Paradoxa

LITERATURA/ FILOSOFIA

Año X/ Nº 8

ARGUMENTOS LITERARIOS
Sergio Cueto: Discurso sobre el amor (Al margen de *La invención de Morel*)
Darío González: Última aproximación a la imagen
Jorge Monteleone: Pasolini/Sade: *Salò*
Juan Pablo Dabove: E. A. Poe: el Arte de Horror
Alberto Giordano: Manuel Puig y la fascinación del mal gusto
Judith Podlubne: César Aira: La lógica del continuo

DECADENCIA Y DECADENTISMO
Juan B. Ritvo: 1885: La irrupción del decadentismo

BARTHES INEDITO EN CASTELLANO
Ensayos sobre *La bestia humana* de E. Zola y *El caballero inexistente* de I. Calvino

DOCUMENTOS
Una carta de Ramón Alcalde

BEATRIZ VITERBO EDITORA

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

CONICET
I E C H

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año X / Nº 8

1996

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año X / Nº 8

Director: Alberto Giordano
Juan B. Ritvo

Consejo de Redacción: Sergio Cueto
Darío González
Juan Pablo Dabove

Diagramación: Gustavo Cueto

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, Argentina

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

CONICET
I E C H

Sumario

ARGUMENTOS LITERARIOS
Sergio Cueto: Discurso sobre el amor
(Al margen de *La invención de Morel*); 7
Darío González: Última aproximación a la imagen; 13
Jorge Monteleone: Pasolini/Sade: *Salò*; 23
Juan Pablo Dabove: E.A. Poe: el Arte de Horror; 35
Alberto Giordano: Manuel Puig y la fascinación del mal gusto; 46
Judith Podlubne: César Aira: la lógica del continuo; 59

DECADENCIA Y DECADENTISMO
Juan B. Ritvo: 1885: La irrupción del decadentismo; 75

BARTHES INÉDITO EN CASTELLANO
Ensayos sobre *La bestia humana* de E. Zola y
El caballero inexistente de I. Calvino; 115

DOCUMENTOS
Una carta de Ramón Alcalde; 125

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

CONICET
I E C H

Argumentos literarios

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

SERGIO CUETO

DISCURSO SOBRE EL AMOR (AL MARGEN DE LA INVENCIÓN DE MOREL*)*

Girri decía que la poesía confesional sólo se justifica cuando el poeta cree ciegamente que hablar de sí es un acto de amor. Entonces, diga lo que diga, cada vez y siempre, el poeta dirá una sola cosa: "Te amo". El decir del poeta sería, en tal caso, una ofrenda de amor, un don del amor. El poeta se ofrecería a sí mismo en el decir, puesto que no es ni puede ser otra cosa que este decir mismo con que el amor se da.

Sin embargo, Girri no habla del destinatario de este don, de su posible respuesta, del ambiguo diálogo que de ese modo se establecería. Ello es así porque el destinatario es la lectura. La lectura no constituye, en sentido estricto, una respuesta. Quizá el autor quiera que se le responda, pero el poema (en el que el poeta necesariamente llega a convertirse) no quiere nada: se da. La lectura es la aceptación del don, el *sí* que recibe la ofrenda sin apoderarse de ella, resguardándola en lo que tiene de más propio: su porvenir infinito.

De aquí se derivan todos los equívocos respecto a los poemas de amor, esos poemas que nacen de una circunstancia única y únicamente circunstancial. Acaso no importa que el poema diga el éxtasis del amor cumplido o el dolor y la vergüenza del amor desdeñado, porque el poema es siempre el amor que se da. Pero ocurre que lo acecha también el riesgo de convertirse en un recurso más del arte de seducir, ser nada más que lisonja, reproche, lamento. Es entonces cuando el poema desaparece como ofrenda y se convierte en un extraño medio de comunicación amorosa. El poema sigue diciendo "Te amo", pero la frase ya no significa el don sin sujeto, la confiada entrega del sujeto en el don,

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

la ofrenda de una afirmación infinita, sino que es el mensaje de un yo que se dirige a un tú, que se comunica de una identidad personal a otra, y que por eso ya no puede ser sino interrogación ("¿Me amas?") o mandato ("Ámame")[1], exigir necesariamente una respuesta, abrir la indefinida cadena de respuestas a la que siempre faltará respuesta y que define la histeria vulgar de los amantes o la vulgar obsesión de los esposos.

Sin embargo, es recién aquí donde comienzan los equívocos. Porque alguien puede escribir un poema con el fin secreto o manifiesto de declarar su amor, pero la destinataria puede interpretarlo como la infinita ofrenda en que es incapaz de reconocerse, a la que no cabe responder, que sólo exige de ella el singular, el impersonal *sí* de la aceptación. Pero el improvisado poeta entenderá que su respuesta ha sido la indiferencia, el desdén, puesto que para él no puede no haber respuesta —la ausencia de respuesta es todavía una respuesta en la lógica de la comunicación. O también puede que alguien simplemente escriba un poema que lo ignora y que el poema llegue a manos de una mujer que no puede haberlo inspirado pero que gustará de reconocerse en él y al que responderá sorpresivamente de un modo que no imaginaremos. Son patéticos, irrisorios, comunes equívocos. El malentendido universal.

La novela de Bioy Casares es una bella alegoría de este malentendido que acaso constituye el secreto de la relación amorosa. Todos los lugares comunes de la representación del amor están dispuestos allí sin matices, sin psicología, sin extravagancias —también la extravagancia es un lugar común. Reconocemos de inmediato las consabidas nociones de toda filosofía del amor. Pero a fuerza de simplicidad, esas nociones se revelan insospechadamente ambiguas, ambiguas en su misma vulgaridad.

En primer lugar está, precisamente, la vulgaridad. La mujer de la que uno se enamora es a menudo ridícula, vulgar a los imparciales ojos sin amor. Pero esto señala tan sólo el hecho, indudablemente sencillo, de que no es ella sino algo en ella lo que despierta el amor, o dicho de otro modo, que no se trata de que el amor sea ciego, sino de que ama lo que se disimula a los ojos. Sin embargo, el amor no se libra así de lo vulgar, todo lo contrario: es inseparable de la vulgaridad en la que se afirma. Atraído desde el fondo de la vulgaridad femenina por una lejanía que no puede ser llamada vulgar pero que lo obliga a atravesar toda la densa

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

1. Véase Alain Finkielkraut: "La formule 'Je t'aime'", *Critique* 348, Mai 1976.

CONICET
I E C H

vulgaridad del mundo, el hombre sólo puede acudir a los más vulgares recursos, a los recursos más mundanos: regalar flores, escribir poemas. Ya tendremos que volver a esos recursos. Subrayemos, por el momento, la necesaria traición que el amante impone al amor, o más precisamente, la traición consustancial al amor mismo, en la medida en que el amor se pliega en la vulgaridad para afirmarse como la lejanía inaccesible a lo vulgar. El amor es esta atracción que uno traiciona por fidelidad, a la que uno obedece por distracción.

En segundo lugar, sin embargo, el amor torna manifiesto el error del amante que se sirve del mundo como recurso. El amor dice la negación del mundo, la impotencia del mundo, la insignificancia del mundo. El amor hace del mundo un desierto. Podemos imaginar el mundo como una isla ignorada, como el vasto mar estéril, como la apretada celda de una cárcel, pero siempre será el mundo sin refugio de la fuga, el mundo inhóspito de la dispersión. Se dirá que ésta es también o en primer lugar la experiencia del prisionero o del exiliado. Sin duda. Pero el exiliado y el prisionero desconocen la esperanza del amor. El amor pone todo el amparo y la salvación en la mujer amada, pero hace de ella entonces la imposibilidad que condena al enamorado al desamparo absoluto. La existencia de la amada abre el futuro, significa siempre lo posible para el hombre, es su esperanza. Pero como dice el narrador: hay que temer las esperanzas. La esperanza es nada más que la espera. En la medida en que da esperanzas, la mujer aparta al hombre del presente y de la tarea del presente. Enamorado, el hombre es ya incapaz de asumir la responsabilidad o de gozar la calma y la seguridad del presente. El hombre enamorado ya no habita, no puede habitar el mundo, que es siempre el presente del mundo, el mundo presente. Se ve expulsado de él, arrojado a la insensata esperanza de amar. Y no se diga que esto es así sólo en los amores desdichados o momentáneamente desdichados. Lo mismo ocurre en la pasión más dichosa. La amada dice al amante una sola cosa: el mundo no es nada, yo soy todo para ti. Pero ese todo, lejos de significar la presencia del mundo, lejos de hacer de la amada un mundo, hace de ella la ausente del mundo, la ausencia del mundo. La amada está, en efecto, más allá del mundo. El enamorado no puede seguirla, alcanzarla, porque este más allá es siempre el más allá de lo posible, el más allá del mundo; y sin embargo tampoco puede permanecer en el mundo, habitar su presente, porque ella ha hundido el mundo en el abismo de su lejanía, lo ha suspendido del hilo de la espera. Ni siquiera la soledad es ahora posible. El enamorado ya no está ni estará nunca solo, ha perdido la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

soledad. Ahora la soledad es para él la compañía de una ausencia, la inapartable presencia de la eterna ausente.

Encontramos así el tercer rasgo del amor, que ya la tradición medieval había descubierto y que halló su gloria en Beatriz y su verdad en Dulcinea: la amada es irreal, y sólo porque es irreal puede irrealizar el mundo. Faustine, esta Helena que ni siquiera conserva su nombre porque es el fantasma que se le impuso a Fausto, la afirmación en Fausto del fantasmal amor, es la figura de la amada. Ello significa que la amada no es una mujer que ha embellecido el amor, sino el fantasma, el simulacro con que el amor se afirma. Sin embargo, contra lo que podría creerse, estar enamorado de un fantasma no siempre es ventajoso. Sin duda, una mujer que tenga, como los fantasmas, la presencia desprovista de inconvenientes, se ofrecería a nosotros igual que un simple objeto, con la expuesta docilidad de lo imnediato. Pero esa inmediatez y esa docilidad no tardarían en revelar su verdad, no tardarían en significar la proximidad de lo inalcanzable, la mansedumbre de lo intratable. Si Faustine carece de reflexión, de conciencia de sí, entonces ignoramos el modo en que el mundo existe para ella, ignoro el modo en que yo, que la amo, existo a su mirada, si existo a su mirada como aquél que la ama. Si Faustine posee la indiferencia remota de las cosas, el éxtasis absorto de los animales, entonces puedo contemplarla, oírla, acariciarla, pero sin por ello lograr que su proximidad deje de ser la proximidad de la más extrema lejanía. Porque Faustine no es simplemente una particular congregación de los sentidos, como creen o dicen creer Morel y el narrador. Faustine es una imagen, una voz, una piel, un perfume. Pero es más que todo eso; es precisamente lo que excede a esa reunión en la que sin embargo ya está por entero. Uno no se enamora de un rostro, ni de una voz. Uno se enamora de Faustine. Pero ¿quién es Faustine, la amada? Ella es la que el narrador llama a gritos en la casa vacía; cuyo nombre repite cada noche, antes de dormirse. Faustine no es un nombre, es lo que el nombre nombra, lo que llama el nombre. Gritar el nombre de Faustine, nombrarla en la soledad de la noche, no es concederle el privilegio de un nombre, darle un nombre a cierto conjunto de sensaciones. Nombrar a Faustine es llamarla, traerla a la existencia, querer que sea en este mundo en el que falta. Pero no de modo que se convierta en un objeto más entre los objetos del mundo, sino para que la distancia misma, el apartamiento mismo en el que ella se afirma se haga presente. De allí la ambigüedad esencial del nombre y el nombrar. El nombre dice la ausencia de la amada, dice que la amada no es el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

nombre; pero dice al mismo tiempo y por lo mismo la presencia de esta ausencia, la proximidad inaccesible de esta lejanía.

Llegamos así al cuarto rasgo del amor. Si la amada irrealiza el mundo, si nos irrealiza en el mundo suspendiéndonos de una espera fantasmal y desértica, es sin duda a causa de su misma irrealidad, de su imposibilidad en el mundo. Pero esta imposibilidad, esta inexistencia de la amada no constituye un principio, un fundamento. Ella es el efecto necesario, la causa suprimida del amor, la destrucción con que el amor se afirma. Lo que amamos debe morir por nuestro amor, debe morir doblemente: como sujeto amante que, amándonos, nos impediría amarla, y como objeto amado que, existiendo, le pondría límites a nuestro amor, que se quiere ilimitado. Es lo que dice Wilde: siempre matamos lo que amamos, a fin de amarlo, Pero igualmente cierta es la respuesta de Borges: es lo que amamos lo que nos mata a nosotros, y doblemente también: como objetos de su amor y como sujetos en el mundo. De este modo, y únicamente de este modo, se afirma el amor: más allá de los amantes, pero llevándolos a ambos siempre más allá de sí mismos, adonde acaban por perderse como términos de la relación en favor de una relación sin términos. Así es en la novela de Bioy Casares. Sobre todo es la lección que el narrador extrae de Morel: lo que el amor exige no es el humillante, cursi, literario jardincito, sino la máquina criminal, la mortal invención. Por eso al final el narrador se filma, lleva su amor hasta la muerte, hasta más allá de la muerte, como si en esa transgresión se abriera la infinitud de amar. Sí, el narrador muere, muere por Faustine, pero no para Faustine; él muere sin Faustine, en ausencia de Faustine; muere para nadie, sin espectadores ni testigos. Muerte falsa, pues, si, como él mismo dice, siempre se actúa para un tercero y en la soledad es imposible estar muerto. Muerte en falso cuya consecuencia es una muerte indefinida, la indefinida supervivencia de la muerte. Porque el incorruptible idilio de los amantes en el aire de la isla es en verdad una separación absoluta, una mutua divergencia, la delgada hendidura de la muerte. Y sin embargo esta divergencia es todavía reunión, esta ausencia de relación es una relación infinita, la única que tiene al infinito por medida. (Relación de la no relación, dice Blanchot).

Pero hay un último rasgo, menos que un rasgo. El amor y la muerte se nos manifiestan juntos, sin juntura alguna, por obra de unas cuantas hojas escritas en la soledad, el miedo, la vergüenza y la agonía, pero escritas a favor de una alegría sin reservas. El amor y la muerte permanecen juntos, sin juntura, por obra de una desaparición silenciosa, de una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

ofrenda de la que nadie tiene derecho a apoderarse. Como si también nosotros debiésemos retirarnos con la discreción del *sí* que solamente acepta, afirmándola en el olvido, esa última visión que nadie recogerá.

Agosto 1992

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

DARÍO GONZÁLEZ

ÚLTIMA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN

El clasicismo de una obra es, en todo caso, un efecto complejo. De pronto descubrimos que la pobreza de una representación, la decidida simplicidad de sus rasgos, su falta de profundidad, constituyen por alguna razón la expresión *suficiente* de una idea. En la experiencia clásica el arte es por definición *discreta*, en el doble sentido, ético y físico, de un cierto pudor en la expresión y de una radical discontinuidad de sus elementos. Ese pudor —el soldado griego cubriéndose la cara al llorar— nos oculta inexorablemente una escena que necesitaríamos para componer una totalidad exhaustiva. Pero precisamente su ocultación es la márca de otro género de perfección, perfección que no aguarda la suma imposible de las representaciones, perfección que consiste en el equilibrio de unas pocas líneas trazadas según una fórmula exacta. Si el buen arte dependiese del éxito de una expresión cabal, si la forma debiera agotar las posibilidades de la materia, hacer visible o audible cada mínima relación entre partes, si el objeto fuese virtualmente un alma a la que se exige revelar todos sus secretos, en ese caso la consumación de una obra se confundiría con la deficiencia o la ruina de su objeto. Es poco más o menos el estatuto que la arquitectura clásica —como objeto representado— cobra a veces en la pintura romántica: el de un templo vacío y deteriorado sobre el que han triunfado los elementos naturales[1].

[1] Acaso la representación de la ruina sea necesaria en ese caso, como condición de un objeto sobre el que han actuado la historia y la fatiga de las pasiones humanas.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Pero ese sería el caso ya de una segunda representación, una representación de segundo grado que proyectara sobre la primera su propia voluntad de expresión. Por el contrario, lo que "se expresa" en la experienciade lo clásico no es jamás el alma del objeto, un contenido profundo que sería preciso revelar. Si la obra clásica alcanza un punto de equilibrio en la relación entre el contenido y la forma, entre la idea y el medio escogido para pronunciarla, no será ya en virtud de una complejización de la forma en atención a los pliegues de la materia, sino precisamente en razón de una reducción de la materia al mínimo exigido por el principio formal. Aquí la forma es no ya una forma sustancial sino un *límite*. Es preciso que el artista rechace permanentemente trozos de materia, ideas accesorias cuya preservación entorpecería la claridad de la Idea, puesto que esa claridad ha sido ya, fuera de todo espacio y de todo tiempo, decidida en su unidad con un determinado medio de expresión. El artista no busca el medio más adecuado para expresar un contenido, sino que en algún sentido descubre una unidad de forma y contenido ya consumada, perfecta en su virtualidad, y su tarea consiste tan sólo en actualizarla. En la experiencia de lo clásico, de hecho, el arte precede al artista, y un cierto objeto puro e ideal precede siempre a la obra. De allí que el valor de lo clásico no resida en la concreción de un contenido a través de la forma, sino, como dice Kierkegaard a propósito del *Don Giovanni* mozartiano, en la conjunción de un medio abstracto y la más abstracta de las ideas[2]. No se trata ya de la voluntad de "hacer visible" un contenido por naturaleza indócil a la manifestación, sino de producir ese tipo de escritura que Borges consideraba "abstracta hasta lo invisible"[3], una escritura dotada de la solidez y de la transparencia de un cristal.

Mediante la superposición de una segunda "forma" (la de su representación pictórica) la ruina muestra lo que queda del objeto cuando se lo somete a la exigencia de una manifestación sin restos: la residualidad negada es elevada al estatuto de ley y principio formal del conjunto; la ruina resulta ser el único objeto incorruptible, el único posible objeto sin restos, puesto que constituye la actualización del resto mismo.

[2] Cfr. Kierkegaard, S., "Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical", en *Estudios estéticos*, I, Madrid, Guadarrama, 1969; pp. 116, ss. Lo que está en juego en este ensayo de Kierkegaard no es solamente la determinación del carácter "clásico" de una obra sino también, a través suyo, las características que definen su *individualidad*. Por eso, como lo indica el título, su reflexión no es ya estética sino "erótica", en la medida en que interroga las condiciones de un encuentro singular con la obra, atribuyendo esas condiciones a la naturaleza de la obra misma.

[3] Cfr. Borges,J.L., *Obras completas*, I, Buenos Aires, Emecé, 1989; p. 217.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

Hemos hablado de lo "clásico" tan sólo para desplegar el sentido de la apreciación que el mismo Borges pronunciara sobre una novela de Bioy Casares. *La invención de Morel* debió parecerle, en efecto, una obra "perfecta", en la medida en que instrumentaba un mínimo de expresión para un conjunto limitado de ideas absolutamente simples e irreductibles[4]. La felicidad del lector frente a ese relato es la de quien descubre la combinación poco frecuente de un contenido y una forma igualmente abstractos, de modo que incluso su carácter en primera instancia "alegórico" deviene problemático. En cuanto "sabia" alegoría del amor ideal y perfecto, *La invención de Morel* es al mismo tiempo una alegoría de la ausencia del amor, una representación de su ruina. Por eso su apelación al "lugar común" es indispensable. Como justamente señala Cueto: "Todos los lugares comunes de la representación del amor están dispuestos allí sin matices, sin psicología, sin extravagancias —también la extravagancia es un lugar común. Reconocemos de inmediato las consabidas nociones de toda filosofía del amor. Pero a fuerza de simplicidad, esas nociones se revelan insospechadamente ambiguas, ambiguas en su misma vulgaridad"[5]. Sería fácil pensar que un lugar común —y el amor lo es por excelencia— puede ser superado mediante una afinación del sentido, una profundización del discurso que lo describe. Un medio de expresión infinitamente complejo buscaría concretar aún más ese objeto, penetrar su sustancia, revelar por fin sus razones secretas. Ese es, en definitiva, el modo en que los lugares comunes se instituyen y se sostienen. No habría allí superación alguna, sino tan solo la confirmación de su banalidad. Por el contrario, un lugar común recobra su singularidad cuando se lo despoja de su profundidad aparente, cuando las almas huyen de él por considerarlo inhabitable, cuando la psicología resulta inútil o innecesaria frente a la inusitada pobreza de su contenido. El lugar común se muestra entonces en su pura exterioridad, un objeto que podríamos reducir a una fórmula simple y reproducir en base a esa misma fórmula, infinitamente repetible. Como en la experiencia clásica,el amor se haría entonces "discreto" sin por ello

[4] Cfr. Bioy Casares, A., *La invención de Morel* (1968); Madrid, Alianza, 1983 (4); prólogo de Jorge Luis Borges.

[5] Cueto, Sergio, "Discurso sobre el amor (Al margen de *La invención de Morel*)", en este número de *Paradoxa*, supra.

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

CONICET
IECH

desaparecer, conservando tan sólo los puntos dispersos que conforman su *mínima* condición de posibilidad, imágenes sin continuidad que lo expresan de manera suficiente. En su perfección —cuando no permitimos que la imperfección lo atraviese—, el amor es precisamente eso. Paradójicamente, las imágenes que faltan para completar el todo, los lazos de espacio y de tiempo que unirían esos puntos abstractos, no pertenecerían ya a la verdad del amor.

Cualquiera sea el grado de coherencia de la alegoría que instituye, cualquiera su composición de realidad o de ficción, el relato de Bioy se mueve en el único espacio en el que podría determinarse la posibilidad o la imposibilidad del amor: el de la imagen. Enamorado de una mujer a la que solamente ha visto, el narrador caerá en la cuenta de que ella es de hecho meramente una imagen, un holograma proyectado por alguna máquina (la *invención*, en uno de sus sentidos) según un ritmo y una frecuencia regulares. El mundo todo, reducido a una isla que es para él el destino obligado de un destierro, es el escenario sobre el que esas imágenes, dotadas de volumen y de voz, se desenvuelven sin necesidad de pantallas. La víctima de esa ilusión no necesita de las ataduras y grilletes que Platón colocaba al hombre de la caverna. Puede moverse, es libre para escoger un ángulo cualquiera de visión dentro de los límites de las isla, libre para acercarse a las imágenes que ha visto o para alejarse de ellas. Puede ir tras las imágenes, penetrar en los recintos donde ellas cumplen su representación. Puede asistir a escenas completas en las que la amada comparte ese espacio con otros, y abrigar el deseo de ser uno de esos otros. Esa capacidad de movimiento hace que su ilusión sea de un género por completo diverso al de la *eikasía* platónica. Puesto que esta vez compromete la voluntad y el deseo, la ilusión *envuelve* al sujeto por todas partes. Puesto que es libre, el sujeto no podría escapar de ella. A diferencia del hombre de la caverna platónica —en este sentido es casi su inversión exacta, pero aún así su variación—, este sujeto no sólo trae consigo la memoria de un mundo real, sino que vive aún en él, y creerá que las imágenes que ve pertenecen a ese mismo mundo. Su destino no está marcado por el olvido y la pérdida de alguna contemplación anterior y perfecta, sino por el recuerdo y la continuidad de una vida presente. En suma, su alma no padece la prisión de un cuerpo que lo situaría frente a las imágenes. Él y las imágenes comparten una prisión y a la vez un cierto grado de libertad. Habita o cree habitar el mismo espacio que ellas, y su cuerpo es más bien el medio de hacer efectiva esa relación. Si hay aquí un dualismo —y lo hay desde el comienzo, aún cuando él lo

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

desconoce inicialmente— no será ya el del mundo ilusorio de las imágenes y el mundo real de los objetos incorruptibles, como dos niveles de la misma contemplación desinteresada, sino el de una "visión" puramente interesada y un orden de "objetos vistos" puramente desinteresados e irreflexivos. Este dualismo —el del amor y no el del conocimiento, el del amor y no el del ser— no consiste en diferenciar los modos en que un sujeto y un objeto en general se relacionarían, sino en distinguir el mundo de los sujetos y el mundo de los objetos. La ilusión que se cierne sobre el narrador no es la de una confusión entre tipos de objetos, sino la más radical, necesaria y vital confusión de un mero objeto con un sujeto, la exterioridad absoluta y la posible intimidad[6]. En el relato de Bioy no hay objetos ilusorios. Hay, eso sí, una máquina de ilusión que es a la vez la realidad más plena en aquella isla, y que se constituye sobre la base de la perversa exclusión de la realidad de los sujetos. La falla de las imágenes no reside en su falta de realidad, sino en su falta de subjetividad cuando por otra parte son incontestablemente reales. La imagen es pura realidad ante un sujeto que es puro deseo. En Platón, desde luego, la semejanza hace posible la ilusión, la precede y la sobrevive, y entonces es la semejanza misma la que luego podrá disipar toda ilusión mediante una diferenciación de grados. En *La invención de Morel*, por el contrario, la semejanza nace y muere con la ilusión. Matar la ilusión es desgarrar el mundo de modo irreparable. Salvarla homogeneidad del mundo, salvar las condiciones de reconocimiento de los objetos —y es ésta la ecuación final en la que la voz del narrador enmudece— es resguardar la ilusión, afirmar su infinitud y su eternidad.

La *realidad* de la imagen es sin duda la exigencia capital de la ficción de Bioy. Esa exigencia recorre la totalidad de la obra, aún cuando sólo en las páginas finales captamos su patetismo: *ser una imagen para nadie*, un objeto puro de visión sin la asistencia de un sujeto receptor. Si atendemos a la construcción de las condiciones "ideales" de esta novela —no por el momento al sentido global de su narración—, veremos que la afirmación de la realidad de las imágenes es el correlato de la ausencia del sujeto: la isla desierta, la muerte de los seres que han sido "grabados" en la memoria de la máquina. El sujeto retorna luego, bajo la figura solitaria del narrador, sólo para expresar la experiencia de una siniestra

[6] Sólo más tarde podrá decir el narrador: "Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto" (*La invención de Morel*, p. 97).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

convivencia con la imagen, el encuentro con objetos puros que él verá como sus semejantes, seres dotados de una "realidad" ingobernable. El atributo de realidad constituye una "exigencia" —decíamos— en cuanto se trata de una petición de principio, una solicitud que la literatura haría a una cierta "ciencia". La metáfora técnica de la invención, la máquina dispuesta por Morel para eternizar a sus amigos en una secuencia cíclica de imágenes, es acaso el recurso más obvio destinado a fundar esa pretensión. Allí la literatura finge —débilmente— que su presuposición no le pertenece, que la ha recibido o recogido del seno de una palabra más antigua. (Del mismo modo la máquina preexiste al narrador, y la objetividad de la imagen a la subjetividad del amor.) En este sentido, la realidad de las imágenes se afirma como el *mito* más propio de este texto, el momento en que la escritura de Bioy incurre en el clasicismo de construir sus propias condiciones de posibilidad.

El mito dice, sin embargo, algo más. Traducida al lenguaje de la literatura, la imagen técnicamente "real" que la máquina proyecta deviene luego necesariamente irreal para un cierto sujeto inesperado, un personaje que Morel no ha previsto y que entabla con la imagen una relaciónde espera y de contemplación. El amor que el narrador siente por Faustine, en cualquier caso, no se deduce de la invención de Morel. Es un agregado impertinente a la realidad cerrada y perfecta que la máquina instituye. Sin la mediación de ese amor, sin la lectura amorosa que el narrador hace de las escenas que contempla, la ilusión y la realidad no serían discernibles —ni confundibles— jamás. La ilusión y la realidad tendrían, en su indiferencia, los mismos límites: los de la isla, los de una frecuencia casi exacta en la proyección de los hologramas. Por no pertenecer propiamente a una ni a la otra, el amor es el necesario factor de reconocimiento y de desconocimiento que intenta abrir una hendidura en esa totalidad. Ajeno a la eternidad circular de las imágenes, capaz de *esperar* su irrupción, el amor es el principio por el que las imágenes *difieren*: se diferencian (hasta individualizarse insoportablemente) y se postergan. La imagen única que el narrador extrae de la trama es, ahora sí, irreal, no por constituir una representación deficiente del original, no por carecer de la vitalidad de un sujeto real, sino por haber sido separada de un conjunto dado de imágenes. Faustine parece ser para él la primera y la última imagen, la imposible imagen inicial y final de una serie que es, en realidad, infinita. El amor desconoce esa versión del infinito como sucesión de impresiones asociables, ese continuum de la consciencia en el que una imagen será siempre comparable a otras, en la generalidad de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

los colores y de las formas. Faustine debe ser captada en su soledad. Faustine es el *rostro* de Faustine al que no acompañan otros rostros. Ahora poco importa que la máquina, en su exhaustiva fidelidad a los cuerpos que reproduce, conceda a Faustine un volumen y un contorno verosímiles, la ilusoria libertad de sus movimientos. Ella podría ser meramente un rostro, un conjunto mínimo de rasgos reconocibles, una función reductible a la fórmula de un lugar común —una mujer que mira los atardeceres—, y eso bastaría para amarla, su incompletud sería suficiente, perfecta[7]. Por eso es claro que el narrador no ha sido meramenteengañado por la precisión de una máquina. Ese engaño pertenecería todavía al orden del conocimiento desinteresado, el orden de la pura contemplación sin espera. El amor ha hecho algo más. Ha visto y esperado. Los escasos detalles, la discreción matemática de las apariciones de Faustine, la espera que le imponen las pausas de su proyección, han hecho que él construya otra suerte de imagen, otro holograma que coincide puntualmente con el que la máquina proyecta pero que difiere de él por su individualización extrema. Si el mero conocimiento, como en la caverna platónica, va de la imagen al concepto, de las sombras a las cosas, pudiendo siempre retornar al punto de partida e incluso permanecer en él bajo las ataduras de la sensibilidad, el amor va inexorablemente de una imagen dada —acaso real, pero incompleta— a otra versión de esa misma imagen infinitamente sutilizada, una imagen de segunda intención en la que todas las fallas de la primera han sido colmadas. Sustraer a Faustine del universo que la circunda, hacerla única —el único *"milagro"* en la vida de la isla—, es también reduplicarla. Cuando finalmente lo vemos acercarse, el objeto de la espera es el mismo, repetido. Otro objeto que el narrador ha robado, el libro de Belidor que conserva en su bolsillo, volverá luego a aparecer sobre la misma repisa de mármol verde: "*no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar*" (p. 76). También Faustine es más nítida y más intensa en esa segunda imagen, y sin embargo más abstracta, menos palpable.

El amor del narrador es la otra invención, paralela y suplementaria respecto de la máquina. Es también un artificio, un "*medio de alcance y*

[7] "Porque Faustine no es simplemente una particular congregación de los sentidos, como creen o dicen creer Morel y el narrador. Faustine es una imagen, una voz, una piel, un perfume. Pero es más que todo eso: es precisamente lo que excede a esa reunión en la que sin embargo ya está por entero" (Cueto, S., art. cit.).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

de retención"[8] que disputa al primero la capacidad de reproducir a Faustine, el poder de preservarla más allá de la corrupción y de su misma realidadfinita, más allá de su indiferencia. Morel es ciertamente su rival, alguien que podría sustraer el único atributo de Faustine al que el narrador ha accedido: su imagen. De allí el dolor que significará luego descubrir que el rival, a su modo, ya ha triunfado, que Faustine es *sólo* una imagen captada y retenida en la memoria de una máquina, y que en esa memoria otros rostros la acompañarán por toda la eternidad. En ese punto, saber de la "irrealidad" de Faustine no será sólo admitir su artificialidad. Será además comprender que el amor ha sido y continuará siendo un sueño en el interior de otro sueño, que en los sueños nadie es puramente individual. Pero Morel es ya un enemigo mucho antes de esa constatación, su sola aparición es un signo de la exterioridad de Faustine, "*un énfasis de su prescindencia*" (p. 47). Es significativo que Morel ingrese en el relato en el momento en que el narrador ha decidido ya no temer a la muerte[9]. Morel sustituye a la muerte, Morel es el nombre de esa única potencia que podría atentar contra el amor, y Faustine dialoga con él, *"juega"* con él y con sus misterios. Éste sería ya, desde luego, otro de los lugares comunes de la novela, si no fuera porque el mito que construye determina que el propio Morel ha sido el demiurgo de este mundo de imágenes, y porque en ese mito la muerte prevalece *siempre ya* sobre el amor, siendo ella la que lo ofrece y lo interrumpe, para hacerlo eterno e infinito y, finalmente, *tan real como ella*. En este sentido la máquina de ilusión es también una máquina de realidad, un medio para "retener" a los objetos dentro de los límites de su imagen, un modo de obligarlos a ser fieles a sí mismos hasta el punto de su destrucción, *obstinato rigore.*

Pues el problema de *La invención de Morel*, justamente, no es sólo el de un sujeto que ama a una imagen confundiéndola con un ser real. Tampoco era ése el caso de Pigmalión. El problema capital es más bien

[8] "Todos los aparatos de contrarrestar la ausencia son, pues, medios de alcance (antes de tener la fotografía o el disco hay que tomarla, grabarlo)". "Habría que decir, tal vez: *Medios de alcance y medios de retención*. La radiotelefonía, la televisión, el teléfono, son, exclusivamente, *de alcance*; el cinematógrafo, la fotografía, el fonógrafo —*verdaderos archivos*— son *de alcance y retención*" (*La invención de Morel*, p. 95).

