

FRAY MOCHO

EDUARDO HOLMBERG

EDUARDO GUTIERREZ

ROBERTO PAYRO

rie

GUILLEMO HUDSON

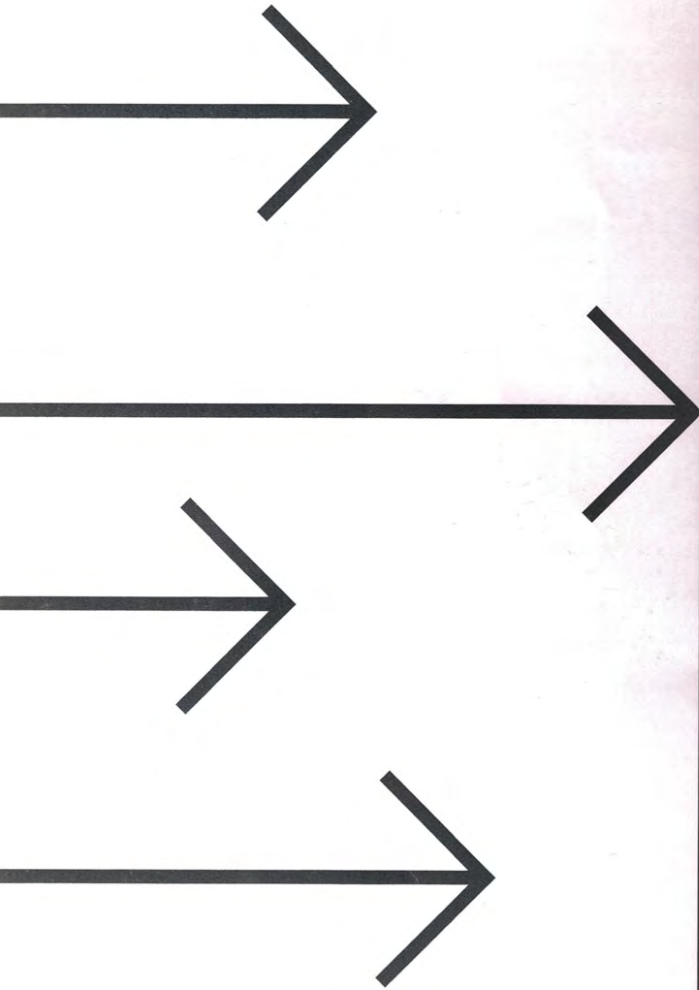
01

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

CONICET



I E C H



riel

revista de investigaciones y estudios literarios
número 01: el lado b del mundo del 80
diciembre 2003
rosario, argentina.

editor responsable

diego giordano

directores del número

matías piccolo

diego giordano

corrección, asistencia de edición

luciana porchietto

consejo de redacción

andrea eixarch

luciana porchietto

maría laura tubino

beatriz vignoli (participación especial)

agradecimientos

carina zanelli, cristián lois, martín prieto, pablo
makovsky, pablo pasqualis

diseño

centímetrocuadrado.com

0341 4492618

impresión

tinta roja s.r.l

santa fe 2470

54-341- 4261760

tintaroja@steel.com.ar

contacto: revistariel@hotmail.com

riel es marca registrada

propiedad intelectual en trámite

tirada: 500 ejemplares

fotos extraídas del banco de datos autorizado

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

CONICET



I E C H

Roberto J. Payró

06

Eduardo Gutiérrez

16

José S. Álvarez

26

Guillermo E. Hudson

46

Eduardo L. Holmberg

58

puestos de venta

EL PEZ VOLADOR, SAN LORENZO 983, SAN LUIS 916, MENDOZA 983

UTOPIA MAIPÚ 778

ASCASUBI SANTA FE 947

KLEMM GALERÍA CÉSAR LOCAL 10. RIOJA 1150

BIBLIOTECA DE ESCUELA DE LETRAS FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

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

CONIGET



I E C H

Nota del consejo

Motivaron al equipo de RIEL, a la hora de pensar este primer número, inquietudes y discusiones que pusieron en crisis tanto la especialidad del discurso que hace al estudio de la literatura, como la representatividad y funcionalidad de los conocimientos adquiridos en la materia. Dos puntos gravitantes, dos preguntas, marcaron el recorrido de los debates:

1. ¿de qué hay que hablar para hablar de literatura?

2. ¿existe la posibilidad de ingresar en la producción literaria nacional desde una perspectiva que deslinde lecturas y diferencie los campos del discurso social histórico (cultural, ideológico y político) del orden estrictamente literario?

La solución de la primera pregunta allana el camino de la segunda. La tarea de identificar y demarcar un orden literario responde a la necesidad de "afilarse el estoque" que un profesional en las letras debe esgrimir para defender su dominio y por lo tanto poder arrogarse el monopolio crítico especializado de su materia. La mayoría de los discursos que hacen al estudio y a la producción de conocimientos sobre los productos literarios, si no está interesada en la fatigante nomenclatura de la estilística normativa, en la vaporosa teoría de la belleza estética o en la retórica de los campos semióticos y la seducción psiconalítica, parece no poder diferenciarse de cualquier otra práctica discursiva que se mueva dentro de la esfera de las ciencias sociales.

El comentario no especializado de un historiador, un filósofo, un sociólogo, inclusive un ingeniero con un buen caudal de lectura literaria, puede confundirse con el del especialista en letras si éste no exhibe ese arsenal de herramientas específicas que le permiten montar un dispositivo particular sobre su objeto de estudio. Partiendo de este punto, el equipo de RIEL buscó la salida más práctica, inmediata: volver a leer literatura desde su obviada. En esa decisión, los participantes de este primer número, con el objetivo de iniciar un mapa común, se vieron en la tarea de diseñar un concepto que apareció con frecuencia en las discusiones: la eficacia literaria. En el intento de definirla, se barajaron innumerables pormenores de la composición, por ejemplo, las estrategias materiales con las que cuenta un escritor determinado, desde cómo se escribe –qué técnicas hay puestas en juego– hasta el primer escalón en la recepción de las obras

–gustos, estándares y bagajes literarios. Sin llegar a una respuesta definitiva, una hipótesis quedó establecida como punto de arranque: la literatura no es sino algo que sobra, un residuo. Esta operación, en principio sustractiva, suma una certeza: no existe autonomía posible de la literatura dentro de las distintas vertientes del discurso, lo que sí existe en todo caso es una autonomía de los discursos con respecto a la literatura: ese residuo que aparece, por ejemplo, después de separar la ideología reaccionaria que el Cambaceres de *En la sangre* despliega contra el inmigrante en ascenso, y que compone un ente material, realizado a partir de una técnica específica, de unas cuantas hojas literarias que se denominan novela. Un algo en sí indefinible, eso que está demás y que no se puede obtener sino a través de la separación de todo aquello que sí es identificable.

En otro aspecto de la misma discusión, bajo el peso de la definitiva e inestable unión que David Viñas supo ordenar en lo concerniente a la historia, la política y la literatura, RIEL intentó, como método de análisis, ubicar, en cada caso, la emergencia de un saber concreto y sus dispositivos. La política podría explicar cierta literatura, pero la literatura no basta para explicar a la política. Si el proyecto es ocuparse de la literatura nacional, sin duda que la crítica política es el sesgo pertinente, pero vale hacer algunas aclaraciones: el conocimiento histórico político incluye y al mismo tiempo excede el campo literario; la práctica de una crítica política de la literatura debe ser reactiva, denunciante y programática; su interés, multidisciplinario, y su incidencia, decisiva. Pero no lo es.

En general el comentario político de la crítica literaria se fosiliza en un ademán "políticamente correcto" que otorga estatus de compromiso a quien lo realiza y en esta cáscara no se logra discutir ni de política ni de literatura, porque sólo se repiten descripciones de relaciones consabidas y neutralizadas. En esto no hay más que el trabajo de señalar en un texto lo que el texto señala hacia fuera, unir con



flechas texto y contexto, describiendo y numerando posiciones obvias de las relaciones históricas.

Por eso el equipo RIEL partió de una operación sustractiva: no neutralizar el discurso político en un comentario literario.

Cinco escritores del XIX. Desandando el camino que la historiografía académica ha establecido para estudiar la literatura argentina, RIEL se acercó a la producción nacional de finales del siglo XIX con una resolución: destrabar el esquema que la ha venido ordenando, que se resume en la Generación del 37 y en la del 80. Esta decisión no se tomó por la suposición de que tal programa estuviese equivocado, sino por tener la impresión de que se trata de una perspectiva que sirve a una mirada exterior. Este esquema, que ordena la literatura argentina del siglo XIX a partir del rastreo del liberalismo, puede servir en un estudio en el que la literatura argentina sea un punto más, y ser más práctico para resumir y dar un bosquejo general. Pero los epicentros de referencia del romanticismo y el liberalismo no bastan para toda la producción del siglo XIX. Repitiendo: sí bastaría, en todo caso, para un abordaje resumido de la literatura, pero no para un tratamiento profundo.

Por ello, para esta primera entrega, la red que capturó a Payró, Gutiérrez, Álvarez, Hudson y Holmberg estuvo tejida en un gran porcentaje por el encargo de recoger, casi al azar, las producciones de aquellos escritores que no son los representativos de esa línea de lectura recién expuesta. Con esto se quiso favorecer al juego de la lectura iniciática, favorecer, antes que la lectura de un programa, la lectura de las cualidades más inmediatas que

tiene la literatura: qué y cómo se escribe, y qué eficacia tiene ese objeto literario en el ejercicio de la lectura contemporánea, para ampliar el terreno y lograr un campo de acción que permita descubrir reglas y excepciones, que permita dibujar una cartografía más rica de la aventura literaria nacional.

Con la reunión de estos cinco escritores, se intenta relevar un perímetro más que promisorio: muestran las dos o tres o más caras de la Argentina cultural y literaria de final del siglo XIX. En la primera mirada Payró, Gutiérrez y Álvarez, integran una clase propia, mientras que Holmberg y Hudson forman una cada uno. El equipo de RIEL cree que en el conjunto de estos escritores se destacan dos subconjuntos: ciencia y periodismo, versionados por la trama literaria. Realismo y fantasía, acción y aventura, denuncia y documento, goce sensorial y tratado estético, hacen el escenario heterogéneo de una literatura que debe volver a leerse para completar el edificio todavía virtual, teórico y reducido, que viene asomando en las letras argentinas.

Aclaración final: las notas al pie cumplen la función de respetar la información bibliográfica. Las ubicadas al margen, idea que se tomó prestada del libro *El factor Borges* (A. Pauls, N. Helft), tienen como objetivo ofrecer reflexiones, comentarios y fragmentos, y generar un espacio de lectura más libre que el que propone la rigidez del ensayo.



ROBERTO J. PAYRÓ

por [Luciana Porchietto]

NARRAR DESDE EL CONFLICTO

La tarea inicial

Escribir sobre Payró (1867/1928). La tarea inicial —escribir— se continúa retrocediendo, volviendo a zona cero: leer, buscar, filiar. Escribir sobre Payró inaugura un recorrido desde la lectura despojada hacia la búsqueda rigurosa, para derivar en la necesidad de una filiación que nació desde el azar. Mejor dicho, desde la mera probabilidad. Escribir sobre Payró funda recorridos por fuera (**si existiera tal lugar**) del camino instituido.

Porque leer a Payró no es leer crítica autorizada para encontrar indiscutibles vectores en su obra, ni proliferar las voces que dicen que dijeron de Payró que decía, sino avanzar hacia cero. Abrimos un libro que nos resultaba desconocido. Lo leemos. El trabajo de escritura empieza ahí. Interrogamos la obviedad hasta sus últimas consecuencias, y la complejidad entonces sí exige presencia. Como nos gusta decir, accedemos desde su zona más literal a su construcción más acabada literaria.

Creemos que Payró está por fuera (si existiera tal lugar) del **canon**. Del canon que escribe la historia literaria. O bien, incluido en tanto margen, rareza, o escritor menor. Tres categorías que la misma lectura canónica instituye en relación a su dorada biblioteca. No nos interesa esa lectura. A la hora de analizar una obra, pareciera ser que el margen se ha vuelto centro, sitio obligado de la ética de los grandes escritores: **escribir desde el margen**. Confinado a este espacio del decir, el texto dice poco. La certeza del margen atenta contra la indeterminación constituyente del hecho literario, lo congela en un sitio seguro, guareciéndolo del acecho de la lectura.

En cuanto a las rarezas, creemos que marcar tal noción no contribuye más que a exacerbar la autoridad de la norma. El desvío genera alteridad pero también genera lo mismo. La rareza no es más que un prejuicio de la mirada, un enfoque que acata las líneas de análisis que propone una y otra vez la **tradición de la ruptura**, sin producir más que tradición.

Por último, las jerarquías establecidas en torno a la calidad de un escritor, se rigen en relación a otros intereses que la moral del buen decir encubren. En todo caso, y aún si quisiéramos hablar desde estos estériles pruritos estéticos, acordaremos en que encontramos dentro del canon de nuestra "buena literatura", páginas del todo olvidables, cuyo valor estético del buen decir se acerca más a un glosario de época que a la buena literatura.

Tampoco se trata de descubrir al gran escritor olvidado y echar un manto de luz sobre la historia literaria. Semejante empresa se encuentra tan lejos de nuestras posibilidades como de nuestros intereses. No se dirá nada nuevo. No se repetirán viejos adagios académicamente correctos. Entre estos dos gestos de escritura que nos conducen al vacío de pensamiento, haremos nuestro trayecto, yendo de la precaria glosa al sólido argumento, y del goce de la lectura a la rigurosidad del análisis. La sospecha es que la novedad es un mito moderno que aún goza de muy buena salud. Creemos que la novedad literaria es una mentira y que el pensamiento crítico muchas veces no es más que una mera estafa retórica.

Hasta aquí venimos afirmando nuestro pensamiento por la negación. Diremos entonces que esa negación nos constituye. **Vetar ciertas formas implica también asumirlas**, y desde allí construir otros espacios de producción. La dificultad alarga el recorrido: producir espacios para poder producir, desde allí, una subjetividad lectora. En definitiva, hacer una lectura sería de un autor poco frecuentado de esa serie literaria que —por mediación de ciertos parámetros lingüísticos, geográficos o

(si existiera tal lugar): Foucault, en *El pensamiento del afuera*, postula un juego de lenguaje ajeno a todos los vicios de la representación, libre de todos los mitos y sujeciones que el lenguaje implica. Esa sería la experiencia del afuera por la cual podemos abrir las posibilidades del decir sin las sujeciones del decir. No se trata de atar nuestras nociones a este problema, sino de abordar un autor poco frecuentado, intentando establecer una lectura propia, sin abundar en pactos preestablecidos.

canon: la palabra misma se ha canonizado. Mejor tomarla en función de nuestro enfoque, como una línea de análisis más o menos fija, hacia donde las instituciones literarias orientan la lectura de lo múltiple.

escribir desde el margen: puntualmente, la lectura de Sarlo sobre Borges, que ordena el campo de lecturas.

tradición de la ruptura: la lúcida evidencia de Octavio Paz: las vanguardias artísticas, al institucionalizar sus procedimientos y materiales transformaron su premisa de "ruptura con la tradición" en "tradición de la ruptura". Valga esta salvedad en virtud de que consideramos que los hechos estéticos crean miradas críticas homólogas. Si pensamos en la construcción teórica de la literatura argentina como objeto de estudio, creemos pertinente ubicar esas elucubraciones teóricas en relación significativa con las producciones artísticas. Romper con la tradición para crear una nueva mirada, ha sido, incluso antes de las vanguardias argentinas (recordemos a Sarmiento y su hispanofobia) uno de los ejes para construir nuestra historia literaria.

vetar ciertas formas implica también asumirlas: en un seminario de Ignacio Lewkowicz encontramos una distinción esclarecedora: el pensamiento crítico siempre apunta a arruinar la consistencia de algo, pensando que de ahí puede aparecer otra cosa. Mientras, el pensamiento autónomo no apunta a arruinar la consistencia de algo, sino a sostener lo que emerge como alternativa, como alteridad, y que eso tenga efectos críticos y no el proyecto.

