunciable, dado que el objeto del enunciado no es isomorfo respecto del objeto visible, hay en cambio una mutua implicación, un entrecruzamiento simultáneo entre hablar y hacer ver. Si, por ejemplo, el derecho penal define enunciados de

8. Art. cit., p. 306.

9. Barthes cita a Lacan: “...volvamos a la mirada directa, imperiosa: que no huye, se detiene, se agarra, se topa. También prevé este caso el análisis: esta mirada podría ser el *fascinum*, el maleficio, el mal de ojo, cuyo efecto es ‘detener el movimiento y matar la vida’ (*Séminaire XI*, p. 107)”, (Idem, p. 307).

10. Op. cit., p. 181.

11. “Existe disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo enunciable: *lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, ya la inversa*. La conjunción es imposible por dos razones: el enunciado tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado de potencia que se actualizaría en el lenguaje, como desearía la fenomenología. El archivo, lo audiovisual es disyuntivo. Por eso no debe extrañarnos que los ejemplos más complejos de la disyunción ver-hablar aparezcan en el cine” (Gilles Deleuze, *Foucault*, Buenos Aires, 1987, p. 93).

delincuencia y la prisión se muestra como espacio de visibilidad, asimismo el enunciado jurídico reproduce presos y la institución punitiva engendra delincuencia. El campo del saber supone y constituye relaciones de poder: el poder opera en esta bifurcación no homologable<sup>12</sup>.

Cuando Foucault analiza la lógica de los suplicios que impera en Francia en el siglo XVIII, antes de la revolución, describe la forma secreta en la cual se desarrollaba el proceso criminal, y el modo en que el poder absoluto del soberano se manifestaba ajeno a la multitud y autosuficiente; asimismo, describe la visibilidad pública de la pena, por la que el cuerpo del culpable se transformaba en cuerpo parlante del poder de la ley, de la Verdad del crimen. En el cuerpo exhibido a la vista de todos se reunían la manifestación de la verdad y el poder del soberano<sup>13</sup>. Se memorizan los signos de la tortura en el cuerpo del supliciado: el trazo del castigo, así legible, obra como un *exemplum*. Cada formación histórica, sugiere Foucault, ve y hace ver todo lo que se puede.

¿Pero la lengua se libra de la caligrafía de sangre? La articulación de lengua y cuerpo torturado fue escenificada en la literatura de un modo simple, pero aterrador, en el relato “En la colonia penitenciaria”, de Franz Kafka: la aguja que escribe sobre la espalda del condenado con su propia sangre. George Steiner tuvo la náusea de advertir el modo en que el idioma alemán, como organismo vivo o cuerpo de vocablos, era degradado hasta la pudrición durante el régimen nazi; de qué manera el temor y el temblor constituían su sintaxis, la jerga de la noche y de la niebla. Toda la acción represiva, las estrellas amarillas, los largos trenes que atravesaban campos de escoria muda, el humo de los hornos, se acompañaban de registros, descripciones, información precisa, conjuras e insultos. La culpable condición de judaísmo se fundaba *a tal punto* en el nombre —empezando por el nombre propio— y se ejercía en el cuerpo. Steiner tituló su ensayo “El milagro hueco” al referirse, en 1959, al milagro alemán de la posguerra, cuando se olvidaba deliberadamente el genocidio en nombre de una prosperidad futura. “Los maestros que pretendían contarles algo del período nazi recibían nota oficial que afirmaba que tales asuntos no eran para niños”, señala. Pero esta lengua que no fue inocente, distraída de la institución escolar por funcionarios conciliadores, tuvo su marca. “Todo se olvida. Pero no un idioma”, escribe George Steiner<sup>14</sup>.

12. Cfr. Gilles Deleuze, “Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable(saber)”, en *Foucault*, ed. cit., pp. 75-98.

13. Cfr. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, México, 1988, pp. 38-74.

14. “El milagro hueco”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, 1982, pp. 133-150.