[9] "Tal vez toda esta higiene de no esperar sea un poco ridícula. No esperar de la vida, para no arriesgarla; darse por muerto para no morir. De pronto esto me ha parecido un letargo espantoso, inquietísimo; quiero que se acabe" (*La invención de Morel*, p. 32).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

el de la imagen del amor, la necesidad de dar realidad a las cosas según lamedida y los límites de una imagen que ha resultado imborrable. No se trata de hallar a la Faustine verdadera, palpable y concreta. Tal vez no amaríamos jamás a una Faustine que no contemplase los atardeceres en medio de ese silencio y esa indiferencia. El ser una mera imagen —esto es, sencillamente, su capacidad de mirar sin ver, la virtud de contenernos en el espacio que abren sus ojos sin reflexionar sobre nuestra existencia— le brinda una insuperable facultad de sustracción. Es ella misma la que cumple el acto de sustraerse al mundo, invitándonos a confirmarlo mediante el robo o el rapto de su imagen[10]. En algún sentido el amor del narrador no envuelve ya la realización de un acto, sino la confirmación de un acto realizado en otra parte, en otro tiempo, y luego suprimido en beneficio de su eternidad[11].

Pero quien ama no busca reponer ese acto, esa causa remota que no sería sin embargo el fundamento del amor, sino tan sólo retener sus *efectos*, componer con ellos una nueva silueta, otra Faustine. Allí es donde la imagen se hace necesaria. No hay ninguna Faustine que no esté constituída por un sinnúmero de flores diminutas, como en el jardín que el narrador le dedica, o por la combinación de impresiones reproducibles. La amada debería reconocerse en esa imagen, verse vista en el momento en que ella contempla la tarde. La espera de ese reconocimiento es el rasgo más propio del amor. Aguardar ese instante es tanto como quedar a la espera de un *alma* que animara una multiplicidad de efectos. Nada es casual en las frases que Bioy pone en boca de Morel: "*Congregados los sentidos, surge el alma. Había que esperarla...*" (p. 87). Entre la primera y la segunda de estas sentencias ha sucedido algo, debe suceder algo; la segunda aplaza el nexo causal que la primera afirma, haciéndolo depender de la posición del sujeto enamorado. La pieza menos justificable de la invención, la hipótesis de la espontaneidad del alma a partir deuna simple suma de datos sensibles, aparece allí sujeta a una relación de espera. La máquina podría parecer imperfecta, sus imágenes podrían ser juzgadas como ilusorias, sólo si el amor no efectuara el resto de ese proceso de irrealización, plegándose a él como la única salida.

[10] El narrador cuenta con la posibilidad del rapto, en cierto momento, como última alternativa para no perder a Faustine. Cfr. pp. 68, s.

[11] "Ella es el efecto necesario, la causa suprimida del amor, la destrucción con que el amor se afirma" (Cueto, S., art. cit.).

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

CONICET
I E C H

El mérito de esta trama es el de haber situado, tras el motivo poético del amor, un mecanismo que prefigura sus avatares, que traza de antemano sus itinerarios. La máquina se adelanta al amor, y al hacerlo lo despoja sin duda de todo lirismo. El mito se sobrepone a la poesía, la hace imposible incluso en el momento de mayor tensión subjetiva. Devuelve la imagen del amor a una secuencia cíclica que borra toda singularidad temporal. Por eso el sujeto deberá luego, si desea conservar alguna forma de relación con esa imagen, mitificarse él mismo, ingresar en el ciclo eterno de las imágenes. En los momentos finales, el sujeto deberá actuar para esa máquina de muerte, posar para su mirada anónima y definitiva, fingir una existencia compartida con Faustine que después parecerá —y será, en la ajustada realidad de la isla— "real". Como Faustine al comienzo, deberá "jugar" ese rol, jugar con los misterios de Morel. La decisión de grabar sus propios movimientos, de medirlos según el ritmo de los movimientos "reales" del otro, significará renunciar a la poesía, renunciar a la espera, y sin embargo ingresar en el espacio de una espera infinita, la espera del "*cielo de la consciencia de Faustine*", la espera de un alma.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

JORGE MONTELEONE

PASOLINI / SADE: SALÒ

En el poema "Una desesperada vitalidad" Pier Paolo Pasolini escribió: "(...) mi confusión/ actual es la consecuencia/ de una victoria fascista/ [nuevos, incontrolados, fieles/ ímpetus de muerte].// Una pequeña, secundaria victoria./ Fácil, en fin. Yo estaba solo:/ con mis huesos, una tímida madre/ espantada, y mi voluntad.// El objetivo era humillar a un humillado./ Debo decir que lo lograron,/ y sin gran esfuerzo".[1] No fue tan sencillo, sin embargo. Pasolini había recuperado y reinterpretado en varios de sus films los relatos básicos de la cultura occidental —el legado judeocristiano en *El evangelio según San Mateo* (1964), el griego en *Edipo Rey* (1967) y *Medea* (1969) así como las tres series narrativas de *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974). Estos tres films los reunió bajo una denominación común: la *Trilogía de la vida*, ya que en ellos se hallaba una celebración de la inocencia y del sexo pánico, la fuerza liberadora y transgresora de cierta

[1] Transcribo completas tres estrofas del texto original "Una disperata vitalità": "E vero che alle volte può bastare,/ per essere sani (e chiari)/credere di esserlo... Tuttavia/ (scriva, scriva!) la mia confusione/ attuale è la conseguenza/ di una vittoria fascista/ [nuovi, incontrollati, fedeli/ impeti di morte]// Una piccola, secondaria vittoria./ Facile, poi. Io ero solo:/ con le mie ossa, una timida madre/ spaventata, e la mia volontà.// L'obbiettivo era umiliare un umiliato./Devo dirle che ci sono riusciti,/ e senza neanche molta fatica. Forse/ se avessero saputo che era così semplice/ si sarebbero scomodati di meno, e in meno!" (Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1976, p. 141. Hay traducción al español: Pier Paolo Pasolini, *Poesía en forma de rosa*, Madrid, Visor, 1982).

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

pureza elemental vinculada al mito y, por ello, al relato. De pronto, un año después del último film de la *Trilogía*, renuncia amargamente a esas creencias y a esa estética. Pasolini asume la negra razón del humillado al presentar *Salò o los ciento veinte días de Sodoma* (1975), donde el relato de las cortesanas ya no liberan una vitalidad inocente, como en la *Trilogía*, sino la calculada obra del mal. *Salò* es la última comunicación agónica de alguien cuya vitalidad era desesperada. Una historia de muerte, que nada cuesta vincular con el final trágico de Pasolini, ocurrido pocos meses después, el 2 de noviembre de 1975. Como si la última escena del círculo infernal de *Salò*, —la violación, la tortura y el asesinato como agencias del poder— se repitiera, puntual, en el cuerpo, siempre a la intemperie, del autor. Como si esa violencia destrozara por fin su irreductible conciencia de humillado que, sin embargo, seguiría hablando a través de sus despojos.

No importa si, finalmente, no existió una conjura, si su muerte no fue más que un accidente en el comercio sexual con un *ragazzo di vita*. La verdad de ese cuadro es, de todos modos, alegórica, esencial, necesaria. Porque lo que precipita el sentido de esa verdad es la muerte misma que, como quería Pasolini, transforma la vida en una historia. Tal concepción completa el vínculo entre esa historia —como texto de la vida— y la historia del texto fílmico. Y, al mismo tiempo, modifica retroactivamente el pasado, al comprometerlo en una acción última. El significado de *Salò* se altera o, dicho de otro modo, se completa al atisbar un sentido en la muerte de Pasolini. Varias veces, el poeta mismo argumentó a favor de esa violencia semiótica que supone la estrecha unión entre vida y film o, *tout court*, entre cine y realidad.

Pasolini sostenía que la vida, con todas sus acciones, sólo es descifrable enteramente después de la muerte. Homologaba el film con la vida al afirmar que el montaje opera con los materiales del film del mismo modo en que la muerte lo hace con la vida. Es decir, la acción cinematográfica alcanzaría su significado en un tiempo finito, tal como ocurre con el conjunto de acciones de una vida, a las cuales la muerte da sentido al fijarle un límite temporal. El continuo de la vida, afirmaba Pasolini, desaparece, pero a cambio tenemos *un sentido*. Asimismo, el montaje altera el tiempo real y produce un sentido en el conjunto de acciones cinematográficas, al establecer una sucesión de hechos verdaderamente significativos y al prescindir, en consecuencia, de hechos insignificantes. Lo cual es, precisamente, lo que produce la muerte al dar sentido a una vida: autoriza una interpretación del pasado modificado a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

su arbitrio. Lo importante es, entonces, no sólo la modificación temporal que obra en ambos campos, sino también su semejanza. Lo que diferencia al cine de la vida sería ese acaecer del montaje que vuelve significativa cada acción. Pero, a la vez, una acción en el cine tiene el mismo significado de una análoga acción real, sólo que se halla cumplida en el tiempo como si la muerte ya hubiera ocurrido. De ese modo, el tiempo cinematográfico no corresponde al continuo de la vida, sino a la vida después de la muerte.[2]

Esa misma teoría induce a considerar *Salò* en una serie que incluye la muerte misma de Pasolini. A justificar, en esta lógica, los *grafitti* que entonces podían leerse en las calles de Roma: *Pasolini=Matteoti/ ucciso dai fascisti*. La relación con el diputado socialista Giacomo Matteoti, que había sido asesinado en 1924 por los fascistas luego de sus denuncias de intrigas y abusos del poder gobernante, no es casual. En varios medios de prensa se aseguraba que el asesinato de Pasolini fue político. "Pasolini no fue asesinado —afirmó María Antonieta Macciocchi—, fue linchado. Su cuerpo fue torturado: fue una venganza sanguinaria, sangrienta, pública. Ese cuerpo fue golpeado, masacrado hueso por hueso, y finalmente un automóvil le pasó por encima. Fue una ejecución pública, una venganza de fuerzas oscuras y secretas en la plaza pública".[3]

[2] Traduzco un fragmento final del ensayo "Osservazioni sul piano-sequenza": "Es por lo tanto absolutamente necesario morir, *porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido*, y el lenguaje de nuestra vida (con el cual nos expresamos, y al cual atribuimos por lo tanto la máxima importancia) es intraducible: un caos de posibilidad, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. *La muerte cumple un fulmíneo montaje con nuestra vida*: es decir, elige sus momentos verdaderamente significativos (e inmodificables para siempre por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los pone en sucesión, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, —y que, por ello, no puede ser descrito lingüísticamente—, un pasado claro, estable, cierto, —y que por lo tanto puede ser descrito lingüísticamente (incluso en el ámbito de una Semiología General)—. *Sólo gracias a la muerte, nuestra vida puede ser expresada*" (En Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991, p. 241. Véase además en el mismo volumen: "Essere é naturale?", pp. 242-247).

[3] María Antonieta Macciocchi es una de las entrevistadas por Philo Bregstein para su documental *A film about Pier Paolo Pasolini*, donde declara la frase transcrita. María Antonieta Macciocchi fue una de las primeras sostenedoras de la tesis sobre el asesinato político de Pasolini en su artículo "Le crime est politique", aparecido en *Le Monde* el 13 de noviembre de 1975. En su agudo ensayo "Pasolini: una provocadora independencia" (en *Tokonoma*, 3, Buenos Aires, 1995, pp. 82-91), Luis Thonis sugiere que el "buen sentido" del Hombre Medio —cuya moralidad represiva es potencialmente fascista— interviene tácitamente en el veredicto que cumple el asesinato político de Pasolini.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

En ese año final, Pasolini había abjurado de la *Trilogía de la Vida*, no sólo de un modo explícito, sino que le opuso dialécticamente un solitario film de la muerte, el cinismo y la violencia: *Salò*. No fue un mero rechazo estético, sino también una asunción moral. "¿Cómo representar la antigua alegría del sexo —la alegría del sexo de los tiempos de relativa represión, alegría que era puro reino interior, venganza contra el poder, arrobamiento respecto de él, burla— a través de estos jóvenes ahora infelices por las obligaciones que ha creado la falsa tolerancia?", le decía a Gian Luigi Rondi.[4] En el texto "Abjuración de la *Trilogía de la Vida*", publicado el 15 de junio de 1975, Pasolini señalaba que la "degeneración de los cuerpos y los sexos asume hoy un valor retroactivo": si esas muchachas y esos jóvenes del subproletariado romano que antes vindicaba llegaron a transformarse en estos miserables del presente, significa que también entonces lo eran.[5] En consecuencia, Pasolini llamó a los relatos de la *Trilogía* meros cuentos de hadas. En el pasaje de la *Trilogía de la vida* a *Salò*, la inocencia que esplendía en los cuerpos ahora los vuelve minusválidos y víctimas de una violencia ajena; la pasión erótica se transforma en un instrumento de dominio; la homosexualidad degenera en sodomía; el sexo vital se vuelve culpa o castigo y el amor, odio. Con *Salò*, Pasolini procura contar la verdadera historia de un fracaso de proporciones monstruosas: el fracaso de una juventud que prometía una salvación, el fracaso de una sociedad en decadencia, el fracaso de un sistema y de una clase política, el fracaso de una estética ingenua. Todo se oscurece: esa señalada acusación pública que en el arte y en la vida asumía un solo hombre desesperado, se confirmó, como en un espejo negro, con su sombría muerte violenta. *Salò* fue el gesto último de ese cuerpo lacerado.

Como afirmó Franco Cordelli, Pasolini se sirvió de Sade "para enmascarar a Pasolini".[6] Quiero apuntar brevemente los contenidos que comporta ese enmascaramiento, basado en el vínculo de fascismo y sadismo como alegorías del poder. La concepción de *Salò* coincide con la serie de artículos recogidos en *Escritos Corsarios* en 1975, publicados en el *Corriere della Sera*. En muchos de ellos, hay un severo enjuiciamiento de la clase política italiana. Italia era para Pasolini un

[4] Gian Luigi Rondi, "El último Pasolini", en *El cine de los grandes maestros*, Buenos Aires, Emecé, 1983, p., 172. La entrevista data del 24 de agosto de 1975.
[5] Cfr. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995, p. 37.
[6] Citado en Enzo Siciliano, ob. cit., p. 506.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

inmenso pozo de serpientes a causa de su consumismo, de la entronizada estupidez que transmite la escuela obligatoria y los valores de una cultura televisiva, del doblez y la mentira y la incuria. Dos meses antes de su muerte, en agosto de 1975 —como lo apuntó María Antonieta Macciocchi en el documental *A film about Pier Paolo Pasolini,* de Philo Bregstein— responsabilizó explícitamente a la Democracia Cristiana de una serie de motivos que contribuyeron a ese estado de indefensión de la República: administración fraudulenta y corrupción, connivencia con la mafia, responsabilidad por no hallar culpables de atentados terroristas, pauperización de las escuelas y hospitales públicos, degradación urbanística y paisajística, entre varias causas concurrentes nacidas de una misma matriz: el cambio de naturaleza del poder económico. Pasolini propuso entonces, lisa y llanamente, un juicio penal para la clase política responsable del desastre. Exigía un proceso penal, en un tribunal, en el cual aparecieran los dirigentes de la Democracia Cristiana "esposados entre los guardias". La prédica no pareció fruto de un delirio mesiánico, habida cuenta de los graves acontecimientos civiles que ocurrieron en Italia desde la muerte de Pasolini: por ejemplo, el asesinato de Aldo Moro, la filtración de la Logia P 2 en el gobierno, los crímenes mafiosos, que desembocaron en el proceso de recomposición institucional llevado por la magistratura, conocido por *Mani Pulite*.[7] Pero la polimorfa desilusión de Pasolini lo

[7] El texto de Pasolini se recoge en el volumen póstumo *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, citado en: Enzo Siciliano, ob. cit., p. 493. El reciente testimonio de un ex juez italiano que participó en ese proceso, el filósofo del derecho Luigi Ferrajoli, confirma, por un lado, las advertencias condenatorias que hacía Pasolini en la década del setenta y, por otro, la correlación política de la alegoría sobre el poder clandestino que Pasolini representa en *Salò*: "Había una crisis latente de legitimidad de la política y de los partidos del gobierno, que comienza en la década del setenta y se acentúa en la del ochenta con la pérdida de capacidad de mediación de la Democracia Cristiana y el Partido Socialista, que se convirtieron en partidos del poder, en el peor sentido de la expresión". Y además: "El poder siempre tiende a ocultarse en redes invisibles y extralegales y a inmunizarse de los controles juridiccionales y políticos, pero cuando el fenómeno asume las dimensiones que alcanzó en Italia, es el signo de una democracia enferma. *Tangentopolis* representó un trauma para la vida política, porque se identificó con el Estado italiano, un Estado clandestino, invisible, desarrollado detrás de la fachada del Estado legal, que incluyó hasta las tentaciones subversivas, golpistas, de una parte del aparato estatal y del sistema político, con organizaciones como la Rosa de los Vientos, la P 2, Gladium. *Mani Pulite* fue, en parte, la capacidad de revelar el fenómeno" (Horacio Verbitsky, "Señor Juez: entrevista a Luigi Ferrajoli", en *Página/12*, 15 de setiembre de 1996, pp. 12-13).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

llevó más allá: lo llevó a concebir una culpa originaria en el mundo moderno, a pensar que la historia misma carece de sentido y que el ejercicio del poder está comandado por fuerzas oscuras, anárquicas e irracionales. Por ese desvío, que prevé en el ejercicio progresivo de la razón instrumental burguesa la segura derivación en el horror de los campos de exterminio, Pasolini halló el pasaje entre Sade y la República de Salò. *Salò o los ciento veinte días de Sodoma*: emblema del mal moderno, metáfora evocadora de la Italia fascista, alegoría terrible de la Italia de los años setenta y espejo sombrío de otras patrias desdichadas.

Conviene recordar brevemente qué era la República de Salò. En 1943, el Gran Consejo del Fascismo, después del desembarco aliado en Sicilia, resuelve por mayoría destituir a Mussolini. El 25 de julio es arrestado por orden del Rey. Pero el 12 de setiembre un grupo de asalto alemán libera a Mussolini y lo conduce a Alemania, desde donde se proclama la constitución de la nueva República Social Italiana, a ser gobernada desde Salò, a orillas el lago Garda, en territorio controlado por los nazis. Mussolini era un títere de Hitler y su corta dictadura, hasta la derrota final, fue una grotesca cristalización del poder nazi-fascista, en sus rasgos de locura, soberbia estupidez y arbitrariedad. El film se desarrolla en una villa italiana a orillas del lago Garda, en la república fascista de Salò, entre 1943 y 1945. Quienes detentan el poder son los libertinos (un banquero, un magistrado, un duque y un obispo) y escenifican *Los ciento veinte dias de Sodoma.* En ese ámbito clausurado encierran a muchachas y jóvenes conducidos allí por guardias a sueldo. A la manera del infierno dantesco, el film se divide en un "Ante-infierno" y tres círculos: el "Círculo de las manías", el "Círculo de la mierda" y el "Círculo de la sangre". Animados por los relatos procaces de un grupo de cortesanas, los libertinos someten a sus prisioneros a una degradación creciente: humillaciones, explotación sexual del cuerpo, coprofagia y, finalmente, suplicios infligidos hasta la muerte. La puesta en escena es austera y, por ello mismo, la visión de los hechos se vuelve intolerable. Pasolini hace equivaler la cosificación del cuerpo ejercida por el nazifascismo, con la alienación a que lo somete la sociedad consumista del mundo actual que ejecuta, por otras vías, una violencia semejante.

¿Por qué razones Pasolini vinculó el mundo de Sade a *Salò*? Al responder esa cuestión, apuntó varias. La primera era que en una villa custodiada por las SS, los fascistas podían permitirse impunemente la perversión. La segunda era que para Sade nada hay más anárquico que el poder y que nunca hubo poder más anárquico en Europa que la República

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

de Salò. La tercera es que el poder puede transformar los cuerpos en cosas y que en ello el nazi-fascismo alcanzó la perfección. La cuarta era que en los héroes de Sade el método de la Ilustración es un absoluto mental en sí mismo, abstraído de la realidad que lo produce, así como los fascistas de Salò aceptaban el fascismo al margen de lo real, como una totalidad autosuficiente. De ello se deriva que para unos y otros su comportamiento era un *lenguaje*, un complejo lenguaje en sí mismo que se desarrollaba casi independientemente de la ideología que podía codificarlo.[8]

Pasolini absolutiza el contenido anárquico de la obra de Sade, que llevaba al extremo las posibilidades de la razón natural, así como las nociones de igualdad, libertad y fraternidad. La fraternidad se establece como una asociación caínica, una hermandad en el asesinato, dado que toda nación que se ha liberado de la sujeción monárquica se ha fundado en el crimen. La igualdad supone entonces igualdad ante la ley del crimen: la facultad de ser víctimas y verdugos. Y el aserto de la fraternidad, "amar al prójimo como a sí mismo", se reduce a la felicidad individual. Si esta felicidad consiste en la voluptuosidad del crimen y también en la posibilidad de sufrirlo, el libre acto de la violencia constituiría el verdadero contenido de la ley ante la cual se funda toda igualdad. Esa libertad, que responde a la razón natural cuando procura el infinito placer de uno mismo, se realiza en un perpetuo movimiento de destrucción. El envés de esta criminalidad libertaria es el de la anarquía del poder. Así, el bien común de la República es reemplazado por el mal de todos. La crueldad para ejercerlo requiere de la apatía, de un goce monstruoso fundado en la insensibilidad, cuya forma paradigmática es el crimen a sangre fría. Una aristocracia de la apatía: seres predestinados, capaces de alcanzar límites suprahumanos en la ejecución del crimen y que, asimismo, aceptan con indiferencia su propia destrucción. Sin embargo, la realización más acabada del hombre sádico, cuya vía más expeditiva es el erotismo, no puede llevarse a cabo sin el lenguaje. Sade eleva la anomalía a sistema y el sistema a lenguaje, dado que la criminalidad puede excederse a sí misma en la reserva inaudita de sus posibilidades combinatorias, es decir, en una sintaxis.[9] Para Pasolini, entonces, el

[8] Cfr. Gian Luigi Rondi, "El último Pasolini", ob. cit..

[9] Véase el ensayo de Octavio Paz "El más allá erótico", en *Los signos en rotación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1971, pp. 152-170. Véase también: Ronald Hayman, *Marqués de Sade*, México, Lasser Press, 1980.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

mundo sádico podía proporcionar esa paradójica sintaxis de la anarquía y esa semántica de la cosificación que caracteriza el poder en su realización más absoluta. Y, al mismo tiempo, el mundo nazi-fascista, en la visión alegórica de la República de Salò, proporcionaba la representación más pura del ejercicio del poder como la fuerza negativa de un mal diseminado en una sociedad culpable.

Pero uno de los rasgos más curiosos del film es que en su presentación se remite al espectador-lector a una "Bibliografía esencial": textos sobre Sade de Blanchot, Klossowski, Simone de Beauvoir, Barthes y Sollers. Y que, además, algunos libertinos fascistas citan, anacrónicamente, fragmentos de esos textos. Este conjunto de textos tiene una singular coherencia teórica e informa el sentido del film, tanto en la estructura del guión como en los deslizamientos analógicos que debió llevar a cabo Pasolini para aludir a Sade en la República fascista de Salò. Sin embargo, en ese conjunto no se cita a Georges Bataille, cuya concepción del hombre soberano de Sade y de las fuerzas heterogéneas, así como su análisis psicológico del fascismo, proporcionan un marco posible para analizar la elección de Pasolini. Bataille ya se refiere a Sade en 1930 y el propio Pierre Klossowski interviene en el Colegio de Sociología fundado por él, con el ensayo "Sade y la Revolución" recogido luego en *Sade, mon prochain*, que cita Pasolini. De hecho, el fascismo coincide históricamente con las primeras reflexiones renovadoras sobre Sade llevadas a cabo por estos filósofos de la transgresión. Para oponerse a la noción de trabajo social, de instrumentalidad con arreglo a fines productivos y utilidades, Bataille señalaba que el sujeto puede liberarse "a lo que le place", es decir, a la sustracción del trabajo en lo improductivo, la pérdida y el gasto. La soberanía consistiría en admitir en sí mismo las fuerzas heterogéneas de la pérdida, como excedente, que se oponen a la homogeneidad social. El ideal de las fuerzas heterogéneas aparece en el sacrificio religioso, en la violencia y en el erotismo. El hombre sádico es, en tal sentido, un *hombre soberano*. Pero Bataille observa que en el humus del fascismo también se halla la heterogeneidad y la soberanía, en el sentido de violencia improductiva que la homogeneidad social rechaza. Pero en el fascismo hay una distinción: se apropia de la heterogeneidad para fusionarla con elementos homogéneos. Por una parte, disciplina, rendimiento y orden; por otra, la fascinación por la violencia y el carisma religioso del líder. Podría observarse este mismo movimiento en la parábola que va de la *Trilogía de la vida* a *Salò*, a partir de una variación respecto de la soberanía heterogénea del erotismo: como

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

manifestación pagana y libre en la *Trilogía;* como apatía y dominación en *Salò*.[10]

Pasolini toma de Blanchot la noción de soberanía como espíritu de negación llevada a su punto extremo. Blanchot señala que Sade niega alternativamente a Dios, a la naturaleza y a los hombres. Los hombres son nada ante un Dios malvado, así como este Dios es nada ante la naturaleza. Para cumplir el circuito del mal, el hombre debe ultrajar esta naturaleza para realizarla en su infinita creatividad destructiva. Este hombre monstruoso es el Hombre Único. La negación anárquica y progresivamente destructora constituye su poder: "Nosotros, los fascistas —dice uno de los personajes de *Salò*— somos los únicos, verdaderos anárquicos, —naturalmente, una vez que nos hemos apoderado del Estado—. En efecto, la única verdadera anarquía es la del Poder".[11]

De Pierre Klossowski, Pasolini cita la noción de *gesto único* del perverso, que es maníaco en cuanto a su infinita capacidad de repetición. Su manifestación central es la sodomía. El perverso sádico subordina su gozo a la ejecución de ese gesto único que repite incansablemente, con la finalidad de perpetuar un instante sublime. Su tiempo es absoluto, tal como concibe la absoluta manifestación de su poder. En su repetición maníaca, el gesto nunca termina de realizarse: está suspendido en su "eternidad". Dicho gesto corresponde a un lenguaje de sordomudos, cuyo código no-dicho, Sade interpreta en su escritura. Al descifrarlo, establece el código de la perversión. De algún modo, Pasolini va más allá, porque vuelve esa escritura representación fílmica. Apenas la diversifica con la multiplicidad semántica del relato, a partir de las narraciones eróticas que cuentan las viejas prostitutas para excitar a los señores. Lo que en Sade es plural y dinámico, en Pasolini se vuelve monótono, estático y, en cierto modo, literal. Precisamente esta "literalidad" de la imagen fílmica, que nada ahorra al espectador, es lo que reprocha Roland Barthes a *Salò*. El argumento de Barthes ataca el doble juego ofrecido por el film de Pasolini: por un lado, la realización de Sade y, por otro, la irrealización del fascismo. Los lectores de Sade no pueden reconocerlo en *Salò* porque uno de los atributos de la escritura

[10] Véase: Georges Bataille, "Sade", en *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959, pp. 77-96 y "La estructura psicológica del fascismo", en *Obras escogidas*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 78-115.

[11] Cfr. Maurice Blanchot, "La razón de Sade", en *Sade y Lautréamont*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1967, pp. 15-56.

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

CONICET
IECH

sadiana consiste en *no* ser figurable. Asimismo, los fascistas no podrían reconocerse en la extravagancia y perversión de los libertinos de *Salò*. Según Barthes, el fascismo no debe ser tratado con una rápida analogía alegórica como ésta (fascismo/sadismo), sino ser considerado analíticamente, políticamente: "a la Brecht". Sin embargo, el final del artículo es completamente iluminador sobre la intencionalidad estética de Pasolini, hecho que a Barthes no podía escapársele: "Fallido como figuración (tanto de Sade como del sistema fascista) el film de Pasolini halla su valor como un reconocimiento oscuro, apenas dominado en cualquiera de nosotros, pero, con seguridad, turbador: incomoda a todos porque, en razón de la *ingenuidad* típica de Pasolini, impide a cualquiera *redimirse*. Y por esto mismo me pregunto si, al término de una larga cadena de errores, *Salò* no es *al fin de cuentas* un objeto verdaderamente sadiano: absolutamente irrecuperable —ya que, en efecto, nadie parece poder recuperarlo—".[12] De hecho, los argumentos de Barthes son atendibles siempre que consideremos que los verdaderos objetos representados en *Salò* sean el sadismo y el sistema fascista. En un sentido estricto, se halla lejos de ambos, como no sea por la exploración de numerosos rasgos, muy mediatizados, de uno o de otro. Sin embargo, *Salò* debe ser interpretada en relación con la vida y el contexto social de Pasolini, por un lado, y con la serie fílmica, por otro. En cierto modo, Pasolini no "representa" a Sade ni al fascismo; *se sirve* de ellos como matrices expresivas de un manifiesto estético y político nihilista, cuyo núcleo es la alegoría.

Klossowski señalaba que el gesto central de ese código perverso es la *sodomía*. Su radicalidad sádica consiste en afectar la ley de propagación de la especie, atestiguando así la muerte del individuo. No sólo simula el acto generador, sino su escarnio. En *Salò* se cita *literalmente* a Klossowski: "El acto sodomítico es el más absoluto por lo que contiene de mortal para la especie humana —dice un personaje—. Y el más ambiguo, porque acepta las normas sociales para infringirlas".[13] Coincidentemente, Simone de Beauvoir señala que la sexualidad sádica es esencialmente *anal* y que las dos fantasías que Sade ha explicado más profundamente son la *crueldad* y la *coprofagia* . Sade liga, por otra parte,

[12] Roland Barthes, "Sade-Pasolini", en *Sul cinema*, Genova, Il melangolo, 1994, pp. 158-160. El texto apareció originalmente en *Le Monde*, el 16 de junio de 1976.

[13] Cfr. Pierre Klossowski, *Sade, mi prójimo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

la orgía alimenticia a la orgía erótica, mediante una equivalencia infantil de las funciones gastro-intestinales con las funciones sexuales. Beber la sangre, tragar esperma y comer excrementos liga el deseo erótico con fantasmas de antropofagia: la asunción del deseo por la destrucción de su objeto. La sección del film "El circuito de la mierda", donde hay, entre otras perversiones, un banquete con excrementos, ilustra esta concepción.[14]

Estos textos comprometen la ideología de *Salò*, mientras los textos de Sollers y de Barthes convalidarían las elecciones formales, estructurales, respecto de la escritura misma de Sade. De hecho, Sollers reconoce el aspecto transgresor de la escritura de Sade, la cual, mediante el poder negativo de una ficción estética, desnuda la relatividad moral del mundo social. En tal dirección obra Pasolini con *Salò*.[15] El análisis de Barthes, que proporciona el modelo estructural de la escritura de Sade, habría permitido a Pasolini establecer los deslizamientos y sustituciones adecuados para representar en la Italia fascista los ciento veinte dias de Sodoma. Barthes analiza el modelo del espacio sadiano, que es el de la clausura. Ambito inaccesible, que funda una autarquía social. Describe la alimentación de los libertinos y de sus víctimas, cuya función es restaurar fuerzas tanto como envenenar, evacuar tanto como ingerir lo evacuado. Además, Barthes enumera la vestimenta, los protocolos de la sociedad secreta y la composición de sus integrantes. Ese análisis, habría proporcionado formas vacías que Pasolini llenó con sus intenciones estéticas. Barthes describe también la práctica sádica como un lenguaje, a la que denomina pornogramática. Ello, vinculado además al hecho de que el único privilegio del libertino es el habla, ya que su marca característica es el desborde imaginario, la reserva inaudita de la perversión. Los personajes de Pasolini hacen gala de una "verborrágica verbalidad", tal como él mismo lo define. No cesan de comentar los

[14] Cfr. Simone de Beauvoir, "Faut-il brûler Sade?", *Les Temps Modernes,* vol. 7, I, 69-74, Paris, juillet-decembre 1951, pp. 1002-1021 y vol. 7, II, 75-80, Paris, janvier-juin 1952, pp. 1197-1230.