CONICET



I E C H

políticos— se ha llamado Literatura Argentina. Serie compleja que, desde su mera formulación, abre un abanico de problemas, los cuales, lejos de definirla, la diseminan. Lo unívoco se disgrega. La tipicidad deviene en multiplicidad.

Payró, a su vez, actualizará el problema de la Literatura Argentina en sus páginas. Esperamos que su obra —ficción, crónicas, personajes, aventura, técnica narrativa, periodismo— habilite, desde la letra, el abordaje de algunas de las tantas variables que admite lo literario.

¿Por qué Roberto J. Payró?

¿Por qué Payró?, sería la pregunta de rigor que cae de maduro después de la presentación de nuestro recorte. La primera respuesta, quizás la más sensata, es la que no encuentra sensata formulación: está dada por el azar, categoría escurridiza que desde hace algún tiempo organiza ciertas elucubraciones teóricas en torno al espacio literario, y forma parte, ciertamente, del trabajo de lectura y recorte. "Azar convertido en necesidad", dirá Blanchot al hablar de escritura poética. La idea cierra también en relación al recorrido de lectura propuesto.

Una clara cuestión liga a Payró con Gutiérrez y Fray Mocho: su trabajo de periodista. El ajetreo de una escritura que todo el tiempo se prueba a sí misma, verifica sus aptitudes y entabla con lo real un problema moderno: la adecuación entre lenguaje y mundo. Verosimilitud y relato de sucesos: aventura cotidiana a superar, duelo artístico entablado en sus ficciones, Payró se erige como esos narradores que en su hacer con la letra se parecen más a un trabajador asalariado que a un artista. Es (Arlt parece haber patentado la marca, unas décadas después) un *obrero de la palabra*.

"Ecrivains de dimanche", afirma Ángel Rama en *La novela en América Latina*, refiriéndose a los escritores de nuestro continente. Esta situación dual de ser artistas y asalariados —dada su inclusión social vía división del trabajo capitalista— iría en desmedro de una obra prolija, salvo casos geniales.

Ahora bien, Payró no es genial. Su obra dista de ser un minucioso y preciso programa narrativo. Veremos de qué manera su trabajo de periodista, no obstante, suma más de lo que resta: porque Payró maneja la problemática exigencia de verosimilitud literaria de una manera admirable. Si creemos que la literatura está lejos de ser un objeto sagrado, si creemos que la genialidad no explica el fenómeno estético por completo, estaremos de acuerdo en afirmar que semejante ejercicio con la letra hace que una narración resulte, si no excelente, al menos verosímil. La creación de este verosímil estético es el trabajo de escritura que Payró resuelve con manifiesta eficacia.

El autor y su obra

1 El autor:

Roberto Jorge Payró nace en 1867. Germán García cuenta, casi noveladas, las peripecias de su vida. No nació en Capital sino en Mercedes: una peste nueva acechaba en Buenos Aires, y el interior era un lugar seguro. Capital y Lomas de Zamora fueron sus lugares en la niñez.

En 1883, a los 16 años, empieza el escritor a producir. Edita un poema titulado *Un hombre feliz*. En una autobiografía, Payró relata:

Apenas impreso el folleto —que tendría unas cien páginas— y vuelto a leer por mí (cosa extraordinaria!) me pareció tan malo que quemé toda la edición, de la cual sólo se ha salvado un ejemplar trunco que hoy guardo como una cu-

CONICET



I E C H

riosidad. José Miró y yo nos calentamos una noche en mi altillo de la calle Lima entre Alsina y Moreno, con los ejemplares de *Un hombre feliz* que ardían en la estufa. Creo que ningún poeta en ciernes ha tenido tanto valor...¹

Una cuestión queda clara: no conocemos el poema de Payró, pero no nos caben dudas de que su relato de las peripecias de *Un hombre feliz* lo supera ampliamente. En una carta a Gerchunoff, dice:

Sigo creyendo que en los versos no hay término medio: deben ser sublimes o no ser.²

De hecho, no fue poeta. Empieza a escribir narrativa, formato a todas luces menos etéreo y sacralizado. El mismo año que quema sus versos, entra a trabajar, como periodista, en *El Comercio*. Poco tiempo después, *La Patria Argentina*, de los hermanos Gutiérrez, periódico "truculento" según García, lo recluta en sus huestes. Allí debía dedicarse a traducir sucesos criminales. Recuerda Payró:

Cuando no los había los inventaba. ¡Y qué horrendos, qué tétricos, qué espantosos! (...) Adquirí, por fin, tal práctica, que cada noche cometía uno, dos y tres crímenes, con tanta frecuencia como si se tratase de la cosa más natural. Y lo mejor es que para nada revisaba los diarios europeos, porque me parecía mucho más fácil que traducir de las gacetas de tribunales sacar los asuntos de mi propio chirumen.³

La realidad y la ficción ya empiezan a dialogar. La invención aparece como una posibilidad siempre deducible del conglomerado del suceso. La frontera empieza a debilitarse y el periodista inventa. Invención sobre invención, la escritura se vuelve ejercicio, destreza bien practicada. Desde allí comenzaría su labor de periodista y, según Payró, con el cobro comenzaría su vía crucis.

A los veinte años, va a Bahía Blanca por unos días y se queda por años. Allí funda *La tribuna*, en 1889. Allí publica algunos de sus folletines y empieza una ardua tarea de diarismo en las provincias. Los sucesos de la crisis del '90 lo encuentran nuevamente en Buenos Aires donde, ya en el reconocido periódico *La Nación* de Bartolomé Mitre, intenta crear una oposición política fuerte frente al único juarista.

Según García, la literatura empieza a hacerse aquí tarea secundaria, abriéndole paso al periodista y al ciudadano. Trataremos de reconocer en este estudio, que nunca un escritor actúa en compartimentos separados, y que el sujeto escritor es, también y al mismo tiempo, el sujeto histórico.

Vemos de qué manera los comienzos van marcando un camino donde se entrecruzan dos variables: literatura y periodismo. Estas variables van tramando la obra de Payró, y de su experiencia periodística, se puede deducir una vivencia literaria, y viceversa. El periodismo lo enfrenta a eso que se llama la realidad siempre, sin descanso, y su itinerario de vida se dibuja entre su trabajo de periodista y su rol de escritor.

1913 lo encuentra en Europa, en los umbrales de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, Payró y su familia se quedan en Bruselas hasta 1918, como consecuencia de su detención. De vuelta en la Argentina, sigue dándole forma a sus novelas históricas. Muere en Buenos Aires el 5 de abril de 1928, a los 61 años de edad.

2 Su obra

Pago chico (1908), colección de cuentos que aquí analizaremos, es apenas un fragmento de la prolífica obra de Roberto J. Payró: teatro, crónicas de viajes, novelas históricas. El discurso narrativo une su producción toda. El impulso de la aventura, asimismo, parecería infundir cierta identidad a esa necesidad de decir el mundo. Ahora bien, Payró, para decir el mundo, debe salir a buscarlo. He aquí el envión

1 En García, Germán: Roberto J. Payró. *Testimonio de una vida y realidad de una literatura*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1961.

2 En Larra, Raúl: *Payró: el novelista de la democracia*. Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1960.

3 En García, G.: Op. Cit. El subrayado es nuestro.

dato por la aventura.

A partir allí se organizan sus crónicas de viajes, compiladas en *La Australia argentina; excursión periodística a las costas patagónicas* (1898), compilación prologada por Bartolomé Mitre, que reúne la totalidad del trabajo encomendado por el diario *La Nación* en 1894, y que los lectores porteños "...leyeron con la curiosidad de personas a las que se les habla de la Luna y no de un trozo de la propia patria..." En una de estas crónicas en ese suelo extraño, Payró decía: "...Lo que conservo es como una fotografía movida..."⁴. El trabajo es arduo, minucioso: que la evocación logre dar de lleno con "esa verdad descriptiva y sugestiva", según sus propias palabras, que en la fotografía evocativa se vislumbra fuera de foco. Iluminar allí, donde puede empezar a contarse lo desconocido: no sólo es cuestión de pisar esa Luna que era el sur, sino de narrarla en su forma más precisa. Después del viaje al sur, inicia igual empresa hacia el norte, que se edita bajo el nombre *En las tierras del Inti* (1909).

Viajar a la aventura, verla y contarla es uno de sus trabajos. Inventarla es el otro. Las novelas de Payró llevan también esa marca. Aunque su invención nunca parece erigirse en el aire. Dice Germán García "...Le atrajo la historia, por simple curiosidad y luego por la multitud de individuos que se movieron en los escenarios americanos. Más adelante porque la observación y el estudio de la sociedad contemporánea, de la que él mismo era parte en carácter de espectador y actor, le llevó a buscar las raíces del árbol que estaba dando sus frutos..."⁵. Hijas de esta inquietud son sus novelas *Chamijo* (1930), *El falso Inca* (1905), *El mar dulce, crónica romancesca del descubrimiento del Río de la Plata* (1927).

Su tarea de novelista está atravesada por su afán historiador. Ambas se retroalimentan, sin excluirse en la obra literaria. El mismo Payró pone en claro sus diferencias: "...El historiador se diferencia del novelista porque todas sus páginas se afirman en los documentos, mientras el novelista piensa primero en el argumento y acomoda la historia a sus propósitos literarios..."⁶

La figura del pícaro se inscribe tanto en sus novelas históricas como en sus estampas narrativas de actualidad. Payró historiador reconstruye el pasado y también organiza el presente: "...El pícaro y el vivo están, en la Argentina, fundidos en uno solo (...). Obsérvese al Laucha y obsérvense los personajes de *Pago Chico* para apreciarlo con justeza. Bohórquez, el falso Inca, fue un pícaro español transplantado tierras de Indias..."⁷

El casamiento del Laucha (1906) y *Pago Chico* (1908) escriben las historias de vivos que hacen picardías, el Laucha en las orillas de la civilización, y los actores de *Pago chico* en la ciudad incipiente.

Pago chico, cuento grande

1 Simple colección de documentos

Pago chico, colección de cuentos que Payró publica en 1908, será la piedra de toque para empezar nuestro análisis. ¿Por qué empezar por *Pago chico*? La respuesta está dada por un envión de lectura que nos ubica allí donde sentimos que una forma torna visible un universo imaginado. El pacto de lectura que renueva *Pago chico* está intacto. La lectura avanza sola, camina suelta por el texto. Es que estos relatos, hijos de la modernidad, siguen contando el cuento en medio de la **experiencia posmoderna**: esa narración tortuosa de lo inenarrable.

La vigencia de *Pago chico* se encuentra, claro está, en sus temas: la corruptela política, la hipocresía de las relaciones sociales, la moral católica como síntoma de la falta. Una estampa que va escribiendo la historia costumbrista de nuestra sociedad. Es verdad: los temas son vigentes. Pero no es por ello que *Pago chico* es un

experiencia posmoderna: una referencia a Jameson, citada en el minucioso estudio de Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad* (1998): "...el realismo y la modernidad nos parecen intolerables: el realismo porque sus formas reavivan una experiencia más antigua de un género de vida que ya no es el nuestro en el ya decaído futuro de la sociedad de consumo; la modernidad porque sus contradicciones han resultado ser en la práctica más agudas que las del realismo..."

4 Payró, R.: *La Australia argentina*. Tomo 2. Cap. XXI: "La capital fueguina". Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

5 García, G.: *Roberto Payró...* Cap. VII: "Expedición a las fuentes".

6 Citado en García, G.: *Roberto Payró...* Cap. VII: "Expedición a las fuentes".

7 García, G.: *Roberto Payró...* Cap. V: "Radiografía de la Patria".

relevamiento: el juego de palabras puede presentarse como un giro pertinente: relevar es paso necesario en la empresa de revelar la cinta continua de su relato. Edición y montaje son, entonces, claves de la película que Payró construye, y que nos cuenta con la rigurosidad de la copia fiel. La fidelidad, entretanto, no se entabla necesariamente entre lenguaje y mundo sino entre el autor y la invención.

naturalismo zoliano: el naturalismo no fue una escuela literaria sino un método científico/sociológico destinado a llegar a la verdad de una época, que se plasmó en un cuerpo literario: la novela. En su *Poética*, Todorov dice: "Los naturalistas no admiten que se refieren a reglas de género; sus escritos tienen que ser verdaderos, y no verosímiles". Es cierto, no los admiten: siempre quieren demostrar algo.

libro actual. Podríamos leernos allí donde leamos algo de lo humano, por lo cual nos queda claro que sus temas no son lo que definen la legibilidad de los cuentos.

Colección de cuentos, decíamos. Y aquí, en cambio, encontramos una entrada. Pago chico es un libro contemporáneo por su forma. Fragmento. Dispersión. Diversidad. Personajes que se presentan, desaparecen, vuelven. Relato sin cierre ni comienzo. Instantánea arrancada a la totalidad. Papeles sueltos que se juntan para escribir una historia que no se cierra. Cuento sin cuento, que escribe, en sus mínimos tramos, el gran cuento de *Pago chico*.

El método pareciera acercarse al del montaje cinematográfico actual, ese montaje que el cine "inventó" en la última década para contar una historia: un ojo casi documental que releva y unas tijeras que ensamblan las partes. El resultado es recurrente: cuanto más documental se presente el relato, más eficacia tendrá la historia. Payró releva lo real. O eso nos hace creer. Pero muchas veces, el autor no está levantando datos: los está inventando. Nuestra credulidad lectora es su eficacia.

Podría fantasearse una situación a todas luces contemporánea en el armado de *Pago chico*: una cámara de video colocada en la oficina de don Pedro Machado, el Juez de Paz del pueblo, un escritor relevando textualmente los diálogos de la cinta, y describiendo con cierto detalle el ambiente de la oficina. Obviamente, Machado y su oficina, Misia Clara y Pago chico son un invento. Pero hay algo de la lógica documental que no deja de funcionar nunca, que hace que la invención parezca **relevamiento** y que ese relevamiento parezca verdad. Y esa verdad no es precisamente la verdad realista decimonónica. No es tampoco el **naturalismo zoliano** —que Payró leía, admiraba y traducía— el que alumbró la narración. La relación con lo real se encuentra problematizada. ¿Por qué? Porque la verdad de lo real es producto del fragmento, y no de la totalidad. El vector de la obra dibuja una apertura permanente. Podemos leer en el epílogo de *Pago chico*:

este volumen no se te presenta como la crónica completa de la era inicial pagochiquense, sino como una simple colección de documentos que forman parte de ella -parte pequeña, por lo demás-, y hecha voluntariamente al acaso, sin plan previo, para que de su misma aparente inconexión resulte, si lo puede por sí misma, una especie de unidad, aquel «lírico desorden» que aconsejan los preceptistas en cierta clase de obras para suspender el ánimo y conmovirlo con inspiradas imágenes, acciones o ideas.⁸

Fragmentación premeditada que atraviesa *Pago chico*, mínima estampa de la cual podemos inferir, claro está, los ejes de la totalidad. Pero esa totalidad no pesa ni abunda, no prolifera en signos que intenten aborlarla. El conjunto se retrae a los vaivenes de lo narrable como un juego inasequible. Para Payró, lo real sólo es representable en la fugacidad de la situación. Parte del todo que se insinúa, pero no se dice. No sabe decirlo, no quiere decirlo. Payró narra desde este conflicto, asumiéndolo como forma final para su obra.