La dictadura argentina de 1976 trazó en la lengua su marca, articulada en signo ominoso sobre los cuerpos: la herida, la punción, el borramiento. Y aun un límite, una prohibición implícita en la memoria de esa marca, que impediría decirlo todo sobre ella e incluso decir, hablar, proferir aquello que, acaso, podría ser castigado en el futuro. La lengua se constituyó en el ademán de muerte que generó vocablos propios de la acción punitiva: *proceso* o *desaparecido*. Hasta en los detalles mínimos de la convivencia, como Piglia lo advirtió cuando en los espacios autorizados para la parada de vehículos leía *zona de detención*<sup>15</sup>. El terrorismo estatal establecía enunciados de culpabilidad desde una lógica de guerra, donde el culpable era, virtualmente, anónimo. No porque careciera de nombre, ya que de hecho se lo registraba para el exterminio, sino porque su individualidad jurídica, el contrato social que el nombre personificaba, se hallaba abolido. “El enemigo —reza ese enunciado abominable— no tiene bandera ni uniforme, ni siquiera tiene rostro (...). Sólo él sabe que es el enemigo”<sup>16</sup>. Esto que se enuncia como subversión es lo que no se ve, es el no-visible: el desaparecido. Si el enunciado de culpabilidad vincula la actividad esencial del subversivo como el disimulo, la infiltración para la violencia, el verdugo castiga identificando al disimulador, identificándolo en su mismo cuerpo inerte con la tortura para, luego, hacerlo desaparecer. Esa legalidad inicua que reclama adecuarse a las “tácticas del enemigo” ya establece por anticipado que, si el enemigo es invisible, el castigo sobre el cuerpo que proclamará su Verdad criminal no implica otra cosa que la desaparición. Como señala Foucault, “en los ‘excesos’ de los suplicios se manifiesta una economía del poder”<sup>17</sup>; como escribe Kafka; “la culpa nunca se pone en duda”<sup>18</sup>.

Hablar no es ver, decía Blanchot, pero ver ¿es no hablar? y, sobre todo, no ver ¿es callar?. En la nominadora muerte del innominado, en la punición invisible a los ojos, se trastorna el régimen de la mirada y de toda la discursividad del espacio público: el habla de una lengua que se usa para la invisibilidad, que nombra para desaparecer y que repone, en el lugar de todo nombre, el hueco de un cuerpo que ya no mira. Para hablar de los anagramas saussureanos, Starobinski se valió de la fórmula “les mots sous les mots”, las

15. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, 1990, p. 182. Cfr. además: Noé Jitrik, “Dictadura y lenguaje: las escuelas del terror”, en *El Periodista*, Nº 147, Buenos Aires, 3-9 julio de 1987.

16. Cit. en Álvaro Abós, *El poder carnívoro*, Buenos Aires, 1985, pp. 30-31. Sobre el discurso de la dictadura es de interés el capítulo I de este libro: “El verbo: el discurso perverso”, pp. 13-75.

17. Op. cit., p. 40.

18. Franz Kafka, “En la colonia penitenciaria”, en *Relatos Completos*, I, Buenos Aires, 1980, p. 137.

palabras debajo de las palabras; en la Argentina, los nombres se sospechaban redistribuidos como gramas del exterminio: “les *morts* sous las mots”, los muertos debajo de las palabras. Si hay un desfase entre el objeto y la mirada, pero los cuerpos visibles han desaparecido y sólo pueden ser nombrados en un silencio ¿qué fantasía enunciativa podría colmar ese hiato, qué suturar esos cortes, esa lengua cortada como el ojo que atraviesa de parte a parte la navaja?

# Libros

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

CONICET



I E C H

DARÍO GONZÁLEZ

*UNA ONTOLOGÍA DE LA RUINA  
PRESENTACIÓN DE LA EDAD DE LA LECTURA,  
DE JUAN BAUTISTA RITVO.  
ROSARIO, BEATRIZ VITERBO EDITORA, 1992.*

La práctica universitaria nos ha habituado a la lectura de libros escritos con excesiva paciencia, fruto de una o varias décadas de decantación, producto de un trabajo de archivo interminable pero repentinamente clausurado por la expectativa de su recepción académica. Esos libros simulan, con éxito, una riqueza de contenido irremplazable. Pretenden ser completos y consistentes. Pretenden ser una pura interioridad, dispuestos a sacrificar cualquier inútil fachada exterior, aunque en ese interior, como en los edificios públicos, se multiplican los vestíbulos y los corredores. Espacios siempre frecuentados, pero inhabitables.