[15] Cfr. Philippe Sollers, "Sade en el texto", en A.A.V.V., *El pensamiento de Sade*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 73-93 (El libro reúne textos de P. Klossowski, R. Barthes, P. Sollers, H. Damis y M. Tort aparecidos en *Tel Quel*, 28, Paris, Seuil, 1966, bajo el título general *La pensée de Sade*. Pasolini cita, en cambio, el volumen donde Philippe Sollers incluye posteriormente el artículo: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1972).

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

CONICET
IECH

hechos, interpretarlos, filosofar sobre sus consecuencias, burlarse cínicamente con sobreentendidos y circunloquios, exasperar el acto con insultos y órdenes. Ese lenguaje de sordomudos tiene su correlato en el discurso del libertino.[16]

Testamento negro, *Saló* es el último gesto artístico de Pasolini: un gesto obsceno y rebelde. Pasolini ha dicho que es el film de la adaptación, ya que los otros caminos eran el suicidio o el exilio. "Y como la adaptación es una derrota —agrega— y la derrota nos vuelve agresivos y un poco crueles, aquí está *Salò* o digamos, más bien, *salaud*".[17] Lo dice en francés: *salaud* es un insulto que significa moralmente repugnante y, a la vez, indecente, despreciable, salaz. El pequeño gesto obsceno del humillado, un acto político cuyas trágicas consecuencias lo vuelven enorme y desolador.

[16] Cfr. Roland Barthes, "Sade I" y "Sade II", en *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, pp. 19-41 y pp. 125-174, respectivamente.
[17] Gian Luigi Rondi, ob. cit., p. 173.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

JUAN PABLO DABOVE

EDGAR ALLAN POE: EL ARTE DE HORROR

"¿Quién ha visto, en realidad, otra cosa que el horror en la sonrisa de los muertos?"
E.A.Poe, "Marginalia"

Para nuestros fines actuales, "El Retrato Oval"[1] puede hacer las veces de un *emblema* del arte de Poe. Esto es posible aunque no sea un relato característico de la manera que hoy llamamos "Poe", manera que concierne sobre todo, y tal vez erróneamente, a una especial eficacia del relato[2]. No encontramos en este cuento una trama perfecta o siquiera sostenida como en "El pozo y el péndulo", ni un personaje inolvidable como Roderick Usher en "La caída de la Casa Usher", ni la sorpresa, ni el espectáculo de la inteligencia o la perversidad. Encontramos más bien un "mito" sobre el origen y la naturaleza del Arte.

[1] Edgar Allan Poe: "El Retrato Oval" (*The Oval Portrait*), en *Cuentos 1* , Madrid, Alianza Editorial (Traducción de Julio Cortázar) . Las referencias en inglés se harán a partir de *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books, 1975.

[2] Aunque esa eficacia no le sea ajena. Al respecto, ver Richard W Dowell: "*The Ironic History of Poe's "Life in Death": A Literary Skeleton in the Closet*" en *American Literature*, Vol. XLII, Nro. 4, 1971, donde se reseñan algunas de las modificaciones que Poe introdujo entre la edición original (*Graham's* abril de 1842), y su posterior reedición. Todas las variantes son persistentes aplicaciones de los principios que la posteridad no deja de aprender en Poe: unidad, concisión, exclusiva atención al efecto final.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Se narran dos historias: una mínima (la introducción del narrador al Castillo; el encuentro casual con el retrato de la Doncella) y la otra equívoca, porque es de segunda mano y porque puede ser una leyenda, un capricho o una rigurosa crónica[3]; los hechos que narra esta última (el origen del cuadro y sus funestas consecuencias para el pintor y su modelo) pueden haber ocurrido hace doscientos años, o dos semanas, o nunca. No obstante ello, se nos imponen, porque están narrados más allá de la verosimilitud y se desentienden de nuestro asentimiento (excluidos de la Verdad, como en todo mito, pero apuntando a ella). Además, porque se trata de una historia donde el Arte interviene (el cuento lo escribe con mayúsculas[4]) y que más que el tema, el concepto que gobierna la trama o el término de una alegoría, es el entero protagonista de esta historia, al modo en que, según Lovecraft, en "...cualquier relato que pretende ser terrorífico (...) *los "héroes" lógicos son los fenómenos y no las personas*"[5]. De hecho, lo que "verdaderamente" leemos —invirtiendo el tiempo de la trama— es la progresión que va de la historia al cuadro, no la que va del cuadro a la historia[6].

Pero recorramos el camino del relato:

"El Retrato Oval" parece estructurarse, como tantos otros cuentos de Poe, a partir del tema byroniano del amor vampírico: "*I loved her,*

[3] De acuerdo en esto al modelo del género: Walpole, en el "Prefacio" a la primera edición de *El Castillo de Otranto* aduce haber encontrado el manuscrito en una biblioteca, siendo su papel sólo el de traductor, no responsabilizándose ni de las circunstancias de su composición ni de su ocasional o improbable valor de verdad.

[4] "El, apasionado, estudioso, austero, teniendo ya una prometida en el Arte", "El Retrato Oval", Pág. 129.

[5] Cita de H.P. Lovecraft en "H.P. Lovecraft y su obra", por August Derleth, en *El horror de Dunwich*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. El subrayado es nuestro.

[6] Este último es el modo en que se plantea, por ejemplo, "*The Mezzotint*", de M. R. James, donde el relato equivale a una explicación del sentido de la imagen. La apelación a lo sobrenatural (que la imagen viva o parezca vivir, repitiendo en el estricto mundo del grabado, cada noche, un crimen rutinario) es secundaria, frente a la revelación

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

and destroy´d her"[7]. Lo inédito, a mi entender, es que precisamente el Arte sea, no el relato o la representación de esa vampirización, sino su agente, sino su obra, sino su causa final. O si lo queremos reinterpretar en otros términos: que entre el Amor y su objeto se interponga el Arte, y que *por esa interposición* el amor sea vampírico.

La primera enumeración no es caprichosa: convengamos en que la Doncella (nunca se nos dice su nombre) *aparece* (sólo más tarde sabemos que es una figura pintada, esto es, sólo después aparece el cuadro) ornada de los portentos y del escenario del fantasma gótico[8]: así, su surgimiento desde las sombras, desde la intimidad misma del Castillo hacia la luz[9]; así, su poder de fascinar y aterrar al narrador. El fantasma siempre brota de la herida de un crimen. Han matado injustamente a alguien: su fantasma errará por cámaras secretas buscando venganza, saciando infructuosamente su sed de sangre. Aquí, en cambio, el fantasma es a la vez el crimen y el objeto del crimen; la herida del crimen y la venganza, y aún el criminal y la víctima. El fantasma es la obra de arte. Pero la obra no tiene nada de fantasmal. Como un primer acercamiento, que necesariamente se corregirá luego, diremos que lo fantasmal es la sombra que se cierne sobre la obra, de la que la obra sólo es el retorno: el Arte.

El pintor (que a pesar de su alto renombre, carece para nosotros de apelativo, como si toda su identidad civil fuese esa: pintor) amaba a la Doncella y ni por un momento abrigó un propósito criminal. El Arte, diremos entonces, lo traiciona. El Arte usurpa su lugar, bebe la sangre y el hálito vital de su amada, y podemos sospechar o imaginar que luego de traicionarlo (esta traición es ambigua, porque asimismo es la consagración del artista, toda vez que se trata de su mejor cuadro) lo abandonará: aquél ya nunca volverá a pintar, porque habrá alcanzado el

[7] Lord Byron, *Manfred*, acto II, escenas 1 y 2, citado por Mario Praz, *La Carne, la Muerte y el Diablo en la Literatura Romántica*, Monte Avila, Caracas, 1969, Pág. 96.

[8] En *El Castillo de Otranto* —ateniéndonos solamente al momento inaugural de la Novela Gótica— es un tema habitual el de las representaciones de arte —pinturas o estatuas— sobre las que se opera el prodigio de se animación. Podemos recordar también, para citar otro ejemplo mayor, la escena del cuadro de John Melmoth en *Melmoth el Errabundo*.

[9] *Todo* fantasma, es preciso recordarlo, *pertenece* al lugar de su manifestación, por causas más profundas que la mera limitación de su poder; guarda con él relaciones de connaturalidad. Así, el cuento de fantasmas es, *antes* que el relato de un Destino, relato sobre el pavor del lugar visitado por el fantasma.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

punto de su realización (aunque tal vez nunca sospeche que será el Arte y no él quien lo habrá alcanzado): el instante en el que alcanza la Vida, y la atrapa. El Arte, durante las largas vigilias en la torre, sigue dócilmente la mano del pintor, pero en el último momento, cuando *"the brush was given, and the tint was placed"*, salta de la mano del pintor, y pasa a vivir una vida propia: la Vida.

El Arte como oculta potencia es el protagonista de "El Retrato Oval": pero no menos lo es la Vida (que el cuento también escribe con mayúsculas: "¡Ciertamente, ésta es la *Vida* misma" (*This is indeed Life itself)*"[10]). La Doncella que el pintor desposa es de una enfática, abandonada vitalidad. Pero en el retrato (o en su aparición ante la sensibilidad del narrador, antes del retrato) lo que aparece en ella, lo que hace de ella una aparición, es la Vida, sin más. Lo que sobresalta al narrador, lo que es causa de horror y reverencia (*deep and reverent awe*), no es la vida *de la Doncella* (como si se tratase de su inquietante o inexplicable o solitaria presencia en el Castillo) sino la Vida sin viviente ("*This is indeed Life itself*", pronuncia, atónito y aterrado, su marido[11]), la Vida apreciada como una potencia anterior y aparte del cuerpo animado.

Así, no decimos que en el cuento aparece el Arte como representación del Horror, sino el Horror del Arte como experiencia del Ser. No de los seres, de cada uno en su amenaza o repulsión, sino del Ser. El Arte une a la Vida consigo misma, la aparta de su distracción en seres animados, sí mismo de la Vida que podemos llamar Horror en tanto es una pura manifestación ciega, inhumana, pero que nos mira decididamente a los ojos a través de la cara de más clara belleza.

En el inicio del cuento dos elementos marcan su "atmósfera". Señalemos que en Poe, como en todos los narradores que se mueven en el espacio que inaugurara la Novela Gótica, de Walpole a Lovecraft y aún más acá, la atmósfera nunca equivale al escenario o al decorado puesto en función del relato, sino a la inversa, porque el relato, a su término, vuelve a incorporarse a la atmósfera de la que ha salido, apenas como un predicado más, apenas como un matiz más profundo de su oscuridad. Ejemplo: "La caída de la casa Usher", donde el final del cuento es el recogerse de la casa sobre el Misterio que le dio origen (el lago): la única revelación del Horror —cuando Madeleine sale de las

[10] "El Retrato Oval", Pág. 130.
[11] El subrayado es nuestro.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

profundidades—no equivale a una revelación, o en todo caso, revela el misterio como aún más insondable e inalcanzable, ante el cual (como también en "El Retrato Oval") sólo se puede retroceder, o huir.

Dos elementos, dijimos: *El Castillo*, en primer lugar, que está abandonado o acaba de ser abandonado. El Castillo, en el Gótico y más allá, funciona en general como lo no-humano de la habitación humana. Inacabable en sus recesos (desde las torres que llegan a las nubes a los sótanos a los que no se les conoce término, y que tal vez no tengan término[12]) y de duración desaforadamente superior a la de la vida humana, el Castillo es siempre el lugar del Horror, porque es el vacío de la posibilidad, lo inescrutable de lo que sin embargo no se puede apartar la mirada[13].

El Castillo es el vértigo de la habitación (lo inhabitable de la habitación, porque es un interior sin interioridad, el interior expuesto en cada uno de sus puntos a la irrupción de la exterioridad), y una adecuada imagen de un imprevisible infinito ¿Cuándo se ha llegado arriba, o abajo? ¿Se está arriba o abajo? Siempre puede abrirse un espacio más.

Además, el Castillo no es sólo un escenario para la acción, porque en el mundo del símbolo lo que ocurre en el relato sólo es el recuerdo, la *actualización de lo que ha ocurrido*. El retrato sale de las sombras del Castillo y su historia es la causa de la desolación y el abandono del mismo. El Arte —en su aparición en el cuadro— no *representa* el Horror del Castillo, sino que hace del Castillo, una vez más, la habitación del Horror. En el misterio del Castillo se abre entonces un misterio mayor: el del Arte. Pero no es fatigando sus corredores que el misterio aparece, no es hurgando antiguos huesos, porque en Poe el Horror es siempre una cuestión de *sensibilidad*. Ese es el segundo factor en el que debemos detenernos.

El narrador entra al Castillo adoptándolo como un refugio inopinado y no del todo deseable, en una noche que parece haber alcanzado ya su límite de desdicha. Así la *sensibilidad alterada* del narrador, afectada por

[12] Cf. "Las ratas en las paredes" de H.P. Lovecraft.

[13] En la narrativa de Poe, el Castillo, reducido a su principio formal, en su grado más alto de "abstracción" —usando el término del narrador de "La caída de la casa Usher"— equivale a la oscuridad de la tumba.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

lo desconocido, la noche, el cansancio, lo extraño del ámbito, las heridas, parece ser el dato inicial[14]. La alteración, sin embargo, no tiene el carácter de ninguna de sus causas y se afirma como un efecto absoluto. Esa alteración sume al narrador en una semi-ensoñación, semi-sueño (*half-slumber*), o un incipiente delirio (*incipient delirium*), un somnoliento estupor (*dreamy stupor*). La sensibilidad alterada no posee aquí un sentido moral ni psicológico, como en el Gótico "clásico": no es la furia demoníaca de Ambrosio, ni la ambición sacrílega de Manfredo, ni la pasión por el conocimiento de Frankenstein. No es la irresponsabilidad del extravío ni, a diferencia del romanticismo, el desvarío o la necesidad de la imaginación. En la ensoñación romántica el reposo se confunde con la extrema actividad de la imagen (a partir de la imagen presente la ensoñación pasa al vértigo de otras imágenes, a través de la extrema liviandad de la Idea. De la Doncella a la Belleza es el camino de la ensoñación). En Poe, en cambio, todo es mucho más avaro. La sensibilidad alterada es algo menos (porque carece del pleno propósito de la monomanía o de la locura), pero por ello mismo está más dispuesta al asalto de toda extrañeza (que no es sin embargo ningún equívoco, ningún espejismo o prodigio). La sensibilidad alterada es, más bien, el punto de exhaución del yo.

La *media ensoñación* es la única mirada lo suficientemente inadvertida (el retrato aparece *de repente*), suficientemente *atenta* (ni interesada ni desinteresada), que no soporta el peso de las cosas ni tiene la ligereza errátil de la Idea, y es por ello la única mirada que puede *ver*, la única que está abierta a la *Visión*. La Visión da *lo original* de la imagen (que no es *el original* de la imagen), su patencia, lo que la hace una aparición. Lo que en el cuadro parece ser anterior al cuadro o arrastrar su memoria, la imagen sin fondo ni marco.

La Visión, decimos, atiende a la imagen. Pero no es un discernimiento superior, una mesurada ponderación. La Visión capta aquello de la imagen que no reposa sobre sí, que la hace a la vez intransitiva (representa algo más y menos que la Doncella, porque el poder de inquietud el cuadro no es nunca propiedad del objeto representado, del modelo, sin ser tampoco inquietud ante la sospecha de una representación auxiliada por lo sobrenatural) y transitiva, porque siempre parece ser el resto de otra cosa que no se da en la representación y que es lo que la constituye:

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

[14] Y si siguiéramos la primitiva versión del cuento debiéramos agregar: por el opio.

CONICET
I E C H

" Como objeto de arte, nada podía ser más admirable que aquella pintura. Pero lo que me había emocionado de manera tan súbita y vehemente no era la ejecución de la obra, ni la inmortal belleza del retrato."[15]

"La máscara de la Muerte Roja" ilustra por otra vía lo que decimos: la máscara es un objeto de Horror, pero a la vez el Horror no es nunca un objeto, porque la máscara no deja de ser en ningún momento más que un *signo* de la peste. La máscara es a la vez el Horror y el signo del Horror. El Horror aparece, pero mostrando que no está ahí, que es el puro no estar ahí, que ahueca el signo, y lo hace signo de nada, de la nada que está detrás de la máscara, que Próspero descubre y por la que muere[16].

"Había descubierto que el hechizo del cuadro residía en una absoluta *posibilidad de vida* en su expresión (*I had found the spell of the picture in an absolute life-likeliness of expression)* que, sobresaltándome al comienzo, terminó por confundirme, someterme y aterrarme (*confounded, subdued and apalled me)*"[17]. La Visión no encuentra nada en el objeto que tiene ante sí: la Visión, entonces, no encuentra la Vida en el cuadro (qué sería hablar de la vida en el cuadro, sino una pobre metáfora, o un recurso a lo sobrenatural), sino su posibilidad. *Likeliness / likeness*[18]: el Arte a la

[15] "El Retrato Oval", Pág. 129.

[16] La máscara que cubre nada es un motivo habitual en la Literatura de Fantasmas. De hecho, el "disfraz" de la Muerte Roja se acerca mucho al atuendo clásico del fantasma. Lo que el cuento varía es, en principio, la apreciación: cuando se arranca la sábana —mortaja, el fantasma clásico *desaparece*, pero se trata sólo de una astucia. Está siempre en otro lugar. En "La máscara de la Muerte Roja", Próspero asiste al *ser de la desaparición*: lo que ha desaparecido está allí, pero, a la vez, está en todos lados (la Peste, por naturaleza, es ubicua). Así, asiste al "todo ha desaparecido", todo aparece como la completa desaparición que la Peste es.

[17] "El Retrato Oval", Pág. 129. La "expresión" contiene el secreto de la vida. Como en Lady Ligeia, cuya extrañeza radica también en la expresión de los ojos, pero mostrando que el secreto de la vida es también el secreto de la muerte. Y decimos, en este caso, el secreto de la vida, porque es lo único de Ligeia que parece estar inmediatamente vivo, que no se reduce a ningún modelo del arte o de la antigüedad. Es esa relación con la Muerte —Voluntad— lo que en ella llamamos irreductiblemente "Ligeia". Por otra parte, es una expresión que no podemos llamar inexpresiva sino —si se nos permite— *inexpresante*, porque no se acaba de resolver en signo. Es un misterio mas profundo que el pozo de Demócrito, pero esa profundidad, no deja de hacerse nunca visible en la húmeda superficie de los ojos. Por eso, en la cercanía de la Muerte, "los extraños ojos brillaron con un fulgor demasiado, demasiado magnífico"

[18] Posibilidad y Parecido, respectivamente. "*Life-likeness*", sugestivamente, es utilizado en "El entierro prematuro", cuando se intenta revivir a un cataléptico

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

vez convoca y desvía el parecido. El parecido, la imitación, es un equívoco del Arte, que no es la memoria de la Vida sino lo que la muestra como lo perpetuamente diferido del presente. Cuando se da el último toque, cuando se añade el último color, y la imagen empieza a irradiar Vida, no alcanza a representar aquello a lo que se parece, porque debió matarlo para plasmarlo (la imagen que impresiona como viva ni por un momento alcanzó a representar el cuerpo vivo). Si el Horror surge de estar ante la Vida del cuadro, podemos decir que nunca se está simplemente ante el Horror. Aunque la sensibilidad hace que esa ausencia nunca se deje de ver. O mejor: el Horror es estar ante *el puro-no-estar ante*: la absoluta oscuridad.

Además: la condición para la experiencia de la Vida es, no previa sino simultáneamente, la Muerte de la Doncella. Entonces: la posibilidad de la Vida, para el Arte, precisa y literalmente, es la Muerte. (El relato, anunciándose tal vez demasiado alto, se llamaba originalmente "*Life in Death*", hasta que con felicidad se corrigió por el sencillo "El Retrato Oval"). Lo que el Arte trae a la sensibilidad, por la vía indirecta que es su verdadero camino, es la Muerte. Es en la Muerte del ser vivo que la Vida puede aparecer. Pero ¿estamos alguna vez frente a la Muerte? El Arte trae la Muerte a la sensibilidad, al mundo, pero a la vez oculta el acontecimiento del morir. Cuando el artista puede romper la inaparente red de fascinación que lo ligaba su obra y levanta la mirada, no encuentra la Muerte, sino la muerta, despojo del cual hasta la Muerte ha huido. El Arte nace verdaderamente cuando el acontecimiento de la Muerte ocurre. Pero en su nacimiento, oculta siempre el morir. La Vida del arte es tal sólo como evocación errónea, necesariamente fallida, del acontecimiento de la Muerte.

El Artista busca en el retrato de la Doncella la exaltación y, más allá, la definición de su arte, pero a la vez es la prueba de su amor: "En verdad, algunos que contemplaban el retrato hablaban en voz baja de su parecido como de una asombrosa maravilla, y una prueba tanto de la excelencia del artista como de su profundo amor por aquella a quien representaba de manera tan insuperable (*for her whom he depicted so surpassingly well*)"[19]

---

haciendo uso de la batería galvánica, esto es, cuando existe una *posibilidad* cierta de vida: "*A more than ordinary degree of life-likeness in the convulsive action*"

[19] "El Retrato Oval", pág. 130.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

El cuadro representa, indudable e inevitablemente. Pero hay un salto cualitativo entre el cuerpo de la elaboración del cuadro y el cuadro mismo, terminado: lo que ocurre entre un momento y otro es la Muerte de ella. Muerte cuya única memoria es el cuadro, ya que el pintor no la ve, porque está preocupado en el cuadro. Pero no hubiera podido verla, porque desviar la vista hacia ella era suspender, tal vez indefinidamente, la pincelada y el toque fatal. Así, el Arte oculta la Muerte, pero a la vez es su peremne memoria. No porque ponga a la Muerte ante la vista, sino porque pone perpetuamente al contemplador ente el puro no estar ante la Muerte ante la memoria de ese olvido. No estamos ante el cuerpo vivo, ni su imagen. No estamos ante el cuerpo muerto, ni su imagen. Estamos ante el recuerdo estupefacto de la imposibilidad de estar ante ese acontecimiento, porque el cuadro a la vez lleva inexorablemente hacia allí y de allí, no menos inexorablemente, nos rechaza.

Cuando se da el último toque, cuando se añade el último color, y la imagen empieza a irradiar Vida, no alcanza a representar lo que representa, porque debió matarlo para adquirir su carácter (la imagen que impresiona como viva ni por un momento alcanza a representar el cuerpo vivo). Y sin embargo representa algo, lo que en el cuerpo vivo estaba oculto: la Muerte como su condición. Lo que en la Doncella amaba el artista, lo que el arte recupera, es la Muerte como condición u origen del arte, o lo que es lo mismo, como condición de la Vida.

No es la Vida o la Muerte, sino la afirmación simultánea de la Vida y la Muerte en la imagen. La imagen que no es imagen de nada. Lo es de una mujer, pero el efecto (aquello que es el encantamiento de la imagen, lo que lo despierta al narrador de su entresueño), está más allá de la mujer: no es nada que el retrato sea, no es nada que se pueda contemplar.

La Vida, dice el cuento, sólo vive en el Arte, porque éste es el destino último de aquella: la Doncella teme la paleta, los colores, el lienzo y los instrumentos de trabajo de su marido, no sólo porque, empíricamente, ocupan su tiempo y apartan a su amado de su presencia, sino porque, inversamente, la ocultan a ella de la vista de su marido. En el cuerpo vivo, para la mirada del artista, la Vida sólo existe como una posibilidad del Arte. En el cuerpo vivo no aparece la Vida, sino, invirtiendo la fórmula del cuento, "*the absolute art-likeliness*". A ella la llamamos Belleza. Así debe percibirse la resignación con la que la Doncella se

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

CONICET
I E C H

entrega al propósito —inadvertidamente criminal— de su marido por pintarla. Hay allí la percepción del Arte como Destino. La hora maldita ("*the evil hour*") es la única que siempre estuvo sonando, porque en el amor al artista, la Doncella ama su destino y corteja su fin. Pero no es ella la que ama, sino la Vida, la fuerza neutra de la Vida, amando al artista como a la consumación de su propia posibilidad. El artista corresponde queriendo en la Doncella el cuadro por venir, porque sólo el cuadro es lo que hace ver lo obvio de la Doncella, la Vida. Ese ver la Vida en la viva, e indiscernir la Vida de la Muerte —condición de posibilidad del Horror— es la peculiar austeridad del artista en Poe, su *sensibilidad*[20]. En Poe el Horror es entonces el Horror ante lo obvio, no ante nada que se haga obvio, sino ante el medio por el cual las cosas se hacen obvias, cuya metáfora mayor la encontramos en la oscuridad de la tumba. El Horror, si bien está en "El Retrato Oval" ligado al elemento de la visibilidad, no es visible ni invisible, no es natural ni sobrenatural, no está en la experiencia (no es nada con lo que el narrador pueda entablar una relación) ni más allá de ella.

Lo que constituye el cuento es algo que ocurre fuera del cuento, pero en una dimensión temporal heterogénea a la de los tiempos del relato, porque lo mismo podríamos decir "ocurrió", "ocurrirá", está ocurriendo". Es esta torsión temporal lo que hace que en Poe el Gótico se renueve y se transforme completamente. Es la copertenencia mutua del retrato y el Castillo lo que permite atribuir al arte el predicado de la *posibilidad pura* (posibilidad que en Gótico precedente aún estaba obturada por los *posibles*), del vacío como forma del Horror. De aquí en adelante, aunque la literatura de Horror aún abunde en Castillos, el Horror ya no habita allí precisamente, sino como elemento diferencial del tiempo: así son concebibles, ya, Blackwood y Lovecraft, Borges y Conrad.

[20] Esa sensibilidad es también constitutiva en "Ligeia". Para su amante, la singularidad del rostro de Ligeia, lo que la hace impar, son sus ojos, inusualmente grandes, oscuros y profundos, e inclusos menos sus ojos que la voluntad de vida que los anima. Pero esos mismos ojos, en Poe, son siempre la marca de la *calavera*. Su sabiduría —dice el narrador— está muerta, y es casi exclusivamente escatológica. Ligeia entonces es ya una muerta que retorna. No una viva que retorna de la Muerte, sino la Muerte que retorna a la Vida. Y es precisamente ese ver la Muerte en la Vida, o la Vida en la Muerte lo que ama el narrador en ella.

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

CONICET
I E C H

Finalmente: el fantasma aparece, pero siempre tiene o parece tener un definido propósito. De hecho, un motivo mayor del arte gótico es la conversación con el fantasma donde lo que trabajosamente se elucida es: ¿que hace el fantasma en el mundo de los vivos?. Aquí, una vez más, la aparición del fantasma no tiene cometido, es sólo aparición que se agota en sí misma. Se trata de un fantasma sin reverso, pura apariencia, sin propósito y sin secreto. El tema es sólo el fantasma: ¿Cómo se llega a ser fantasma? ¿Cómo es que ya se ha sido fantasma desde siempre?

El fantasma es lo escandaloso del retorno. Aquí, el cuadro es a la vez la Doncella y su fantasma, aquello que en todo ser viviente se muestra como retorno: esto es, no un retorno a la Vida, porque es la Vida la que retorna (Vida que sin embargo no anima ningún cuerpo). Pero la Vida es, además el punto de retorno. El cuadro muestra entonces que no hay sitio de retorno, sino el retornar sin lugar. El cuadro es el punto neutro, no-lugar entre el más allá y el más acá, anterior a ambos, recuerdo y a la vez posibilidad de esa anterioridad. La potencia de la Vida anterior al ser viviente y a la vista, que sólo se abre a la sensibilidad.

La mujer, lo que amaba el artista de ella, como Ligeia, como Berenice, ya era un fantasma, y esa es la condición del amor. Lo que de vacío hay en el Ser, o el ser como vacío. La Pasión por el Arte es, en Poe, la condición de posibilidad del Amor, mixtura que hace del Amor una pasión necrofílica, o fantasmática, y del Arte, Arte de Horror.

Diciembre de 1995

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

CONICET
I E C H

ALBERTO GIORDANO

MANUEL PUIG Y LA FASCINACIÓN DEL MAL GUSTO

José Miguel Oviedo es uno de los críticos que situó con mayor sutileza la singularidad de los vínculos literarios de Puig con el mal gusto. Según él, Puig usa "las *formas narrativas*" de los materiales del kitsch y del melodrama "no como meros motivos de denuncia y ataque, sino como instrumentos para recobrar lo más profundo de una experiencia personal y para crear, a partir de ella, personajes y situaciones de total persuasión. En vez de *hablar de* la alienación, la dominación..., el autor narra *desde ellas*, convirtiéndolas en una visión artística cuya sordidez pintarrajeada nos impira más *piedad* que risa, más *comprensión* que condena. Puig nunca moviliza ni propone soluciones fáciles: su objetivo no es otro que el de identificarnos con lo que nos produce rechazo, y explotar esa conmoción" (Oviedo 1977, 608-9).

Oviedo rompe con una de las interpretaciones de la obra de Puig dominantes en las décadas del '60 y el '70, la que identifica su valor político con el ejercicio de la crítica desalienante, porque abandona el dominio de las generalidades morales para pensar la eficacia de esa obra a partir del encuentro con la "experiencia personal" que está en su origen. En la lectura que propone Oviedo la categoría de "distancia" no cumple ninguna función relevante porque se supone que los efectos políticos de las novelas de Puig, que son resultado de la inmersión del autor en el universo del "kitsch" y del melodrama, se ejercen en una cierta proximidad de la lectura con el fenómeno de la "alienación". La identificación conmocionante del lector con lo que le produce rechazo, su acercamiento "piadoso" y "comprensivo" a las ideologías que circulan por las formas estéticas de mal gusto: estos son, según Oviedo, los

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

CONICET
I E C H

efectos más potentes de la transformación en punto de vista artístico de las adhesiones de Puig a valores moral y culturalmente despreciables.

Puig no escribe *sobre*, sino *desde* la alienación. ¿Pero sólo desde ella? ¿No transmite su literatura el poder de otras experiencias con el mal gusto, de experiencias que resisten a una sanción moral (como la que supone hablar de "alienación", aunque se lo haga en términos positivos)? Y, por otra parte, ¿qué ocurre con los lectores de Puig que están, también ellos, inmersos de alguna forma en el universo despreciado del mal gusto, a los que las formas del "kitsch" y del melodrama no les provocan, necesariamente, rechazo? ¿Qué clase de conmoción sufren estos lectores, qué pasiones, seguramente más intensas que la "piedad" y la "comprensión" actúan sobre ellos? Como todo verdadero ensayo crítico, el de Oviedo piermite pensar más allá de lo pensado por él, lleva a formular preguntas para las que él no tiene, ni podría tener, respuestas.

Si por "alienación" entendemos la desaparición de la singularidad de un sujeto por su adhesión a las generalidades de un punto de vista transsubjetivo, la afirmación según la cual Puig escribe desde su alienación al mal gusto necesita ser rectificada, descompuesta y vuelta a enunciar para que no quede fuera de lo afirmado lo más valioso (por ser lo más potente) del problema. Puig escribe desde la alienación, pero también, simultáneamente, desde una experiencia singular en la que se comunican, resonando uno en otro, lo singular de su sensibilidad estética y lo singular de los objetos que la afectan. Puig escribe desde la *fascinación* por el mal gusto, desde la experiencia de algo "irresistible"[1] en las formas vulgares que sale a su encuentro sin necesidad de que él vaya a buscarlo. Algo que se apropia de él, antes de que él se apropie de las formas verbales en que acontece para ponerlas a funcionar en su literatura. Algo que no se explica absolutamente ni por la consistencia cultural ("camp") de su subjetividad, ni por la consistencia subcultural ("kitsch") de los objetos que la atraen: algo "misterioso"[2] que ocurre *entre* Puig y *algunos* melodramas fílmicos, *algunos* radioteatros y *algunas* letras de tangos y boleros[3]. En la experiencia de la fascinación de Puig por ciertas formas

[1] "Descubro poesía bajo formas primitivas pero irresistibles" (Puig, en Torres Fierro 1975, 510).

[2] "Es el fenómeno del mal gusto nuestro, tan misterioso" (Puig, en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal citada por García 1991, 60).

[3] Los géneros no son, como suele afirmarse, los objetos de las preferencias estéticas de Puig: son el horizonte cultural que define las posibilidades de esas preferencias, que son, en sí mismas, por estar fundadas en el "misterio", singulares.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

de mal gusto, esa experiencia que desborda el campo de las identificaciones culturales, actúan fuerzas de atracción que singularizan su gusto, volviéndolo, instantáneamente, algo más o algo menos que un gusto "camp", fuerzas que, como "la fuerza hipnótica" (Puig 1993, 149) de las imágenes del cine de von Sternberg, transforman, instantáneamente, los objetos de gusto en ocasiones de goce[4].