1908: recién catorce años después publicaría Oliverio Girondo sus *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922), icono del arte vanguardista en nuestro país. Es poesía, y por ende, arena de otro costal. Pero apuntamos al hecho de que es en los años 20 cuando la vanguardia argentina empieza su producción. Por entonces Macedonio Fernández comenzará su obra narrativa poniendo en interrogación la capacidad mimética del lenguaje, interrogante que será uno de los fundamentos del programa estético y político del arte de vanguardia: el conflicto entablado entre lenguaje y mundo. Pero *Pago chico* es de 1908. Payró, por consiguiente, escribe desde otro espacio literario. No solamente por una cuestión cronológica. Su figura dista notablemente de la de un artista de vanguardia. De la de cualquier artista, en verdad. Decíamos que Payró se parece más a un obrero de la letra que a un escritor intelectual de su época. Su imagen está atravesada también, ya se di-

8 Payró, R.: *Pago chico*. "Epílogo". Editorial Abril, Buenos Aires, 1983.

jo, por su labor de periodista.

2 Caer en el periodismo

En este punto es donde la forma de *Pago chico* encuentra su base. Trabajo diario con dos materiales básicos: **la realidad y la letra**. Una y otra prueban su adecuación a toda hora, y como ejercicio obligado. En una epístola a Julio Piquet, a propósito de la muerte de Fray Mocho, Payró escribió unos renglones que vienen a cuento de nuestro análisis:

El que escribe tiene que caer en el periodismo, secarse en la tarea ramplona, deprimente y destructora, o reventar, si no tiene carácter para emprender el comercio, o correr tras un empleo para sostenerse de él en cuanto lo consiga –generalmente tarde y mal– y renunciar al nombre literario que no puede servirle sino para crearle enemigos...⁹

Caer en el periodismo, la frase revela claramente más descontento que gratitud. Padecimiento diario con la letra, contacto espinoso con lo real, la tarea moderna de ser periodista reclutó en sus huestes a muchos escritores. Imagen concurrida la del escritor atormentado en la redacción de un periódico, **sin tiempo** para escribir su **novela imposible**, mientras las crónicas policiales *ramplonas* esperan ser concluidas. Imagen que cierra en la figura de Payró. Si bien no es este trabajo una nota biográfica, intentamos articular posibles **experiencias** escriturales que atraviesan su obra. El periodista releva. Documenta. Desde esa labor, es posible que Payró pueda inventar su *Pago chico*.

El ejercicio, entonces, es doble: primero inventar, luego relevar como si el invento fuera real. Si Payró debió caer en el periodismo, *Pago chico* es el resultado de un salto. Del barro cotidiano de la crónica a la maniobra inventiva. Maniobra que no hubiera sido posible sin la caída. Traducimos: *Pago chico* –obra que asombra por su forma fragmentaria– debe en buena parte su hechura a la labor que Roberto Payró ejerció como periodista. La hipótesis resulta interesante cuando observamos que gran parte de nuestra literatura es hija del apuro: nuestros escritores se encuentran escindidos entre la vocación literaria y su trabajo diario de periodistas. La crítica literaria ha marcado la falta de prolijidad y rigurosidad que resulta de esta situación. Citaremos ampliamente la afirmación que Ángel Rama, autor paradigmático de la teoría literaria latinoamericana, incluye en su libro *La novela en América Latina*:

Peró aún hoy, (...) el escritor sigue consagrado mayoritariamente a otras tareas que no son las de la creación, y tienen que ver con su ubicación social y su concomitante nivel educativo. De ahí que sean profesionales universitarios, maestros, profesores, funcionarios, periodistas. Todas estas actividades ya han alcanzado la especialidad; el escritor aprovecha de ellas para vivir y también para escribir, o sea que cumple en forma doble su contribución a la sociedad a la que pertenece.

Esta situación dual tiene repercusión sobre su obra. En primer término, se le recatea el tiempo, y una de las más penosas impresiones de la literatura hispanoamericana es el subrepticio aire de producto de *crivains* de dimanche. El apresuramiento, la improvisación, la falta de tensión y de rigor, codeándose con la espontaneidad genial muchas veces, es la tónica de la literatura del continente...¹⁰

Ahora bien, es posible pensar esta cuestión de otra manera. En primer lugar, estos escritores dedicados al trabajo periodístico, escribían literatura porque tenían algo que decir. La **noción puede resultar vaga, pero hay un efecto de lectura**, una intuición perceptible al momento de adentrarnos en un libro, que nos deja intuir, si no vislumbrar, el momento en que una historia se torna necesaria. Esta necesidad es construida por la subjetividad creadora: una razón de ser transita el hecho lite-

la realidad y la letra: puesta en juego del célebre par que organiza la ética y la estética del discurso artístico, a saber: cosa y palabra, mundo y lenguaje, vida y arte, realidad y ficción. Payró, como vemos, prueba en su narrativa los alcances y las retenciones de esta relación. De este modo, empero, una y otra, no reconocen compartimentos precisos, sino que intercambian hechuras y materiales, espacios y texturas. Concretamente, Payró inventa un mundo y construye su ficción para decir eso que el mundo, eso que la realidad, no dice por sí solo, a la vez que observa la realidad para poder inventar mejor. De este diálogo complejo resulta la crónica ficcional de Payró, esos "cronicones", según palabras del mismo autor, que tejen su obra.

sin tiempo: sobre el propio Payró, afirma Germán García: "Entre los dos siglos, la vocación de escritor desembocaba en el diario quehacer de un periódico y, volcadas en él sus mejores energías, entraba en la zona del heroísmo producir lo que anhelaba, lo escrito con la vista puesta en el futuro, en el libro que perdurará. Sólo quienes tenían otro medio de vida podían darse el lujo de escribir lo que requería otra tranquilidad". En *Roberto Payró* (el subrayado es nuestro).

novela imposible: Payró, Mocho y Gutiérrez son obreros que tienen que levantar, por día, una enorme pared de letras. La profesionalización de la escritura, según dice Manuel Gálvez, frustró carreras literarias en el sentido clásico de la expresión. Pero habría que agregar que también modernizó estilos y formatos.

experiencias: la cuestión de la biografía parece haber sido desterrada desde hace algún tiempo de las preocupaciones de la crítica literaria. Sus implicancias, no obstante, siguen funcionando. Pero al ser tan difusa e indescifrable la forma de aparición de estas cuestiones en el discurso artístico, al oblitarse, enmascararse y sublimarse en múltiples referencias, la referencia al autor, resultan siempre demasiado osadas las afirmaciones al respecto, produciendo así un análisis que ni siquiera podemos tildar de "psicológico", sino que queda en las huestes de un impresionismo más cercano al panegírico que al estudio literario.

Dada esta certeza, la noción de experiencia se presenta como una posibilidad de abordar una obra, pensándola en relación al sujeto histórico –autor–, ubicándolo también como construcción colectiva, y sin caer en la trampa especulativa de unir con flechas su vida y su obra. Se supone, entonces, que la experiencia es, en definitiva, una experiencia de escritura. Texto y contexto no serían entonces líneas paralelas sino que uno y otro se escriben y rescriben mutuamente.

9 Citado en García, Germán: *Roberto Payró...* (El subrayado es nuestro).

10 Rama, Ángel: *La novela en América Latina*. "Diez problemas para el novelista americano". Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

técnica: la alusión no se relaciona meramente con el concepto moderno vinculado con la técnica en tanto producto de la revolución industrial. Decimos técnica de los signos, retomando la noción aristotélica de techné. La retórica –sintaxis, ordenamiento y relación entre signos– es una técnica por la cual los signos devienen en arte.

La maquinaria retórica está puesta al servicio de la verosimilitud, la eficacia del lenguaje. Esta eficacia puede ser leída en su dimensión performativa: Payró no sólo dice, Payró hace con las palabras un universo probable, asequible.

En sus viajes al sur, el mismo Payró afirmaba: "Tengo confianza en otro resultado, menos artístico, quizás, pero más útil". La técnica aristotélica del arte y la técnica moderna de los signos en su circulación y eficacia se mantienen en tensión en la obra de Payró.

Técnica artística clásica y técnica utilitaria moderna: las dos aristas del concepto se entrecruzan sugestivamente.

rario y se traduce en buena literatura. En segundo lugar, nos topamos con un oficio aprendido de dar cuenta de lo real, que va siempre en busca de un equilibrio. Desde ya, no diremos objetividad. Pero hay una atención puesta en el referente, que pareciera dejar que éste hable por sí solo. Es ese logro documental del cual hablabamos anteriormente. Sin **técnica** no es posible crear ese efecto. No es fruto del ocio, ni del tiempo, ni siquiera de la lectura atenta. La voz que le da Payró a sus personajes es producto de una escucha, de un deber cotidiano de oír, relevar y escribir. Atender, ordenar, detallar. El tiempo aparentemente restado a la literatura, se presenta como tiempo ganado a la verosimilitud. ¿Y de qué otra cosa se trata narrar buenas historias? ¿Cuánto gana la literatura? ¿Cuánta fuerza irrumpe? ¿Cómo puede perdurar una obra si no es entablando un diálogo tenso, una lucha espionosa con la verdad?

Concretemos los argumentos refiriéndonos a *Pago chico*: los guiones de diálogo habilitan voces. El signo se torna voz. El lector puede oírla. Si persiste esa voz, es porque siempre se escuchó verdadera. Entendámonos: no estamos hablando de documento a secas. No afirmamos que *Pago chico* es la verdad acerca de una época. Mucha arena ha corrido sobre este concepto como para seguir sacándolo a luz sin problematizarlo. Lo que afirmamos es que la labor periodística entabla con la verdad, una relación de necesaria adecuación que la literatura no lleva a tales extremos. Cierto es que la tradición de la novela realista y naturalista llevaron a cabo un estudio de las capacidades del lenguaje en tanto expresión del referente, del cual resultaron obras paradigmáticas de la tarea de dar cuenta de lo real. Pero en el periodismo juegan otros tiempos y otras categorías. Inserto en la sociedad como producto de la consolidación de la modernidad capitalista, ejerce ese rol de testigo de la vertiginosidad y ordenador del caos. Una especie de pauta secularizada que rige la prosecución del acontecimiento cotidiano. En este sentido, la verdad periodística no obedece a patrones absolutos, sino que se encuentra siempre fragmentaria, se sabe fugaz, se erige provisoria. La forma de *Pago chico* resulta de esta experiencia del mundo.

3 La fuerza de los hechos

Volvamos, ahora, a las voces que traman en su fragmentación, el cuerpo de *Pago chico*. Escribir narrativa requiere de un manejo diestro de las locuciones de diálogo. El narrador –esa categoría compleja que organiza el hecho narrativo– debe ubicarse en la vereda de lo múltiple para crear unidad, tiene que disponerse caótico para devenir coherente, lidiando con la esquizofrenia de la pluralidad en pos de otorgar a su relato un dispositivo de cordura que resulte inteligible y, en última instancia, verosímil. El narrador de *Pago chico* resuelve esta complicada cuestión de tres maneras. En primer lugar, se distancia de su historia referencial, haciéndose anónimo para alcanzar una eficacia documental. Se ausenta logrando que los personajes hablen por sí solos. En "Beneficencia pagochiquense", leemos:

...—Aquí le manda esto el sastre –díjole la chinita Liberata, cuando apenas había dado dos puntadas.

Era la cuenta de una compostura de ropa de su marido y del arreglo de la levita negra para el «Te Deum» del nueve.

—A ver, dame... ¡Ah, sí, ya sé! –exclamó misia Gertrudis, tomando el papel que Liberata le presentaba y devolviéndoselo acto continuo. —Decile que vuelva el sábado. Ahora estoy muy ocupada...¹¹

Recién cuando la chinita Liberata toma la palabra, aparece en el cuento. El diálogo crea al personaje. En este sentido es que decimos que las voces hablan por sí solas. La relación entre la sirvienta y su patrona no está narrada en tercera persona, sino que es la primera persona, el diálogo en acto, el que dibuja los personajes. Este recurso que introduce voces sin mediación es uno de los modos que

hacen que la historia tenga la verosimilitud del documental.

En segundo lugar, el narrador ejerce otro distanciamiento del relato que está contando. Su escritura deja traslucir la asepsia de la crónica. Esta asepsia no es producto de la elección de un determinado vocabulario, sino de una sintaxis que ordena eficazmente los materiales referenciales que aparecen objetivados: la invención se autolegitima, el distanciamiento hace que la imaginación creadora se presente con la definición concreta del dato real. El "referente objetivado" se diferencia, no obstante, del de una crónica ordinaria, la historia avanza con cierta complicidad entablada entre narrador y lector, dada la constante apelación a la humorada. El humor de Payró definido claramente por el mismo autor en su "Epílogo": "...más verdadera melancolía que despreocupado buen humor." El chiste es síntoma, **ironía** que con mueca burlona presenta una situación. De este modo, la crónica cobra soltura y se hace estampa. Citaremos el primer párrafo del mismo cuento para ilustrar la cuestión:

De las sociedades de beneficencia formadas por señoras que había en Pago chico, la más reciente era la de las «Hermanas de los Pobres», fundada bajo los auspicios de la augusta y respetable logia «Hijos de Hiram» que le prestaba toda su cooperación. La primera en fecha era la sociedad «Damas de Beneficencia», naturalmente ultracatólica y archiaristocrática, como se puede –y vaya si se puede!– serlo en *Pago chico*...¹²

Los nombres de las asociaciones de beneficencia, dos prefijos superlativos y una exclamación, son los recursos humorísticos que encontramos en este párrafo. Estas sutiles apariciones aflojan la tensión que suele tener el discurso de la crónica, donde el dato traba y gravita. Aquí el humor permite que el relato siga su curso, entre la asepsia de la crónica y cierta sugestiva complicidad entablada, ironía mediante, entre narrador y lector.

En tercer lugar, el narrador se coloca en el lugar de testigo de los hechos, lo cual refuerza directamente la potencia de verosimilitud que pudiera tener la historia. *Voy a contarles lo que vi*, es un viejo truco para hacer que la ficción resulte creíble. Lo interesante en el caso de Payró, es que a esta técnica se le asocia un franco distanciamiento de la historia. Situándose dentro y fuera al mismo tiempo, el narrador logra estar en el lugar indicado como para colocar esa cámara perspicaz que acopia historias, sin involucrarse nunca en la situación, evitando caer en un impresionismo exacerbado, lo cual deja incólume la fuerza de los hechos.

Fuerza de los hechos. La frase remite a una palabra con la que venimos insistiendo. Esa es la *eficacia* de Payró. El salto de lo real a la invención es soberbio. El argumento pesa como tal, avanza solo. La imaginación creadora construye su espacio de tal manera que centra en punto preciso la potencia argumental, y pareciera ser que no habla un autor, sino que los hechos se cuentan solos.