Otros, como el que hoy presentamos, nacen en cambio de una cierta premura, de una urgencia de encontrarse enseguida en otra parte. Determinan esa urgencia a la vez la necesidad de escapar de lo inhóspito y la curiosa tendencia a contemplar siempre de nuevo esos grandes monumentos públicos, sólo que esta vez como *ruinas*. La metáfora vale al menos para un libro como el de Ritvo, tan próximo al examen de los más complicados edificios verbales de occidente, pero inevitablemente detenido ante ellos con tanta admiración como nostalgia. Un libro que no ha renunciado a la metafísica, que *incurre* en ella con una extraña necesidad, para abandonarla luego sin mayores pretextos.

Hemos hablado de ruinas. El libro las describe insistentemente, no sólo desde Benjamin y Baudelaire, tan conscientes de su pasión por ellas, sino también a partir de las diversas técnicas ideadas para reconstruirlas: la alegoría, la traducción, la mediación especulativa. La vanidad o el fracaso de tales técnicas, un triunfo paciente de la ruina por sobre la reconstrucción es acaso el tema de este libro. Por no citar una larga serie de fórmulas que lo ejemplificarían, me permito traer a colación dos imágenes extrañas, sólo presentes en el relato no escrito del autor y, por lo mismo, irreductible. La primera es la visión de una calle solitaria y borrosa en la Colonia del Sacramento, en el Uruguay. La segunda, el perfil colonial de una ciudad del litoral brasileño, contemplada todavía desde la embarcación que conduce hacia ella. En ambos casos se impone un cierto perfil, una línea o un único plano formado por fachadas disímiles.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.arhira.com.ar



Más tarde el viajero podrá internarse en las ruinas, pero sólo para descubrir una inquietante falta de interioridad. El patio de un cabildo o la sala de un palacio, no son sino una multiplicación de fachadas, frentes yuxtapuestos que no componen ningún espacio. La casa en ruinas es impenetrable, no ya por la densidad de sus muros, sino porque esa misma densidad inaudita conspira contra el volumen y la descompone en superficies y ángulos que se suceden, sin limitar un solo espacio habitable. El objeto en ruinas debe devenir extraño. O, en todo caso, es la extrañeza el primer signo de la ruina. El segundo, la imposibilidad de que esa extrañeza se traduzca en una experiencia de sublimidad. El objeto en ruinas es siempre un objeto de cultura, irreductible al espacio natural en el que se yergue, pero al mismo tiempo olvidado y profanado por la misma cultura que lo erige. En ese juego entre lo sublime y su profanación reside la lógica de la ruina. Su efecto es humorístico, ya sea en el sentido de la farsa o de la melancolía.

Ritvo ha escogido una serie de objetos de ese tipo. Si el clásico nombre de “retórica” es capaz de abarcar las diversas perspectivas de este libro, ello se debe a que la retórica conformó alguna vez un “imperio”, hoy deshabitado y en ruinas: “Ahora que su imperio se ha derrumbado, es bueno recordar tan alta intensidad de lengua...”. Si, paralelamente, su encuadre parece superponerse con el de una “hemeneútica”, ello responde a una común simpatía por los monumentos (aunque tan sólo, en este caso, por aquellos que han escapado a las ceremonias de los nuevos imperios).

Es por eso que Ritvo no se limita a ejercer ni a normativizar la práctica de la lectura. Algunos de sus ensayos ni siquiera desarrollan tal categoría. La indican solamente como síntoma de una *edad*. Inapelablemente, las cosas cumplen una edad en la que comienzan a leerse. Es la edad en que la grandeza de ciertos objetos se hace intolerable, y a la que no conviene, sin embargo, el gesto negativo de la destrucción o de la crítica. Esa crítica y esa destrucción serían más bien otras formas de la sublimidad. Queda, no obstante, la alternativa del abandono. Vacíos e inhabitables, los grandes espacios del pensamiento occidental se disuelven en una serie de escorzos que no son fragmentarios sólo por inconstancia sino también, en su reverso, por su propia pobreza. Como el sujeto del humor, el contemplador solitario de esos escorzos no está presente en el acto de contemplar, puesto que allí no hay lugar para él. Cuando contempla, está ya en otra parte, transportado por la visión de una nueva fachada también insuficiente.