El "Homenaje a von Sternberg", que Puig escribió en una de sus crónicas para la revista *Siete Días Ilustrados*, a comienzos de 1970, puede ser leído como un manifiesto de su sensibilidad "camp". El gesto de provocación dirigido a los amantes del cine de vanguardia con que acompaña,en el último párrafo, sus alardes de frivolidad[5], ese gesto que permite reconstruir un contexto definido por conflictos culturales, autorizaría claramente esa lectura. Pero el "Homenaje a von Sternberg" puede leerse también como un testimonio del dominio que ejerce sobre la coherencia y la consistencia de la sensibilidad "camp" de Puig una voluntad, discreta pero imperiosa, de singularización. Esa voluntad decide, en primer lugar, que no todas las peliculas de von Sternberg tengan para Puig el mismo valor, ni siquiera todas las "estelarizadas" por Marlene Dietrich; luego, que las razones de su atracción "hipnótica" por ciertas películas no se limiten al placer que le producen el "interés" de la historia narrada y la sofisticación de las imágenes. Puig reconoce una "Edad de oro" dentro del cine de von Sternberg, la de sus cuatro "obras maestras" filmadas en Hollywood, durante la primera mitad de la década del '30, con Marlene Dietrich en los papeles protagónicos: *Marruecos*, *Fatalidad*, *El expreso de Shangai* y *La Venus rubia*. Las dos peliculas siguientes marcan el comienzo de su decadencia, signada por el predominio casi excluyente de "lo pictórico". A partir de *La emperatriz escarlata* y *Mi nombre es tentación*, también con la Dietrich, von Sternberg "suplantó —según Puig— convicción con cortinados, flecos y moños sin fin". La contundencia de este juicio crítico no disimula que los

[4] El "gusto", por estar identificado culturalmente, de acuerdo a valores constantes, queda del lado del *placer*; la "fascinación", por ser una experiencia en la que se suspenden, entre otros, los fundamentos culturales del sujeto, queda del lado del *goce*. Para la diferencia placer/goce, ver Barthes (1982).

[5] "¿Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine? Supongo que para los aficionados de Antonioni, Godard y otras yerbas, sería una *fatalidad* mi elección." (Puig 1993, 149). *Fatalidad* es el título de uno de los filmes de von Sternberg que más admira Puig.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

fundamentos de su enunciación, aunque son señalados con claridad, permanecen en secreto. ¿A qué se refiere Puig cuando habla de "convicción"; a qué posición o disposición estética que animaba de un cierto modo el universo estilizado de las imágenes de von Sternberg y que dejó luego de animarlo remite esta palabra? No encontramos en el texto del "Homenaje" otros términos que sirvan para explicitar su significado, pero suponemos que es la "convicción" de von Sternberg en el valor estético de sus imágenes lo que las dota, para Puig, de una "fuerza hipnótica", de un poder de atracción diferente, más intenso, que el que ejercen sobre él otras formas estéticas semejantes. Dicho de otro modo: Puig imagina la "convicción" de von Sternberg porque está bajo el influjo de una creencia "hipnótica" en la autenticidad de sus imágenes, porque algo de esas imágenes lo toca más allá de las verdades de la representación, de la puesta en escena de una realidad sofisticada. Se puede hablar de los valores estéticos de von Sternberg desde un punto de vista general (el de la sensibilidad "camp", por ejemplo), pero de su "convicción" sólo puede hablar el que experimenta la "fuerza hipnótica" de sus imágenes: habla de esa experiencia singular desde la singularidad de su experiencia.

La fuerza hipnótica de un diálogo, en *Marruecos*, entre el legionario Gary Cooper y la cabaretera Marlene Dietrich, el incomparable poder de atracción de esta imagen (que determina su aparición como recuerdo en el "Homenaje") captura la mirada de Puig antes de que se produzca su reconocimiento como objeto de gusto "camp". La manifestación de esa fuerza, la convicción de Puig en su presencia, suspende la efectuación de las fuerzas culturales que identifican ese diálogo como una imagen de (un encantador) mal gusto. Por efecto de esa suspensión, la imagen salta "directo a los ojos" de Puig, atraviesa y descompone sus certidumbres culturales y atrae su mirada hacia un punto incierto que es como la presencia, como la aparición de una lejanía inaproximable. Puig *reconoce* y *experimenta* el "aura" de esta imagen: se complace en su sensibilidad "camp" a través del "valor cultual" (Benjamin 1982, 31), del "glamour" que impregna este diálogo de la Dietrich, pero antes y después de ese reconocimiento, y en el mismo lugar —que a fuerza de intensidad se vuelve otro—, goza, como si se tratase de la inminencia de un descubrimiento, con "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" (Idem, 24).

"El aura —escribe Matilde Sánchez, en una aproximación benjaminiana a los vínculos de Puig con las imágenes fílmicas— no es liquidada por el

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

advenimiento de la reproducción técnica, sencillamente porque un filme no es una obra de arte sino la manifestación de un mito. Sucede que a fin de que el cine conserve su aura, es preciso que coincida con la infancia. (...) ...sólo el cine y la infancia conservan el aura" (Sánchez 1993). La fascinación de Puig por las imágenes del cine de von Sternberg (lo mismo que su fascinación por otras imágenes cinematográficas, por algunas canciones populares, por algunos radioteatros, por algunas novelas y, fundamentalmente, por algunas voces) repite un acontecimiento inmemorial: "la penetración de su cuerpo por el mito" (Idem); un acontecimiento infantil que, al no ser registrado por la memoria, recomienza cada vez que el cuerpo cultural del adulto, por obra de los recuerdos o de la narración, se transforma en cuerpo de goce. Más que a partir de una "experiencia personal" con el mal gusto, como lo sugiere Oviedo, Puig escribe a partir de un "mito personal", de ciertas resonancias míticas que algunas formas del mal gusto despiertan en su cuerpo de narrador y que lo comunican, inmediatamente, con la lejanía inaproximable de su infancia.

Puig no escribe a partir del conflicto cultura alta/cultura popular para sostener, desde un punto de vista general, el valor estético del mal gusto (aunque ese horizonte polémico, ese punto de vista y esos valores generales se instituyan con su literatura). Escribe desde la inactualidad de una experiencia que insiste, a un mismo tiempo, más acá y más allá del presente de su intervención en cualquier conflicto: más acá y más allá (por un movimiento doble de reserva y de exceso) dela constitución de su sensibilidad cultural en una de las posibles sensibilidades "de época", de la necesidad de legitimar sus gustos adhiriendo a una de las morales estéticas vigentes. La misma voluntad de singularización que domina en sus experiencias como espectador, lector o radioescucha del mal gusto, domina en sus experiencias narrativas. Puig escribe para interrogar la fascinación del mal gusto, el "misterio" de "nuestro mal gusto", desde una escucha fascinada por voces que hablan de y desde el mal gusto. Sus novelas son el resultado de una "escucha literaria"[6] interesada, antes que en dar respuesta a problemas morales, en interrogarse desde un punto de vista ético.

Jorgelina Corbatta: *¿Qué relación hay entre tu obra y el pop-art, el kitsch, el camp?*

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

[6] Esta noción de "escucha literaria" la tomamos de Berthet (1979, 111).

CONICET
I E C H

Manuel Puig: A mí me interesa sobremanera el territorio del mal gusto, porque creo que el temor a caer en un *soi disant* mal gusto nos impide el recorrido de zonas especiales, que pueden estar más allá del mal gusto. Me interesa muchísimo ver qué pasa por allí, dejarme llevar por ciertas intuiciones. Por ejemplo en la truculencia del tango yo veo la posibilidad de una forma de poesía diferente. Me interesa también el sobresentimentalismo de cierto cine: a ver qué hay más allá de eso, a qué responde esa necesidad, qué satisface eso en el público y qué habría más allá de eso. Entregándome a la experiencia del sobresentimentalismo, ¿qué viene después...? Ese no dejarse llevar por ciertas actitudes, a ver, a ver, ¿por qué no, por qué no?

J.C.: *Explorar ahí, ¿no? Vos hablabas de investigar...*

M.P.: Sí, sí. Investigar las diferentes manifestaciones de lo que se llama mal gusto. Pero, claro, no friamente, ¿verdad? A mí me interesa el mal gusto en la medida en que yo gozo con un tango truculento, en que yo gozo con una película para hacer llorar.

J.C.: *¿Y los boleros?*

M.P.: Los boleros... Por ejemplo, hay boleros *kitsch* de Agustín Lara que, no sé, a mí me tocan cierta fibra que... ¿qué pasa? Simplemente con reírse y tomarlo en broma no creo que esté la operación completa, ¿verdad? Pareciera que a mí me satisfacen otras necesidades, ¿y cuáles son y en qué medida los demás las tienen, y por qué, qué pasa con ellas? Pero no detenerse ante el umbral de todo eso, ¿comprendes?, y descartarlo con una ironía. ["Deberíamos tratar de entender esas necesidades íntimas y no deberíamos usar la ironía para reducir su poder."][7]" (Corbatta 1983, 601-602).

El gesto de Puig, como entrevistado, repite el de su literatura: en lugar de responder a las exigencias que se le plantean desde puntos de vista culturales y estéticos definidos (el "pop", el "kitsch", el "camp"), de acuerdo con las valoraciones morales que ellos suponen, las deja en suspenso y aprovecha la ocasión para desplazarse, a través de una serie de preguntas, o mejor, a través de la insistencia de una pregunta ("¿qué pasa?"), hacia una posición precaria, pero por eso mismo potente: la de quien busca respondiendo a la fuerza de sus incertidumbres, para que esa fuerza de interrogación se manifieste con su mayor intensidad.

¿Qué pasa a través de la experiencia del mal gusto? ¿Qué fuerzas pasan a través de las formas estéticas y de los sujetos que se encuentran en esa experiencia? ¿A qué necesidades "íntimas", singulares, responde el goce del mal gusto? ¿Qué hay "más allá" de la adhesión inmediata, misteriosa,

[7] La frase añadida entre corchetes pertenece a otra edición de esta misma entrevista. Cfr. Corbatta 1993, 13.

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

CONICET
IECH

al "sobresentimentalismo"? La misma voluntad que lleva a Puig a formular estas preguntas, para desenvolver —y no para negar— reflexivamente su atracción por lo cursi o por lo truculento, orienta sus búsquedas narrativas en torno a qué puede literariamente el mal gusto y qué puede una literatura que se constituye en la incertidumbre de esta interrogación. Estas preguntas, por la potencia de acción del mal gusto y no por su valor estético según un criterio moral, exceden el horizonte de las preguntas que definen el estado del campo cultural dentro del cual aparece y circula la obra de Puig. Para legitimarse, esta obra se propone como una respuesta a la pregunta por el modo de construir alta literatura a partir de formas populares de mal gusto. Pero su existencia literaria plantea, a través de las líneas de interrogación que desbordan imperceptiblemente los límites de esa respuesta, otros problemas más interesantes, más inquietantes que los de la legitimidad.

En la literatura de Puig no interesa tanto saber cuál es el valor estético que se les puede dar y hacer reconocer a determinadas experiencias con el mal gusto, como apreciar esas experiencias desde ellas mismas, desde los devenires que las recorren, sin reducir su poder. Las líneas de interrogación que desplazan imperceptiblemente la perspectiva en un sentido incierto son líneas de *devenir*, líneas de búsqueda, o mejor, de descubrimiento de "puntos de no-cultura" (Deleuze-Guattari 1975, 44). La literatura de Puig experimenta con los poderes de sujeción y con las potencias de fuga que convergen en los actos de creencia que ligan a las voces con los estereotipos del mal gusto. No le interesa definir si esas creencias culturales son buenas o malas en sí mismas (y, si son malas, proponer estrategias de crítica o de recuperación), sino darse las condiciones narrativas para apreciar quiénes y qué pueden en el acto de creer. Traza el mapa de los puntos culturales que individualizan la efectuación de esos poderes pero haciendo sensibles, al mismo tiempo, los puntos de resistencia, de des-identificación cultural, por los que las subjetividades se extravían gozosamente.

Para darse las condiciones narrativas de esta experiencia múltiple, Puig inventa un procedimiento: la presentización de voces que conversan (mientras dialogan o monologan)[8]. Esteprocedimiento le permite interrogar la alienación y la fascinación del mal gusto desde un punto de vista extra-moral, interrogando simultáneamente, desde ese mismo punto

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

[8] Cfr. Giordano 1992.

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

de vista, las condiciones del encuentro entre la literatura y esas experiencias. Puig sitúa los problemas que conciernen a la invención literaria a partir de las formas de mal gusto desde fuera de las disputas morales, que tienen lugar dentro de la cultura letrada, sobre los valores estéticos de esas formas populares. Su literatura deviene *menor*, otra cosa que "camp" (o que paródica), desplazándose por una "zona de indiscernibilidad" (Deleuze 1994, 13) entre los estados de cultura alta y popular que ella misma descubre. La fascinación por lo "misterioso" del mal gusto es el "medium", la "variable desterritorializante" (Deleuze-Guattari 1988, 292) que precipita las búsquedas de esta literatura fuera de las certidumbres morales y políticas de la estética "camp". El gusto "camp" por el mal gusto se quiere "bueno" porque no deja de situarse desde un punto de vista Mayor, letrado. Desde ese punto de vista hace un uso representativo de las formas minoritarias[9] identificadas con la cultura "kitsch" de acuerdo a una estrategia doble de "recuperación" de lo despreciado y de "ampliación" y "enriquecimiento" de los dominios (Mayores) de la cultura alta. El uso intensivo que hace Puig de esas formas, desde la fascinación por algo "irresistible" que desborda su consistencia de objetos de gusto, las "desterritorializa", las desprende de sus identificaciones con la sensibilidad "camp" sin devolverlas, por eso, al territorio minoritario de la sensibilidad "kitsch" y de la cursilería. La literatura de Puig deviene menor suspendiendo las estrategias de apropiación de lo minoritario instrumentadas por la cultura Mayor[10]. En esa suspensión descubre "puntos de no-cultura" en el interior tanto de la cultura alta como de la popular; descubre "potencias anómalas" de las formas de mal gusto y de las formas literarias de narrar.

[9] Transponiendo ligeramente los términos, seguimos la distinción de Deleuze-Guattari (1988, 291) entre lo "menor", como "devenir o proceso", y lo "Mayor" y lo "minoritario", como dos estados de cultura opuestos.

[10] En rigor, habría que decir que la literatura de Puig deviene menor desterritorializando culturalmente un punto de vista minoritario dentro de la cultura mayor. Los valores estéticos e ideológicos del "camp" son los de una minoría cultural que se identifica como tal dentro de la cultura Mayor, según sus criterios, en conflicto con posiciones mayoritarias, dominantes en el interior de esta cultura (la de las vanguardias "clásicas", por ejemplo). En este sentido puede afirmarse, como lo hace Amícola, que las estrategias estéticas del "camp" (el reciclaje de lo degradado y el uso de la parodia) implican una crítica de la cultura dominante en sus términos y que el "camp" es una respuesta posmoderna a las políticas de ruptura de las vanguardias, "una acometida irrespetuosa contra la tradición pero ahora signada por el desencanto y por la pérdida de la ingenuidad" (1995, 5).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

Antes de que Puig se apropie, como lo hacen tantos escritores, de formas subculturales para usarlas literariamente, el mal gusto de esas formas se apropia, misteriosamente, de él. Puig escribe desde la experiencia de este misterio que no lo deja tomar distancia de las formas vulgares en que acontece (la distancia irónica, paródica, "camp" que toman, desde la literatura, otros escritores) pero que, al mismo tiempo, por un exceso de aproximación, por una aproximación que excede sus posibilidades de decidir dónde situarse, lo deja en una posición extraña. Puig escribe desde el misterio de una *intimidad extraña*, desde una *distancia íntima* con el mal gusto que le impide identificarse completamente con él (alienarse en el universo de los valores "kitsch") tanto como alejarse para, desde fuera, usar sus formas con intenciones meramente críticas.

La íntima extrañeza de Puig respecto del mal gusto se manifiesta en la doble orientación de su "escucha literaria" (amorosa y crítica a un mismo tiempo), que es escucha de voces que hablan desde la alienación y la fascinación por el mal gusto. La intimidad permite la identificación de la escucha, no con lo que dicen las voces, con sus enunciados, sino con la enunciación que las constituye: no con sus creencias personales, comunes a todos, sino con la voluntad impersonal de creer que atraviesa a cada una. Identificándose con esa instancia singular, irreductible, que escapa a cualquier identificación, la escucha deviene encuentro con lo desconocido, con lo extraño de cada voz: el misterio de "su" mal gusto. En ese encuentro, que es obra de un impulso amoroso original, la escucha deviene simultáneamente interrogación crítica: investigación de las condiciones de posibilidad y de los límites éticos y políticos de la existencia de esas voces triviales.

La simultaneidad de la atracción amorosa y del extrañamiento crítico es, en la literatura de Puig, la simultaneidad de dos fuerzas que se desenvuelven "aparalelamente", plegándose una en otra, actuando una sobre otra. La proximidad es ocasión de desprendimiento y la crítica no deja de afirmar el poder de lo criticado[11]. Hay en la literatura de Puig un

[11] Por eso no hay que confundirla con la crítica en un sentido moral, que siempre es reactiva, que está animada fundamentalmente por la voluntad de negar lo criticado. Para dar un ejemplo de esta otra forma de crítica, que cumple un papel relevante dentro de las políticas retóricas de cualquier literatura, se puede mencionar la crítica de las novelas de Puig a las estrategias represoras del mal gusto, su oposición al imperativo moral, enunciado desde la cultura alta, de identificarse con las formas estéticas de reconocido buen gusto.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

devenir crítico de la atracción amorosa y un devenir amoroso de la crítica que coincide con el devenir menor de la literatura "camp" y el devenir literario (que —insistimos— no hay que confundir con la apropiación desde la literatura) de la sensibilidad "kitsch" y de la cursilería.

Las líneas de devenir son las líneas de mayor intensidad ética que recorren la literatura de Puig. Las líneas en las que se afirma con mayor intensidad la diferencia de esa literatura, lo que ella puede. Pero estas líneas se cruzan con otras, las líneas de identificación cultural, en las que se afirma lo que puede, retóricamente, el punto de vista moral de la sensibilidad "camp". En el encuentro de estas dos clases de líneas se establecen relaciones de dominación de las que depende, cada vez, el sentido político de esta literatura. Si dominan las líneas de identificación, debilitando las fuerzas del "misterio", la literatura de Puig se propone fundamentalmente como una intervención en el conflicto sobre los valores estéticos del mal gusto, como una toma de partido, en el interior de la cultura letrada, por el reconocimiento de esos valores. Si, por el contrario, dominan las líneas de devenir, debilitando las fuerzas morales de la identificación con ciertos valores de la cultura alta (la sofisticación, la estilización), la literatura de Puig nos atrae hacia el encuentro con una experiencia que cuestiona, por su acontecer, nuestros fundamentos culturales, que sacude nuestras certidumbres estéticas: la experiencia (amorosa y crítica a un mismo tiempo) del misterio de nuestro mal gusto.

El lector *conveniente*[12] para la literatura de Puig, el que participa de la afirmación del poder de su diferencia, es un lector constituído por relaciones de fuerza similares a las que constituyen la subjetividad narrativa de Puig. Es un lector interesado por los valores estéticos del mal gusto, por las posibilidades literarias de lo cursi y de lo trivial, desde su fascinación por algo "irresistible", no identificado ni identificable, de las formas subculturales. Una subjetividad que experimenta su poder de actuar literariamente descubriendo en los márgenes o en el corazón de

[12] En el sentido de la "conveniencia" ética como "composición" entre las relaciones que constituyen a dos cuerpos (cfr. Deleuze 1984, 47).

Lo que aquí llamamos "lector conveniente" no debe ser confundido con lo que, desde una perspectiva semiótica, se llama "lector modelo". Para un comentario sobre la "inconveniencia" de aplicar el concepto de lector modelo a la experiencia literaria, ver Giordano 1991a.

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

CONICET UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO I E C H

su identidad cultural puntos de "no-cultura". Este lector no se adhiere a las creencias "kitsch" de las voces narradas en *La traición de Rita Hayworth* o en *Boquitas pintadas,* ni a las creencias "camp" atribuíbles a Puig: las atraviesa, pasa por ellas, para identificarse con la voluntad de creer que las anima, con esa voluntad vacía de intención, indeterminada, que le da tono a las voces y que define la singularidad del estilo narrativo de Puig.

Siguiendo el trazado de sus líneas de devenir, los movimientos de "desterritorialización" moral y cultural que los llevan hasta el extremo de lo que pueden, las novelas de Puig y su lector "conveniente" se encuentran en el goce y la interrogación del mal gusto. Ese encuentro aumenta sus potencias de actuar, intensifica, en el cuerpo de la escritura de cada uno, la dominación del misterio y de la crítica afirmativa. Los placeres del reconocimiento, de la identificación con valores estéticos e ideológicos admitidos, de la polémica con otras perspectivas morales (esos placeres que los críticos, porque son los placeres que individualizan nuestro trabajo, atribuímos inmediatamente a las escrituras literarias), son excedidos e interrogados por las fuerzas, discretas pero imperiosas, de una voluntad de creer indiferente a las alternativas de lo verdadero o lo falso. El lector cree —y su creencia repite la de Puig— en la *autenticidad*[13] de los estereotipos sentimentales, no en las verdades obvias que dicen o que enmascaran, sino en la verdad secreta, en la necesidad íntima y extraña de su aparición conmocionante.

Este lector que experimenta, desde su "propia" fascinación, lo que puede literariamente la fascinación de Puig por el mal gusto, se encuentra inmerso en una "conmoción" más extraña que la que resulta, según lo imagina Oviedo (1977, 609), de la identificación con lo que produce rechazo. Por un exceso de proximidad, por una aproximación demasiado intensa a esas formas culturales que, siguiendo los imperativos del buen gusto, deberían despertar su rechazo, este lector se des-identifica, se desprende de algunas de sus certidumbres estéticas. Piensa y escribe para

[13] Tomamos la distinción entre el ámbito de la verdad y el de la autenticidad de Jean Starobinski (citado en Blanchot 1969, 56). "La palabra auténtica —dice Starobinski en uno de sus ensayos sobre Rousseau— es una palabra que ya no se obliga a imitar un dato previo: puede deformar e inventar a condición de mantenerse fiel a su propia ley. Ahora bien, esta ley interior escapa a todo control y a toda discusión. La ley de la autenticidad no prohibe nada, pero nunca está satisfecha. No exige que la palabra *reproduzca* una realidad previa, sino que *produzca* su verdad en un desarrollo libre e ininterrumpido."

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

interrogar el sentido ético y político de su fascinación por las voces que narra Puig desde un vínculo incierto, menos confortable y más apasionado que la "piedad" o que la "comprensión": desde el encuentro con algo "inaproximable" de esas voces, con algo extraño, íntimamente extraño, de sí mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÍCOLA, José (1995): "Poética y política del camp" (inédito).

BARTHES, Roland (1982):*El placer del texto. Lección inaugural*, México, Ed. Siglo XXI, 4a. ed.

BENJAMIN, Walter (1982): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Ed. Taurus.

BERTHET, Frédéric (1979): "Élements de conversation", en AA.VV.: *La conversation*, *Comunications* 30.

BLANCHOT, Maurice (1969): *El libro que vendrá*, Caracas, Ed. Monte Avila.

CORBATTA, Jorgelina (1983): "Encuentros con Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana* 123-124, págs. 591-620.

: (1993): "Manuel Puig y el paraiso perdido", en *El Cronista Cultural*, 14 de junio, págs. 12-13 (versión abreviada y ligeramente modificada de la entrevista anterior).

DELEUZE, Gilles (1984): *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Ed. Tusquets.

: (1994): *La literatura y la vida*, Córdoba, Ed. Alción.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1975): *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.

: (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Ed. Pre-Textos.

GARCÍA, Germán (1991): "Manuel Puig y el psicoanálisis", en *Murciélago* 4, págs. 58-61.

GIORDANO, Alberto (1992): *La experiencia narrativa. J.J.Saer, F.Hernández y M.Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

OVIEDO, José Miguel (1977): "La doble exposición de Manuel Puig", en *Eco* 192, págs. 607-626.

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

CONICET

I E C H

PUIG, Manuel (1993): *Estertores de una década, Nueva York '78* seguido de *Bye- bye, Babilonia (Crónicas de Nueva York, Londres y París publicadas en* Siete Días Ilustrados , *1969-1970.* Buenos Aires, Ed. Seix Barral.

SÁNCHEZ, Matilde (1993): "El beso de Greta Garbo", en *Clarín Cultura y Nación*, 29 de julio, pág. 9.

TORRES FIERRO, Danubio (1975): "Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería", en *Eco* 173, págs. 507-515.

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

CONICET

I E C H

JUDITH PODLUBNE

CÉSAR AIRA: LA LÓGICA DEL CONTINUO

En las dos oportunidades en que se lo entrevistó acerca del origen de *La liebre*[1] Aira dio, igualmente convencido en ambas, dos respuestas diferentes. Una primera versión cuenta que el tema se lo había comentado Fogwill en un sueño en el que caminaban por la calle con sus hijos. En la segunda, se trataba ya de una idea personal: del deseo de escribir una novela de los "días soleados", de la infancia de su hijo, de su relación con él. Una suerte de homenaje al hijo varón.

Hay en esta anécdota algo que nos importa más allá de lo que se relata en cada caso y en lo que creemos por igual. Hay sin dudas el movimiento que impulsará *continuamente* a sus novelas. Ese gesto de escribir aún cuando no se escribe que contamina todo otro gesto posible y devuelve la escritura a su frivolidad. Porque es en ese instante en que la anécdota ocurre que ha empezado la novela. No su trama, no la historia de sus personajes, sino el procedimiento que la anima: "un movimiento de progresión —movimiento imprevisible de la escritura— por el cual cada relato va en busca de sí mismo, descubriendo al tiempo que lo funda el espacio de su cumplimiento."[2] Un "procedimiento"[3] que se construye

[1] César Aira: *La liebre*, Emecé, Bs As, 1991.

[2] Analía Capdevila: "Blanchot y la novela" en *Rev.Paradoxa año 2* nro 2, Rosario, 1987, (pág.85).

[3] "El procedimiento es instantáneo, heterogéneo al tiempo de la vida, y cuando se lo pone en un continuo con la vida o el trabajo, lo que forma es la felicidad, la plenitud, nunca uno de esos libros laboriosos y deprimentes, que en realidad deriva de una confusión de "procedimiento" con "proyecto"" César Aira: *El diario de la hepatitis*, Ed. Bajo la luna nueva, Rosario, Junio 1993.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

inesperadamente, ajeno a cualquier intención, a la de escribir incluso, y que por lo mismo nos vuelve escritores. Ser escritor es, para Aira, ante todo encontrar la forma de renunciar a serlo. Y la literatura resulta en este sentido un camino apropiado, no por lo infalible sino por lo infundado. Siempre más allá de sí mismo y ni siquiera allí. Este movimiento que la impulsa, que la alienta, es lo que Aira llama la *ley del continuo*.

LA VIDA ARTÍSTICA

"El continuo no es un tema novelesco sino la creación del pasaje entre la novela escrita y el trabajo de escribirla."[4] Menos el resultado que las intenciones por conseguirlo, menos ellas mismas que el oscuro misterio en que se gestan; el continuo parece situarse ni a un lado ni al otro del proceso sino entre ellos. "Se manifiesta más bien como una inventiva constante (...) La invención deja de ser causa de lo inventado, donde se consumaría desapareciendo; en lugar de eso pasa a una constante de invención de la invención que será en adelante la vida del artista." Lo propio del continuo en este sentido, resulta no tanto su relación con lo inventado como su vinculación con la vida. Aún cuando la obra y la vida del artista respondan a un mismo impulso previo a cualquier constitución, siempre situable a posteriori. Un impulso que en reemplazo de la causalidad que liga sin más los efectos a las causas, configura un movimiento persistente aunque inestable. Una forma de la velocidad y no el recorrido de una filiación. Porque el continuo, que es el impulso permanente de continuación, no se confunde con la continuidad. No hay una necesidad ideal que lo determine, diríamos mejor que es, paradójicamente, la secreta intervención del azar quien lo gobierna. "El juego de estos individuos —se queja Gauna a propósito de los indios en *La liebre*— está en ver la "necesidad absoluta" allí donde nosotros no vemos más que volutas de humo."[5] De ser así, no se trata entonces de renunciar a la necesidad donde impera el continuo, sino de convertir precisamente al azar en su signo. Pero el azar no es nunca, en las novelas

[4] César Aira: *Copi*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, 1991, (pág.53). Las citas que continuan corresponden a esta edición hasta tanto especifiquemos lo contrario.

[5] César Aira: *La liebre*, op. cit., (pág 123).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

de Aira, la caprichosa afirmación del destino. Consiste menos en la posibilidad de que ocurra cualquier cosa, que en el hecho fortuito y feliz de que ocurra siempre algo diferente a lo buscado. Así, hablar de una *necesidad de continuo* (o de continuación, tal dice Aira, que reconoce en Macedonio al escritor por excelencia) es a la vez que convocar todos los equívocos, situarse en el punto justo de su resolución. La necesidad de continuo es una exigencia que, sin ser de nadie, puesto que el escritor mismo está sometido a ella[6], encontramos no obstante en todas partes. "..un perfecto passe partout, una cinta impalpable que se mete en todo".

El continuo es el movimiento que en el límite compromete la invención de la vida: su metamorfosis, su transformación. Y ésto porque la vida del artista, la vida artística (y, en verdad, cualquiera lo es), no requiere de la obra para ser justificada. La vida, en Aira, no es nunca una experiencia del mundo sino su invención; menos la expresión reconfortante de lo vivido (de la cual el artista obtendría motivos para su obra) que la fuerza que acompaña y determina con su impulso la posibilidad de toda obra, la afirmación de sí misma. El continuo es la fuerza activa de toda vida y la vida constituye, a su vez, la única afirmación que el continuo nos permite. Aunque sepamos que en ocasiones, ni siquiera se trata de ella. Por obra del continuo, la vida se afirma como potencia absoluta, como pura afirmación de su estar siempre en otra parte, como "fuerza no personal", según la afortunada expresión de Deleuze. El continuo es el salto que sólo puede darse en una vida pero a condición de que ella siempre se transforme afirmando su devenir: "la transformación del mundo en mundo", de la vida en vida.

Una vida artística es aquella que sin desconocer la preocupación por la obra, reconoce como esencial esta exigencia de continua transformación de sí misma. Es en este sentido que Lu Hsin, el protagonista de *Una novela china*[7], resulta ser quien mejor realiza —aunque nunca lo es definitivamente— la condición del artista. Con un paso discreto que lo confirma cada vez en esta condición, Lu Hsin transita a lo largo de su vida por una cantidad de oficios que agotan un variado repertorio de saberes y prácticas (idioma, genética, hidráulica, etc.). Ser un artista no

[6] "La paradoja aquí está en que "escritor" es algo que nunca tiene confirmación, es una creencia en suspenso." César Aira: *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, M.E.E.T, Paris, 1991.

[7] César Aira: *Una novela china*, Javier Vergara Editores, Bs As, 1987. Las citas que continúan corresponden a esta edición hasta tanto especifiquemos lo contrario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

supone la dedicación a tal cual actividad más o menos sublime (no supone, por cierto, dedicación alguna), sino fundamentalmente, un modo de relación con la vida, con ese exceso de sí que ella es. Un modo que determine sobre "la vida misma" un punto de vista afirmativo que la mantenga siempre más allá de sí. Un punto de vista que sea ese más allá irrepresentable al que la afirmación no deja de tender.

De allí que en la variación de actividades importe menos la capacidad de cambio, capacidad que le dicta su intelegencia, que esa cierta disposición al abandono en que el propio Lu Hsin necesariamente se pierde. El abandono no es nunca el término de una decisión, no es Lu Hsin quien dispone en definitiva retirarse, como si se tratase del último paso a dar en un plan que contempla incluso su final. No se elige abandonar: ya se ha abandonado o de lo contrario, no se abandonará nunca. Decidirse a abandonar es el acto que confirma, con la fuerza y la seguridad de pocos recursos, que se está aún el mismo lugar, que se permanecerá en él mucho más. Por fortuna, Lu Hsin ha podido ponerse a salvo. De ahí que piense menos en progresar hacia un objetivo que en estar "siempre un paso más allá de lo que se propo[ne]" . El sentido de sus trabajos se ve determinado no por los resultados obtenidos, no por por el grado de complejidad a que se expone sino por la tímida felicidad que el abandono le provoca. "...de alguna manera misteriosa y fluída, se había liberado de la necesidad, con todo lo que ella implicaba, y había vivido apartado e indiferente."