4 Colección de cuentos

El Capítulo 1 de *Pago chico*, "La escena y los actores" empieza así:

Fortín en tiempo de guerra de indios, Pago chico había ido cristalizando a su alrededor una población heterogénea y curiosa, compuesta de mujeres de soldados –chinas–, acopiadores de quillangos y plumas de avestruz, compradores de sueldos, mercachifles, pulperos, indios mansos, indiecitos cautivos –presa preferida de cuanta enfermedad endémica o epidémica vagase por allí...¹³

En este primer capítulo, una especie de extensa didascalia, tanto el paisaje pagochiquense como los personajes van siendo presentados rápidamente, aunque el narrador asegura "ya los veremos en acción"¹⁴, como efectivamente sucede a medida que la obra avanza. Un impulso deíctico marca el comienzo de *Pago chico*, co-

ironía: decir A, pero dar a entender B. La ironía media entre los signos y el lector, de manera que aquello que está dicho –el significante "ultracatólica"– tiende a leerse en clave crítica –conservador, retardatario, reaccionario–. El humor irónico lleva consigo la marca de la disconformidad. La potencia crítica de la obra de Payró es uno de los puntos más resaltados por la teoría literaria. La humorada resuelve la cuestión crítica con cierta elegancia que aleja al hecho literario del panfleto político. La ironía, mueca socarrona de la angustia, se mueve entre dos términos que, contrastados, construyen la diferenciación crítica. La hipocresía de A queda desenmascarada en la connotación B del mismo término.

12 Op. Cit.

13 Op. Cit.

14 Op. Cit.

mo queriendo delimitar un *aquí y ahora* referencial que contenga la dispersión de la obra. Pero, ¿de qué se trata esta obra? La pregunta es también de Germán García:

...¿Qué es *Pago chico*? El libro ha sido clasificado como novela, cuentos y «costumbres criollas», que es éste el subtítulo agregado al catálogo de las obras de su autor impreso en las que publicó al regresar de Europa. Ninguna de estas tres clasificaciones se le ajusta exactamente...¹⁵

Puede clasificárselo, también, como una colección de cuentos. El mote nos remite directamente a *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga. Más relaciones pueden encontrarse: del ambiente y tipo con que Quiroga, echando mano al naturalismo, introduce sus cuentos, a la escena y los actores que, afecto al género teatral, instaura Payró en su inicio. Tanto *Pago chico* como *Los desterrados* pueden ser leídos o como cuentos separados, o como una novela fragmentada. El corsé de los géneros literarios no termina de ceñirlos ni a uno ni a otro.

El relato de costumbres, forma subsidiaria de la actividad periodística, se relaciona más con ésta que con una posible definición según categorías específicamente literarias. La estampa contiene en sí el impulso de la actualidad periodística, y la perdurabilidad del relato artístico. Las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt son emblemáticas en este sentido, y de hecho también homologables a esta obra de Payró. A caballo entre arte y oficio, el relato de costumbres inscribe su marca en arenas movedizas. Híbridos modernos, su clasificación es producto de los pactos de lectura, y no de las normas estéticas establecidas. Su edición editorial es compilatoria: una reunión de lo ya publicado en diarios. Su lectura, en cambio, lleva la marca del fragmento: son frescos disgregados. A propósito de los viajes de Payró, Raúl Larra maneja una afirmación que se ajusta ciertamente a *Pago chico*:

...Parte Roberto hacia el sur bonaerense en cumplimiento de su misión periodística. No tardan en llegar las primeras crónicas; ellas revelan al redactor de pluma incisiva y amena, que elude lo simplemente policial y acota la narración con observaciones agudas, haciendo hablar a personajes reales o imaginarios. Inaugura así un género hasta entonces inexistente: El reportaje literario...¹⁶

El hecho de inaugurar un género, implica una apropiación y una renuncia: lo que Payró escribe no tiene nombre.

5 Renunciar al nombre literario

No hay rótulo que no sea provisorio para definir *Pago chico*. La obra nos impele a resolver, como lectores, su carácter. ¿No es éste uno de los modos de la eficacia? ¿No se completa la obra recién cuando un lector la aborda? ¿No se actualiza así el hecho literario?

Haya o no eficacia, en este punto encontramos una posible causa que explique la débil inclusión de Roberto J. Payró en las filas de la literatura argentina. Lo dijimos anteriormente: la "calidad" o el "talento" de un escritor no explican las variables que conforman el canon. Las cuestiones políticas, como marcábamos al comienzo de este artículo, por sí solas tampoco dan cuenta de semejante proceso. Al respecto, nuestra hipótesis es la siguiente: Payró escribe sin formato validado. Es decir, ensaya una forma para su obra narrativa, que no tiene aún pactos de lectura consagrados en su época. Si bien fue muy leído, sobre todo por la circulación de algunas obras en los periódicos, Payró no tuvo un **grupo letrado** que supiera leerlo. Los modelos eran otros. En la coyuntura entre el siglo XIX y el XX, el paradigma a la hora de leer narrativa era claro: realismo y naturalismo. Las obras canonizadas de la literatura de la época no nos dejan mentir.

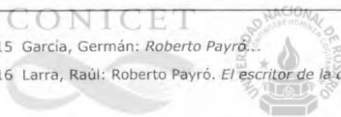
Anteriormente revisamos la conflictiva posición de Payró respecto a estas co-

grupo letrado: Ángel Rama define esta categoría en relación con el proceso de organización latinoamericana en torno a los distintos ejercicios de la escritura y de la letra: "...para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir con su misión civilizadora, resultó imprescindible que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar estos cometidos..." (*La ciudad letrada*)

Construir una literatura nacional fue, incluso antes de los nacionalismos del siglo XX, una de las misiones de este grupo de intelectuales: un trabajo de recorte que, atravesado por intereses políticos, instituyó los valores de los productos culturales de su época.

15 García, Germán: *Roberto Payró...*

16 Larra, Raúl: *Roberto Payró. El escritor de la democracia*. (El subrayado es nuestro).



rrientes estéticas. También decíamos que la aparición de la vanguardia argentina, se dio casi dos décadas después de la aparición de *Pago chico*, y que tuvo su auge sobre el final de la vida de nuestro autor, que muere en 1928. Hacemos hincapié en este punto, ya que al ser la vanguardia puesta en discusión de los parámetros estéticos, y revisión –antes que negación– de la tradición y la historia literarias, creemos que Payró escribía sin bastidores. La invención es notable: Payró instaura los cimientos que le permiten inscribir su trama. En este punto del análisis, su frase ya citada cobra más sentido: “*renunciar al nombre literario que no puede servirle sino para crearle enemigos*”, decía Payró, conciente de que su acción escrituraria se desarrollaba sin nomenclatura. Apostando a una sintaxis del hecho estético, su ejercicio no buscaba relaciones simétricas entre la palabra y la cosa, sino que iba en busca de otra adecuación, más compleja, construyendo en esa relación entre la letra y el mundo, entre la narración y el suceso, una arquitectura de lo múltiple.

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

CONICET



I E C H



EDUARDO GUTIÉRREZ

por [Diego Giordano]

CÓMO NARRAR UNA CIVILIZACIÓN IMPOSIBLE

Profesionalización, angustia, matrices

"CONTRERAS
Pues yo siempre oí decir
que ante la lay era yo
igual a todos los hombres.

CHANO
Mesmamente, así pasó,
y en papeletas de molde
por todo se publicó;
pero hay sus dificultades
en cuanto a la ejecución".

B. Hidalgo, "Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte".

"...abogo por esos desarraigados que se llaman Juan Moreira y payadores de barrio; por la prosa y la poesía, malas, que no puedo leer yo sin gran esfuerzo, pero que hace llorar a mi mucama...".

F. Soto y Calvo, "De la falta de carácter en la literatura argentina".

Eduardo Gutiérrez (1851/1889) escribió su obra entre 1879 y 1888, y la escribió para ganarse la vida. Su pertenencia a una familia tradicional (Eduardo fundó junto a sus hermanos José María y Ricardo, el diario *La Patria Argentina*, en el que publicó la mayoría de sus textos) no disminuyó su interés por la aventura y la vida bohemia. Vivir de la escritura en 1880, momento en el que el status de la obra escrita estaba cambiando¹, implicaba una sola cosa: escribir notas, crónicas y folletines en los diarios.

Si el bohemio era aquel escritor que por su forma de vida no podía, o no quería, mantener una relación "seria" o profesional con su actividad, Gutiérrez, desde esta perspectiva, encarnaría una paradoja que podría denominarse "del escritor profesional bohemio". Es decir, y permitiendo aquí un juego de palabras, un escritor que trabajó de escritor, pero que no pudo escribir lo que quería porque debía ganarse la vida escribiendo.

La bohemia argentina de principios del siglo XX, cuyos emblemas son los **proyectos frustrados** de Antonio Monteavaro, Charles De Soussens y Emilio Becher, podría leerse, entonces, como el fusible del proceso de profesionalización de la escritura, lo que convertiría a la obra de Gutiérrez, una década más atrás, en una suerte de bisagra epocal. Porque si por un lado el estereotipo del escritor bohemio era el de un "poeta permanente" que trataba de mantener su universo lírico a distancia del dinero (aunque nunca tuviera un centavo y deambulaba pidiendo copas a los amigos en los bares), por el otro, la escritura "a pedido" desdibujaba el ímpetu puro y literario de los poetas y escritores que se volcaron al periodismo como modo de ganarse la vida. De alguna extraña manera, Eduardo Gutiérrez sintetizó y anunció ambas variantes.

Su producción, que comenzó a los quince años como cronista de humor, incluye, a partir de la clasificación que hizo Jorge B. Rivera, novelas gauchescas (*Juan Moreira*, *Juan Cuello*, *Juan Sin Patria*, *Pastor Luna*, *Santos Vega*, *Hormiga Negra*), novelas históricas (*Don Juan Manuel de Rosas*, *La Mazorca*, *El puñal del tirano*, *Los montoneros*), y relatos policiales (*Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, *Los siete bravos*, *Dominga Rivadavia*, *Los enterrados vivos*). A esta

proyectos frustrados: este período de la literatura argentina, posterior a los años de Gutiérrez, es el telón de fondo sobre el que transcurre la novela *El mal metafísico* (1916) del novelista documentalista Manuel Gálvez. En ella aparecen los circuitos intelectuales de la época y sus principales exponentes, con nombres inventados, algunos de ellos, transparentes, como el de Almabrava por Almafuerte. El protagonista, Carlos Riga, sufre, como Rubén Darío, el tiempo en que le tocó vivir: "A las revistas llevaba versos. Pero no se los querían pagar o los rechazaban, diciendo que no eran para el público. Esto lo apenaba. Hubiera preferido que se los rechazaran por malos... ¿Acaso el público no gustaba de leer versos? ¡Ah, así había de ser, seguramente! Por eso estaba él como estaba, por eso era un fracasado, un muerto de hambre".

Archivo Histórico de la Lengua y Literatura de la Academia Nacional de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba

CONICET

1 La escritura, en pleno auge de la reproducibilidad técnica, se vuelve un trabajo, se multiplica (se devalúa) en cantidad y en formatos: novela por entregas, folletín, periódicos. Una vez que entra en los circuitos masivos de producción y circulación, la literatura, afirma Benjamin, pierde su carácter trascendente. El poema "Au lecteur", asegura Benjamin (*Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1999) refleja el pensamiento de Baudelaire acerca de los poetas que, en posición "poco ventajosa", aceptan dinero por sus confesiones. Ese desplazamiento de la literatura (de arte puro a mercancia) lleva al escritor, al poeta, a descreer de los alcances artísticos de su obra. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la poesía lírica entró en retroceso. Así lo afirma Arnold Hauser: "Los productos literarios de más valor artístico apenas si cuentan ya como lectura de distracción; y para la generalidad del público lector carecen de atractivo..." (*Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Debate, Madrid, 1998).

lista, desde ya incompleta, hay que sumarle *Un viaje infernal*, publicado poco después de su muerte, en 1889, y *Croquis y siluetas militares* (1886)².

Esta enorme masa textual aleja a Gutiérrez de sus contemporáneos, los escritores "clásicos" de la Generación del 80 —Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, Eduardo Wilde y Eugenio Cambaceres—, quienes, en diferentes formatos y con diferentes estilos, cultivaron una literatura de a ratos, es decir, no profesional. Ciertamente ellos también publicaban en los diarios, pero ninguno consideraba que eso fuera un trabajo. Gutiérrez sí. Y una segunda distancia: mientras la Generación del 80 escribía hacia el interior de sus propios límites de clase, Gutiérrez se iba ubicando en un lugar de preferencia popular, repitiendo el fenómeno del *Martín Fierro* (1872), de cuya matriz argumental nace *Juan Moreira* (1879): gaucho perseguido por una justicia injusta³.

La condición profesional de su obra —la obligación de escribir todos los días y de imaginar nuevas historias— provocó que Gutiérrez explorara diferentes opciones: son las variaciones que se dan entre las novelas *Juan Moreira*, *El tigre del Quequén* (1880) y *Hormiga Negra* (1881): si en *Juan Moreira* pueden leerse rasgos románticos y hasta épicos —de ahí que el tono que monopoliza la novela sea el de la emoción—, en *Hormiga Negra* se bordea, con una sonrisa cómplice, el camino de la picaresca. Esto lleva a pensar que, tal vez, la popularidad de Gutiérrez haya tenido su origen en la utilización de un modelo de personaje único, Moreira, rico por partida doble (como historia policial verídica, con expediente, declaraciones indagatorias y testigos, y como mito rural, objeto de permanentes reversiones, desmentidas, agregados) y en el posterior registro de sus posibilidades.

Se trató de un éxito basado, también, en la espectacularidad como herramienta a la hora de provocar impacto en los lectores: estos folletines están llenos de sangre, actos heroicos, historias de amor, peripecias. Como señala Rivera, acerca del fenómeno de popularidad que encarna Gutiérrez, "se produce la paradoja de que el albacea literario de la alfabetización sarmientina no sea un típico hombre del 80, sino este folletínista subestimado por su descuido estilístico, descuido que es en realidad un punto más de coincidencia con sus lectores"⁴.

Eduardo Gutiérrez, Roberto Payró, Fray Mocho, no contaron con el aval crítico de los teóricos centrales de la Generación del 80, lo que probablemente evidencie no sólo el desprecio por el escritor "de consumo", sino también un vacío en el seno de la propia elite, una falta de lectores capaces de interpretar, aprovechar y reconvertir los **cruces formales** que se estaban produciendo entre la literatura y el periodismo.

La indiferencia con la que los intelectuales recibían su obra, generaba en Gutiérrez una angustia, un pesar: es famosa la **anécdota** que Cané le cuenta a Ernesto Quesada, en la que Gutiérrez se justifica por no haberle mandado sus libros, llamándolos "abortos", y prometiendo el envío, en cuanto la escribiese, de una obra para lectores "de pensamiento y gusto".