Se trata, de hecho, de ruinas filosóficas, o, al menos, situadas en la proximidad de la filosofía. Y en ese terreno, se sabe, la ruina es generalmente la contrapartida de un cierto *exceso*. Es excesivo el gesto hegeliano de una totalización del saber; es excesiva la palabra mítica, pensada como la “última de las historias posibles”, la “alianza de una visión y de un enunciado absoluto”; es tan excesiva la tarea del traductor como la estética de lo sublime. Frente a ese catálogo de excesos, nociones tales como “repetición”, “ironía” y “humor” puntúan la imposibilidad de seguir construyendo el gran edificio filosófico y denuncian el comienzo de su ruina. En ese instante la filosofía, el mito, todas las modalidades de la “palabra última”, se transforman necesariamente en otra cosa. Devienen algo *extraño* para un lector que ya no puede seguir sus pasos. La “soledad” de los objetos señalados por Ritvo responde a esa

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)

situación extrema en la que el filósofo se ha quedado solo. La palabra definitiva del filósofo ya no es recogida por un discípulo ni continuada por una escuela. Su *lectura* será por fuerza una lectura *no filosófica*, y aún la irrupción de la literatura o del psicoanálisis eludirá por todos los medios la continuidad de la gran empresa de la filosofía. Los ensayos de Ritvo se sitúan en ese límite: subrayan los excesos del filósofo, profundizan su soledad, acompañan el cortejo de su palabra muerta (pero de la gravedad de esa marcha lo distraen otras imágenes, y se aparta).

Hay, sin duda, una virtud de la ruina: devuelve los objetos a una suerte de pasado virtual en el que es posible volver a imaginar su evolución. Si el esplendor de la construcción pública nos expulsa, por inhóspita, la ruina, aun en su inhospitalidad, hace sospechar que pertenecemos a ella. Venimos de ese pasado, antecedente de un presente que pudo ser glorioso y no lo fue; o bien, vamos hacia ese futuro de derrumbe que desmiente la aparente gloria del presente. La perfección de un objeto en ruinas es una perfección ausente pero definitiva. Por ser la forma de la corrupción, ella misma no se corrompe. No la afecta la pérdida de un detalle ni la completa el hallazgo de un detalle perdido. Sería impreciso emparentarla con la historia, puesto que subsiste sólo en el instante en que se descubre, según la doble dimensión de la extrañeza y de la grandeza profanada. No es el paso del tiempo el que la produce. La ruina procede por saltos impredecibles. Muchas veces una cornisa o un balcón caen por su propio peso. Otras, un arco de medio punto sostiene inexplicablemente una estructura inútil. La suerte de ciertos motivos filosóficos es análoga. Reconocerlo es la condición para que se tornen legibles.

GUILLERMO SAAVEDRA

*LOS DESVÍOS DEL REALISMO*  
*PRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA NARRATIVA,*  
*DE ALBERTO GIORDANO*  
 ROSARIO, BEATRIZ VITERBO EDITORA, 1992.

Es con la economía de la amistad, aunque no con su retórica, que quiero hablar de este libro de Alberto Giordano.

No teman: no voy a ponderar las improbables virtudes de la persona civil que pretende coincidir con el autor de estos ensayos. A ese, casi no lo conozco. Los textos que suscribe, en cambio, los que integran este libro, han ido estableciendo conmigo esa



forma discreta de la conversación que es la lectura, esplendor del silencio que acecha en las palabras. Y en esa falsa intimidad, los ensayos que ahora conforman *La experiencia narrativa* tuvieron —siguen teniendo— la cortesía de invitarme a participar de un *diálogo de espaldas contra la pared*, como dice Blanchot y se rescata con lucidez, en este libro.

En ese intento, que acepté gustoso, me ocurrió el pequeño milagro de una felicidad intermitente, el goce de asistir una búsqueda que requería de mí *lo que yo más temía*: mi propia debilidad, mi incertidumbre, mi mejor ignorancia de lo que es o pueda ser la literatura, para encontrar no una respuesta sino el placer de la invención, el riesgo del ensayo.