La indiferencia es en Lu Hsin, y siempre, el corazón del abandono. Por lo mismo es difícil pensarla como un carácter, una cualidad. De ella queda, cada vez, el impulso de un efecto absoluto y radical, pero ajeno. No hay modo de predicarse indiferente porque cuando ocurre ya somos otros indiferentes al que éramos. No es entonces que Lu Hsin resulte indiferente sino que es la indiferencia misma (la ausencia de ella misma que su impulso configura) quien lo distancia de cualquier caracterización. En él, la indiferencia siempre ha actuado antes, librándolo de la necesidad de decidir, para convertirlo en artista. La indiferencia siempre ha actuado antes, inventando el abandono: no como una renuncia sino bajo la forma del más extraño aburrimiento, aquel en el que "al fin [podemos] desear otra cosa y no [podemos] no desearla"[8]. Un aburrimiento que anticipándose a las decisiones, consigue suspenderlas.

[8] César Aira: "La innovación" en *Boletín/4* del Grupo de Teoría Literaria, Rosario, Abril de 1995.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Ahora bien: que el abandono sobrevenga como invención de la indiferencia complica, a la vez que sitúa, la relación entre ambos. El abandono es la ocasión que encuentra la indiferencia para manifestarse: es su efecto, de ningún modo, su causa. Lu Hsin no pasa de un oficio a otro por exceso de interés, porque todos y cada uno le interesan. No pasa tampoco, por exceso de desinterés, por simple aburrimiento: un aburrimiento, ahora, en el que da igual desear una cosa u otra. Nada de éso ocurre, Lu parece estar siempre lejos de esas alternativas. Y es ésto mismo lo que lo despoja de sí, de sus seguridades y también de sus incertidumbres. En un punto en el que "no hay asertos, ni siquiera el de la incertidumbre: apenas una ilusión de incertidumbre". En un punto en que por extenuación de las intenciones, de los propósitos, hemos dado en llamar la indiferencia. Cuando ésto ocurre, ocurre también la vida artística, la fuerza artística de la vida: la que nos inventa otros, distintos, indiferentes.

Aún cuando la formulación de estas preguntas convoque necesariamente todos los equívocos resta despejar qué es aquello que debemos abandonar, de qué debemos apartarnos todavía. La respuesta no es simple y en el mejor de los casos sólo conseguiremos insistir en el problema. Ya no se trata de abandonar oficios, trabajos, propósitos (en rigor, nunca se trató de esto) sino que "lo que aparece al fin como objeto digno de nuestro abandono es la vida en que habíamos venido creyendo hasta ahora."[9] Abandonar la vida es, en Aira, la forma extrema de lo artístico. Y nadie lo sabe como Lu, en el instante en que el amor ocurre. "Y fue entonces, no antes, cuando Lu Hsin, que se había equivocado tanto, supo qué era el amor. Su vida entera se borró súbitamente en el resplandor discreto de la luna. Ya ni siquiera eran errores o aciertos, no era nada, simplemente."[10]

Enamorarse es el modo que Lu Hsin elige, cuando la indiferencia ha actuado ya, para abandonar la vida: para suspenderla hasta que ella ocurra, vuelva ocurrir, imprevisible, nueva. Otros, encuentran en la literatura esa posibilidad y es así como, al igual que en el amor, sin deliberación alguna, se vuelven escritores. Tal vez por esa condición que los anula como medios en el instante mismo en que acontecen, el amor y la literatura son, en Aira, las fuerzas que realizan el abandono. "Y digo

[9] César Aira: "El abandono" en *La hoja del Rojas*, Bs As, Nov. 1992.
[10] César Aira: *Una novela china*, op. cit., (pág. 112).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

"realizan" en sentido literal. Se hacen realidad, tal como se hace real la realidad"[11]: inventándola, transformándola. Para abandonar es preciso haber estado ya en situación de crear el abandono, de seguir inventándolo cada vez. Esto es: haber estado en situación de volverse indiferente. De ahí que ser escritor implique antes que nada, antes incluso que la decisión de serlo, dar con la forma de una renuncia. Y sabemos que no se trata de una tarea fácil, sabemos incluso, que ninguna renuncia se resuelve en los términos de una tarea porque no hay en ella objetivos que cumplir, ni plazos que respetar. Porque no hay, tampoco, recursos que lo permitan, recursos que pierdan su carácter de tales al tiempo que se realizan. Salvo en el caso de la literatura cuando responde —sin responder jamás— a los impulsos del continuo.

LA EXPLICACIÓN NOVELESCA

Por insuficiente o por excesiva la explicación no dará nunca con la ley del continuo, puesto que es precisamente en orden a su definición que ella sabrá eludirla. No diremos con ésto que el continuo se liga a lo inexplicable, cada vez que la explicación fracasa y sobreviene el misterio. En principio, porque recurriríamos a fin de cuentas a un modo fácil de la explicación: su agotamiento. Luego, porque si algún misterio habita en ella, no está nunca al final de un recorrido sino al comienzo; no la debilita sino que la alienta. Por tanto es preciso dar un salto: no buscar la forma que explique el continuo (porque no la hay, porque la insistencia de éste la vuelve imposible) sino ver en la explicación misma un avatar de aquel, una metamorfosis. Hacer del continuo una perspectiva sobre la explicación y no a la inversa.

Así, cuando el continuo se hace explicación ésta por lo mismo se vuelve otra cosa. Al tiempo en que expone las razones por las que decide inaugurar un Taller de Expresión Actoral, Norma Traversini, la protagonista de *El volante*[12] escribe, sin buscarlo, una novela. Por efecto de continuo, la explicación abandona lo explicable y se convierte en novelesca. Renuncia a dar con sus causas y crea entonces, sus propias

[11] César Aira: "El abandono", op. cit..

[12] César Aira: *El volante*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, 1995. Las citas que continuan pertenecen a esta edición hasta tanto especifiquemos lo contrario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

condiciones. "Y ahora —dice Norma— estoy segura de llegar a lo que debería haber alcanzado de entrada: la explicación, (...) la explicación que en realidad no podría salir de mis propios esfuerzos, de ninguno, ni siquiera el más extremado, porque está esperando allá al otro lado del trabajo". Un mismo movimiento da lugar a la explicación y a lo novelesco: aquel que a fuerza de no encontrarse nunca consigo delimita por lo mismo, la inadecuación fatal que los habita. Ese movimiento, que Aira ha dado en llamar el continuo, resulta en esta ocasión, un intervalo. El intervalo que determina que tanto la explicación como lo novelesco sean siempre sólo efectos cuyas causas se pierden en el momento de ocurrir.

Sin embargo, a pesar de este rasgo compartido, un signo singular diferencia a ambos. Lo novelesco como tal, es imposible que persista a menos que la explicación lo asuma a su cargo, a menos que ella esté allí, "esperando al otro lado de todo el trabajo". Pero si bien no se trata de órdenes contrapuestos, tampoco entablan relaciones complementarias. La explicación no implica un modo de justificar lo novelesco, ni lo novelesco constituye una cualidad atribuible a aquella. Explicar es la forma, la única posible, de acercarse continuamente a lo novelesco. Continuamente, porque de modo siempre diferente, cuando la diferencia es el único modo de continuar, ella importa menos un ejemplo que una transformación, una creación.

En *La liebre*, son los indios quienes manifiestan una pasión "torrencial" por explicar. Precisamente ellos, que "se han condenado a vivir en un sistema que realimenta constamente su sinrazón" pueden sin embargo dar razones a todo. Aunque nunca las mismas puesto que aquello que en algún momento parece exponerse con cierta claridad, en otro momento es precisamente esa claridad lo que perturba. La distancia que se abre entre la sinrazón y las razones delimita en la novela el lugar de la explicación. Si la razón supone un orden con fines conclusivos, en la sinrazón son esas conclusiones las que faltan. Ni uno ni otro, la explicación ocupa el sitio en que ambos se interrogan permitiendo así el encuentro con lo novelesco. Que Cafulcurá es un "loco", un "insensato" son acusaciones que tanto Coliqueo como cualquiera sólo pueden realizar si se resulve que entre los indios la razón aún es criterio. Para Clarke, en cambio, que "ha caído directamente en aquel reino de fábula lo ha tomado como algo natural (...)" es fácil aceptar (porque le es fácil creer) que la liebre se explique simultáneamente, en formas diferentes, como "el emblema de la velocidad", "el personaje de un cuento", "una piedra

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

CONICET UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

preciosa", "el nombre de una guerra". Aunque no se trata de que el movimiento de la explicación complique otro más simple y menos efectivo: el de la multiplicación de las versiones. Como si ante la imposibilidad de decidir por algún sentido en definitiva se eligiera en cambio aceptarlos todos a la vez. La explicación no es, en Aira, una fuerza dispuesta a otorgar sentido sino antes bien un movimiento de despojamiento: aquel por el cual, perdiéndose a sí mismo, el sentido se vuelve múltiple y da paso provisorio a lo novelesco. La explicación no prolifera en razones sino que las hace aparecer recorridas por un vacío que les arrebata su razón y las vuelve contingentes, inútiles, novelescas. A la vez, y por lo mismo, es cuando ese vacío las atraviesa que explicar recién es posible. Las explicaciones nacen de ese auténtico "vacío de pensamiento que es lo novelesco"[13] y hacia él tienden mientras persisten inexplicables.

No hay modo de conocer entonces lo que la explicación expone antes de que ocurra. Ningún saber la informa y todo desarrollo queda por lo tanto suspendido. La explicación coincide rigurosamente con el *acto de explicar* y este acto encierra, cada vez, la fuerza de inventar el mundo. "Una vida no puede contarse sin explicaciones y esas explicaciones pueden colmar el universo entero..."[14]. Así, colmado de explicaciones y aún inexplicado, el mundo de *La liebre* es aquel que relatan las historias de los indios. Con fines precisos, como corresponde a un naturalista, Clarke inicia su viaje por el desierto con la intención de encontrar una especie determinada. A poco que ingresa en territorio indio, desde su primera entrevista con ellos, la impresión que lo recorre es incierta, como si hubiese en todo "algo impreciso que a su vez no [es] fácil localizar con precisión". En ese momento, en una lengua extraña, Cafulcurá ya ha comenzado a explayarse dando razones. "No es que haya buscado o encontrado las explicaciones sino que [...] las explicaciones son su lengua, su idioma jeroglífico"[15]. Frente a esta situación, el inglés, no puede menos que desorientarse. Para él, nada se explica en las explicaciones, ellas parecen dejar inconcluso el propósito que las anima. Sin embargo, en otro sentido —en un sentido que desconocemos, que él incluso desconoce— ellas mismas parecen orientarlo. Al tiempo en que su proyecto inicial se desvanece y todo

[13] César Aira: "Arlt" en *Rev. Paradoxa* nro 7, Beatriz Viterbo editora, Rosario 1993.
[14] César Aira: *El vestido rosa*, Ada Korn Editora, Bs As, 1984, (pág.68).
[15] César Aira: *El llanto*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, 1992 (pág.13)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

hace creer que desistirá de su objetivo, Clarke sigue adelante. Pero el rumbo no lo fijan ya sus intenciones sino que ahora las explicaciones parecen impulsarlo. Un mundo diferente al esperado aparece entonces por efecto de los relatos y el *itinerario* de Clarke se transforma en *viaje*. Ninguna finalidad lo determina a no ser aquella que en cada ocasión, frente a cada situación particular, se constituye. Sus propósitos han sido conmovidos por la fuerza de las explicaciones, no tanto por un supuesto fracaso en la búsqueda emprendida como por una transformación súbita del punto de vista que lo orienta. Hasta el momento "a Clarke nunca se le había hecho tan patente la utilidad de lo novelesco en la vida: era lo único útil de verdad, porque le daba peso a la inutilidad de todo."[16]

Ligar la inutilidad al pensamiento, convertir a este último por efecto de lo novelesco, en una voluntad inútil, es la cuestión que, en términos más generales subyace al movimiento de la explicación. Que el pensamiento se resuelva en idea y ésta a su vez en explicación es precisamente aquello que la condición de inutilidad interrumpe. No hay manera de ubicar a la explicación como término final de un circuito, porque no hay posibilidad alguna de que el circuito se establezca. Y ésto gracias a la naturaleza inútil del pensamiento. Cuando en *Los fantasmas*[17], la Patri, un personaje particularmente frívolo, incapaz de pensar seriamente en nada, es invitada por ellos a una fiesta, su respuesta inmediata es "Lo estoy pensando". Lejos de creer en el pensamiento como quien lo reconoce una facultad natural o una capacidad poco problemática, la contestación obedece menos a una necesidad cierta de decidir ("La decisión como siempre ocurre era automática, previa.") que al azar de un encuentro inesperado. La posibilidad de asistir a esa fiesta, el hecho de que sea "una ocasión absolutamente única" provoca en ella no el interés de comprender las condiciones de su realización (condiciones que, por otra parte, no serían fáciles de entender debido a los requisitos que imponen) sino un estremecimiento, una confusión que orienta su pensamiento en un sentido indirecto. "Hay en el mundo —dice Deleuze— algo que nos obliga a pensar. Ese algo es el *encuentro* de un objeto fundamental y no de un reconocimiento."[18] La invitación produce en la

[16] César Aira: *La liebre*, op .cit., (pág.186).

[17] César Aira, *Los fantasmas*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs As, 1990. Las citas que continuan pertenecen a esta edición hasta tanto especifiquemos lo contrario.

[18] Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*, Ediciones Jucar, Madrid, 1988, (pág.236). La cursiva es nuestra.

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

CONICET
IECH

Patri un impulso capaz de conmoverla más allá de toda representación. Y no sólo porque cuando de la propia muerte se trata cualquier intento de figuración es imposible sino, y fundamentalmente, porque el motivo mismo de la fiesta provoca en ella una atracción que al tiempo de ocurrir la sitúa ya en otro lugar, la desvía incluso de toda posibilidad de reconocimiento. Esa atracción permite al pensamiento sortear, inadvertidamente, las determinaciones que lo ligan a lo serio, atribuyéndole las exigencias de verdad que lo vuelven una actividad útil y orientada. Para quien como la Patri "no se tomaba en serio lo que era serio, porque para ella lo serio era lo otro"[19] el pensamiento tiene la forma necesaria que le da un encuentro contingente . "Lo frívolo por excelencia: una fiesta" puede ser entonces la ocasión que la lleve a pensar. Sobre todo si, por intervención del pensamiento, lo frívolo se muestra ahora problemático. "Pero una fiesta, pensaba, tenía algo de serio, de importante. Era la suspensión de la vida, de todas las seridades de la vida, para poder hacer algo importante". Lo problemático es ese punto que interrumpe, que abre un vacío en la distancia que separa los extremos. No se trata de una de incertidumbre pasajera sino de la continua perplejidad propia del pensamiento, de aquello que lo reclama y lo vuelve posible. Pues pensar no es resolver lo complicado de una situación sino desplegar (como la Patri, hasta el fin) lo que tiene de problemática. Menos aplicar soluciones metódicas y calculadas a dificultades preexistentes, que inventar lo que todavía no existe: *el acto de pensar en el pensamiento*.

Atrapado en sus pensamientos, Asís, el protagonista de *El vestido rosa*, descubre, asombrado, que "pensar era [podía ser] una forma de no pensar"[20]. De pronto y sin querer comprende que en sus pensamientos algo falta, algo que en su insistencia permanece aún inabordable y conmueve el estupor natural en que habitan sus reflexiones. Ellas no le devuelven —como se espera— la certeza de lo resuelto, la tranquilidad de lo pensado sino que comunican esa "inquietante imposibilidad de pensar que es el pensamiento" (Blanchot). Asís sabe, porque el encuentro con el vestido rosa así lo reclama, que pensar no se confunde con tener pensamientos. No hay en nuestros pensamientos una imagen del acto de pensar porque éste es en sí irrepresentable, *impensable*. El pensar es

[19] César Aira: *Los fantasmas*, op.cit., (pág 57). Las citas que continúan pertenecen a la misma edición hasta tanto especifiquemos lo contrario.

[20] César Aira: *El vestido rosa*, op. cit., (pág 14)

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

CONICET
I E C H

recuperado por los pensamientos pero sólo en su exterioridad: el presente del pensar coincide con la no presencia de sus pensamientos. Pensar es tener la certeza de no haber pensado todavía. "Pensar también es abrir un hueco" por el cual se pierde la seguridad del pensamiento y sobreviene un impulso tan inútil como el sueño.

Se piensa como se sueña: inventando. Y la Patri, "esa pequeña soñadora" vuelve a ocupar el sitio imposible del ejemplo. Su sueño tiene la forma de un complejo razonamiento cargado de analogías. Entre "lo construído" y "lo que se construirá", su sueño inventa un tercer término: lo no construído. El rigor de este concepto, la exactitud conque se formula parece corresponder a los postulados de un silogismo. No obstante, la Patri lo sueña. En ella el sueño y el pensamiento acaban transformándose el uno en otro gracias a ese continuo de invención que los atraviesa y los hace posibles. "El pensamiento —dice Aira— es un continuo que no se detiene jamás, salvo cuando estoy soñando y otro piensa por mí."[21]

Para retomar entonces el problema que nos ocupaba inicialmente es preciso insistir ahora acerca de que las explicaciones nacen de ese auténtico "vacío de pensamiento que es lo novelesco". Lo novelesco ocurre cuando, libre de pensamientos, el acto de pensar entra en relación con aquello que los pensamientos habían reducido: el corazón de la ficción. Aquí los dominios se conjugan, convocándose mutuamente, al punto de perderse. Y la pérdida, a la vez que reúne en sí el signo que los determina, es la condición que da paso a otra cosa. Pensar, novelar son operaciones sin presentes: nadie hay allí para asumirlas. "A veces a uno suele no ocurrírsele nada cuando quiere que se le ocurra, pero sí se le ocurre en otro momento, cuando no ha tenido la intención para nada."[22] Importan menos una disposición a conocer, a fabular que la invención de una posibilidad ajena a lo posible: la posibilidad de inventar. Para esto entonces "(...) hay que imaginarse otro pensamiento (...), un pensamiento hecho de pura eficacia vertiginosa."[23] . La explicación, porque ocurre al tiempo que se piensa, será entonces la figura que asuma este nuevo pensamiento.

En cierta medida aquí se "explica" que las explicaciones en Aira tengan siempre la forma del relato. No la del relato de un ejemplo, lo que

[21] César Aira: *El llanto*, op. cit., (pág.77)

[22] César Aira: *Embalse*, Emecé, Bs As, 1992 (pág.157)

[23] César Aira: *El volante*, op. cit., (pág.17). Las citas que continuan pertenecen a la misma edición hasta que especifiquemos lo contrario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

desvirtuaría, al punto de volverlo intratable, el rumbo de la explicación. Los ejemplos avanzan según una lógica que les es propia ("la nefasta lógica del ejemplo") y de la cual toda explicación se mantiene ajena. Entre la explicación y el ejemplo no hay espacio alguna. No puede haberla en tanto ella no pertenece a ese dominio de lo general en que el ejemplo se funda. En Aira, las explicaciones son relatos. (A veces, como en *El volante*, son una novela). No se explica como si se relatara: usando el relato como ejemplo, convirtiéndolo en accidente de una actividad superior. Se explica relatando, se relata explicando y en esta instancia la distinción, en otro punto desafortunada, se vuelve indiferente. Tal es la indiferencia que resguarda las explicaciones de los riesgos que con frecuencia las amenazan: el de no ser del todo claras, el de no ser lo suficientemente ciertas.

Si algún problema atraviesa *El volante* es precisamete el de la falta de claridad que entorpece un proyecto dispuesto a difundir las virtudes de su materia. Tenaz, Norma Traversini, recomienza una y otra vez en el intento por exponer los objetivos de su Taller de Expresión Actoral. La cuestión se centra entonces en el método de exposición: ella que sabe lo que quiere ("...mi intención es explicarme, así me lleve dos páginas enteras..."), que sabe qué decir ("... yo la idea la tengo clara, pero ya la tenía clara de antes...") no encuentra la forma de hacerlo y falla cada vez. Por caminos diversos, y en ocasiones ingeniosos, todo se resuelve (parece resolverse) en un mismo fracaso. Decide, por un lado, recomenzar y ésto da lugar a indagar en los orígenes del lenguaje; elige, por otro, identificarse con "quien no sepa de antemano nada de su proyecto" y la explicación se torna, a su decir, absurda. Por último, apela, ingenuamente, al recurso del ejemplo: contar la novela que dio nombre a su taller y, allí, surgen complicaciones inesperadas.

La claridad de pensamiento, en la que Norma insiste y confía, claridad que parece revelar todo menos a sí misma convierte en un problema formal lo que es en realidad una cuestión esencial. Porque aún estando segura de la intención que la anima, la desconoce profundamente, Norma reduce a pobreza de recursos, a incapacidad personal lo que es sin dudas el "procedimiento" de la explicación, el impulso de toda literatura. "Si yo estuviera ante usted en persona —dice—, me haría entender en menos que canta un gallo, y a la perfección. Pero no estoy frente a usted, me estoy comunicando por intermedio de este volante y puedo culpar de la falla a la escritura, arte que me es más ajeno que cualquier otro. ¡Quien supiera escribir!." Pero el "procedimiento" de la explicación, su

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

mecanismo no se confunde con cuestiones técnicas sino que se constituye en la reserva y la duda ante ellas. No está al alcance de nuestras intenciones porque su proceder depende de que todo proyecto se extravíe, de que todo interés se extinga, incluso el interés por explicar. Así, cuando Norma abandona, sin saberlo, esta voluntad por exponer y da paso al relato de la novela, es cuando más cerca se encuentra (en la distancia que este acercamiento impone) al "procedimiento" de la explicación. Procedimiento por el cual todo (el mundo, lo real, nosotros mismos), se inventa cada vez, se transforma siempre y sin dejar de hacerlo, en algo diferente. Procedimiento que implica la variación continua de esa diferencia. Aunque no se trata, no sólo al menos, de situar esta variación en el hecho evidente de que aquello que proyecta ser un volante se convierta, al cabo de explicarse, en una novela. Cuando esto ocurre, una transformación menos evidente ya ha ocurrido en la protagonista. "Contaba con cierta complicación, claro, pero nunca soñé que sería tanta. Creo que antes dije, disculpándome: no soy escritora, soy actriz. Ahora, para explicarme, veo que me he convertido en la escritora de una actriz (...). Con lo que he escalado a un nivel superior de complejidad que no es casual sino inherente a esta engorrosa operación de escribir. Todo se hace acumulación cristalina de niveles, hasta el vértigo: explicación de la explicación de la explicación (...)." Norma Traversini, que apenas comenzado *El volante* se presenta como una profesora de arte escénico con propósitos claros e ideas firmes, al cabo de todos sus intentos, habiendo fracasado en ellos, termina por convertirse en escritora. Pero no hay aquí ningún proceso, ninguna evolución, ningún aprendizaje y esto, por dos razones: primero porque ninguna evolución se instala en el fracaso y los proyectos de Norma, así como también sus intenciones, están atravesados por un fracaso radical. Luego, porque no es por este camino que alguien se vuelve escritor. Hay en ella la transformación súbita que el continuo de la explicación ha provocado y que la convierte, aún siendo la misma, en otra. Hay en ella ese impulso de lo nuevo que constituye un signo auténtico de su condición. Como escritora Norma ya no busca un modo claro, preciso en el que explicar sino que encuentra (inventa) algo a lo que renunciar, algo que abandonar. Otra cosa, otra más: la explicación incluso.

Julio de 1993

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Decadencia y decadentismo

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

JUAN BAUTISTA RITVO

1885: IRRUPCIÓN DEL DECADENTISMO

Para Lili

El fragmento que presento es la primera versión de un apartado del libro que cuando esté terminado titularé, creo, *Saturno: estudios sobre el decadentismo francés: Verlaine, Huysmans, Laforgue.*

El término "decadentismo" —que debe diferenciarse de la decadencia; el decadentismo es la sublimación de la decadencia— no es un concepto sino un hipograma, en el sentido de de Saussurre, una palabra-tema dispersa en un conjunto textual y que sólo podría reunirse y pronunciarse si el conjunto mismo se aboliese; quiero decir, si llego a pronunciar la palabra no la pronuncio porque yace bajo una espesa capa de nada.

El término es una encrucijada en la que se sobreimprimen por lo menos tres tramas: la de la ciudad moderna cuyo prototipo es París; el juicio sobre las consideradas inevitables "Edades de Plata" de la literatura, cuyo modelo es la llamada "decadencia latina"; la tradición melancólica-saturnia, que vincula la antigua teoría de los humores con el *daimon* de los desechos de los ideales humanistas, transformados en discontinuidad, instantaneidad, silencio, pluralidad de voces: una retórica, en definitiva, del esplendor en la ruina.

Estos elementos forman una primera retícula en la obra de Baudelaire, particularmente en la concepción del *ennui* (tedio, hastío, aburrimiento, ¿cómo traducirlo?). El *ennui* (al que hay que liberar de las trivialidades psicológicas que se le atribuyen) es el predicado mayor de un sujeto ausente. Anuncia, indudablemente, la descomposición de la forma pero desde el sitio de una nueva forma que se ha transformado en morada de la forma que declina ante el peso —la gravitación— de la materia.

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

CONICET
I E C H

(También pudiera decirse que el decadentismo es la forma manierista que revela el vínculo decadente de la forma con la vida.)

Hippolyte Taine (*De l'Intelligence, Préface*) juzga a toda vida humana como fuego de artificio que asciende en el cielo y se desvanece instantáneamente en la oscuridad; una suerte de mar de sensaciones sin sustancia. La disolución del universo de la memoria en el vapor de las sensaciones, he aquí el primero de los espectros de la decadencia. Y el segundo: la descomposición del *cuerpo* en *carne*; que anuncia el tercero, la toxicidad de los objetos suntuarios, que a su turno evocan una energía errante que, literalmente, está fuera de lugar.

Ahora bien, el fuera de lugar es el lugar por excelencia de la nueva forma a la que incesantemente le conviene la alegoría del crepúsculo —*circa horam sextam*—; la de un objeto aurático que está a punto de desaparecer en la más profunda de las indistinciones, la de un contemplador que se aferra a conservar el horizonte aún cuando acaba, *ya*, de extinguirse.

(La sombra discreta de Rodenbach, habitante de la "secretísima cámara del corazón" como la llamara Dante, se refugia en el pliegue utópico del silencio de las aguas durmientes.

En esos vitrales, en esos parques y mansiones, en canales solitarios, quiere consumar la anulación del flujo vital de lo que lábilmente se desagrega: él mismo se torna un falso muerto pero al precio de convertirse en un falso vivo.

"El nombre del dios se borra de los labios..." y sólo resta el anhelo calmo y desesperado de estudiar el corazón transitorio del Agua.)

Hay un poema de Laforgue titulado "Solo de luna", que pertenece a los *Ultimos versos*; sin recuerdos, ni lamentos, ni nostalgias de lares y penates, la luna, acompañante estéril del agonista que fuma y penetra en bosques donde nunca entró el sol, llega a ser la cifra opaca de la ausencia de puerto; algo que se anuncia del modo más simple: "*Y a pas de port*".

Mientras la luna se eleva y el decorado se desliza tras la magia de la nada, el agonista pierde su identidad, disuelto ahora en el mar de arena de frases patéticamente triviales. De Laforgue y de la extrema razón del decadentismo se podría decir lo que Hermann Bahr dijo, en 1903, acerca de la obra de Gustave Klimt: la superficie se abre a profundidades insondables y los más ínfimos objetos encubren toda la eternidad con la cual, se diría, el artista se limita a jugar.

Rosario, julio de 1996

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

1885

En un artículo de 1898[1] dice Remy de Gourmont: "Bruscamente, hacia 1885, la idea de decadencia entra en la literatura francesa; después de haber servido para glorificar o burlarse de un grupo literario, ella terminó por refugiarse en una sola cabeza. Stéphane Mallarmé fue el príncipe de ese reino irónico y casi injurioso...".

La idea de decadencia, que ha sido tomada en préstamo a la historia de Roma, en literatura no puede significar sino el predominio de la imitación y Mallarmé, lejos de ser un imitador es un innovador.

Unos años más tarde —en 1904—, vuelve brevemente sobre el tema, y recuerda la proliferación de pequeñas y efímeras revistas: *La Décadence*, fundada por Paul Adam y, tiempo más tarde, *Le Décadent*. Una de las más extravagantes revistas era *La Cravache*, en la que aparecieron poemas que luego integraron *Parallélement* de Verlaine, versiones de Walt Whitman hechas por Viéle-Griffin y el estudio de Huysmans sobre *La Biévre*[2].

(Es sugestivo: de Gourmont habla de un pasado reciente y sin embargo, para él, ya legendario. El individualismo de la reciente República se ha disciplinado y muchos de los revoltosos y bohemios de ayer hoy son laureados.)

Paul Bourget escribe en 1881 y publica por primera vez en 1883, un estudio sobre Baudelaire, cuya tercera parte titula "Teoría de la decadencia"[3].

"Por el término *décadence* se designa, de buen grado el estado de una sociedad que genera un número demasiado escaso de individuos apropiados para los trabajos de la vida en común. Una sociedad debe ser asimilada a un organismo. Como un organismo, en efecto ella se resuelve en una federación de organismos menores que a su turno se resuelven en una federación de células. El individuo es la célula social. Para que el organismo total funcione con energía, es preciso que los organismos menores funcionen con energía, pero con una energía subordinada; y

[1] "Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence", en Gourmont, Remy de: *La Culture des Idées*, Paris, Mercure de France, 1916.

[2] "Les décadents", en Gourmont, Remy de: *Promenades Littéraires*, Paris, Mercure de France, 1922.

[3] "Charles Baudelaire", en Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*, tome premier, Paris, Libraire Plon, 1926.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

para que estos organismos menores funcionen ellos mismos con energía, es preciso que sus células componentes funcionen con energía, pero con una energía subordinada. Si la energía de las células se transforma en independiente, los organismos que componen el organismo total cesan parejamente de subordinar su energía a la energía total y la anarquía que se establece constituye la decadencia del conjunto. El organismo social no escapa a esta ley. El entra en decadencia tan pronto la vida individual se exacerba bajo la influencia del bienestar adquirido y heredado. Una misma ley gobierna el desarrollo y la decadencia de ese otro organismo que es el lenguaje. Un estilo de decadencia es aquel donde la unidad del libro se descompone para dejar su lugar a la independencia de la palabra. (...) Baudelaire... se proclamó decadente y buscó... todo lo que en la vida y en el arte parece mórbido y artificial a las naturalezas más simples. Sus sensaciones preferidas son las que procuran los perfumes, porque ellas remueven más que las otras ese no se qué de sensualmente oscuro y triste que llevamos con nosotros. Su estación amada es el fin del otoño, cuando un encanto de melancolía hechiza al cielo que se agita y al corazón que se crispa. Sus horas de delicia son las horas de la tarde, cuando el cielo se colorea, como los fondos de los cuadros lombardos, con sus matices de rosa muerta y de un verde agonizante. La belleza de la mujer no lo complace más que precoz y casi macabra de delgadez... o bien tardía y en la declinación de una madurez arrasada... Allí donde hormiguea lo que él mismo llama con una extrañeza necesaria, la 'fosforecencia de la podredumbre', se siente atraído por un magnetismo invencible."

(El lector puede rechazar la fácil monotonía del estilo, la apelación (muy de época) a la filosofía organicista, pobre y reaccionaria, las torpes analogías, que confunden los niveles; mas no puede dejar de distinguir, aquí como en otros textos que luego sopesaré, las huellas múltiples de una transformación cataclísmica.)

En 1884, J. K. Huysmans publica la famosísima *A Rebours*, breviario humorístico (de humor negro, claro) del decadentismo, que un año más tarde Jules Lemaitre comentará en un artículo que ha aparecido, inicialmente, en la *Revue bleu* de París[4].

[4] "J. K. Huysmans", en Lemaitre, Jules: *Les contemporains*, études et portraits littéraires, première série 1884 et 1885, Paris, Société Francaise d'Imprimerie et de librairie, Ancienne librairie Lecéne, Oudin et Cie. (s/f).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

"Algunos han creído ver en Des Esseintes [se refiere al agonista de *A Rebours*] el Werther o el René del año de gracia 1885; habiéndose notablemente agravado el mal de René después de ochenta años.

"Es conocido el caso de René y de los románticos. En suma, era el sentimiento de una desproporción dolorosa entre la voluntad y las aspiraciones, con muchos sueños, ilusiones, vagas creencias de lo que se llamaba melancolía. Hoy René no es melancólico, es triste y ásperamente pesimista. No duda, niega e incluso no se inquieta más por la verdad. No siente más la desigualdad entre su deseo y su esfuerzo porque su voluntad ha muerto. No se refugia más en el ensueño o en algún amor empático, sino en los refinamientos literarios o en la búsqueda pedantesca de sensaciones raras. René tenía melancolía ("vague á l'âme"), ahora hay "aburrirse hasta reventar". René no estaba enfermo más que del espíritu: ahora hay neurópatas. Su caso era sobre todo moral: hoy es sobre todo patológico."