Todo estaba cambiando: el mapa editorial, la relación entre el escritor y su obra, los lectores. Es el momento, como afirma Ángel Rama, en el que conviven el ambiente mercantil y la bohemia literaria; es el escenario de lo que será el primer período del fenómeno modernista. Se implantan nuevos formatos textuales que se caracterizan por su velocidad narrativa, su necesidad de síntesis, y por generar sensaciones fuertes; los poetas —José Martí y Rubén Darío son casos ejemplares— comienzan a ganarse la vida como periodistas, y surge un nuevo, "inexperto" e inesperado público lector, la clase media aluvial, según la define Rivera en el trabajo ya citado. La exigencia profesional de escribir todos los días para la "chusma" le impedía a Eduardo Gutiérrez tomarse el tiempo necesario para crear una obra más cercana a los principios del "arte por el arte", el refugio que los poetas construyeron para preservar el individualismo artístico de la producción seriada.

picaresca: hay, en muchas de las novelas de Gutiérrez, un componente risueño que le llega de la tradición de la picaresca española. Si bien en *Juan Moreira* estos elementos no aparecen de manera tan marcada, no es casualidad que Payró haya titulado su novela *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*.

cruces formales: En su ensayo "Mansilla, Cané, López: el lugar de la ficción en las instituciones literarias del ochenta", Fabio Espósito analiza la tensión que se genera en las líneas narrativas del 80, a partir de la aparición de un público nuevo, la "necesidad" de ficción, y la elaboración de un sujeto narrador que comienza a despegarse del género autobiográfico.

anécdota: la carta de Cané está incluida en el volumen *En torno al criollismo* (ver nota al pie nº 16).

2 Rivera, Jorge B: *Eduardo Gutiérrez*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

3 "En Argentina aparecen nuevas representaciones literarias que recortan nitidamente lo «popular» (criollo) de lo «alto» o «culto» (europeo y científico), y los institucionalizan en lugares específicos. En la apertura de este ciclo, en el mismo año de 1879, nacen dos héroes populares: el gaucho pacífico y el gaucho violento. Son la otra cara y el revés de los sujetos del estado liberal...". Ludmer, Josefina: *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.

4 Rivera, Jorge B: op. cit.

de un mismo modo de emplearlo (escribiendo), y de dos estados de ánimo distintos. Si los afectados por la versión porteña del spleen se dedicaron a la literatura para conjurar el lento paso de las horas, la obra de Gutiérrez, dada su condición profesional, fue escrita a toda velocidad; y si el tedio en la vida de los gentilemen escritores fue combatido con la producción de textos, en el caso de Gutiérrez fueron sus folletines y novelas los que no le dejaron tiempo para escribir su "gran" obra. Insistiendo con los juegos de palabras: un escritor que no pudo escribir lo que quería porque le faltaba tiempo, ya que debía escribir para ganarse la vida.

Dos fotos imaginarias: Cambaceres, en la quietud de su escritorio, solo, al atardecer, con un whisky en la diestra, sentado en su sillón de cuero, observando la multitud babélica de Buenos Aires a través de la ventana, pensando *En la sangre* (1887); Gutiérrez, con sus carpetas ajadas y un bolsón con ropa y comida, al pie de un tren o una carreta, la garganta seca por el polvo y el vino barato, la ropa dudosa, a momentos de emprender un viaje "infernol". Viajar para ver, ver para imaginar, imaginar para escribir, escribir para comer.

Sobre el final de *Un viaje infernal*, "una dama romántica" (¿Amalia?) y el narrador conversan acerca de la importancia del arte. La dama dice que su alimento puede ser la poesía, la música o el esplendor de la naturaleza, y se horroriza cuando su interlocutor le retruca: "El puchero es indispensable".

Las antinovelas del naturalismo argentino. Exhalaciones del romanticismo. Antideterminismo narrativo de Gutiérrez

"El problema central de la novela es la causalidad. Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan (...) recelamos de esa documentada verdad y de sus detalles fehacientes. La solución es ésta: inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión".

J.L. Borges, "45 días y 30 marineros".

Quizás Gutiérrez jamás hubiera podido escribir esa obra "de pensamiento y gusto" que le prometió a Cané: las descripciones de los personajes "elevados", por tomar como ejemplo *Dominga Rivadavia* (1883), se limitan a repetir algunos esquemas románticos que aparecen en *Amalia* (1851/1855), de José Mármol, y en *María* (1867), de Jorge Isaacs, y la novela mantiene sus rasgos folletinescos y periodísticos, tanto en sus aspectos formales como temáticos.

Sin embargo, la producción textual de Gutiérrez, como afirma Rivera, "posee una fisonomía que la aísla, como configuración muy especial de ingredientes literarios románticos"⁸, y esta es una observación exacta por partida doble: modelados por el apurado ejercicio de la profesión de escritor y periodista, las novelas y folletines de Gutiérrez tienen una silueta propia y novedosa dentro del mapa textual de 1880, más allá de —o quizás gracias a— sus desprolijidades; y sus ingredientes románticos aparecen en un plano estrictamente literario, por ejemplo, en la construcción de su héroe más recordado, Moreira, al que Borges define como un personaje propio de Byron.

Pero el romanticismo, se sabe, tiene dos ojos, por lo tanto, dos modos de narrar. La otra mirada, la que se posa sobre el factor local e incorpora la denuncia a la literatura, Gutiérrez la vehiculizó a través de los códigos de la gauchesca, mientras que sus contemporáneos —Cambaceres y los médicos Podestá y Argerich— la registraron en novelas urbanas, "sociales", tomando el método y los postulados del naturalismo francés, aunque con otro signo ideológico. Lo que quedó, tanto de Gutiérrez como de los novelistas naturalistas, fue un conjunto de historias repetidas. En el caso de éstos, los únicos relatos posibles fueron la veloz y codiciosa decadencia de la aristocracia porteña, y el acercamiento de arribistas e inmigrantes a

otro signo ideológico. Noé Jitrik aborda este tema en su ensayo "Cambaceres, adentro y afuera".

molde Zola: en su tratado *La escuela naturalista*, Emille Zola define la manera de representar una prostituta: "(Se) empieza por presentarla por el lado vulgar y corriente, tratando de hacer ver que sus inclinaciones pueden ser hereditarias y determinadas por el ambiente en que su educación se formó (...) el novelista tratará de demostrar que la embriaguez habitual de los padres y la inevitable promiscuidad de gente que en los barrios bajos se advierte, pueden ser las causas que determinen tales inclinaciones. Estudiando su vida (...) por medio del experimento y la observación se descubre la causa de los hechos, y una vez dueños de éstos, puesto que conocemos su origen, en nuestra mano estará impedir que se reproduzcan..."

novela: Holmberg, mejor que nadie por estos años, comprendió que había que dejar de preocuparse por este problema: "*Nelly* no es una obra doctrinaria. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Doctrinas? En la cátedra o en el libro de otro corte". Le escribe a su amigo el profesor Dobranich en la dedicatoria de *Nelly*.

científicamente: "La naturaleza no da saltos. Es preciso repetirlo una vez más. Todo se produce por eslabones graduales. La historia misma del hombre comprueba esta verdad. Por esto, un cretino nunca procreará un hombre inteligente". Argerich, *¿Inocentes o culpables?*.

"—Luego, soy un miserable que merezco ser arrojado de aquí como un perro...
—No, eres un desgraciado, uno de tantos, en los que se cumple fatalmente una ley de herencia, de la que pocos pueden sustraerse". Podestá, *Irresponsable*.

esquivaron: Argerich esquivó lo que Tomashevski define como "matiz emocional", al que identifica con la novela de aventuras: "es el elemento de la simpatía lo que orienta el interés y mantiene la atención, incitando al lector a participar en el desarrollo del tema".

romanticismo: en su ensayo "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", María Teresa Gramuglio define al realismo argentino como post-modernista, "en el tradicional sentido latinoamericano del término", es decir, como un realismo post-Darwin, antes que como un realismo post-romántico. Sin embargo, lo que Gramuglio señala en el naturalismo argentino es la falta de un espíritu romántico "a la europea".

los estrechos límites del círculo. El primero de los argumentos, con reservas: Cambaceres no está dispuesto a convertirse en un traidor, dice Viñas. Lectores y escritores, un mismo grupo.

La adopción del **molde Zola** respondió a una motivación de clase, que en la Buenos Aires del 80 tomó cuerpo en ficciones positivistas, teoremas de la higiene social: la novela naturalista, un formato narrativo complejo, en el que las pretensiones de solidez científica se establecen sobre el cuerpo gelatinoso y vibrátil de la ficción. Con el objetivo de atemperar este contratiempo, y en busca de credibilidad, se apeló a denominaciones genéricas científicas: "estudio" o "estudio social" son las definiciones que aparecen debajo de los títulos de varias de las novelas del naturalismo argentino.

Antonio Argerich, en el prólogo a *¿Inocentes o culpables?* (1884), advierte el conflicto:

Si fuera dable adicionar con notas un trabajo literario, no me sería difícil robustecer cada página con citas científicas (...) En los límites que permite el romance realista moderno, he estudiado muchas de las causas que obstan al incremento de la población.⁹

La **novela** no tiene límites muy precisos, y sus fines son dudosos. Esto hace que se presente, a los objetivos documentalistas de Argerich, como un formato marcado por la hibridez y la inestabilidad, porque si es ficción, ¿cómo dotarla de la seriedad científica que requiere un documento?; y si es realista, ¿cómo convertirla en literatura?

En el naturalismo, el objetivo es "estudiar" las causas de un problema social, y el formato novela, el método, sólo funciona como soporte de una geografía textual que comienza (tácitamente) y concluye (expresamente) con una misma pregunta: "¿inocentes o culpables?". Para Argerich, el "romance realista moderno" —y ya la definición transluce anacronismo— es, sobre todo, un método destinado a lograr el asentamiento de una doctrina, o de una teoría médica.

Bajo la lógica de la condena hereditaria, se escribieron antinovelas, o por lo menos, novelas antinovelas: si todo lo que va a ocurrir dentro del argumento está predeterminado por una ley **científicamente** inflexible, no quedará espacio para las variaciones y las sorpresas; y si cada acción responde a un molde irrompible, los personajes serán nada más que esquemas vacíos con designios fatales. Los novelistas del naturalismo argentino **esquivaron**, en la construcción de sus personajes, lo que podría definirse como la "potencia emotivo-identificatoria" del género novela; de ahí, su circulación restringida: Argerich no se identifica con sus personajes, sí con sus lectores, que son sus pares.

La mirada sobre el otro (el inmigrante, el arribista, el rascacuero) se opera desde una distancia entomológica, por lo que los personajes presentan un único plano: son "resultados de", sin posibilidad de cambios. Hay, pensando en un posible "lector popular", un contacto entre éste y quien protagoniza la novela y, al mismo tiempo, un vacío entre quien la narra y quien la lee.

Aunque sin la carga emocional que tienen los textos de Mármol o Sarmiento, la intención política del naturalismo argentino, y quizás también su determinismo, fueron exhalaciones del **romanticismo**: la literatura como campo de maniobras de la lucha ideológica, el contenido crispando las convenciones formales de una obra: el inclasificable *Facundo* (1845), la narración que alterna entre la ficción, el panfleto y la historia en *Amalia*.

Las prolongaciones de la oposición civilización/barbarie llegaron así hasta el mundo del 80, y ya se ha comprobado que si en el 37 el problema había sido el gaucho, y en el 80 lo fue el indio, en el 85 le tocó el turno al inmigrante. El mal hereditario que los naturalistas argentinos "estudiaron" en sus novelas no fue otra co-

9 Argerich, Antonio; *¿Inocentes o culpables?*. Hispamérica, Madrid, 1984.



sa que la reacción ante esa "nueva barbarie" que bajaba de los barcos: "¿Inocentes o culpables?" es una pregunta que Argerich se formula sobre esta nueva versión del segundo miembro del par sarmientino.

La frenología, teoría de moda en el contexto positivista del 80, apareció en Alemania a fines del siglo XVIII y según sus postulados, las características externas del cráneo reflejaban las facultades de la inteligencia y el carácter. No es casual que muchos de los inmigrantes que protagonizan las novelas naturalistas argentinas tengan la frente "deprimida".

Gutiérrez echó mano a la frenología en su primer folletín, aunque con objetivos distintos. Al final de *Antonio Larrea (un capitán de ladrones en Buenos Aires)* (1879), hay un breve estudio del cráneo del "formidable bandido". En él, Gutiérrez, asesorado por un especialista, pasa revista a sus particularidades: el sector donde se encuentran "los instintos animales, presenta un desarrollo considerable"; el amor físico "aparece grandemente desarrollado"; "el órgano de la adquisitividad" es "prominente", y "ha tenido que degenerar en instinto irresistible de robo"; finalmente, "la imaginación es la facultad que más descuella".

Si bien comparte los códigos médicos de una época positivista, es en su utilización donde Gutiérrez se despegaba, una vez más, de sus contemporáneos: "No somos de los que creen que se pueda hacer de la cabeza un mapa geográfico que permita señalar irrevocablemente los rasgos característicos de la organización humana"¹⁰. Es claro: los datos científicos no son "irrevocables", y tienen una participación lateral en la ficción; le aportan resonancia histórica, sí, pero su función central es generar movimientos y establecer una potencia aventurera –imaginativa, para decirlo con Gutiérrez–, que opere cambios dinámicos en el desarrollo de la trama; los datos científicos no clausuran el relato sino que sirven para desplegar sus posibilidades.

Larrea, también un "inmigrante", ya que se trata de un convicto español en permanente fuga, es un personaje condenable desde el punto de vista moral, y es justamente eso lo que lo vuelve irresistible a la hora de convertirlo en el protagonista de un folletín, o de una novela entretenida.

El resorte

"El principal designio del autor de «La cautiva» ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto; y para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio".

E. Echeverría, "Advertencia a «La cautiva»".

"...ustedes buscan la sensación en todo; pero la quieren al galope, instantánea, al vapor, a la electricidad, á la minute, aunque les sirvan, como en las fondas, plato recalentado".

L. V. Mansilla, "El famoso fusilamiento del caballo".

Lo expresado anteriormente no intenta forzar una supuesta asepsia política o ideológica en las novelas de Gutiérrez, sino demostrar que lo que impulsa sus textos hacia adelante es un encadenamiento de enviones narrativos –microestructuras que repiten el salto hacia adelante– y no una voluntad de denuncia:

Archivo L. Porque el habitante de nuestra campaña no tiene libertad, ni derechos, ni opinión, ni siquiera mujer e hijos, cuando estas han tenido la desgracia de agradar al juez de paz o al comandante militar.

Pero dejemos estas cosas por demás sabidas, y sigamos nuestra historia.¹¹

www.ahira.com.ar

¹⁰ Gutiérrez, Eduardo: *Antonio Larrea (Un capitán de ladrones en Buenos Aires)*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.

¹¹ Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999. ¹² González, Horacio: *Ajt, política y locura*. Colihue, Buenos Aires, 1996.

continuidad y acumulación: Shklovski, en "La construcción de la «nouvelle» y de la novela", habla, con respecto a la primera, de un tipo de construcción "en que los motivos se acumulan en estratos sucesivos. Este tipo de acumulación es efectivamente interminable, como lo son las novelas de aventuras que lo utilizan". Si bien en la actualidad la definición de nouvelle tiene otros alcances, las palabras de Shklovski refieren a la producción folletinesca: sus ejemplos son Rocambole y Alejandro Dumas.

resortes: se trata de sorprender, de impactar, de generar tensión. Según Tomashevski, en la novela de aventuras, los antagonistas llevan la ventaja hasta el último momento, lo que va prolongando y aumentando un estado de inminencia: eso que está cerca pero que no termina de llegar. En el desenlace, un vuelco invierte la situación.