Sabemos, por suerte, que no hay escritura inocente ni lectura ingenua. Resulta más familiar el rumbo de estos escritos si los nombres de Maurice Blanchot y Roland Barthes suponen para el lector la alegría de encontrar el placer del texto en lo que éste pueda acercarlo a una conversación infinita. Mi imaginación literaria agradece esta complicidad, pero quienes la rechacen no serán expulsados del territorio de este libro: nadie encontrará en él los torpes remedos de la respiración inimitable de esos grandes escritores franceses sino la justa resonancia de sus aproximaciones al misterio de esa actividad intransitiva y contradictoria que es la literatura.

Lejos de la afectada ingeniería de quienes integran la cadena de repetidoras del brillo ajeno, las exploraciones que Giordano se empeña en firmar serpentean en su propia cornisa y con propia luz; y buscan, en la impropiedad de las palabras, aquello que las haga testificar una extrañeza, cierto melancólico olvido, un desvío. No es fácil el camino: poner en duda la consumación de lo literario, sospechar otro límite más allá o más acá de las palabras y tener que hacerlo —qué otro remedio— con palabras.

No se cometen aquí infracciones al decoro (me refiero al requisito de ajustar el registro lingüístico de un hablante a sus posibilidades y necesidades culturales que plantea cierta estilística): nadie se sirve en este libro de las palabras como herramientas probadas por un uso anterior; nadie propone aquí un festival de lectores humillados por la evidente superioridad intelectual de un autor o un fuego graneado de citas prestigiosas. Lo que abunda se empeña en faltar a la certeza, lo que se afirma abre el juego a la perplejidad iluminadora, no a la ilusión de resolver problemas ni a la sandez de suponer una interpretación que lleve tranquilidad a las familias argentinas. Y allí reside la cortesía de esta libro: en proponerse a un lector que se irá sintiendo tan inteligente y laborioso, tan inquieto e inacabado como el libro mismo.

Alguno de ustedes querrá saber dónde se instala esta piedra movediza. No me demoraré más: en este libro, se recorren algunos textos de Juan José Saer, de Felisberto Hernández, de Manuel Puig, de Walter Benjamin. Pero no se comete la torpeza de explicarlos ni de ubicarlos en una nueva estantería; se extrae de ellos la fuerza y el deconcierto necesarios para volver, de ellos y con ellos, felizmente desubicados.

Se vuelve de ellos al purgatorio oblicuo de la narrativa, a la posibilidad de pensarla hoy, sábado de noviembre de fin del siglo XX, con el rigor inactual y fructífero de quien desecha las facilidades de una supuesta modernidad crítica que se da cita con la verdad

en la glorieta de la autorreferencia, en la calma chicha de ciertas palabras y de inciertos códigos.

Se vuelve, con ellos, a la insistente sospecha de que la literatura es algo resbaloso que ocurre en las palabras pero no es reducible a ellas solas. Se vuelve, con Saer, al litoral ambiguo donde la literatura hace visible el borde irreal de la realidad; con Felisberto Hernández, a la inédita posibilidad de la etupidez como crítica de las falsas evidencias y del recuerdo como motor intemporal del mito de la infancia; con Puig, quizá la zona más bella y reveladora de este libro, se regresa al escenario donde cada voz busca en su tono dejar la muesca individual en la vocinglería de los Otros; se vuelve, con Benjamin, “al corazón maligno del relato”, hermoso endecasílabo (al menos por delicado azar de traducción) que formuló Blanchot y le sirve a este libro para interrumpir su discurrir hasta nuevo aviso.

César Aira dijo alguna vez que toda literatura podía reducirse a variaciones sobre el realismo. Más cauto y menos provocador, este libro viene a proponer, frente a esa *via regia* trazada por el taimado pringlense, la posibilidad de leer, en estos escritores incomparables, un desvío. No un atajo para los exponentes de la viveza criolla, ni un recurso de amparo en la gimnasia de los formalismos. Acaso un recorrido en espiral, tal vez “un movimiento inmóvil, que deja todo en su lugar pero que vuelve todo lugar extraño”.

La delicada atención, el respetuoso afán por discutir y el generoso riesgo con que estas exploraciones acompañan la aventura narrativa para descubrirla como auténtica experiencia nos recuerdan amablemente la hermosa posibilidad del ensayo. Por eso, como les decía, puedo tener mis dudas acerca del talante de Giordano, sus dotes de anfitrión o de confidente porque casi no lo conozco. Pero ¿cómo podría no afirmar que me he hecho amigo de este libro?

Nada más, muchas gracias.