Lemaitre aproxima la neurosis —que nos interesa aquí más como término e indicio de un estado mítico— a la renuncia a la voluntad y al sometimiento al hastío; pero la clave del término puede dárnosla la notable profusión de estudios que la época dedica a la sugestión y a la hipnosis[5]. Las prolongadas, morosas y frecuentemente ineptas discusiones acerca de las relaciones de la persuasión con la sugestión y de esta con la hipnosis, el rápido desplazamiento hacia el espiritismo y la actividad mediúmnica, muestran que la sensibilidad de la época está subyugada por lo que, con expresión de Maeterlinck, podemos llamar "el huésped desconocido"[6]. Este sometimiento a fuerzas exteriores —sean instintivas según la tranquilizadora nomenclatura positivista, sean divinas o simplemente el retorno de la presencia de los muertos en concepciones más ingenuas—, no es algo nuevo, por cierto; lo que sí es nuevo es que ahora las "invasiones peligrosas" para la personalidad carecen radicalmente de nombre o el que tienen carece de fuerza configuradora: señales intermitentes, fugitivas, errantes, sofocadas, cargadas con las metáforas de las nuevas técnicas del vapor y de la electricidad, ejercen la

[5] "Hypnotisme", en *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences Médicales*, directeurs Déchambre et Lereboullet, tome quinziéme, Paris, Masson, Asselin et Houzeau, 1889; Grasset: *El hipnotismo y la sugestión*, Madrid, Daniel Jorro, 1906; Lombroso, Cesare: *Hypnotisme et Spiritisme*, Paris, Flammarion, 1910; Bourru y Burot: *La sugestión mental*, Madrid, Librería editorial de Carlos Bailly-Bailliere, 1888.

[6] Maeterlinck, Maurice: *L'hôte inconnu*, Paris, Charpentier, 1920.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

infinita fascinación del transobjeto fulgurante (que fulgura en el opio y en el absintio), aniquilante de la voluntad e impulsor del yo al sacrificio.

EL DECADENTISMO: UN SÍNTOMA

Cuando los manuales y tratados hablan del decadentismo francés, las figuras tópicas se prodigan con implacable monotonía.

En este sentido, las descripciones de Henri Clouard[7] son características. Todo empieza, por cierto, con el héroe de *A Rebours*, Des Esseintes. "Las treinta páginas de crítica —dice— en las que el héroe de *A Rebours* remoza su biblioteca son dignas de observación; nos encierran en una especie de cripta en la que se respira mal, en la que los lazos con la naturaleza y la vida se sienten rotos. Uno ve entrar, allí, los bellos desconocidos como si fueran conjurados, fantasmas otoñales de una época agotada... Des Esseintes es un excéntrico y la excentricidad es el monóculo con el que lee los poetas y los escritores que le sorprenden. (...) Un interés desenfrenado por las artes, una mundanidad interrumpida por las retracciones del estudio o del sueño, una decidida admiración por lo nuevo, fuere lo que fuere, tal es el snobismo que ha tomado por modelo la neurosis que pinta Huysmans y tal es la moda que ha arrastrado a aficionados habitualmente cosmopolitas."

Snobismo, diletantismo, cosmopolitismo exangüe; el cuadro sigue, a partir de ahora componiéndose casi solo: "También muchos cenáculos de cervecería brotaron como hongos sobre el agotamiento del Parnaso y la descomposición del naturalismo: Hidrópatas, Hirsutos (1881-1883) y otros grupos de potajes envejecidos, sobrepasados sin excepción por el éxito del *Chat Noir*."

Llega el momento, entonces, de ligar aquello que brota, prolifera, irradia alocadamente (Clouard ni siquiera nos ahorra el trivial "brotar como hongos") a la vertiente anárquica.

"En política los decadentes eran unos revolucionarios, otros frenéticamente antidemócratas como Tailhade, y todos, en verdad, anarquistas y anarquizantes. En estética, estos rebeldes un tanto sumarios, habían tomado su título al verso de Verlaine: *Je suis l'Empire á la fin de*

[7] Clouard, Henri: *Histoire de la Littérature Francaise*, du Symbolisme a nos jours, tome premier, 1885 á 1914, Paris, Editions Albin Michel, 1947.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

la décadence, o quizá provenía de la plaqueta mistificatoria y satírica de Vicaire y Beauclair, *Les Déliquescences d'Adoré Floupette poéte décadent* (1885). Ellos querían, sobre todo, conducir la literatura a la pendiente decadente, y de aquí sus temas extravagantes, cínicos o mórbidos; un vocabulario sepultado de neologismos con los cuales hacían gárgaras los poetas de anchos sombreros negros: *flavescences, adamantin, hiémal, lové, navrance, etc...*[8] El japonismo, el tachismo, la audición coloreada están en la misma línea. Hay que observar que *Les Déliquescences*, parodia de los poetas decadentes, contienen verdaderamente poemas tan verlainianos que se los podría tomar por originales. (...) Decadentes y Simbolistas frecuentemente se han mezclado tanto por sus teorías y obras como por su vida de salón, de conferencias, de café y de la calle nocturna. Simultáneamente, el snobismo de la gente de mundo se reencontraba con la revuelta antiburguesa de los artistas y la conversión a la insurrección de los soñadores cándidamente apasionados por la justicia. Camille Mauclair, en su novela *El sol de los muertos*, que no tiene otra culpa que la de amplificar una realidad mediocre, ha mostrado los lazos de los medios anarquistas con los medios literarios que eran simbolistas; todavía en 1892 se podrá leer bajo la pluma de Paul Adam, de tendencia decadente, que Ravachol era un santo, pero también bajo la de Marcel Schwob, erudito del Simbolismo, que Ravachol había muerto como Sócrates. El vuelo de Barrés, joven autor del *Enemigo de las Leyes* ¿no ha sido rozado por estas fantasías?

"Otro modo en común que han escogido Decadentes y Simbolistas, fue el prerrafaelismo inglés. (...)

"En fin, los Simbolistas han sido los Decadentes de la víspera. Es decir, que una ola pronto simbolista ha recubierto a los Decadentes luego de haber rodado confundida con ellos un cierto tiempo en Verlaine, Laforgue, Moréas. Y es un decadente, Moréas mismo, quien ha nombrado y definido al Simbolismo, inspirándose evidentemente en el soneto de Baudelaire: 'La Nature es un temple'...

"El Simbolismo, distinto del decadentismo desde 1886, contó de inmediato por adherentes a Adam, Laforgue, Wyzewa, Kahn, Régnier, Griffin. En suma, he aquí quizá la diferencia esencial. El Decadentismo daba la espalda a toda doctrina y cuando un conjunto doctrinal se formó, tan nebuloso como debiera permanecer, es decir, cuando un cierto

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

[8] Hoy en día tales términos se encuentran en el *Petit Robert* o en el *Larousse*.

CONICET
I E C H

número de jóvenes autores se sintieron más o menos de acuerdo en sus admiraciones como en los motivos y los objetivos de su reacción antiparnasiana y antinaturalista, el pabellón decadente les pareció muy poco serio, indigno de sus esperanzas al fin conscientes. Entonces, ellos levantaron el pabellón simbolista."

Guy Michaud tiene, en la misma época, una posición en algunos aspectos diversa[9]. Valora tanto la aparición del cabaret como la proliferación de las pequeñas revistas.

"Al fin del siglo XIX, el cabaret reemplaza al salon. Signo de una transformación social: la literatura se democratiza y es en los cafés que ahora se preparan las revoluciones literarias. Su carácter se resentirá por ello: la elegancia mundana hará lugar al desaliño, el alcohol se transformará en amo, acentuando aún más la excentricidad y la neurosis. De donde esas elucubraciones malsanas, ese estilo excesivo y pretencioso, esa necesidad de vulgarizarse y al mismo tiempo de distinguirse. Habrá un tiempo en que estará a la moda adoptar el aire de apache. Entonces los diferentes órdenes de revolución se reunirán y el poeta llegará a ser socialista, incluso anarquista."[10].

En una ciudad en la que la reunión gastronómica ha tenido (y tiene) un valor sacramental que prolonga el banquete inaugural de la cultura occidental, se suceden, a partir de 1878, *Les Hydropathes*, en el *Café de la Rive Gauche*, y cruzando la orilla del Sena, hasta Montmartre, *Les Hirsutes*, en torno al cual habrá de aparecer la revista *Lutéce* en la que Verlaine, casi completamente olvidado, retorna con su primera serie de los *Poétes maudits*, que incluía noticias laudatorias de Mallarmé, Corbiére y Rimbaud[11].

El más famoso de todos los cabarets fue, sin duda, el *Chat Noir*[12], creación de Rodolphe Salis, poeta y pintor. En sus tablados actuaban,

[9] Michaud, Guy: *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1951.

[10] Idem, pág. 225.

[11] "Les poétes maudits", en *Oeuvres complétes de Paul Verlaine*, tome quatriéme, Paris, Albert Messein, éditeur, 1923.

[12] *La Plume*, Revue Littéraire & Artistique, Bi-mensuelle, 15 juin, No. 5, Paris, 1889, "Numéro exceptionnel consacré au Chat Noir. Rédacteur en chef: Albert Tinchant; Directeur de la Revue: Léon Deschamps." El número incluye un artículo de Francisque Sarcey sobre Rodolphe Salis y un cuento de este último escrito en francés antiguo. En la contratapa hay un aviso del cabaret *Chat Noir*. Un dibujo muestra la entrada —estaba

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

entre otros, el *chansonnier* Aristíde Bruant; allí decía sus malignas sátiras Alphonse Allais y durante algunos meses tuvo un éxito asombroso y significativo Maurice Rollinat, un poeta mediocre que confeccionaba sus versos con léxico y temática de Poe y Baudelaire (reunidos en un volumen titulado *Névroses*)[13] y luego los recitaba con gesto y voz macabros, acompañándose al piano con acordes y melismas.

Las bocas ardientes, las campanas de Jueves Santo, la visita de las sombras y el fúlgido relámpago crepuscular hoy son datos pintorescos, pero en aquel tiempo eran indicios del llamado "*mal de fin de siécle*".

"Hacia 1883, bajo múltiples influencias, parece que una nueva alma colectiva comienza a tener consciencia de sí misma. Vacila delante de las vías que se abren, sueña con todos los posibles... Nuevo Romanticismo, nacido como él en las pruebas, crecido como él en la inestabilidad de un mundo que se rehace. (...) Un desequilibrio ha nacido de la dictadura cientista; una vez más se parte a la búsqueda de las fuentes perdidas. Este nuevo reclamo ha sido gravado por un siglo de meditación, de análisis y de esfuerzo crítico. Ha perdido la frescura de los sentimientos y el ardor del descubrimiento. En 1885 se tiene la impresión, mucho más aún que en 1820 o en 1870, de llegar 'demasiado tarde en un mundo demasiado viejo'. Se siente el 'fin de siécle' con todo lo que implica de lasitud. Declinación de un esfuerzo consagrado, parece, al fracaso, declinación de una civilización que se exacerba en las luchas partidarias, declinación de una literatura que no conoce más los grandes entusiasmos y las grandes pasiones... (...)

---

situada en la *Rue Victor Massé*, 12— que imita un cabaret típico de *La Corte de los Milagros* en los tiempos del *Jorobado de Nuestra Señora*, de Victor Hugo. Se ofrecen, todos los días, almuerzos, cenas y comidas a la carta "en el medio más artístico e inteligente del mundo". Una "divina orquesta" se escucha todos los días, de 16 a 18 y de 20 a 23 en la sala de café, abierta a "todas las personas bien nacidas". Todos los días, salvo el domingo, hay representaciones teatrales y sombras chinas. Además, se publicita el periódico literario, artístico y humorístico *Chat Noir*, que tiene un "relente de perfume parisién". Parte de ese material ha sido recogido por Daniel Grojnowski y Bernard Sarrazin en su antología *L'Esprit fumiste et les rires fin de siécle* (José Corti, Paris, 1990).

[13] En las anotaciones de su diario del 18 de marzo de 1886, Edmond de Goncourt menciona la actuación de Rollinat: "...ojos oscuros de una sibila en una pintura de Miguel Angel, una belleza griega en un rostro de carne nerviosa, atormentada..." (*Journal des Goncourt*, Mémoires de la vie littéraire, tome septième, 1885-1888, Paris, Charpentier, 1894.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

"Generación de vencidos y de tísicos, que es también una generación de deprimidos. En la época todo parece conjurarse para favorecer este estado de depresión. El desarrollo prodigioso de las grandes ciudades, succionando toda vida y actividad, determina la anemia progresiva de las ciudades de provincia... A la espera del siglo XX que mostrará el sombrío rostro de las fábricas y las tristezas de la vida obrera, el fin de siglo canta melancólicamente la monotonía de la vida del empleado y del funcionario. ¿Cuántos son los que en 1885 esperaban la hora de dejar su negocio o su oficina municipal para ir a vivir una segunda vida en los *Zutistes* o en el *Chat Noir*? (...) Se ve suficientemente ahora que no se trataba de una simple coincidencia. Generación de vencidos, de tísicos y de deprimidos, la juventud de 1885, al menos la que sentía y pensaba, tenía lo que era preciso para sufrir con una intensidad particular las influencias que convergían entonces. El sentimiento de lasitud, el viento de revuelta, la creciente de misticismo y de idealismo, determinaron naturalmente en ella un estado de crisis que debía conducirla derechamente a una filosofía pesimista."[14]

Esta convergencia pesimista —a la que confluyen el influjo de la filosofía de Schopenhauer, de Von Hartmann y la presencia dominante de la mística wagneriana—, es el aspecto esencial del decadentismo para Michaud.

"Así se aclara la distinción tradicional entre Decadentes y Simbolistas, distinción que en la mayor parte de los historiadores permanece puramente exterior.

"Decadencia y Simbolismo no son, como suele generalmente creerse, dos escuelas sino dos fases sucesivas de un mismo movimiento, dos etapas de la revolución poética. Que en un cierto momento se hayan opuesto el uno al otro, no es sino muestra de la pequeña historia; y ya veremos cuál es el alcance verdadero de tal oposición. Desde un punto de vista más elevado, la Decadencia, o como se complacía en denominárselo, el "Decadentismo", se nos aparece como el momento del lirismo, la expansión de una sensibilidad inquieta, en estado de crisis; el Simbolismo es el momento intelectual, la fase de reflexión sobre ese lirismo, a la búsqueda de una unidad que en Francia el romanticismo no había sabido descubrir y que permitirá definir a la poesía en su esencia y sentar las bases de un nuevo régimen. (...) El pasaje de la Decadencia

[14] Guy Michaud, op. cit.

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

CONICET
I E C H

al Simbolismo es el pasaje del pesimismo al optimismo... la nueva 'escuela' dará a la sensibilidad decadente y a la sociedad más que una doctrina literaria: una metafísica, una concepción del mundo."[15]

Michaud estabiliza la doctrina que será, casi sin excepción, aquella de los manuales y, en general, la de la institución literaria; pero al precio de disimular una grieta.

En la década del 80 pululan las pequeñas revistas de vida por lo general efímera: es la época de los manifiestos, de la proclama altisonante, de intercambios ajenos a los medios académicos porque sus ritos, los dispositivos retóricos, los modos de validación se han trasladado al café, a la cervecería, al cabaret, a los improvisados sitios de redacción.

En octubre de 1886, en París, se publica un número de *La Décadence Artistique et Littéraire*, en el que René Ghil escribe un editorial titulado "Nuestra Escuela". Invoca a dos maestros, opuestos entre sí, pero confluyentes en la fundación de una nueva poesía: Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine. "Vanagloriándose, en verdad, del Tesoro del Prójimo, esta Escuela se dice engalanada por el honor del Símbolo. Simbolizar es evocar, ni decir, ni narrar, ni pintar; la cosa es dominada cuando ella misma puesta en el olvido, por sus cualidades de sueño y de sugestión, renace idealmente y horada al pensamiento que llega a ser el velo voluntario."[16]

Ghil habla (¿qué duda cabe?) un lenguaje mallarmeano; pero Mallarmé no emplea ni el vocablo "símbolo" ni sus derivados: él habla, más bien, de Idea, o verso o simplemente palabra. Uno de los primeros en emplear el término es, al parecer, Maurice Barrés, joven director de *Taches d'Encre*, quien en una nota del 5 de diciembre de 1884, llama "poesía simbólica" a la de Mallarmé.

El 6 de agosto de 1885, Jean Moréas, en una nota publicada en el *Temps*, reacciona contra un periodista que habla de decadencia. "Lo que los pretendidos decadentes buscan ante todo es el puro Concepto y el eterno Símbolo... También la crítica podría denominar con mayor justeza a los poetas decadentes simbolistas."[17]

[15] Idem.

[16] Idem.

[17] Cit. en Michaud, Guy: *Mallarmé, L'Homme et L'Ouvre*, París, Hatier-Boivin, 1953.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

En setiembre del año siguiente y en *Le Figaro*, la redacción del periódico publica *Un manifiesto literario* (el célebre manifiesto del simbolismo) del propio Moréas, a quien presentan como formando parte del grupo de poetas y prosistas "decadentes".

"Ya hemos propuesto la denominación de *Simbolismo* como la única capaz de designar razonablemente la tendencia actual del espíritu creador en arte. Esta denominación puede ser conservada. (...) Enemiga de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva de la poesía simbólica busca: vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no sería en sí mismo su objetivo, sino que sirviéndose de esta para expresar la Idea, permanecería sujetada.

"La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores, dado que el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí misma. Así en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones humanas, todos los fenómenos concretos, no podrían manifestarse ellos mismos porque son apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las Ideas primordiales."[18]

Por cierto, Moréas se opone frontalmente a la prédica del periódico *Le Décadent*, que el 10 de abril de 1886, por intermedio de un anarquista, Anatole Baju, levanta las consignas del "décadisme": "Disimularse el estado de decadencia a que hemos llegado sería el colmo del insensatismo. Religión, costumbres, justicia, todo decae o más bien todo sufre una transformación ineluctable. La sociedad se desagrega bajo la acción corrosiva de una civilización delicuescente. El hombre moderno está embotado.

"Afinamientos de apetitos, de sensaciones, de gusto por el lujo, de goce; neurosis, histeria, hipnotismo, morfinomanía, charlatanismo científico, schopenhauerismo a ultranza, tal son los pródromos de la evolución social.

"Es sobre todo en la lengua que se manifiestan los primeros síntomas. A necesidades nuevas corresponden ideas nuevas, sutiles y matizadas hasta el infinito. De allí la necesidad de crear vocablos inéditos para expresar una tal complejidad de sentimientos y de sensaciones fisiológicas. No nos ocuparemos de este movimiento más que desde el punto de vista literario. La decadencia política nos deja fríos..."[19]

[18] Cit. en Delevoy, Robert: "Le Symbolisme", (Journal du Symbolisme), París, Skira, 1977.

[19] Idem.

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

CONICET
IECH

Poco más tarde, la tribuna del *Décadent* llama a Louise Michel, activista y poeta de la Comuna: "Nuestros sentidos son aún imperfectos, pero el pensamiento del hombre podrá adquirir todos los tonos, todas las armonías, todas las formas. Los anarquistas quieren como los decadentes la aniquilación del viejo mundo. Los decadentes crean la anarquía del estilo."[20]

Baju habrá de acusar a los simbolistas de plagiarios e impostores en 1888 y en el mismo *Décadent*: "Los Decadentes son una cosa, y los Simbolistas son la sombra de esta cosa"[21].

De cualquier forma, Moréas tiene ganada la partida. Ya en 1891, *La Plume* le dedica un número íntegro al "Simbolismo de Moréas"[22].

[20] Idem.

[21] Cit. en Michaud: op. cit.

[22] Es el número del 1 de enero. El sumario incluye un artículo de Anatole France sobre Moréas —al que trata con amable reserva, no exenta de desdén e ironía—, textos del propio Moréas, de Achille Delaroche, un apéndice de Maurice de Plessys —"Estrenos simbolistas"— y una composición alegórica sobre Moréas de Paul Gauguin.

El texto de Barrés, que adopta el idealismo sensualista, como casi todos los escolarcas ("La realidad, es preciso volver a repetirlo, es el conjunto de nuestros hábitos de ver, de sentir, de razonar") termina de la siguiente manera: "En nuestra literatura de elegíacos fatigados y de lógicos enervados (hablo de los mejores) es preciso reconocer esta sensualidad y esta simplicidad despreocupada que caracterizan a los grandes poetas del Renacimiento. Aventura irónica, pero racional, en suma, esta organización de *primitivo* que le vale, al poeta, ser juzgado como el más autorizado de los *decadentes*. Concluyo sobre esta "nueva escuela" diciendo que es en verdad demasiado evidente que no ha habido jamás literatura de decadencia y que se ha querido infligirle un epíteto desatinado; la cualidad de poeta implica necesariamente una espontaneidad y una frescura de impresión que son exactamente lo contrario: el privilegio de las razas nuevas, como lo muestra el ejemplo de Jean Moréas".

El texto más interesante, minucioso e informado es el de Achille Delaroche; el único en mencionar a *Los poetas malditos* de Verlaine y a Mallarmé. Refiriéndose a Moréas, dice: "En el diario *Le XIX Siécle*, del 11 de agosto de 1885, hace justicia al retrato arbitrario que M. Bourde había trazado de los jóvenes escritores y reivindica para ellos el título de *Symbolistes* que corrobora con citas de Alfred de Vigny, de Edgar Poe, de Stendhal, de Baudelaire. (...) Pese a esas declaraciones netas y categóricas y la repudiación de la etiqueta desatinada de *decadentes*, el equívoco ha continuado en la prensa y en el público, donde se confunden a placer las bromas con las obras serias y a los farsantes con los verdaderos artistas. Algunos jóvenes literatos, con un espíritu mejor intencionado que hábil, tomaron la etiqueta, que se ha debido condenar al olvido por el silencio y el desprecio, y la enarbolaron como bandera. Su responsabilidad es muy grande en la injusticia que persigue aún hoy al esfuerzo artístico de nuestra generación ante los mal informados."

En cuanto a Moréas, proclama la fusión de la Edad Media francesa con el Renacimiento francés en el principio organizador del Alma moderna.

El apéndice de Du Plessys tiene rasgos sugestivos, no sólo porque muestra la

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

CONICET UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
I E C H

Todavía a fin de siglo, decadentes y simbolistas se repartían de modo vacilante y confuso un mismo campo[23].

En cambio, un libro que se publica a fines de la década del 20 de este siglo[24] ciñe el período abarcado por las fechas 1857-1900 bajo el título genérico "El triunfo del simbolismo" y los decadentes aparecen tangencialmente mencionados con la expresión "simbolistas oscuros". Recién a fines de la década del 40, las historias y los manuales que buscan la exhaustividad se ocupan del decadentismo como fenómeno separado,

---

influencia del prerrafaelismo inglés y de las concepciones de Ruskin (Hay un libro que introduce a la estética inglesa nostalgiosa del gótico en Francia: Milsand, J.: *L'Esthétique anglaise*, Etude sur M. John Ruskin, París, Germer Bailliére Libraire-Editeur, 1864) al condenar los movimientos posteriores al siglo XVI, sino porque da una particular versión chauvinista del simbolismo como conjunción del espíritu "galo-latino" enfrentado al "empirismo germánico". Se sabe a dónde conducirán esas alianzas del espiritualismo y el nacionalismo.

[23] Cuando se realizó la Exposición de París en 1900, se publicaron dos enormes tomos —cuya calidad gráfica es excepcional— que contenían no sólo un informe detallado de las obras de ingeniería y arquitectura, además de un inventario de los distintos pabellones, sino también lo que, muy en el espíritu de la época, se denominó "Enciclopedia del Siglo": exploraciones y exploradores, máquinar, artes y oficios, los nuevos medios de comunicación y, por supuesto, recensiones de la literatura y de la pintura en Francia.

Un tal A. Syveton escribe sobre literatura francesa. "Se puede decir que a la muerte de Renan y de Taine, en 1892-3, el siglo XIX ha terminado. Pero los escritores continúan produciendo y trabajan en una literatura nueva que será la del siglo XX. Es sobre esta literatura en formación que nos es preciso lanzar una ojeada antes de terminar.

"En poesía, la escuela parnasiana se prolonga a través de José María de Heredia (nacido en 1842), un maestro cincelador, del cual cada soneto es una obra de arte, acabada y espléndida. Su única recopilación, los *Trophées*, publicada en 1893, fue acogida con entusiasmo. Pero él es, en suma, el representante de unageneración que desaparece y los poetas del día se separan de las formas metálicas o marmóreas de los Parnasianos, amando las ideas vagas, las emociones indefinibles, expresadas en versos flexibles, desarticuladas y de un ritmo casi inaprehensible. ¡Qué de grupos y qué de jefes de grupos! Conformémonos con citar a decadentes y simbolistas. En esta muchedumbre sólo un hombre merece el título de maestro: Paul Verlaine (1844-1895), ingenuo y perverso, místico y sensual, bohemio incorregible cuyas numerosas publicaciones contienen tantas piezas deliciosas. Después de él se debe nombrar a Stéphane Mallarmé."

(*L'Exposition de París (1900)*, publiée avec la collaboration d'ecrivains spéciaux et des meilleurs artistes, París, Librairie Illustrée, Montgredien et Cie. Editeurs. tome premier, pag. 107-108)

El pensamiento de la academia es, siempre, monótonamente igual a sí mismo: luego de una cumbre (para el caso, Heredia) llega el *desorden* y la *proliferación*.

[24] Bouvier, Émile: *Initiation á la Littérature d'aujourd'hui*, París, La Renaissance du Livre, 1927.

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

CONICET
IECH

aunque, en última instancia, pasa a ser un momento quizá inevitable pero de todas formas provisorio del apogeo del simbolismo.

LA CENSURA Y EL DOMINIO DE LO INQUIETANTE

Nada ganaríamos, sin embargo, si invirtiendo la perspectiva dijéramos que es el decadentismo el esencial y el simbolismo algo provisorio. Decadentismo y simbolismo son muy secundariamente nombres de escuelas; y es obvio que en este punto la institución literaria —la literatura como *ergon* y no como *energeia*, como obra constituída y no como actividad constituyente—, se enreda de un modo fastidioso, prolongado, ya crónico. El decadentismo es un síntoma equívocamente preciso de la cultura, mientras Simbolismo, antes que designar una presunta escuela, es el índice de una operación hermenéutica que recupera para el espiritualismo finisecular (ese que los manuales denominan "reacción antipositivista y antinaturalista") un campo de tensión estético y ético que inaugura Baudelaire y culmina Mallarmé[25] al retomar el *ennui* del primero para practicar una ontografía del ser que desaparece y por la cual se equiparan realización con extinción y fulgor con borradura.

Dicho esto (que desplegaré a lo largo del libro, desde luego) es preciso retornar, quizá por última vez, a los protagonistas menudos de la controversia terminológica. Moréas está demasiado ganado por el afán de respetabilidad (y por ello busca un término más "digno" para la escuela que supone ajena al cambalache anarquista) que habrá de culminar, poco tiempo más tarde, en su adhesión a un pálido movimiento neoclásico; Baju es indigente estilístico (y no he vacilado en traducir sin ocultar la torpeza de su prosa) y conceptual. No importa. La sustitución de Decadentismo por Simbolismo es el claro indicio de una censura histórica. Ambas palabras son, indudablemente, equívocas; mas una es

[25] El decadentismo es terminal e inaugural, se ubica en esa frontera lábil en la cual el peso y la gravedad de la existencia quedan en suspenso en el reino intermedio de lo que aún no termina y vislumbrando lo que todavía no empieza; ambigüedad que permite pensar, a la vez, en una vida salvaje y exangüe (no primero terminal y luego inaugural, sino simultáneamente y en el mismo respecto lo uno y lo otro). Se comprenderá entonces por qué excluyo a Rimbaud y ubico a Mallarmé de un modo oblicuo: desde el punto de vista del decadentismo, Mallarmé es un autor bifronte.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

ingobernable en su ambigüedad hecha de impostura, recriminación y desafío que muestra cómo lo indomeñable alimenta, siempre, una auténtica voluntad de poder; y se orienta hacia lo inquietante; la otra tiene olor a sacristía, a esoterismo y a tradición venerable. Puede cobijar a todos los que aspiran, en aquel fin de siglo, a encontrarse en la "ciudad interior".

Veamos las cosas más de cerca.

En Mallarmé la Idea es inseparable de su apariencia que se desvanece; en el manifiesto de Moréas las llamadas Ideas primordiales (que reintroducen un platonismo mágico y vulgar) están siempre más allá de sus "vestiduras" (versión simplificada y desnaturalizada de la Cábala) que, además, son devueltas a un tipo de pensamiento analógico que la razón analítica superó y que nada tiene que ver —aunque las inercias de la crítica promuevan lo contrario— con las correspondencias baudelairianas.

La confusión de Baju toca, al menos, dos puntos decisivos. Levanta como bandera el mismo término que sirve para denunciar, como si en la descomposición hubiera, implícita, una descomposición a la segunda potencia; como si el vínculo extraño que la forma artística mantiene con su materia hallase su verdad en la deformación de aquella bajo el peso de esta en el instante que una nueva forma surje para anunciar el crepúsculo de todas las formas.

El segundo punto es, aparentemente, más obvio: la contaminación entre anarquismo y decadentismo.

Los anarquistas que violentaban la vida y la propiedad burguesas eran populares entre los intelectuales ajenos a la llamada "República de los profesores", es decir, los docentes que eran los funcionarios privilegiados ya sea del Estado, ya sea de las congregaciones y cuyas carreras eran un camino seguro para acceder a los puestos políticos importantes.

Podríamos mencionar a Ravachol, a la banda de Bonnot, contar cómo un poeta —Laurent Tailhade— perdió un ojo cuando sus amigos anarquistas cometieron un atentado contra el *Café Foyot*; podríamos también decir que algunos anarquistas pasaban rápidamente —demasiado rápidamente—, del anarquismo como estilo de vida marginal e incluso delictivo, al anarquismo sinónimo de exasperada defensa de las clases subalternas a, en fin, la afirmación de una rebeldía aristocrática, desesperada, escatológica; y sin embargo nos quedaría sin responder la pregunta única: ¿en qué punto se intersectan un estilo de decadencia que,

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

CONICET
IECH

sea lo que sea, es cuanto menos una muestra de extremo refinamiento, con un llamado a la "acción directa e inmediata" que está del lado salvaje de las cosas?

A mi juicio, este "lado salvaje de las cosas" no hay que buscarlo en la inevitable (y frágil) solidaridad entre las manifestaciones de la vanguardia estética y las prácticas contestatarias, porque allí nos encontraríamos devueltos al plano de la historia sin siquiera haber rozado el estético, ni tampoco en un análisis de las doctrinas anarquistas —sean las de Proudhon, de Bakunin o Kropotkin—, sino en un nivel que al acoger aspectos transversales de las doctrinas y solidaridades mencionadas, permitiría establecer un nuevo y más sólido lazo de la historicidad con la estética.

En un texto Baju habla del "absoluto idealismo: sólo el Yo es"[26].

Esta tesis es la del individualismo anarquista de Max Stirner. "Sólo el Yo es" no significa sólo yo existo sino que la existencia, es decir, la alianza de la idea y la corporalidad, se cumple para cada cual de un modo intransferible y absoluto. Feuerbach reducía el Absoluto a la Humanidad y Stirner, llevando al extremo ciertas tendencias de la izquierda hegeliana, disolvía la humanidad en la humanidad de cada singularidad; cada una absoluta y responsable ante las otras en virtud de la propia absolutez y no por el sometimiento a una ley abstracta, fuera la que fuera.

Dice Stirner en los últimos párrafos de *El Único y su propiedad*: "El ideal 'Hombre' está realizado cuando la concepción cristiana se transforma y viene a ser: 'Yo, este único, soy el hombre'. La cuestión: '¿Qué es el hombre?' viene a ser '¿Quién es el hombre?' ...la respuesta está personalmente presente en el que interroga: la pregunta es su propia respuesta.

"Se dice de Dios: 'Los nombres no lo nombran'. Eso es igualmente justo de mí: ningún concepto me expresa, nada de lo que se da como mi esencia me agota, no son más que nombres. Se dice, además, de Dios, que es perfecto, y no tiene ninguna vocación de tender hacia una perfección. ¿Y yo?

"Yo soy el propietario de mi poder, y lo soy cuando me sé único. En el Único, el poseedor vuelve a la Nada creadora de la que ha salido. Todo ser superior a mí, sea Dios o sea el Hombre, se debilita ante el sentimiento de mi unicidad, y palidece al sol de esa conciencia.

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

[26] Citado en Michaud, op. cit.

CONICET
I E C H

"Si yo baso mi causa sobre Mí, el Único, ella reposa sobre su creador efímero y perecedero que se devora él mismo, y puedo decir: Yo no he basado mi causa sobre Nada."