Guillermo Hoyo: "Eso de las peleas con una partida de cincuenta hombres... es un bolazo de mi flor...! Lindo cuento para los mocitos de la ciudad, pero no para contarlo en la campaña, porque lo pueden dejar a uno por embustero", dice en 1912 el verdadero Hormiga Negra en un reportaje que le hace *Caras y Caretas*. Adolfo Prieto incluye un fragmento de la entrevista en su libro *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. En la vida real, Hormiga Negra pelearía contra cuatro, o cinco, a la vez. En los cuarenta y cinco que le sobran a Gutiérrez está la pura invención folletinesca.

equilibrio: Los textos de Gutiérrez podrían leerse como un delirante y primer boceto del periodismo ficcionalizado de Rodolfo Walsh: investigar un caso y novelar su historia; es decir, inventarle un tiempo.

Las tomas de posición de este tipo, dejando de lado la ultrapolitizada *La muerte de Buenos Aires* (1882), tienen, en las novelas de Gutiérrez, el carácter de la digresión, del inciso. Se podrá decir, y con razón, que la historia de *Juan Moreira* es una denuncia en sí misma; pero tampoco podría ser de otro modo, ya que el *Martín Fierro*, su texto madre, también lo es. Quizás la gran diferencia entre las novelas de Gutiérrez y las del naturalismo vernáculo, radique en que, en las primeras, la denuncia pone en movimiento la trama. En las últimas, al igual que el dato científico, la inmoviliza.

"Dejemos" lo que está deteniendo el relato, ahora sigue la historia, anuncia Gutiérrez. Es el pulso del folletín, formato textual que se basa en la **continuidad y acumulación**, porque "exige derrotar las pausas del tiempo natural con el uso de la exaltación, la sorpresa o el suspenso"¹². Si la derrota de la pausa es la clave, la herramienta principal será la velocidad, y el motor, un permanente seguir narrando.

Aquí se abriría, dentro de la producción de Gutiérrez, una doble línea de lectura: de rechazo al estatismo descriptivo del romanticismo, y de continuación de la poesía gauchesca. Según Carlos Mastronardi, "...los poetas destinados al tema gauchesco (...) no hicieron del paisaje una presencia constante y sostenida. En ellos, el elemento espacial está subordinado a la acción, es decir, al tiempo"¹³.

Gutiérrez prolonga los procedimientos y los temas de la poesía gauchesca a través de un repertorio léxico y un estilo modernos. La suya es una escritura en permanente movimiento, periodística, que narra y releva a toda velocidad, empujada por giros bruscos y sorpresas; **resortes**, como las acciones del propio Hormiga Negra:

Listo y rápido como un resorte de acero, sin esperar a que el soldado detuviera su caballo, Hormiga Negra se dejó caer al suelo, lo acometió con creciente brío y le dio dos puñaladas vigorosas. Enseguida, y sin perder de vista a los que venían más atrás, saltó sobre su alazán y se fue resueltamente sobre ellos, convirtiéndose de perseguido en perseguidor.¹⁴

El cuerpo del héroe es de "goma elástica", salta "en todas direcciones" de manera "prodigiosa", y cae "como una tormenta" sobre su enemigo. Es el fraseo del movimiento, es lo imprevisible, la proeza ligando acontecimientos.

Juan Moreira, *Hormiga Negra*, y la mayoría de los dramas policiales de Gutiérrez repiten el esquema del *Martín Fierro*, y, por lo tanto, el carácter ciclotímico de su héroe. La denuncia del poema de Hernández, asegura Leónidas Lamborghini, se hace entre lágrimas y risas. Fierro, modelo del personaje patético: puede ser un superhombre, pero también "un pobre y quejoso hombre"¹⁵. Este valvén emocional del protagonista es otro elemento clave en la articulación de una literatura que busca despertar interés y emociones.

Gutiérrez hace equilibrio sobre un delgado hilo: "No hacemos novela", dice en sus novelas, que llegan al clímax aventurero en peleas y enfrentamientos que el verdadero Hormiga Negra, **Guillermo Hoyo**, define como "cuentos para los mocitos de la ciudad"; cuentos que, sin embargo, se sostienen a partir de un verosímil que descansa sobre la reputación del periodista. Las narraciones de Gutiérrez son también la historia de sus investigaciones, de las precisiones de lo que está contando. Cambian el tono y el registro. La truculencia, la espectacularidad del folletín policial —una "cabeza completamente separada del tronco y horriblemente mutilada"— convive con la seriedad de dirigirse a un lector que consume diversión pero que también exige profesionalismo. Los narradores de Gutiérrez comentan los viajes que han hecho para recoger datos y entrevistar testigos, aunque después, con esos mismos datos, hagan novelas y no crónicas periodísticas. Adolfo Prieto define así el **equilibrio** de Gutiérrez: "Documental, pero sin condenarse a respetar todas las imposiciones del documento; inventivo, pero sin atreverse a enajenar todos los signos del referente involucrado"¹⁶.

13 Mastronardi, Carlos: "El campo en nuestra literatura", en *Formas de la realidad nacional*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

14 Gutiérrez, Eduardo: *Hormiga Negra*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.

15 Lamborghini, Leónidas: "El gauchesco como arte bufo", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2003.

16 Prieto, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

Entre el documento y la imaginación, haciendo novelas con "casos resonantes", empujando la aparición de la ficción periodística en la literatura argentina, Gutiérrez también se dio algunos gustos: son las precarias y cervantinas novelas posibles que habitan dentro de sus novelas: la historia, en *Hormiga Negra*, de los bandidos ro-sistas Figueredo y Oviden, que pelean por los bordes del Arroyo del Medio, o, en *Un viaje infernal*, la biografía de Don Ricardo, que queda trunca debido al veloz y lineal desarrollo episódico del relato.

Gutiérrez toma historias verdícas y las convierte en fábulas, y vuelve extraordinarios sucesos y personajes "comunes". Con las distorsiones que le impone la literatura, la historia vuelve a contarse. La materia prima del relato, el expediente judicial del verdadero Juan Moreira, se reescribe desde la mitología y el embuste. Los narradores de los folletines de Gutiérrez afinan permanentemente la vista en busca de lo fabuloso, y cuando no lo encuentran, convierten en fabuloso cualquier cosa.

El "anti-Flaubert"

"Pero siempre que amanezco con pescuezo, en realidad, bendigo la libertad que debo a la providencia, ausente de Vuelcelencia que es tan feliz por allá".

H. Ascasubi, "Carta burlesca del gaucho Santo Contreras al señor Restaurador de las Leyes".

La obra de Gutiérrez, a lo largo de los años —y quizás haya sido Borges, después de Rubén Darío, el primer escritor de peso que le dedicó algunos elogios—, fue ignorada por los cenáculos de la literatura argentina. De Gutiérrez se dijo que escribía mal, la misma calificación que sería aplicada a una larga lista de periodistas escritores. Descuido estilístico, vulgaridad y temas escabrosos fueron los cargos en este caso. Algunos ejemplos al azar: Ernesto Quesada consideraba que los folletines de Gutiérrez eran sólo obra periodística y que su influencia había sido negativa; Carlos Estrada, si bien lo menciona como el heredero de Ascasubi, Hernández e Hidalgo, define su obra como "fruto corrompido y malsano"; Germán García lo llama "rapsoda de la chusma"; y Arturo Berenguer Carisomo, si bien le reconoce virtudes afirma que se trata de un autor "sin angustias estilísticas", que "podría ejemplificar, por su indiferencia con la forma, al anti-Flaubert"¹⁷.

La prosa de Gutiérrez: zaparrastrosa, repetitiva, ágil. Vale detenerse aquí en *Un viaje infernal*, texto en el que, por sólo dar un ejemplo, el adjetivo "fabuloso" aparece más de una vez en el mismo párrafo, como si Gutiérrez, escribiendo una página tras otra, no hubiera tenido ni tiempo ni ganas de **corregir**. Leer estos rasgos sólo como "desprolijidades", definirlos como "fallas", ubicar a Gutiérrez en el grupo de escritores que "escribían mal": constantes de la crítica literaria argentina, y una mirada tuerta: como si Cambaceres estuviera, de veras, a la altura de Zola, y Gutiérrez fuera, en comparación con su compatriota, un escritor menor.

Un viaje infernal es un texto breve, deudor, en algunos aspectos, del *Quijote* (1605/1615). Se lo podría definir como crónica picaresca y deja la sensación de ser uno de los más veloces de Gutiérrez, a quien le sobaban ojos para buscar lo fabuloso, aunque no haya tenido tantos recursos para escribirlo: "Seguimos la dirección de su mirada atónita y nos hallamos con un cuadro el más descalabrado que pueda imaginarse el ser más deschavetado"¹⁸.

En *Un viaje infernal*, las sentencias del juez de paz son "fabulosas"; el viento, "des-

corregir: no toda la culpa fue de Gutiérrez. En un suelto de *La Patria Argentina*, que Laera incluye en su trabajo sobre Gutiérrez, se suplica: "Suplicamos a «La Capital» del Rosario, como a los demás colegas que transcriben nuestros *Dramas policiales*, se sirvan no alterar la ortografía que empleamos, pues con ella nos hacen el flaco servicio de hacernos pasar la no muy envidiable plaza de cretinos. Hacemos este pedido sobre todo a «La Capital» que es la que más nos enmienda la plaza".

www.ahira.com.ar

CONICET

17 Quesada, Ernesto: "El criollismo en la literatura argentina"; Estrada, Carlos A: "Carta al dr. Ernesto Quesada"; En *En torno al criollismo. Textos y polémicas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983. García, Germán: *La novela argentina. Un itinerario*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1952. Berenguer Carisomo, Arturo: *Ensayos sobre literatura popular argentina*. Ediciones Americanas, Buenos Aires, 1981.

18 Gutiérrez, Eduardo: *Un viaje infernal*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

I E C H

comunal"; los relámpagos, "formidables"; las chinchas de la posta, "monstruosas, enflaquecidas por el hambre y la necesidad"; los lomos de las mulas, "matambres metafísicos"; la entrada en escena de "Guasintón", "una aparición de otro mundo".

Tratando de aclarar: la necesidad de escribir relatos de consumo rápido, modeló no sólo un estilo, sino también una percepción orientada hacia la búsqueda, en los materiales proporcionados por "lo real", de lo fuera de lo común. De ahí el constante uso de hipérbolos e hipálages, figuras retóricas que distorsionan el referente, aumentando o volviendo ilógicas sus características.

El estudio de Alejandra Laera, que sigue el pasaje del folletín a la novela en la escritura de Gutiérrez, se presenta útil para llegar a una nueva posición:

...estas características que en principio parecen regidas por la publicación diaria de los folletines se convierten, en el interior del sistema que organiza Gutiérrez a lo largo de la década de 1880, en verdaderas opciones estéticas.¹⁹

Y se lee en *Un viaje infernal*: "Aquellos dos soldados, atentos a lo que hacía el Juez de Paz, marchaban a seis varas detrás de este, con toda la gravedad de un guardia imperial". En el contexto de la narración, esta escena adquiere un carácter cómico, ya que uno de los soldados, tan graves ellos en su marcha, tiene un sombrero "cuyas alas altas hacía muchos años lo abandonaron"; y el otro, "pelos gruesos y sucios, matorral donde sin la menor dificultad podía haberse ocultado un par de perdices". Y sigue: "Los dos soldados vestían traje de Adán, algo modificado por los desperdicios de una civilización imposible", como "una capa de algo parecido a barro seco" en lugar de medias y botas, y "un chiripá de algo que fue poncho y usanza de panadero"²⁰.

Miseria y mugre, desperdicios. Algo que se parece a otra cosa, algo que perdió sus características, algo que no termina de ser lo que debería: las opciones estéticas de Gutiérrez a las que Laera hace referencia, provienen, y aquí es necesario citar una vez más a Lamborghini, de la poesía gauchesca:

En el poema de Hernández, la relación paródica es con la Epopeya (y aquí está el origen de todos los equívocos e interminables discusiones): Hay contrastes pero no se renuncia a las semejanzas. El Héroe es un cuchillero pero esto es utilizado para devolverle, multiplicada, la distorsión al sistema. El Héroe es un bufón, pero sus bufonadas viviseccionan la mentira del Sistema.²¹

En la frontera y en el mundo de Gutiérrez, los soldados —él fue uno de ellos, ya que integró las filas del Ejército durante varios años— tienen **hambre**, y barro en lugar de medias, y lo que pudo haber sido una epopeya, se va revelando como un cuadro entre burlesco y risueño, dramático: los héroes Hormiga Negra y Juan Moreira alternan titilaciones de gloria con planos de caída libre, y distorsionan sus rasgos sobre el espejo realista del sistema. Ellos también terminan siendo, como las ropas de los soldados, "desperdicios de una civilización imposible".

Las decisiones narrativas de Gutiérrez determinan el carácter popular de su producción, lo moldean, pero también reciben su influencia. Es una conversación atenta, en la que cada miembro espera siempre una respuesta veloz.

Las elecciones estéticas provienen de la poesía gauchesca, en especial, de la primera parte del *Martín Fierro*, libro fundador de una larga tradición de "asociales", y del *Santos Vega* de Ascasubi. Es decir: el gen gauchesco que atraviesa toda la obra de Gutiérrez, la vuelve un cuerpo "literariamente rebelde", la recorta, nítida, sobre el fondo de un canon literario, el del 80, que se parece demasiado a sí mismo. Y no deja de ser paradójico que las primeras novelas modernas de la literatura argentina no tengan como escenario la ciudad, sino el poblado y la llanura.

hambre: como un fantasma, el hambre recorre *Croquis y siluetas militares*: "¡Y allí se veían las tortas crudas, llenas de pelos de caballo, de costras de matadura, de pedazos de tabaco y pelos de frazada! ¡Y ese era el banquete que esperaban mis compañeros, frito en grasa del mancurrón manco que habían carneado la noche anterior!
-¡Yo no como de eso! -grité horrorizado..."

19 Laera, Alejandra: "Nota a la presente edición" en Juan Moreira, ed. cit.

20 *Un viaje infernal*, ed. cit.

19 Laera, Alejandra: "Nota a la presente edición" en Juan Moreira, ed. cit.

20 *Un viaje infernal*, ed. cit.

21 Lamborghini, Leónidas: op. cit.



Faded, illegible text at the top of the page, possibly a title or header.

Second block of faded, illegible text.

Main body of faded, illegible text, appearing to be several paragraphs.

Third block of faded, illegible text.

Fourth block of faded, illegible text.

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

CONICET



I E C H



JOSÉ S. ÁLVAREZ

por [Matías Piccolo]

POR UNA SINTÁXIS DE LA HISTORIA

Avance y presupuestos

Persistía en Álvarez, parece, la inquietud por el retrato, cuya resolución más cabal e inmediata la presta la fotografía:

(...) me limitaré, pura y exclusivamente (...) a ser, resumiendo, un fotógrafo que saca vistas instantáneas para *La mañana*.¹

fidelidad: ¿quién es más fiel, el fotógrafo o el escritor?, ¿a quién hay que acudir para que describa, releve y documente?; lo que interesa de la idea de fotografía es señalar la función de aparato capturador de las cosas tal cuales son. Fotografiar no es más que calcar, traer, presentar, hacer la imagen. Es más contundente para una prueba judicial una fotografía del delito cometido que un testigo que lo cuenta; siempre, decir, está atravesado por la credibilidad del sujeto de la enunciaci3n.

enletrarla: Lo que hace el escritor, el letrista, es poner en letras algo. En este caso, poner en letras una imagen, un cuadro: "El cuadro es una escena campestre y al propio tiempo un recuerdo de cariño que el pintor le dedica a su tío, que lo ha ayudado en la áspera senda de la vida.

Se trata de una llanura verde, tapizada con un pasto grueso y rígido que parece espartillo; en un rinc3n hay un mont3n de árboles caprichosos de los cuales uno tiene un nido con cuatro huevitos y al borde dos pájaros que parecen horneros; en el otro rinc3n hay un arroyo cristalino en el cual navega un barquito, aparentemente más ancho que el arroyo, pero que no hace nada al conjunto porque es un accesorio; detrás del barco se ven unas montañas negras y amarillas, y más atrás un volcán en ignici3n, y en lontananza un cóndor con las alas desplegadas, símbolo del genio americano.

En el primer plano, el venerable tío del pintor, mi amigo Pigmatelli, corre con una red en la mano detrás de una enorme mariposa que trata de esconderse entre los árboles. Como el cazador no podía ser pintado de espaldas, pues difícilmente se hubiese en esa posici3n al tío querido, éste da vuelta la cabeza precisamente en el momento en que, estando con la red levantada, podía suponerse iba a cazar la mariposa.

Este chasco que se lleva uno es de un efecto sorprendente y maravilloso.

La figura de Pigmatelli, como retrato, es de una ejecuci3n bastante notable y sería perfecta si no fuera por una aparente desproporci3n entre el cuerpo y la cabeza, que a la verdad, ha sido exagerada en su tamaño. Sin embargo este pequeño lunar, que no es difícil de corregir ya sea agrandando el cuerpo o disminuyendo la cabeza, es disculpable si se tiene en cuenta el inmenso cariño del pintor por su tío y protector". (en "Siluetas metropolitanas", noviembre 2 de 1894, en *Salero Criollo*).

Lo importante es esto: la práctica de Álvarez por relatar pinturas. En el cuadro se evidencian ciertas desproporci3nes que edifican la diferencia entre una percepci3n de lo real y la ejecuci3n de su representaci3n. Hay que ver cómo la distorsi3n, en tanto es ella misma su propia manera de expresarse, sólo puede decir su sentido si existe esa otra cosa que le sirve de modelo para imponer su desperfecto mimético; en fin, sólo importa ver que en toda composici3n ocurren desperfectos, y que sobre todo, aquí claramente, son desperfectos técnicos, antes que conceptuales. No hay una problematizaci3n de la tarea representativa en términos te3ricos filosóficos, sino que Álvarez, es concreto en esto, está apuntando al orden tangible de la pericia instrumental que se maneja en una técnica.

Justo cuando el ejercicio escrito del retrato, cuando su pluma —bajo el tendido de la gramática y las finuras de una sintaxis— se esmera por decir una imagen, la fotografía, hija de la física y la química, la presenta, la revela. La "fidelidad" se impone entonces como un punto de litigio: el retrato escrito de un paisano con su lazo y su sombrero, con su pañuelo color punzó y su camisa raída y medio abierta, deberá competir contra la imagen plástica de una lámina que ha capturado esa cosa fisiológica sin necesidad de enumeraci3n ni de jerarquías; sólo un dibujo allí de lo que el paisano, en su impronta espacial, resulta ser. Ya vendrá el cubismo en la pintura a responder a esta nueva tecnología que le quita su básica funci3n; ya la escritura podrá contar ese paisano, si quiere, haciendo copia de la copia; no desde el fluido inestable del vivo y en directo de la experiencia, de la sensaci3n fáctica y sinestésica del escenario espacio-temporal, sino desde esa fotografía que el escritor tiene sobre la mesa y que repasa y asimila tratando de **enletrarla**.

Nuevas formas del retrato y del relato despliegan los horizontes de la representaci3n a finales del siglo XIX y principios del XX. Fotografía y cinematógrafo están allí usurpando destinos y refrescando los sentidos:

¿Sabe usted lo que es el kinetoscopio? ¿Cómo no lo ha de saber? Es el último invento de Edison, del célebre electricista yanqui que, según afirman, tiene la manía de comer cebolla.

Aquí en Buenos Aires tenemos uno ahora, y la verdad es que asombra por el ingenio maravilloso que ha presidido su formaci3n.

¡Es la fotografía con movimientos!

Dentro de poco cuando el aparato se generalice, no sólo podrá tener un retrato con todos los defectos y bellezas del original, sino que uno verá cómo se ríe la bella que lo cautiva con sus dientes blancos, cómo se rasca la pequeña oreja rosada o cómo se arregla el rizado vello de la nuca con sus dedos de hada.²

El "litigio" arriba insinuado irrumpe porque se aborda la perspectiva de la escritura en lo que tiene ésta de más instintivo: la documentaci3n. Ingresar en la lectura de José S. Álvarez a través de la noci3n del registro, del documento, viene al caso para asignarle a su labor escrituraria el peso de una literatura que quizá perturbe o perfeccione la composici3n del testimonio. El presupuesto es sostener que toda literatura puede hacer al documento, pero todo documento no hace a la literatura. Se habla de un pleito porque la escritura es una de las tantas formas de la documentaci3n y porque ahora debe medir sus posibilidades con las otras diversas tecnologías que se vuelcan al mismo trabajo.

La producci3n de Fray Mocho se desarrolla en el cruce de las nuevas técnicas de la representaci3n. Lo particular de su obra, desde la perspectiva del registro, es la estampa, el cuadro, las escenas, los retratos, todos productos de los cuales se vienen a adueñar la fotografía y el cinematógrafo. Así también se puede pensar que su capacidad por capturar la oralidad, su propuesta para una transcripci3n del habla, se vería amenazada por la aparici3n de un aparato como el magnetófono.

CONICET

1 Álvarez, J. S.: "Instantáneas metropolitanas", octubre 29 de 1894, firma Nemesio Machuca; en *Salero Criollo*, *Obra Completa*, Editorial del Congreso, Tucumán, 1952.

2 *Ibidem*.

Si uno de los trabajos favoritos de su letra es el retrato, ¿cómo se resuelve su utilidad y permanencia (en términos documentales) con la aparición de la fotografía? ¿En qué gana y en qué pierde? Fácilmente puede entenderse que en el ejemplo del kinetoscopio, el tal aparato no capta los "dedos de hada" de la cita, sino nada más que unos dedos que arreglan el rizado vello de la nuca de una muchacha. ¿Y entonces todo lo que hace la escritura es adjetivar? Seguramente no. Pero, ¿para qué extenderse en párrafos descriptivos, en el derroche de palabras que jamás lograrán la copia fiel, si está allí el artefacto que da la imagen supuestamente exacta e inevitable?

Ante este apuro, Álvarez no se amedrenta, confecciona su escritura delimitando responsabilidades, posibilidades y objetivos, aclarando géneros y prácticas, tomando una decisión concreta con respecto a la literatura:

Cae bajo los puntos de mi pluma -hechos más para relatos de crónicas y noticias que para filigranas literarias...³

...escribo este relato sin pretensiones literarias...⁴

No abrigo la esperanza de que mis recuerdos lleguen a constituir un libro interesante; los he escrito en mis ratos de ocio y no tengo pretensiones de filósofo, ni de literato.⁵

Mi correspondencia (...) no será científica ni literaria...⁶

Pero no será aquí todo tan sencillo. La relación, en la lectura —porque evidentemente para el escritor eso ya está cerrado: él dice que no hace literatura— es más que compleja. La literatura entra y sale de sus páginas según quien lea, según se esclarezca una teoría del realismo, según se defina si el interés por un objetivo literario resuelve un dato que vale la pena procesar en el edificio de su escritura.

Aquí van unas palabras que aglutinan y resumen las apreciaciones que sobre su trabajo han convenido en reconocer los comentaristas:

Álvarez fue, antes que un escritor, un cronista de la realidad. No le interesó tanto su figuración personal como la figuración del paisaje, la naturaleza y los hombres de su patria. Este desinterés por su perduración individual lo evidencian la despreocupación por reunir su obra total, dispersa en diarios y revistas, y el frecuente empleo de seudónimos, que vuelve dudosa o dificultosa la atribución de muchas notas periodísticas. (...) Tampoco fue literato en el sentido de crear o inventarse una realidad ficticia y personal. Su búsqueda literaria fue ante todo realista, como observador y registrador atento de su ámbito. Entendió que el arte estaba contenido en la naturaleza misma, y por eso se propuso copiarla con fidelidad, a la manera de una pintura o fotografía que fijara y precisara sus características. (...) Su propósito fue testimoniar.⁷

Hay que limpiar la palabra "escritor" de sus connotaciones literarias (problema del texto citado: porque la función del escritor incluye a la de cronista) Allí, el carácter documental en la pulsión de su escritura rige por sobre la pluma literaria, frecuentemente catalogada de escaso mérito. "De escaso mérito literario" pero de rico valor testimonial. La literatura en su obra como un mero residuo. Pero también puedo decir: ese residuo es toda la posibilidad estética y estructural del documento, es la maquinaria inexorable de un estilo, la línea inquieta que corriéndose en el ensueño coquetea con la invención y en la vigilia se repliega en el relevamiento.

1. Entre la invención y el relevamiento

Darle crédito a la representación; es decir, sin más, algo vuelto a presentar Y habrá que imponerle a ese "algo" cierto estatuto; habrá, en fin, que suponerlo ubi-

la copia fiel: no es otra cosa cosa lo que quiere Fray Mocho: "... reflejaré con toda la precisión que me sea dada, las cosas y los hombres que encontré en el andar de mi vida y los sucesos extraordinarios en que más de una vez tuve que actuar". Lo que debe hacer es trabajar para construir el nivel de credibilidad. Lo que pretende un escritor, oficiado sobre todo en el periodismo como lo estaba Álvarez, es que su trabajo en tanto y en cuanto debe rendir cuentas de sucesos y objetos observados, esté autenticado por el artificio de una escritura rigurosa y netamente vehiculizadora. Eso que dicen las palabras no es otra cosa que la formalidad gramatical de un suceso comprobado.

una teoría del realismo: María T. Gramuglio dice que el realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica. La crítica del presente es la viga fundamental que sostiene el edificio de la literatura realista. Lo que está en juego es si el realismo es un subconjunto de la literatura o si es una disciplina que se materializa en las artes representativas como una herramienta insalvable para la función denotativa. Hay que ser llano, realista se dice de una novela, si viene al caso, cuando se puede establecer que el desarrollo de los acontecimientos y el comportamiento de los personajes son similares a los que se pueden experimentar en eso que se llama *la vida real*. Pero también es realista aquella presentación que más allá de su tema logra establecer en el lector una creencia. Puede tratar de las cosas más descabelladas, concretamente extrañas a lo real, pero si están trabajadas "con realismo" logran verosimilitud y credibilidad.

residuo: si la literatura es lo que sobra o lo que resta, no es para bajarla a la categoría secundaria del despojo. En tanto ella no es nunca concreta para una definición, apuntar a lo concreto para identificar un sobrante. Algo que queda sin clasificar después de una limpieza. La nata en el colador. "Todos estos son los discursos sociales que actúan en el texto, los políticos hegemónicos, etc., ¿el discurso literario?". No existe, es eso que ha sobrado y que no puedo encasillar bajo ningún saber determinado, porque ni lo retórico, ni lo estilístico, ni lo gramatical, ni lo histórico bastan para hacer lo literario.

3 Álvarez, J. S.: "Tradiciones argentinas. Fundación de Gualaguaychú" en *Salero Criollo*, Obra Completa, Edición del Congreso, Tucumán, 1952.

4 Álvarez, J. S.: *Memorias de un vigilante*: 1 - "Dos palabras", Librería del Colegio, 1967.

5 Álvarez, J. S.: *En el mar austral*: 33 - "Como un recuerdo", Eudeba, 1961.

6 Álvarez, J. S.: "Instatáneas metropolitanas", en *Salero Criollo*.

7 Scotti, María Angélica, en estudio preliminar a *Un viaje al país de los matrones*, Kapeluz, 1974

referente: confrontar con *Literar*: "Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente, pontificando sobre la supremacía de lo real, moralizando sobre la banalidad del deseo". En todo caso, en el realismo no se subordina el código al referente, sino que la clase de referente de ese código, tiene estatuto de real-verdadero (un escribano designado lo constatará); ahora, la palabra literaria no debe desligar su código del referente (hecho, por otro lado, prácticamente imposible) sino ficcionalizarlo.

autobiografía que acosa: leer "Cosas soñadas" de Saer, en *Lugar*, Seix Barral, Bs. As., 2000. El método de Gabriela para borrar la autobiografía al escribir un texto. Por supuesto el artificio es inventar. Lo que vale rescatar del asunto: que, por un lado, la irreversibilidad de la sentencia de que todo texto es autobiográfico se da porque escribir es precisamente un rasgo de la autobiografía. No hay manera de escapar de la autobiografía si se está decidido a ir tras ella. Tomatis hace esto con el texto que Gabriela ha compuesto para obtener esa información que tuviera algo que ver con los acontecimientos de su vida. Para reconocer una autobiografía se necesita saber algo de la vida del autor, y sabiéndolo, ya no se podrán borrar esas referencias a la hora de leer.

referencialidad explícita de lo real: habría que partir de la imposibilidad comunicativa que le acarrearía a la literatura si tratara de reflejar, o copiar un real, en este caso se atiende a la noción de un todo. ¿Cuántas páginas, por ejemplo, de literatura biológica harían falta para relevar (dar la suma exacta de sus componentes) el completo cuerpo humano: la cantidad de venas, fluidos, huesos, y espasmos que lo componen? Suficientes son los libros de anatomía y tienen otro interés, aunque el goce literario podría llegar hasta lo monstruoso, si quisiera, leyendo largos libros de medicina. La literatura no puede pretender decirlo todo, porque es fácticamente imposible decirlo todo a los fines de la comunicación, el nivel de su formalización, de su presentación, no tiene nada de calco, sino de síntesis, de abstracción y de casi una desproporción entre los medios y el objetivo. En tanto que es imposible decirlo todo, éticamente está prohibido largarse a esa quimera.

able. Porque de este modo pueden establecerse ámbitos; en síntesis, nada más que dos: *el material histórico mensurable y el entrecruzamiento de su refutabilidad; o el material histórico del campo imaginario, sólo con reglas de verosimilitud y sin la contraprueba verificacional.*

Entonces, a la hora del escritor, pareciera ser decisivo el momento de sentar la diferencia entre una ficción y un relevamiento. Un escritor que releva, y un escritor que inventa. Para el que inventa, la maniobra es sutil pero eficaz: debe lograr que su **referente** (ese "algo vuelto a presentar", el material histórico) se proyecte en el campo imaginario, o sea, debe ficcionalizarlo, batallando con el fantasma de la **autobiografía que acosa** y con el de la **referencialidad explícita de lo real**.

Si existe una moneda fuerte en las filas de los literatos, es esta cierta capacidad para la invención (no sólo de hechos, asuntos y argumentos, sino también de comunicaciones sensoriales). Por ejemplo, Horacio Quiroga, allá por 1899:

Nuestra imaginación hiperestesiada, incapaz a veces de absorber una sencilla sentencia, llega a la más grande exageración sensitiva, a las concepciones más simbolistas, delicuescentes, coloristas, decadentes -fiel resultado de una consunción nerviosa, irritada y pruritida a través de los siglos por el abuso que de nuestras emociones han hecho los genios artísticos; y, en los últimos tiempos, por una exagerada resurrección del aticismo.