Aquí termina el libro; poco antes decía Stirner: "¡Y qué! ¿Estoy en el mundo para realizar ideas, para llevar por mi civismo mi piedra para la realización de la idea de Estado, o para dar por mi matrimonio una existencia como esposo y padre a la idea de familia? ¿Qué me quiere esa vocación? Yo no vivo tras una vocación más que la flor se abre y exhala su perfume por deber."[27]

Stirner no ignora el plexo de determinaciones transindividuales que captan a cada singularidad; pero hay algo en la experiencia de la corporalidad que se sitúa más allá de toda determinación: punto de fuga, de quiebre, que hace de cada cual un "vagabundo" de las estructuras y que es, precisamente, ese acto por el cual el individuo retorna a la nada a la vez creadora y destructora; nada que establece un intervalo suspensivo (y angustioso) en la cadena de las generaciones y desafía al tradicionalismo que quiere ver en cada ente, en cada actor, un eslabón de herencia y sacrificio, de sumisión a algún "Dios de los domingos". El Único es Absoluto pero su incondicionalidad es de una fragilidad también absoluta; su poder reside en aquello que desde el punto de vista de la teología pudiera juzgarse un defecto, una mácula, una carencia. Por su poder y su orgullo vuelve a la Nada de que salió: ningún nombre puede nombrar mi desaparición —éste es el mensaje de su prosa áspera y desaliñada.

El que implica, asimismo, un corolario; el ligamen de la existencia con la nada exige al existente que se sustraiga del imperio del deber ser[28] y particularmente del mandato de la productividad social y familiar que ordena, a todos, rechazar la esterilidad.

Quizá si nos acercamos más al presente y desde allí retornamos a las últimas décadas del siglo diez y nueve, los motivos actuales y su compleja imbricación, despojados de todo aquello que es mera actualidad, harán resonar de otra forma, más preciada, más nítida, la trama cuyos repliegues aún perduran.

[27] Stirner, Max: *El Único y su propiedad*, Madrid, La España Moderna, s/f.

[28] "¡Y qué! ¿Estoy yo en el mundo para realizar ideas, para llevar por mi civismo mi piedra para la realización de la idea de Estado..." Idem nota anterior, pág. 463.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

En 1949, Ernest Curtius escribió la segunda parte de uno de sus más célebres ensayos, el dedicado a Eliot.

Casi al final de la primera parte —fechada en 1927—, dice: "Tierra yerma, árida, agostada, pedregosa, hórrida: eso es nuestro tiempo. Es, en todo caso, una faceta del símbolo que no puede pasarse por alto. Es nuestro tiempo, con toda su desesperanza, su mortal cansancio, un tiempo que ha perdido la confianza en sí mismo y recuerda, avergonzado, la música, la leyenda, la belleza de eras anteriores, a las que apenas si se atreve a evocar."[29]

Y luego, en el comienzo de la segunda parte: "En 1917, E. M. Forster buscaba durante su enfermedad lecturas que no fueran patrióticas; se decidió por *A Rebours* de Huysmans. Era un alivio moverse en un mundo que cultivaba sus impresiones sensuales y dejaba de lado la voluntad. '¿Era decadente?' '¡Sí, Dios sea loado!'"

Cuando plantee el tema de la ruina y la decadencia en *The Waste Land*, evocará al decadentismo. "Llamaremos 'decadentismo' a la obsesión por todos los síntomas de una vida que desciende a su ocaso. Baudelaire descubrió este estado del alma para la poesía, y el simbolismo del siglo XIX ha recogido su herencia. Puede ocurrir que el decadente se sienta atraído por el decaimiento como por una fuerza mágica; entonces lo acepta, lo goza en estéril voluptuosidad, como seducción por el abismo. Mas puede ocurrir que el sentimiento de ruina le haga sufrir. Una sección de *Les Fleurs du Mal* se titula "Spleen et Idéal", que George tradujo "Trübsinn und Vergeistigung", melancolía y espiritualización. La sensibilidad decadente fue una forma, históricamente explicable, de la angustia moderna.. Mas para poder sucumbir a la seducción de lo antivital es condición previa el sentirse herido en el centro de la propia vida, y, para un artista, esto significa sentir que se le ha agotado la fuerza creadora. Uno de los principales temas de Mallarmé es la esterilidad de su Musa. La infertilidad es un motivo central de *The Waste Land*."[30]

Curtius —que no se demora en las fáciles alegorías del ocaso— subraya dos elementos cruciales: la renuncia a la voluntad y la esterilidad. Tradicional y empeñosamente, la filosofía ha definido a la voluntad como apetito racional; ¿no sería mejor, conforme al psicoanálisis,

[29] Curtius, Ernest: *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, Madrid, Visor, 1989; pág. 285.
[30] Idem; pág. 297.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

definirla como obstinación del yo para adecuarse a las restricciones que el ideal del yo le impone?[31]

La voluntad —al igual que el ideal— alternativamente deprime y exalta; tentada por el sabor de la infracción, se abandona a lo que cree es el imperio de la pasión, para descubrir, sacudida por la culpa, que no era más que el imperio del ridículo del cual habrá de evadirse gracias al sacrificio.

El lugar de la esterilidad es mucho más complejo y está erizado de obstáculos que se originan en prejuicios y en falsas evidencias.

Juzgados con el parámetro de Victor Hugo —quien versificaba todo, el humo de las chozas campesinas, el sitio de París, el oscuro mar del siglo por venir—, Mallarmé y Baudelaire son poco prolíficos, casi estériles. Pero Hugo era un vate, que siente la sombra diáfana del angel que lo ilumina en su perfecta transparencia; Baudelaire y Mallarmé modelaron el fragmento que sólo tolera su culminación fragmentaria (en ellos sólo los sonetos tienen el aspecto de algo concluso, según el criterio tradicional) porque han sido rozados y perturbados por el ala de lo inquietante.

Si hemos de darle crédito a Jessie Weston[32], en la leyenda del Santo Graal la tierra se ha tornado estéril porque el Rey Pescador ha perdido, misteriosamente, su potencia. Solemos asociar la esterilidad simbólica con la mujer incapaz de renunciar a la perfección narcisista de su imagen por no poder entregarse a la parte oscura de su sombra[33]; posición correlativa a la del hombre doblemente impotente ante la mujer incarnal y ante la hembra que viste con el fantasma de Lulú.

[31] Empleo los términos en su acepción estrictamente freudiana: no opongo un yo "real" a otro "ideal"; el yo es un precipitado del ideal del yo.

[32] Weston, Jessie: *From Ritual to Romance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

[33] Cfr. Lemoine-Luccioni, Eugénie: *La partición de las mujeres*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1982; págs. 24-27.

La autora toma el término "sombra" de Hoffmansthal ("La mujer sin sombra") y también de Freud, quien describe con ese término lo que la mujer tiene de inanalizable. Podría ser interesante cruzar estas referencias con las de Max Milner (*Las fantasmagorías*, México, F.C.E., 1990) que estudia la sombra en relación al cuento de Chamisso. La sombra es, en primer lugar, la proyección de un volumen; luego la parte de un sólido privada de luz. Pudiéramos decir que la femineidad del decadentismo se apoya en la primera significación pero para arribar a la segunda: la Helena de Moreau, evocada por Laforgue.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Mas, ¿cómo no advertir, tanto en Baudelaire como en Mallarmé, que en ellos la esterilidad, sin idealizar ni ocultar su aspecto patológico, se transforma, sorpresivamente y con consecuencias vastísimas en la literatura actual, en un valor, en un desideratum?

En *La Fanfarlo*, Baudelaire presenta a su alter ego, Samuel Cramer, "quien en otros tiempos firmó con el nombre de Manuela de Monteverde algunas locuras románticas..."[34]

"Es a la vez un gran holgazán, un ambicioso triste, y un ilustre desdichado; porque casi no ha tenido en su vida más que mitades de ideas. El sol de la pereza, que sin cesar resplandece dentro de él, vaporisa y le come la mitad del genio con el que el cielo lo ha dotado. Entre todos esos hombres semi-grandes que he conocido en esta terrible vida parisién, Samuel fue, más que cualquier otro, el hombre de las bellas obras fracasadas; criatura enfermiza y fantástica, en quien la poesía brilla más en su persona que en sus obras, y que, hacia la una de la mañana, entre la fascinación de un fuego de carbón mineral y el tic-tac de un reloj, me ha parecido, siempre, el dios de la impotencia —dios moderno y hermafrodita—, ¡impotencia tan enorme y colosal que llega a tornarse épica! (...) Ha escrito en alguna parte: los ángeles son hermafroditas y estériles."

Hay en estos párrafos una doble inscripción de la figura; la primera como lugar de la neurosis, la segunda como aquello que la desborda, no sin antes tomarla como su materia prima.

El hermafrodita, acoplamiento monstruoso de Hermes y Afrodita, afirma el horror a la diferencia de los sexos, el terror de la femineidad; y abraza la exigua utopía de una sexualidad sin fantasmas, tan grosera en su inconsistencia como la utopía paralela de una sexualidad que la sexología quisiera proclamar "natural".

Y, sin embargo, el estilo de Baudelaire, en el que la punta irónica rápidamente se desliza por la pendiente del humor negro, promueve una conversión de la figura, la hace radicalmente otra. Si la tragedia antigua se repliega incesantemente sobre un centro irrepresentable, el incesto; la tragicomedia, que funda Platón en sus diálogos (y nos interesa particularmente *El Banquete*) está habilitada y habitada por un centro vacío, también a su modo irrepresentable: la fusión perfecta de los sexos

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

[34] Baudelaire: *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., 1954; pág. 377.

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

sólo llega al escenario porque la parodia y el gesto bufo auxilian al poeta y al lector —y este es, indudablemente, el lugar de Aristófanes en *El Banquete*.

Pero entonces, y por un proceso de conversión que se acerca al sacrilegio, la mención de la fusión perfecta, esa descripción que cada vez es más atraída por un áspero regusto angustioso que se trueca en risa convulsa, es cada vez más y mejor, reunión dispersa de cualidades errantes, nocturnas, crueles. Sin abandonar su lugar central de dios de la impotencia —que lo es—, el hermafrodita llega a ser dios de la mónada anárquica.

Y cuando digo mónada anárquica no digo el átomo de Lucrecio[35], indivisible y eterno, incorruptible; sino lo que él mismo denomina simulacro, impalpable imagen que se desprende de la superficie de las cosas y forma una trama a veces densa a veces sutil, pero siempre escurridiza e intermitente, responsable de que el mundo tenga relieve, olor, color, sabor, responsable también de la constante licuefacción del mundo de los sentidos, expuesto a la mutación incesante de la configuración de los simulacros.

En la misma *De Rerum Natura*, Lucrecio afirma el carácter limitado de las leyes naturales, la restricción que imponen estas al número de figuras atómicas; de lo contrario, sostiene, si las combinaciones posibles no conservaran el género propio de las cosas[36], el crecimiento estable se mutaría en proliferación monstruosa, que subvertiría el orden natural: animales mitad marinos mitad terrestres, ramajes que brotan de cuerpos vivos, Quimeras que exhalan llamas.

¿No es este el sitio retórico del Hermafrodita? Al cruzar Baudelaire lo que no puede cruzar, al reunir incompatibilidades que potencian su rechazo, se genera un tormentoso y enrevesado vacío de representación que, nacido del horror a la femineidad, por un súbito movimiento de conversión ocupará, de ahora en más, el lugar de la femineidad que Baudelaire roza, ácidamente, con ese ridículo seudónimo de bailarina o cupletista española, "Manuela de Monteverde"; —femineidad que, desde luego, ya no se reduce a la polar convención que enfrenta a lo pasivo con lo activo y nos brinda un nuevo y sorprendente acceso a las figuras

[35] Lucrecio: *De Rerum Natura*, Barcelona, Bosch, 1985; Libro Cuarto, 45-55.
[36] Idem; Libro Segundo, 700-710.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

de Dioniso, Dios que mezcla las fronteras e instaura la alteridad radical[37].

En la épica antigua las Musas o los Dioses o Diosas garantizan la fecundidad del poema al inspirar al poeta: "Cuenta, Diosa...", "Háblame, Musa..." En el comienzo de *De Rerum Natura*, Lucrecio invoca a Venus —"alma Venus"[38], voluptuosidad de hombres y dioses, dadora de fecundidad, concebidora de las especies vivientes e impulsora de que cada cosa surja hacia la luz solar. La tradición ha ubicado estos versos inaugurales bajo el epígrafe "felicidad e incorruptibilidad".

Esta incorruptibilidad es un principio de equilibrio: toda pérdida de la Naturaleza —a la que Venus personifica— debe ser rigurosamente compensada; la conservación del Todo exige que las partes, agotado su lapso de conservación, perezcan. "No, no se aniquila todo lo que parece morir, ya que la Naturaleza renueva a unos seres con la sustancia de otros, y no sufre que cosa alguna se engendre sino ayudada por una muerte ajena."[39]

Congenialidad y connaturalidad del poema y la Naturaleza, fecundidad analógica de ambos órdenes, disciplina perfecta por medio de la cual cada pérdida —muerte o deterioro de miembros de una especie, intervalos de parálisis del escritor—, es rigurosamente restituída.

¿Cómo no pensar, empero, que la invocación a Venus tenga un carácter de conjuro, incluso de exorcismo?

La Venus nutricia y fecundísima de la naturaleza primera, insensible, pura combinatoria de átomos en cadencia y declinación, imperturbable y eterna, disimula a la "Venus vagabunda" (*vagus Venere*)[40] de los simulacros, la Venus para nosotros: *Venus est nobis.*

Y aquí el poema alcanza su primera culminación cuando el erotismo de las figuras visibles se distrae hasta llegar a contradecir el optimismo solar del comienzo; el amor de y por el simulacro condena a los amantes

[37] Vernant, Jean Pierre: "El Dionisio enmascarado de *Las Bacantes* de Eurípides", en *El hombre* (Selección de artículos de la *Revista Francesa de Antropología)*, Buenos Aires, Manantial, 1986.

[38] Libro Primero, 1-49.

[39] Idem, 262-264.

[40] *"vagus Venere"*, Libro Cuarto, 1071.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

a un juego perpetuo de espejismos, a las llagas y a las intensidades de los señuelos, al placer y al dolor que alternativamente suspende y promueve el tormento. El ansia furiosa que ninguna posesión calma, antes bien la excita de más en más, traiciona la supuesta quiescencia natural y muestra su imposibilidad: los amantes sólo abrazan el aire de las figuras; la penetración y fusión de los cuerpos es vano esfuerzo, incluso loco.

La secular retórica de la invocación a la Musa de la fertilidad exhibe, quizá por vez primera con Lucrecio, su reverso, aquello contra lo cual se protege, tensamente. El equilibrio productivo de pérdidas y ganancias, el juego constante de reposiciones —reposiciones de generaciones, reposiciones de talentos y de obras, reposiciones de medios y recursos—, adviene a su mortal límite: la parálisis del continuo mítico y natural, la interrupción del ciclo de compensaciones, la emergencia del residuo y del accidente, de la negatividad que se rehúsa a la pura positividad. El poeta llega a recomendar al amante que, cuando sea punzado por la excitación, descargue el semen en "cualquier cuerpo" (*in corpora quaeque*), para evitar quedar captado por un único amor.

"Cualquiera" no distingue ni entre el cuerpo propio ni el ajeno, ni siquiera entre los órdenes: vegetal, animal o humano. Este tributo al derroche natural es ya un aparentemente nimio pero en verdad poderoso intervalo que, de algún modo, preanuncia el final del poema, que describe, con precisión y plástico horror, la peste que alcanzó a Atenas en el 430 a. de J. C.

El desperdicio del licor seminal es un defecto, quizá minúsculo; la descomposición y destrucción de la peste es un exceso. En ambos casos se insinúa una lógica inquietante para el epicureísmo oficial del poema; librada a su espontaneidad la natura naturante es turbulencia y proliferación monstruosa, ajena a simetrías, ajena a proporciones armónicas[41].

En los poemas y en la prosa de juventud de Mallarmé hay estratégicas referencias a la esterilidad.

"Musa moderna de la Impotencia —dice en *Symphonie Littéraire*—, que me prohibes hace tiempo el tesoro familiar de los Ritmos, y me

[41] Marcel Schwob ha realizado poéticamente esta perspectiva en su mítica semblanza de Lucrecio en sus *Vidas imaginarias* (hay una excelente versión de Rafael Cabrera y José Emilio Pacheco: México, Porrúa, 1991).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

condenas (amable suplicio) a no hacer más que volver a leer —hasta el día en que me envolverás en tu irremediable malla, el hastío, y todo habrá entonces acabado, —los inaccesibles maestros cuya belleza me desespera; mi enemiga, y no obstante mi encantadora de pérfidos brebajes y de las melancólicas ebriedades, te dedico, como una broma —o ¿lo sé acaso?— como prenda de amor, algunas líneas de mi vida escritas en las horas clementes en que no me inspiras el odio a la creación y el estéril amor a la nada. Allí descubrirás los goces de un alma puramente pasiva que todavía es sólo mujer y que mañana quizá sea animal."[42]

¿Es preciso subrayar la posición femenina del que espera el don y la mezcla de esperanza y de temor que constituye el perfil de un horror radical?

En los textos de madurez —particularmente *Igitur, Herodías*—, la esterilidad ha transformado el ambiguo odio de la creación en un interrogante del eclipse de la creación que es inherente a la creación.

Pero antes de llegar allí, prefiero pasar por un texto que, a su modo, tiende un puente entre dos épocas, *Don du Poème*[43].

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûle d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor,
L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
Palmes! et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.
O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance:
Et ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame?"

(¡Te traigo el hijo de una noche de Idumea!
Negra, con el ala sangrante y pálida, desplumada,
por el vidrio quemada de aromas y de oro,

[42] Mallarmé, Stéphane; *Oeuvres Complètes*, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1950; pág. 261.

[43] Idem; pág. 40.

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

CONICET
IECH

por los vidrios helados, ¡ay! tristes aun
la aurora se lanzó sobre la lámpara angélica.
¡Palmas! y cuando ha mostrado esta reliquia
a este padre ensayando una sonrisa enemiga,
la soledad azul y estéril ha temblado.
Oh acunadora, con tu hija y la inocencia
de tus pies fríos, acoge un horrible nacimiento:
y tu voz recordando viola y clavecín,
con el dedo marchito ¿apretarás el seno
por quien corre en blancor sibilino la mujer
por los labios que el aire del virgen azur hambrea?")

La erudición mallarmeana[44] ha mostrado que Idumea es una región mítica pre-adámica de seres que, según la tradición cabalista, eran monstruos sin sexo que se reproducían sin mujeres. Si elegimos esta vía, una secuencia alegórica y unívoca se impone; al entregar *une horrible naissance* a la *berceuse*, se quisiera pasar de la monstruosa esterilidad al reconocimiento fructuoso de la fértil femineidad. Privilegiaríamos, en nombre de la motivación bíblica, una versión que haría del texto el pretexto para el despliegue de una significación temática, sustancial, anterior y exterior a la trama orgánica y equívoca del poema.

Además, hay otra tradición, la clásica, más específicamente virgiliana. En las *Georgicas*[45] (III, 1-38) las palmas son las que Virgilio le promete a Mantua; las palmas triunfales del poeta. En ese contexto Idumea es, simplemente y al margen del cabalismo, tierra de palmares: "De Idumea, el primero, te llevaré a tí, Mantua, las palmas" ("*Primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas*").

De aquí se abrirá, enojosamente, otra vía, igualmente didáctica, prescindible, exterior, arbitraria.

Desde ya, estas significaciones no pueden ser excluídas, pero su lugar es muy distinto al que le supone la tradición exegética, demasiado preocupada por el origen del origen en desmedro del complejo significable, el que hace de tales significaciones algo distinto a una causa

[44] Idem; pág. 1437 y ss.
[45] P. Virgilius Maro; París, Librairie Hachette et Cie., 1870; pág. 95.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

final; son materia prima, a desviar de sus supuestos, quizá para reconducirla al desvío que la originó y que ahora se disimula en una normativización que aparenta transparencia.

En Virgilio, "palmas de Idumea" es un sintagma unitario; en Mallarmé *Idumée* aparece al final del primer alejandrino y al culminar la primera frase del poema, que abarca cinco versos, y en el comienzo del sexto, surge, aislado por el signo de admiración, como ajeno a cualquier régimen sintáctico, el plural *Palmes!*.

Pal-mes; *P-a-l-m-e-s*; de nuevo monádico *Palmes!* Palmas de la victoria, para el poeta laureado, para el general que ha ganado una batalla; más tarde durante el cristianismo, por una especie de comprensible extensión e inversión, las palmas del martirio. Todo eso, junto a la bíblica Idumea, región de palmares y de monstruos, habitada por todos los sueños del exotismo, ha sido descoyuntado, sacudido, despojado de sentido, al punto de que *Palmes!* con su inseparable celebración de mayúscula y admiración ha pasado al estatuto de elemento neutro: nada dice y al nada decir algo comienza a decir de nuevo —las vías facilitadas de una cultura demasiado cargada de alusiones, elusiones y evocaciones, citas verdaderas y citas mentirosas, son rápida y eficazmente esterilizadas: hay, ¡por fin!, deflación del sentido.

Esta separación de los dos términos, esta mistificación por lo exótico que del exotismo sólo conserva la distancia y la profunda y casual insignificancia de sus referencias etimológicas y eruditas (los exégetas gozan con esas múltiples referencias que son, en definitiva, polvo de nada, restos de restos ni siquiera reconocidos como tales) prepara y justifica la constitución de una serie generadora —una de las posibles—, que se constituye no a partir de elementos latentes, sino por los manifiestos que, agrupados en una vía oblicua, distraída de los goznes de la sintaxis y la semántica, se torna manifiestamente latente.

La solitude bleue et stéril a frémi
fané
blancheur sibylline femme
vierge azur affame
Pour les lèvres que l'air du

Si *femme* y *affame* son fónica y posicionalmente semejantes, no habría de aquí que deducir, conforme al habitual gusto temático, que "mujer" es substancia y "Hambre" su propiedad. Al dividir un tanto

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

arbitrariamente el verso y colocar la parte anterior en la posterior y viceversa, no hago más que trastornar la política de la lectura[46].

Al separar Palmas e Idumea, Mallarmé ha puesto en obra un verdadero operador de esterilización que obstaculiza la fertilidad inagotable del sentido. Del mismo modo, el hambre de los labios no es hambre *de* aire (si acentuáramos el valor del genitivo nos prestaríamos a todas las torpezas alegóricas acerca del clisé femenino finisecular, desde Moreau a Rossetti), sino hambre *por medio* del aire, hambre ambiguo que oscila entre la determinación y la indeterminación y culmina su trayecto *fané*, marchito en el blancor sibilino. En esta poesía, el partitivo *du* carece de inherencia —es el dominio del vértigo—.

Solitude bleue et vierge azur.

Bleue y su casi sinónimo *azur* son, tradicionalmente, los sitios nimios del sentimentalismo; aquí han quedado reducidos a la abstracción de todo, incluso de sí mismo: azul es el desierto transitivo, la pura infertilidad de lo que está pasando sin anclaje, *puro pasar*[47], tentación barroca, que quiere huir del "horrible nacimiento", es decir, de la culpa de existir. La Idea mallarmeana es transitiva y virgen, no por impenetrable sino porque penetrada, al no ofrecer la menor resistencia, hace que nada permanezca en ella. La Idea, ni viva ni muerta, inconsistente, es la sublimación de Salomé: infértil, silenciosa, desierta, intensa, indócil a fuerza de ser absolutamente dócil, se transforma en el centelleo del blancor sibilino; movimientos y visiones fugitivas distraídos de la economía central de la percepción y por ello mismo constituyentes no de los materiales abstractos de esta (como lo quiere el simple empirismo) sino de restos posteriores, resultado puro de su descomposición.

(Es a ese centelleo que Mallarmé denomina "sensación"; término que se ubica en las antípodas de, por ejemplo, el uso que hace de él el empirismo universitario.)

[46] La política de la lectura corriente, tanto para la prosa como para el verso, suele respetar la mera sucesión, como si el sentido se liberase progresiva y magistralmente; en este punto, las hermeneúticas más ingenuas y salvajes suelen coaligarse con las tentaciones cientificistas: arrojar sobre el organismo poético cuanta referencia científica novísima haya llegado a manos del crítico.

[47] En tanto medida del pasar, el tiempo es inscripción del flujo; empero, el puro pasar es flujo sin inscripción.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Si la fertilidad, finalmente, accede a la culpa del devenir, en Mallarmé hay, raigalmente, la búsqueda, el sueño, de una inocencia anterior al devenir, que no habría que denominar utópica sino ucrónica.

No fuera del tiempo, sino silencio radical intransitivo en lo que fluye sin cesar, la inocencia es centelleo de la sensación, de la puesta en obra que enfrenta a la vida cuyas bruscas oscilaciones amenazan a la forma[48]; si la vida descompone a la forma, la forma misma, una forma de segundo grado, puede retener la huella, el trazo fugitivo, el errante peregrinaje de la vida que fluye hacia la nada.

Soledad y virginidad son los nombres de la Idea, es decir, de la identidad que se suprime a sí misma y engendra, estérilmente, la no identidad. La fertilidad, en cambio, es dialéctica: la imposibilidad de la identidad engendra la diferencia que, a su turno, engendra la identidad de la identidad y la diferencia. La dialéctica es primera y última; la Idea es "Penúltima, acaba el verso y ha muerto"[49]; el acabamiento del verso siempre cae sobre la Penúltima; la Última cae fuera, del lado de la vida impronunciable, final.

En uno de los tantos manuscritos fragmentarios para *Herodías*, se lee:

(...) Selon de chers pressentiments inouï
Se sera tout à coup sans aide épanoui
Peut-être que cette attirance du désastre;
Dis, hésitation entre la chair et l'astre."[50]

((...) Según caros presentimientos inauditos
serán, de golpe, sin ayuda expandidos
quizá por esta atracción del desastre;
dí, hesitación entre la carne y el astro.")

[48]Digo forma en el sentido del romanticismo de Jena: "...una obra que incluyese en sí su propia negación y cuyo contenido esencial fuese así justamente lo que en ella no se encontraba" (cita de Agamben, Giorgio:*Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Barcelona, Ed. Pre-textos, 1995).

[49]"Le demon de l'analogie" (en anteriores ediciones conocido como "La Penultiéme"), en op. cit., págs. 272-273.

[50] *Este fragmento no figura en la edición de las obras completas de la Bibliothèque de la Pléiade. Lo cito según la edición bilingüe de Silva-Santisteban (Mallarmé, Stéphane: Obra poética*, Madrid, Hiperion, 1981; pág. 234).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

La ausencia del pronombre de conjugación hace que "dis" admita varias lecturas; primera o segunda persona del presente o del pasado simple, segunda persona del imperativo —así, la hesitación entre la carne y el cielo queda con un régimen en suspenso: es lo inaudito que se abre al desastre de la hesitación, un puro *entre*, *entre* a perpetuidad que infinitamente se sustrae para realizar el silencio. *Entre* aislado, absoluto, estéril, sin conexión o que, mejor, sólo se conecta con la extinción, tal como la anuncia *Igitur*.

Todo *Igitur* está construido no de representaciones o conceptos sino de movimientos, ritmos —respiratorios, acentuales, tramas del cuerpo, pathemáticas y no mathemáticas[51]—, en los que hay caídas que se interrumpen, movimientos que cesan, choques que se confunden y suspenden en la esterilidad de la Medianoche.

"C'est le rêve pur d'un Minuit, en soi disparu, et dont la Clarté reconnue, qui seule demeure au sein de son accomplissement plongé dans l'ombre, résume sa stérilité..."[52] ("Es el sueño puro de una Medianoche, en sí desaparecida, y cuya Claridad reconocida, que permanece solamente en el seno de su cumplimiento hundido en la sombra, resume su esterilidad...")

Que una realización, cumplida en la sombra, sea el triunfo de la Claridad, no es un rasgo de ingenio, un *trait*; una permanencia es permanencia en la desaparición y la desaparición se hunde permaneciendo cumplida —estamos ante el círculo de la esterilidad que viene a confirmarse en la sección II.

"L'ombre disparue en l'obscurité, la Nuit resta avec une doutese perception de pendule qui va s'éteindre et expirer en lui; mais à ce qui luit et va, expirant en soi, s'éteindre, elle se voit qui le porte encore..." ("La sombra desaparecida en la oscuridad, la Noche permaneció con una dudosa percepción de péndulo que va a apagarse y expirar en sí; pero en lo que brilla y va, expirando en sí, a apagarse, se observa que aun lo lleva...")

Aquello que se apaga se apaga entre: jadeo, frotamiento, murmullo, algo que se precipita, bruscamente, en un pesado sueño vegetal; cuerpo ofélico que en la pureza del cristal "encierra la sustancia de la Nada". La

[51] Lo mathemático interesa, en última instancia, a la visión. Por el contrario, el elemento pathemático afecta al cuerpo, que no es ni claro ni distinto.

[52] Op. cit. (cfr. nota 42); págs. 423-443.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

extinción —como grado máximo de la esterilidad— es realización de lo que existe en el acto de hesitar. Hay aquí una sorprendente convergencia con el espíritu de la música; una música que es, también, final e inaugural, la de Mahler. En una época invadida por el gigantismo, cuida la nitidez de los contornos y rechaza la mera acumulación de timbres; mas también alterna la monumentalidad con su parodia para que aparezca entre ambos momentos el silencio que es trabajo de la tiniebla y abertura a lo increado.

Adorno, en el hermosísimo libro que le dedicó a Mahler, recuerda la frase conclusiva de *La canción de la tierra*, que confía un acorde a tres trombones distantes entre sí; "sin embargo, esa sonoridad, a pesar de su resonancia, no llama como tal la atención, no perturba el conjunto que poco a poco va esfumándose". Y poco después se refiere a la *Cuarta sinfonía*: "Apenas menos sorprendente es un instante instrumental de la *Cuarta sinfonía*, obra tan inocente en su superficie; se encuentra en la transición del primero al segundo de los temas de las variaciones; también lo hay más tarde en puntos análogos. Lo que en ellos está compuesto instrumentalmente en todos sus detalles es la insensible extinción del sonido."[53]

HISTORIA Y CATÁSTROFE: LA MODERNIDAD

El sueño de una inocencia anterior a la culpa es, también y fundamentalmente, el sueño de una inocencia anterior a la historia.

Las ruinas y catástrofes de una ciudad, tal y como la leen los agonistas, tal y como la experimentan los habitantes en su cuerpo; éste es el único y legítimo sitio de partida, ajeno a los embrollos un poco sabios un poco tontos sobre el tópico tradicional: "Historia y Poesía". En este punto habría que dejar, también, que opere "la insensible extinción del sonido".

En una carta fechada el 4 de marzo de 1860[54] y que está dirigida a su madre, Baudelaire le habla de las copias de grabados de Méryon que buscaba desde hacía muchos años.

[53] Adorno, Theodor: *Mahler*, Barcelona, Península, 1987; pág. 150.

[54] Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*, Edition établie dans un ordre nouveau

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

"Te engañas si llamas a eso *el viejo París* —le dice—; son puntos de vista poéticos de París, tal como eran antes de las inmensas demoliciones y reparaciones ordenadas por el Emperador. (...) La figura horrorosa y colosal que sirve de frontispicio es una de las figuras que decoran el exterior de *Notre-Dame*. En el fondo está París, visto desde arriba. Cómo diablos hace este hombre para dibujar tranquilamente sobre un abismo, no tengo la menor idea."

Antes, en el *Salon de 1859*[55] ha dicho: "Hace algunos años, un hombre potente y singular, un oficial de marina, se dice, había comenzado una serie de estudios al aguafuerte según las perspectivas más pintorescas de París. Méryon recuerda, por el áspero rigor, la fineza y la certidumbre de su dibujo, a los viejos y excelentes aguafortistas. Muy raramente he visto representada con más poesía la solemnidad natural de una inmensa ciudad. La majestad de la piedra acumulada, los campanarios que muestran el cielo con su dedo, los obeliscos de la industria que vomitan contra el firmamento sus coaliciones de humo, los prodigiosos andamios de los monumentos en reparación, que aplican sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura al desnudo de una belleza tan paradojal, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas que se incrementan por el pensamiento de todos los dramas

---

présentée et annotée par Ives Florenne), París, Le Club Francais du Livre, 1966, tome troisiéme, pág. 853-855.

En carta a Poulet-Malassis, del 8 de enero de 1860 (v. ib. tome deuxiéme, 1245-6) Baudelaire le habla de su encuentro con Méryon, quien le pregunta si en "realidad creía en la realidad de este Poe".

Méryon se explica: "*La Rue Morgue*. He hecho un dibujo de la *Morgue*. Un *Orang-outang*. Con frecuencia se me ha comparado con un mono. Este mono asesinó *dos mujeres, la madre y la hija*. Siempre consideré que la novela hace alusión a mis desventuras. Ud. me complacería si pudiese encontrar la fecha en que Edgar Poe (suponiendo que no hubiese sido ayudado por nadie) ha compuesto este cuento, para ver si esta fecha coincide con mis aventuras."

Charles Méryon fue durante años marino y sólo tardíamente se le reconoció su talento. Antes de trabar relación con Baudelaire (para agradecerle sus elogios) estuvo internado en el asilo de Charenton (donde también estuvo recluído Sade) donde murió, desconocido, miserable, paranoico.

En la edición citada de Baudelaire en esta nota, se reproducen aguafuertes de Méryon. Uno de ellos toma como referente a una casa con atalaya de la calle Hautefeuille, que era muy semejante a la casa natal de Baudelaire, ubicada en la misma calle y ya demolida.

[55] Idem, tome troisiéme, pág. 423.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

que ellas contienen, ninguno de los elementos complejos que componen la gloria y el dolor del paisaje de la civilización han sido olvidados."

Conforme a su temperamento hiperbólico, Baudelaire interpreta a los grabados de Charles Méryon como un combate entre el cielo y la tierra, una confrontación entre la ciudad y la divinidad que es profundamente ambiguo, por lo demás, ya que esta ciudad mítica se ubica en un reino intermedio; es, sin duda, el París que se va y el que llega, el que se cierra en los muros impenetrables de las viejas callejuelas, donde toda verticalidad se reduce al desasimiento de la aguja de una torreta o al aislamiento del perfil del campanario más próximo; y, de otro lado, el que se abre más allá de construcciones neoclásicas imponentes y distantes: la pululación de un horizonte de vértigo, gris e indeterminado, pero al mismo tiempo tan fatal como masivo, dotado del fulgor estéril del metal.

En "Pintores y aguafortistas", Baudelaire reproduce con pocas modificaciones las expresiones del *Salon...* Allí también escribe sobre otro grabador y pintor de la ciudad, James Whistler.

"Recientemente —dice—, un joven artista americano, Whistler, exponía en la galería Martinet una serie de aguafuertes, sutiles, despiertas como la improvisación y la inspiración, que representan los bordes del Támesis; maravilloso desorden de aparejos, verjas, cordajes; caos de brumas, de hornos y de humaredas espiraladas; poesía profunda y complicada de una vasta capital."[56]

Whistler, muy joven aún, había captado en sus grabados lo que hay de ingrávido y deslumbrante en una gran ciudad; hay en ellos dulzura, voluptuosidad distendida, gusto por dar a la figura humana "pintoresca" (en el sentido que el término tenía en la época) el fondo abigarrado de muelles, barracas, tabernas, tácitamente abierto a la vastedad de los mares.

En Méryon, en cambio, la figura humana carece de importancia; como en Piranesi, sólo sirve para medir, por contraste, la grandeza inquietante de edificios, construcciones, vías y lugares de acceso. El aire está lleno de pájaros, ángeles que a veces se corporizan hasta adquirir rasgos sexuales y morales y otras se reducen a una rápida configuración que ya no se sabe a qué teología adscribir.

[56] Ib. 1. c. pág. 513. Algunos de los aguafuertes tempranos de Whistler, probablemente los que contempló Baudelaire, están reproducidos en las páginas iniciales de Walker, John: *James Whistler*, New York, Harry Abrams, The Library of American Art, 1987.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

El trabajo del grabador, que quiere otorgar la máxima dignidad a la piedra, se cristaliza en el predominio de la dirección vertical, asfixiante; lo abierto del espacio, enigmático, está como al acecho, amenazante.

Pero tal dignidad se articula de modos enteramente distintos; en la representación de los viejos barrios, el muro o la torreta adquieren una oscura compacidad que resiste al tiempo y afirma la sombra y el incienso de un sueño pesado.

Cuando, en cambio, emergen las perspectivas amplias y monumentales, el súbito contraste de la pureza del blanco —que evoca ya sea el mármol, ya sea el ladrillo de los edificios porturios—, con las gradaciones del gris hasta la saturación del negro, transforma la verticalidad inhumana en desierto. La ciudad, expuesta a fuerzas que la exceden y a cataclismos inéditos, empieza a contaminarse de oficios marinos.

En la obra sobre los pasajes de París, en la sección dedicada a Baudelaire, Walter Benjamin ha transcripto algunos párrafos del estudio que Geffroy le dedicara a Charles Méryon[57]. Por ejemplo, en el grabado que lleva por título *Le collége Henri IV*, Geffroy señala que el espacio vacío en torno al colegio, al jardín y a las casas vecinas, ha sido poblado, en la representación al aguafuerte, "por un paisaje de montaña y de mar, que reemplaza al océano de París". Así aparecen velas, mástiles de navíos, vuelos de pájaros marinos, fantasmagoría que obedece al plan más riguroso. En su último grabado, *Le ministère de la marine,* "desde las nubes se lanza sobre el ministerio un cortejo de caballos, de carros y de delfines, sin que falten naves y serpientes de mar, distinguiéndose en el rebaño criaturas de forma humana... Esta será la última vista de París grabada por Méryon. Dice adiós a la ciudad en la que ha sufrido por medio del asalto de sus sueños a la casa, dura como fortaleza, en la cual su foja de servicios de joven insignia ha sido inscripta en el alba de su vida, mientras aparejaba para ir a las islas lejanas."

Más allá del decorado urbano subsiste, inmutable y ambigua, la figuración marina en abismo; antes que elementos del capricho, ángeles, delfines y seres informes son figuración libre del azar de los cuerpos, de la derrota y el extravío de los sentidos, de la formidable masa de casualidades que estremece a una ciudad y que, a veces, irrumpe para

[57] Benjamin, Walter: *Parigi, capitale del XIX secolo. I 'passages' di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, 1992; pág. 303.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas - www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

desvastar todo. Méryon es un ejemplo acabado del intelectual desarraigado, en el sentido benjaminiano del vocablo. A diferencia del burgués que se complace en decorar "su" interior y dejar allí "su" huella; que luego concurre a la Opera y se identifica al esplendor imperial, a la envoltura de los espejos, a la delicia de las bóvedas cuya decoración manifiesta tan perfectamente el *horror vacuii*, Méryon ha retirado de sus paisajes urbanos toda marca de humanidad para dejar, en su lugar, señales de extrañamiento.

Con tales señales comienza la reflexión y la experiencia de la modernidad.

Secuencia:
1) Du Camp
2) Zola
3) Haussmann: la mirada del deportado: 1848, 1852, 1871
4) Marville
5) La modernidad (a modo de conclusión teórica)

Giovanni Macchia ha dicho de Baudelaire: "El clasicismo baudelairiano se rige por el respeto a la norma, como es lógico; pero una norma que fue admitida, diríamos con espíritu "*outré*", reaccionario, con una exageración que ya hace pensar en la próxima descomposición: como un estilo que se empapara de los resultados de otro."[58]

Este modo de "empaparse", de descomponerse, diríamos, es el que hereda el decadentismo.

Charles Marville fotografió a París entre 1851 y 1877, el período en que la ciudad sufrió una de las mayores conmociones de su historia.

En 1865, el prefecto Haussmann creó el Servicio de Trabajos Históricos, del que pasó a formar parte Marville, quien debía mostrar con sus fotos el contraste entre el pasado de la ciudad —oscuro, insalubre,

[58] Macchia, Giovanni: *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1946; pág. 95.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

incluso peligroso—, y el nuevo París, "la más espléndida y la más salubre de las capitales de Europa"[59].

Marie de Thézy ha descripto las cualidades técnicas de Marville, que servían a la ideología del nuevo urbanismo haussmanniano.

"El se destaca, sobre todo, en estructurar el espacio. Utilizando la luz apropiada, elige la de la mañana, muy dulce, o aún la de la tarde, cuando las sombras se alargan. Jugando con la luz de los muros sucesivos, esculpe los volúmenes a golpes de grandes panes de sombras y de claridades alternadas, oponiendo la masa oscura de un primer plano a la línea de fuga. (...) A diferencia de las vistas del antiguo París, totalmente obstruídas, las fotografías de las vías haussmannianas son de grandes espacios libres, que dibujan apenas los inmuebles ricos, abrumados bajo el cielo, los árboles recién plantados, los faroles alineados. Nada detiene la vista, el espacio se extiende hacia el infinito lejano que puntúa en su límite un monumento, antiguo o moderno."

Hoy, para nosotros, el aspecto documental e ideológico ha pasado a segundo plano. Interesa, desde luego, el aspecto patéticamente indicial del fotograma (tomado en tal momento, irrepetible, y por una cámara que ha estado exactamente en tal lugar para tomar la impresión), pero, antes que nada, nos cautiva la dramatización del punto de vista, la ubicación de la mirada que es, en definitiva, la mirada del desterrado tal y como pudo identificarse con ella Baudelaire en los "Cuadros parisienses".

Involuntariamente, las vistas de Marville son signos de otra órbita. Alrededor de 1870 tomó una vista de la apertura del bulevar Henri IV; al fondo se divisa la cúpula del Panteón, que recién en ese momento se tornaba visible, asombrosamente visible para los habitantes del viejo barrio. Donde hubo una calle zigzagueante, ahora hay, en la fugaz eternidad de la instantánea, un riel férreo improvisado. Como en todas las fotos de Marville no hay nadie —o si lo hay sirve de punto de referencia. En otra toma —ésta de la apertura de la avenida de la Opera, siete años después de la anterior—, convertida en un tópico de la retórica fotográfica de época, se han invertido los valores de los planos. El confort está situado en el primer plano: los árboles de la acera recién plantados, vigilado su crecimiento por protectores de metal que los

[59] Marie de Thézy: *Marville, Réverbéres*, Paris, Tête d'Affiche, 1993.

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

CONICET
IECH

ciñen. El segundo y tercer plano muestran el desastre: el conglomerado de antiguos edificios, semiderruídos, comienzan a dejar pasar la luz.

La que me parece más singular es otra vista, también de la apertura de la avenida de la Opera, pero esta de la cantera de la Butte-du-Moulin, fechada en 1877.

Un fondo de pura luz, transparente, helada, que reduce los edificios cercanos a simples espectros abandonados (y efectivamente lo están, porque pronto caerán abatidos) se opone a un extenso primer plano, volumétrico, oscuro, áspero. Podemos destacar varios centros de atención; toda un ala de un edificio de cuatro o cinco pisos acaba de ser derribada; en la pared que aún subsiste han quedado grabadas las huellas paralelas y verticales, como torpes palotes negros, de la piqueta y de las líneas de fractura del material. A la derecha del espectador se acumulan adoquines y al lado permanece la pared de un edificio del que se han extraído todas las aberturas. En el otro extremo un banquito de madera, derrengado está al lado de lo que debió ser el portal de un hotel —el farol adosado a la pared deja ver tres letras: HOT...

El verdadero protagonista es el adoquín, que ha adquirido todo el relieve que ha podido concederle la maestría de Marville: adoquín de la breve acera, adoquín del pavimento que aún no ha sido removido; piedras que sugieren suciedad, sin duda, pero asimismo antigüedad, solidez, obcecada voluntad de perdurar.

Este mundo obstruído, de presencias sofocadas y sofocantes, memorioso de oscuras regiones, hecho de pasos y de ruidos que se respondían desde hacía generaciones, ha quedado bruscamente cancelado, disipado, sometido al destino de los dioses nuevamente mutilados, al destino de los desterrados, ya sin hogar y sin sueños. Las nuevas perspectivas —que tienen como referencia y símbolo algún monumento religioso o civil—, como la vista panorámica que al sur de la Opera mostraba hacia 1900 una brillante y perfecta uniformidad de edificios límpidamente alineados, alcanzarán la dimensión del mito cuando Laforgue las someta a la esterilización de la luz lunar. Y Huysmans evocará en *Lá-bas* una de las torres de la iglesia de San Sulpicio, la que, en medio de París, con su escalera de caracol que se orienta entre negruras y el resplandor que proviene de las barbacanas, con su remate en el que se alojan las antiguas campanas de bronce, es un foco de resistencia; voces últimas en la extensión de angustia y de destierro.

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

CONICET
I E C H

En *L'imaginaire décadent: 1880-1900*, ha querido Jean Pierrot destruir el lugar común que considera al decadentismo la fase previa y negativa del simbolismo. Pero cae en una trampa facilitada: lo reduce a una visión del mundo de carácter pesimista, propia del "fin de siècle". Confunde así ideología y literatura. Esa visión del mundo sin duda existía, pero es la *decadencia* no el *decadentismo*.

El pesimismo cree saber y es tan sabio, a su modo, como su inversión simple: el optimismo. Ambos creen saber el objeto y el sentido del universo, o al menos del hombre. El decadentismo, por el contrario, es el testigo de una desaparición: desaparece el objeto tras la superficie de la forma que acaba de romperse y los nombres de que se disponía han perdido su alteridad y su mismidad: son huecos, obsoletos. Hay algo a punto de nacer o quizá algo en trance de descomponerse; la vida es putrefacción que quizá anuncie un nacimiento, pero bien podría ocurrir que algo naciera muerto y sin nombre. La distancia entre la descomposición y la nueva composición es indecible, al menos en este reino intermedio en el que el lenguaje y el ser se anudan en un punto infranqueable (pero, ¿qué es lo que habría que franquear?).

SECUENCIA II
LAS NUEVAS METÁFORAS DE LA CIUDAD HAUSSMANNIANA

a) *Laberinto*: con centro virtual en perpetuo desplazamiento: Du Camp.

b) *Planeta-saturnio*: el universo de la lejanía y de la extrañeza: de Goncourt, Laforgue.

c) *La mala infinitud*: pura extensión sin intimidad.

d) *La ruina moderna versus la ruina romántica*: la primera recae sobre objetos cualesquiera, incluso feos: *La Bièvre* de Huysmans.

e) *El nuevo fetichismo: el hogar burgués, abrigo de la intemperie que se torna en lo contrario*: *A Rebours*.

f) *La metonimia del placer*: *Bel-Ami*.

g) *La ciudad-caldera*: ebullición, movimientos bruscos, expansión y saturación de los espacios: la descripción de Zola.

h) *La mística*: que, de algún modo, resume a todas: la trivializada pero verdadera metáfora de la *Ciudad-Luz*: la nueva Roma de la alianza baudelairiana de la *eternidad vacía con el instante excedentario*; ciudad santa de la inutilidad, de la improductividad; sacra Roma de lo efímero.

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

I E C H

Barthes inédito en castellano

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

ROLAND BARTHES

*LA MECÁNICA DEL ENCANTO**

Hay en un escritor algo que siempre es testarudo, siempre es obstinado, siempre, finalmente, es irreductible —y, por eso mismo, algo de lo que es muy difícil hablar— y que es, digamos, lo que todavía se llama la literatura... o quizá la escritura, pero no sutilicemos la distinción. Así pues, el hecho de que Calvino es una voz de la literatura se ve inmediatamente en que su escritura sólo le pertenece a él. Como todo gran escritor, tiene una escritura que es absolutamente específica. Se la reconoce. Es lo que en la jerga científica se llama un idiolecto, un modo de escribir que le es propio. El idiolecto de un escritor es siempre una especie de dosificación, la combinación muy sutilmente dosificada de un cierto número de encantos —tomando la palabra en el sentido fuerte que tenía en el siglo XVII, es decir de hechizo—; una dosificación de hechizos, de rasgos de seducción, de rasgos de satisfacción de la lengua misma o del relato mismo —es difícil de decir—. Podemos intentar pasar revista a algunos de los encantos de la escritura de Calvino.

Yo veo ante todo el hecho de que dispone de una imaginación muy particular, elaborada. Sería, en el fondo, aquélla que puso en escena Edgar Poe, lo que se podría llamar la imaginación de una cierta mecánica o la relación entre la imaginación y la mecánica. Es una proposición que tiene una apariencia un poco paradójica porque, desde una punto de vista romántico, se podría pensar que la imaginación es por el

**Prefacio a la traducción francesa de* El caballero inexistente, *de Ítalo Calvino, éd. Du Seuil, 1962.*

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

contrario una fuerza extremadamente "espontánea" y de ningún modo mecánica. Ahora bien, no es así en absoluto. La imaginación, tal vez la gran imaginación, es siempre el desarrollo de una cierta mecánica. En este sentido, por lo demás con diferencias de estilo muy grandes, hay un lado Edgar Poe en Calvino, porque plantea una situación que, en general, es, digamos, irrealista desde el punto de vista de la verosimilitud del mundo, pero sólo en el dato de partida, y que luego, esta situación irrealista, es desarrollada de un modo implacablemente realista e implacablemente lógico. Es éste el primer encanto de Calvino, un encanto del desarrollo. Se puede entenderlo en el sentido matemático, en el sentido lógico de la palabra —como una ecuación que se desarrolla correcta e infinitamente, con mucha elegancia—, pero también, de un modo más inesperado y más trivial, en el sentido ciclístico, como se habla del desarrollo de una bicicleta: hay un régimen de la rueda, un régimen de la marcha, y que es extremadamente sedante, en el buen sentido del término.

El segundo encanto que encuentro en Calvino es que en realidad hay en él un pensador o un profesional del relato —lo que hoy no es tan frecuente—. Él aporta en este aspecto una sutileza extraordinaria. Sus relatos, el modo en que los construye, en que los desarrolla, estaría muy próximo a la estructura de la justa, del combate-juego, de la estrategia. Esto presentaría además una cierta afinidad con su gusto por la Edad Media. En el fondo, él presenta torneos extremadamente complicados, ciertamente mucho menos simples que los que realmente tenían lugar en la época. Hay en Calvino una especie de desarrollo y de deslumbramiento de la estrategia, una suerte de combinatoria ilimitada de las posibilidades, de las operaciones, de las manipulaciones que hace que me guste ver en su obra, en tanto obra narrativa, la fuerza de un cierto maquiavelismo. Y aunque el contenido de sus libros no sea directamente político, ello me hace pensar en una especie de relato político, de política-forma. No sé muy bien cómo explicarlo. El relato se desarrolla al modo de una constelación. Hay ataques múltiples, entradas múltiples. Y diría que todos esos ataques no están ordenados en el sentido en que está construído un relato tradicional. (De allí, por la narratología, se comienza hoy a adivinar cómo puede estar construído un relato tradicional). En él se va mucho más lejos. No es un relato ordenado, sino —para jugar con las palabras— coordinado, un relato que sustituye la noción de orden por la de coordinación. Contruye redes de entradas múltiples. Eso es lo que tiene de bello. Y lo que hace también

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

que se pueda aproximar su obra a una cierta vena picaresca en la medida en que la picaresca es precisamente la historia que cuenta una historia que cuenta otra historia; historias en tiradas, de algún modo. El segundo encanto que encuentro en esta obra es por tanto éste: el carácter reticular de la lógica narrativa.

Hay otro encanto, muy próximo a los precedentes, del que se podría decir que es el encanto, simplemente. El lector obtiene placer por razones simples: por esa paradoja continua que hace que haya siempre una situación irrealista o formal, el vacío de una armadura o el rosario de nombres, los de las ciudades, por ejemplo, pero que, sobre este dato irrealista, se desarrolle una especie de realismo o de ficción realista del decorado, de la pintura, de lo concreto. Y es eso lo que encuentro extremadamente sabroso en él, eso que, por otra parte, puede hacer pensar, justamente, en los grandes narradores fantásticos: una situación irrealista al comienzo es absolutamente trascendida y combatida perpetuamente por un realismo del desarrollo.

Hay otra cosa por decir todavía, pero es más difícil de decir porque uno sólo cuenta con palabras un poco antiguas y siempre vacila en emplearlas —pero ¿por qué no?—. Es que, en el arte de Calvino y en lo que se transparenta del hombre en lo que escribe, hay —empleemos la palabra antigua, es una palabra del siglo XVIII— una sensibilidad. Se podría decir también una humanidad, yo diría casi una bondad, si la palabra no fuera tan pesada. Es decir que hay, en todo momento, en las notaciones, una ironía que nunca es hiriente, nunca es agresiva; una distancia, una sonrisa, una simpatía. Una especie de encanto tierno, de encanto elegante. La sensibilidad reunida con una especie de vacío. Pienso, por ejemplo, en el comienzo de *El caballero inexistente*, donde una sensibilidad maravillosa se expresa aún más si se piensa que es un hombre vacío, un vacío el que habla. Página maravillosa ya que, a partir de un sujeto vacío, describe la complejidad de las relaciones humanas, el modo en que el sujeto sufre por su imagen en medio de los otros, con un refinamiento extraordinario. Hay allí refinamientos del sentimiento que no serían extraños al universo proustiano. Es un pequeño drama de la mundanidad, del hombre en medio de los otros, lo que se juega en el recodo de un cuento fantástico. El vacío no es entonces sólo una especie de artificio retórico. Tiene una función estratégica que es extremadamente nueva y muy apasionante, y que, además, está en consonancia perfecta con una cantidad de cosas que se sienten, se dicen y se piensan actualmente. En realidad, el texto plantea así una suerte de

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

CONICET
I E C H

circularidad en la que nunca se sabe dónde está verdaderamente la causalidad psicológica. De hecho, ya no hay causalidad psicológica, hay una especie de espejo infinito de accidentes psíquicos —de virtudes.

(Traducción: Sergio Cueto)

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

ROLAND BARTHES

NOTA INTRODUCTORIA A LA BESTIA HUMANA, *DE ÉMILE ZOLA**

La bestia humana aparece en 1890; pero la historia del tren ya era vieja en la vida de Zola. Precisamente su padre, que era ingeniero, había construído entre Linz y Gmünden una de las primeras líneas ferroviarias de Europa. A los 18 años, en 1858, Zola enferma de tifus y, presa del delirio que le provoca la fiebre, sueña con un accidente en un túnel; veinte años más tarde escribe un cuento, "La muerte de Olivier Bécaille", en el que algunos pasajeros agonizan atrapados en un túnel que tiene ambas salidas obstruidas.

A esta obsesión personal se suman ciertas consideraciones más importantes: cronista de la sociedad del Segundo Imperio, Zola se empeña en incluir en su fresco narrativo un episodio ferroviario, ya que el tren representa el gran asunto (económico y simbólico) de este período; en 1878, conversando con Edmondo De Amicis, le comenta una idea a propósito de una novela "sobre una red ferroviaria". Por lo tanto, el tren está siempre presente en su vida. Desde su casa de Médan, ve pasar los trenes de Le Havre; los fotografía. En 1889, viaja de París a Mantes en una locomotora; como buen narrador realista, se documenta. Pero el ferrocarril es algo mucho más importante que un tema novelesco: es un fantasma, y multiforme; tan poderoso y angustiante como infantil y lúdico. Considérese la escena con que se abre la novela: Desde la

*Prefacio a la edición italiana, Milano, Rizzoli, 1976.

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

CONICET

I E C H

ventana, a la que un personaje se asoma (y nosotros con él), se ve la estación de Saint-Lazare como en miniatura, con los andenes delgados como alambres, las maquinitas, la mesa de cambios; se lo llamaría un pintor. *La bestia humana* comienza con este juego de niños, pero tan del gusto de los mayores que existe, incluso, creo, un nombre para designar a estos maniáticos de los trencitos en miniatura: se los denomina *ferroviaristes*. No hay duda: Zola no fue un *ferroviariste*, un amante de los trenes. Para él el tren tiene dos funciones: histórica y lúdica. Se trata, por decir así, de un *gadget*, de un objeto de civilización.

A este objeto, tan rico en significados simbólicos, Zola le impone una transformación propiamente literaria: trata el tren en forma épica: lo anexa a una mitología y lo inserta en un relato.

La bandera de la época era el hierro; en arquitectura, Eiffel lo había usado en lugar de la piedra; y el tren, no hay que olvidarlo, es la "vía férrea". Ya se sabe que en la mitología el hierro es producto de Vulcano, el dios del fuego; desde el abismo surge oscuro y ardiente y es, simultáneamente, profundidad y fuego, deseo (por su incandescencia originaria) y delito (por los golpes que lo forjan); es fatalidad (por su endurecerse).

La *máquina* (por una sinécdoque significativa se da generalmente el nombre de máquina a la locomotora) encierra toda una simbología: *La bestia humana* es la novela del Deseo (no por casualidad Fritz Lang tituló su film "Human Desire"), del Delito, del Destino (que en este caso es la tara hereditaria de la que Lantier es víctima). Zola añade una imagen: la máquina representa a la hembra, quimera que reúne en sí a la mujer y a la bestia. Esta metáfora atraviesa todo el libro. Zola se complace en ella, la explota, la somete a variaciones, la agota y *La bestia humana* resulta así, literalmente, un gran poema: un discurso que no deja de inventar nuevos significantes para un único y siempre idéntico significado: la hembra que con su olor provoca al macho, como una perra. El título mismo es doblemente metafórico: *La bestia humana* es por un lado la máquina (objeto antropomorfo) y por el otro el hombre (deseo embrutecido).

No existe epopeya sin relato. Allí la metáfora se sostiene gracias a una narración. Y es esto lo que volvemos a encontrar en *La bestia humana*: una novela que tiene la apariencia de una supranovela y que es al mismo tiempo realista y policial. Para que haya realismo en el sentido literario del término es necesario que el relato posea dos elementos pertinentes: por un lado, una imitación reforzada de "lo real" (obtenida

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

gracias a la abundancia de la descripción y a la crudeza de las "particularidades"); por el otro, la presentación de relaciones sociales diferenciadas. El mundo humano del ferrocarril permite este inventario social; el personal mantiene un preciso orden jerárquico, está sometido a promociones, a "protecciones", a diferencias de instrucción (Lantier ha frecuentado una escuela técnica, su jefe no), a rivalidades por el pequeño prestigio (véase la disputa entre los Roubaud y los Lebleu a propósito del departamento de la estación de Le Havre). Por otra parte, los pasajeros (el público) tienen una misma relevancia social; no olvidemos que los trenes de entonces ponían en evidencia mucho más claramente que en nuestros días las diferencias sociales: no tenían rivales (ni aviones ni automóviles), la sociedad toda los utilizaba y reflejaba en ellos sus propias contradicciones internas (sin excluir la de los sexos: había por entonces compartimientos para mujeres solas): tres clases, tres precios, tres servicios, entre los que era materialmente imposible cualquier comunicación: ningún corredor, tan sólo compartimientos cerrados, en los que todo está preparado para el delito o el adulterio (más tarde se convertirán en el coche-dormitorio, también separado y cerrado, que adquirirá el relieve novelesco y policial del tren arcaico); todo esto se corresponde muy bien con un objeto fetiche que reaparece a cada página de la novela: el *coupé* del presidente Grandmorin; un *coupé* es un compartimiento cerrado, aislado, de un solo asiento; es un espacio de lujo, reservado a los poderosos, a los protectores (y al delito).

En cuanto a la anécdota policial, esto es suficiente (se dirá, por otra parte, que es su única función) para garantizar a la novela una serie ininterrumpida de notables "suspenses": los asesinos del presidente Grandmorin son conocidos, pero ¿serán descubiertos? ¿Logrará Jacques Lantier resistir a su pulsión hereditaria? ¿Matará a Séverine, a pesar de amarla? En verdad, no hay ninguna duda sobre el segundo crimen ya desde el comienzo; para Zola, la herencia tiene la misma función que la necesidad antigua: nadie puede escaparle; y aunque se conozca el fin, todo genera pasión, como en la tragedia griega. De ese modo se puede leer *La bestia humana* con el mayor interés, aun sabiendo que Jacques degollará a Séverine. El placer que se deriva del suspenso es perverso como el sujeto dividido descripto por Freud: sabemos, pero nos comportamos (para darnos placer a nosotros mismos) como si no supiéramos. No es éste el único aspecto trágico de la novela; a él se añade una nota shakespeariana con la acumulación barroca de los males: todo se derrumba, nadie está a salvo; de una punta a la otra circula en la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

obra un sentido de catástrofe que encuentra su propia consumación (todo el libro se dirige a ello) en el apocalipsis final: el mecánico y el jefe que luchan a muerte sobre la angosta plataforma de la locomotora empujándose uno al otro hasta el borde, mientras la máquina, lanzada en su loca carrera, quema velozmente las estaciones conduciendo el tren repleto de pasajeros ignorantes e inocentes hacia la gran catástrofe.

Ironía de la literatura: los escritores nunca son leídos por lo que quieren decir, por lo que creen haber dicho. La gran idea de Zola consistía en el carácter hereditario de los crímenes, de los vicios, de las taras, de las pasiones; idea antigua, renovada por las tesis aparentemente científicas de dos médicos: Lucas y Letourneau. Actualmente, nadie cree, nadie piensa tal cosa. Zola es leído (y profusamente, quizás sea el novelista más leído del mundo), pero sin que se tenga finalmente la más mínima conciencia del mensaje que él consideraba tan importante, desde el momento en que lo convierte en la base de una obra cíclica de veinte novelas. Afortunadamente existe una especie de dialéctica de la lectura y el talento: ya que había sabido ver, leer y descifrar el texto social de su propia época, Zola, creyendo describir una catástrofe fisiológica, ha descrito en cambio el derrumbe histórico de una sociedad; por la fuerza del relato realista, la fatalidad de la sangre pasa a segundo plano y la trama real de la historia (¿de la Historia?) se pone de manifiesto: el despotismo protector de los grandes burgueses, las maniobras por la herencia, los compromisos del poder judicial; y el apocalipsis que arrastra al héroe tarado hacia la muerte es también el del tren cargado de soldados, huérfanos, impotentes, alienados, llevados a la matanza de 1870, y el derrumbe de todo un régimen.

(Traducción: Gustavo Cueto y Sergio Cueto)

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Documentos

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

UNA CARTA DE RAMÓN ALCALDE

El N° 1 de *Paradoxa* apareció en agosto de 1986, hace diez años. Como seguiría ocurriendo con lossubsiguientes, una buena parte de los ejemplares de aquel número se distribuyeron, durante los meses que siguieron a su publicación, entre amigos y conocidos. Algunos de estos primeros —y casi obligados— lectores de *Paradoxa* correspondieron a nuestra "generosidad" comunicándonos, de la forma que consideraron más conveniente, su opinión sobre la revista. Primero entre todos, y con un cuidado y una amabilidad imborrables, Ramón Alcalde.

La publicación en este número de *Paradoxa* de la carta que Alcalde le escribió a Juan Ritvo, en junio del '87, para comentarle sus impresiones después de una lectura parcial del primer número[1], responde a un deseo doble: de celebrar nuestra obstinación, capaz de atravesar una década, y de conmemorar, a siete años de su muerte, la lucidez y apasionamiento de uno de *nuestros* ensayistas decisivos (que fue también, por uno de esos azares felices que a veces depara la escritura, el primero de nuestros lectores).

[1] En la carta de Alcalde se hace referencia a los ensayos de Aldo Oliva ("Borges y el ultraísmo"),de Juan B. Ritvo ("La lengua de la traducción") y de Sergio Cueto ("*Don Quijote* o la escena de la escritura") y a las traducciónes de Héctor A. Píccoli del *Peregrino querubínico* de Angelus Silesius, publicados en el N°1 de *Paradoxa*).

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

14/6/87

Querido Juan Ritvo,

unas líneas para agradecerte el n° 1 de Paradoxa. Recién hace 10 días lo recuperé y pude leerlo: Luis Gusman me lo llevó a una fiesta ¡en Navidad 1986!, se quedó (el ejemplar) allí y tardó 6 meses en volver a mis manos.

Excelente, muy por encima del nivel habitual de las revistas: hecha en Rosario, TITÁNICA. Me impresionó lo parejo del nivel, la unidad de las perspectivas, el rigor general. Admiración por el trabajo de Píccoli (aunque estoy acostumbrado a su calidad poética y su compenetración con el alemán). Grata sorpresa ante un Aldo Oliva erudito y superdidáctico. Tu trabajo sobre el traducir *me plantea temas de reflexión que a lo mejor dan para una nueva epístola o al menos para una charla, si andás por B.A. con motivo de* Conjetural *u otros.*

¿Tienen distribución aquí? Yo ando poco y nada por librerías, por lo cual no es extraño que no la haya visto. Entre la gente conocida (amigos, alumnos, algún periodista decente —no es totalmente oxímoron—) empecé a hacerla circular, como también en algunos parajes menos poluidos de la Carrera de Letras.

No necesito decirte que estoy plenamente de acuerdo con la orientación de la revista. Siento, además, que allí en Rosario han armado ustedes un πόλος en el fuerte sentido etimológico de eje donde giran personas, ideas, discursos sin descolocarse... ¿Ab occidente lux? ¡Ojalá! Esto, la ex-capitale, es una sentina donde Man, Gerede y Geschreibe ocupan todo el espacio y el tiempo de la publicidad y el callar parece —por ahora— la única posibilidad del sabio.

Un abrazo.

R. Alcalde
Piedras 1664, 2 ° E (1140)

PS: Todavía no pude leer el trabajo de S. Cueto

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 1996
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset
Viel 1444 - Capital Federal

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