Hemos degenerado en vigor, pero hemos utilizado nuestra delicadeza. Preferimos los matices combinados y de efecto, al blanco, que ilumina plenamente.

Estamos gastados, pero a manera del diamante.

La imaginación es nuestra fuerza, y la quintaesencia, el motivo y fin de la literatura moderna.⁸

Puramente operativo; este problema: aquello que compone ese mundo esotérico que parece ser el preciado tesoro de la literatura, contra el influjo de una escritura sesgada hacia lo documental, puramente reproductiva, mecánica, inventariadora, parasitaria, y estéril en términos inventivos. Groseramente expuesta así la diferencia apura una inmediata delimitación: un *referente material del orden factual y político de la historia* que la escritura puede relevar (y revelar también); y un *referente imaginario* (no por ello menos real ni menos político ni menos histórico), en el ecosistema -representación de representaciones- de un verosímil literario que la escritura ha logrado ficcionalizar.

a) El desafío

Ingresar en Álvarez a través del gesto que se materializa con *En el mar austral* (1897)⁹. Se le dice a Fray Mocho en cierta ocasión que es fácil lo que hace, que está siempre copiando, escribiendo lo que ve, relevando en todo caso, que no hay allí valor literario; no inventa, no compone un mundo propio, carece de imaginación.

En el mar austral es el resultado de este desafío que Álvarez toma al pie de la letra. Prueba quizá de una potencia que quiere dar como escritor de oficio: "yo puedo escribir cualquier cosa, no importa ahora qué; mande usted, que yo lo pongo en esas hojas. ¿Que no hay ficción en mi letra?, pues ahí les va una novela sobre un lugar al que nunca fui, y el cual puedo contar en sus mínimos detalles. ¿Hay que relevar?, relevo, ¿hay que inventar?, invento, ¿hay que componer un encadenado de la lengua que bajo el pretexto de la belleza es buena escritura?, es lo que trato de hacer todo el tiempo". Puede la pequeña anécdota de su biografía servir ahora para la dramatización y establecer la característica del escritor antes que la del literato, como si la profesión del escritor incluyese tanto a la del literato como a la del periodista o como a la del legislador, en fin, como a todas aquellas en la que se hace necesario primero determinar un orden de lo mensurable, una forma, y su consiguiente legalización al imponerle una escritura.

Decide el escritor Álvarez, ante la acusación de que es un mero copista, inven-

⁸ Quiroga, H.; "Aspectos del modernismo", publicado en Revista del Salto, Salto, año 1, nº 5, 9 de octubre de 1899, en *Los trucos del perfecto cuentista*, Alianza Ed., Bs. As., 1993....

⁹ Guillermo Ara lo data en el 97; Aira, en su *Diccionario de autores latinoamericanos*, en el 98.

lar. Es decir, no relevar, sino imaginar. Imaginar no quiere decir deshacerse de sus obligaciones (determinaciones) históricas y desarrollar algo inaudito, sino, estrictamente, en este caso, en el de Álvarez, es escribir –contar– algo que nunca vio: el mar austral argentino. El desafío es tratar de escribir teniendo vedado el referente. Vedado en el sentido de que no tiene una experiencia visual, física (habrá que ser concreto), sino, que a través de la **mediación** que le proponen otros discursos –por ejemplo, el testimonio del por entonces gobernador de Tierra del Fuego, y probablemente diversas lecturas y testimonios de exploradores y viajeros–, logrará componerlo.

En esta situación en la que se ha puesto al escritor, lo interesante está en la prueba que él quiere dar: demostrar que cuenta con la capacidad de imaginar una historia sobre un escenario y un drama no conocidos. Que puede hablar, escribir, sobre cosas que están más allá del horizonte de su experiencia. Imaginando, ya no “copiando” de ese *referente material del orden factual y geográfico* (en este caso) de la historia, sino fraguando el *referente imaginario* que se aglomera en los sistemas representacionales y vive latiendo en el paradigma de la cultura para ir a materializarse en los sintagmas de la vida inmediata y cotidiana. Entonces habrá que ver todavía si el campo de la literatura comienza cuando el proceso de inventariar y relevar termina y da paso a la ingeniería de la imaginación, la invención, y sus diversas posibilidades ficcionales.

¿Pero dónde termina uno y comienza el otro? ¿Donde se reconoce el preciso escalímetro del registro y dónde el voluptuoso monte imaginario? Evidentemente fuera del texto, en una información que acompaña la producción definiéndole un campo histórico de acción: los datos de una biografía (que para el caso de Álvarez es escueta y plana). En concreto esta afirmación: Álvarez escribe *En el mar austral* sin conocer el mar austral. Conocer y no conocer, ésa es la cuestión; y este escritor, más allá de tomarse en serio las consecuencias de este juego, tienta al límite las posibilidades de sus reglas hasta provocar un ascenso de la imaginación a la cumbre aseverativa del conocimiento:

No conozco los lagos de la Suiza ni los fjörds de Noruega sino por referencias, pero dudo de que ellos, solos ni reunidos, puedan competir como pintorescos con el canal de Beagle, en el camino de Ushuaia al Mar Argentino.¹⁰

Evidentemente Fray Mocho, y ya no Álvarez, es el productor de una compleja trama de estrategias compositivas que combaten las fronteras erigidas entre los dominios del conocer inmediato y el mediato. Es tentador hablar de Fray Mocho para oponer a la realidad histórica del ciudadano anotado en el registro civil el 26 de agosto de 1858, ya que en este paso, bajo la máscara del seudónimo, podría entrarse a la escarpada zona en donde las identidades fantasmales del artificio literario se derraman sobre el tapiz concreto del discurso verista.

Para abordar este asunto se contraponen *En el mar austral* con otros dos libros de **tema continuo** que edita en vida: *Un viaje al país de los matreros* (1897) y *Memorias de un vigilante* (1897). La diferencia entre estos textos, en principio, es la ubicación geográfica de la que se ocupan: el sur austral argentino-chileno, Entre Ríos y Buenos Aires. Pero la diferencia que interesa, por la que ahora se los reúne y opone, es que *Un viaje...* y *Memorias...* supuestamente, son productos de una **experiencia concreta**: el primero, el viaje que Álvarez realiza al litoral entrerriano en calidad de oficial mayor del Ministerio de Marina, el segundo, las experiencias que recoge siendo comisario de pesquisas de la Policía Federal; el otro, *En el mar...* es el producto de la mediación. Así, mientras el referente de *Un viaje...* y *Memorias...* es este *referente material del orden factual y geográfico de la historia* por que se captura a través de la inmediatez –Álvarez está allí, viviéndolo– el referente de *En el mar austral* es aquel “material histórico del campo imaginario, sólo con reglas de

mediación: particularidad del XIX, ¿caso ciertas geografías descritas en el *Facundo* no han sido elaboradas sino a través de un plagio? La construcción de una imagen sobre otra, ya reglada, que sería la vista fundadora: la perspectiva que instala la percepción de los viajeros ingleses.

tema continuo: se le dice así para diferenciarlo por ejemplo de un libro de cuentos como *Esmeraldas* y la sucesivas ediciones de sus viñetas, monólogos y diálogos.

experiencia concreta: siempre y cuando no aparezca una información que diga que jamás viajó a aquellos lugares y que toda su información biográfica ha sido inventada.

verosimilitud y sin la contraprueba verificacional".

Hecha esta distinción ya se pueden jugar las cartas en esta mano que plantea la inestable (o dudosa) diferencia estructural del producto que entrega un tipo de trabajo (el relevamiento) y el otro (la invención). Al final, lo que decidirá qué es uno y qué el otro, es un dato que está por fuera del texto. Pero en concreto, esto sirve para decir aquí, a los fines de este trabajo, que dentro del supuesto sistema que sería factible de confeccionar a partir de la escritura de Álvarez, *En el mar austral* es, para este caso, literatura, mientras que *Un viaje* y *Memorias*, en principio, parecerían no serlo. Tomada esta decisión parecería que la identidad que este escritor le asigna a la literatura estaría delimitada por la posibilidad, o no, de una experiencia concreta y vital. En el caso afirmativo, en el de que exista esta experiencia, no hay necesidad de literatura, el orden es el del registro y el testimonio; en el caso contrario, la necesidad de la invención (de la maquinaria imaginativa) perfila otro objetivo y por lo tanto una determinada factura que se llama "literaria".

Ahora bien, ¿qué hay de este final que cierra la novela (porque definitivamente según lo discutido así se la puede calificar) y que contradice lo arriba propuesto?:

Un mes después de estos sucesos volvía yo a pisar las calles de Buenos Aires, desembarcando del vapor "Ushuaia", corriendo anhelante a reunirme con los míos que, por cierto, no me esperaban ya.

Es para ellos y como un recuerdo para mis buenos amigos los loberos, que quedaron allá, entre las tajaduras del mar fueguino, siguiendo encarnizados la lucha por la vida, que escribo este relato sin pretensiones literarias, deseando que él caiga, aunque sea por casualidad, bajo los ojos de la gente ilustrada de mi país y llame su atención sobre aquellas costas lejanas, tan bellas y ricas, como injustamente desconocidas y calumniadas.¹¹ (las cursivas son del trabajo)

El objetivo no es únicamente literario. No es simplemente contar una historia en aventura que ofrezca el goce estético de los paisajes australes y las particularidades pintorescas de los personajes, sino, ante todo, notar aquella región, relevarla en sus bellezas y riquezas, denunciar el olvido al que las tiene sometidas el gobierno nacional. El "sin pretensiones literarias" es un sintagma recurrente bajo el cual Fray Mocho quiere siempre guarecerse como si le ocurriese, por un lado, no sentirse apto para semejante trabajo (no lo pretende), y por el otro, comprender que en todo caso lo literario es un adjunto, o un valor secundario (pero feliz) en la carrera enunciativa de su escritura, una especie de plus inevitable en la línea de sus fines documentales. En todo caso la operación que pretende ejecutar este Álvarez que se está bosquejando aquí, implica imponerse escribir en los límites de la literatura, controlar su flujo insistente que acecha en los continuos intersticios de la palabra encadenada sobre los neutros rieles del inventario. El desafío interior, para llegar bien lejos, es utilizar la invención pero sin materializarla en una literatura.

Lo resuelto es que Álvarez, en la cita, juega a escribir esa literatura como si no lo fuese: compone un personaje narrador (similar al de *Un viaje...* y *Memorias...*) que anota una experiencia (en este caso un periplo por el mar austral), tratando de elevar a creencia de verdad lo que la escritura de *En el mar austral* tiene en carácter de documento (porque el narrador ha estado allí registrando) matizando el discurso literario, inventivo –mentiroso o falso (en el buen sentido)–, bajo la minuciosa descripción del relevamiento. Y sin embargo, en esta ocasión, lo real es la literatura y el artificio el testimonio:

Nada más imponente ni majestuoso que esta navegación por los canales fueguinos, que se abren paso por entre montes nevados que reflejan sus cumbres blancas sobre el mar sereno y tranquilo, por entre glacières gigantes que reproducen con colores fantásticos las selvas impenetrables que los flanquean; ya bajando sin un claro, desde la cima de un picacho escarpado, ya perdiéndose en las profundidades de las quebradas tenebrosas y mostrando don-

dequiera paisajes nuevos, que sorprenden el espíritu habituado a las armonías de la naturaleza y lo sacuden quitándole la pereza de pensar y de admirar, dejándole suspenso en la contemplación de esos cuadros inarmónicos, de belleza grandiosa, que los maestros no han reproducido en sus telas ni en sus libros, pero que existen reales y positivos y se alzan ante los ojos asombrados.¹²

Porque ¿cómo ha conocido el escritor estos lugares?, si, como está apuntado en esta cita, no hay documentación: ni telas ni libros los han registrado. O sea, ¿qué es lo que conoce realmente, en el sentido de "fotógrafo de la realidad", ¿hasta dónde ha llegado con su cámara de lápiz y papel?, ¿cuáles objetos concretos ha fotografiado?, ¿y cuáles imaginarios ha debido construir para poner delante de su objetivo?

b) Composición y argumento

La faena a la que Álvarez se ha entregado hace que la indagatoria sobre su producción atienda a la disparidad estructural que muestra un texto de inventario y otro imaginario. En principio, uno y otro, en la superficie inmediata de su concepción, se descubren similares, encarados a partir de la siguiente maniobra: siempre hay alguien que cuenta, siempre, la narración, se constituye a través de un experimentador. La mayoría de los textos de Álvarez, hablen de lo que hablen, tienen por delante —en mayor o menor grado— esta maniobra deíctica que proyecta el espacio concreto del que escribe. Estos tres textos que ahora se reúnen llevan esta particularidad: un narrador experimentante que bajo la primera persona proyecta los acontecimientos al campo concreto de la vivencia:

La población más heterogénea y más curiosa de la república es, seguramente, la que acabo de visitar y que vive perdida entre los pajonales que festonean las costas entrerrianas y santafecinas, allá en la región en que el Paraná se expande triunfante.¹³

Mi nacimiento fue como el de tantos, un acontecimiento natural, de esos que con abrumadora monotonía y constante regularidad se producen diariamente en los ranchos de nuestras campañas desiertas.¹⁴

Circunstancias que no son del caso mencionar, hicieron que una madrugada me sorprendiera sentado ante una mesa de El Diluvio —café de mala muerte y de peor vida—, situado allá en una de las callejuelas de Punta Arenas, capital chilena del estado fueguino de Magallanes, que bajan culebreando hacia el mar.¹⁵

Podrá decirse que el nivel de ficción (en tanto este término implique no tener un correlato verificable con hechos de la realidad material) va aumentando desde *Un viaje... a En el mar...* En *Un viaje al país de los matreros* se establece que el Fray Mocho que visita la población de las costas entrerrianas no es más que el seudónimo de José S. Álvarez, cuya práctica periodística se manifiesta a través de los formatos crónica y reportaje que soportan el armazón del texto, como si en este reconocimiento se afinara la seguridad de que el escritor ha estado allí, transcribiendo, viviendo junto a No Ciriaco, y habiendo visto pasar al temible Juan Yacaré en su canoa, rodeado de camalotes. Ahora bien, si el motor concreto, o real, de su viaje (y es esta una información exterior al texto), fue reclutar marineros para la Armada, tal cosa no está explícita en el libro, ni es el tema que lo convoca; al contrario, cuando se le pregunta qué hace allí, o cuál es su ocupación, responde que es "comprador de plumas de garza". Que el narrador sea entonces no el periodista ni el funcionario de Marina y en cambio se perfile como un comerciante del negocio de las plumas de garza, ¿implica esto la entrada al campo de la invención y por lo tanto al ámbito de la literatura? Lo único que podría ser estrictamente establecido en el libro como una invención del escritor, sería el pasaje en el que relata los por-

12 Álvarez, J. S.; *En el mar austral*: 23 - "Con viento favorable".

13 Álvarez, J. S.; *Un viaje al país de los matreros*: 1 - "Pinceladas".

14 Álvarez, J. S.; *Memorias de un vigilante*: II - "En los umbrales de la vida".

15 Álvarez, J. S.; *En el mar austral*: 1 - "En la playa".



monstruosa niñez de Juan Yacaré: "Nació de una de esas uniones temporales que se forman entre las vueltas de un pericón o los rasguídos lamentosos de una huella -en algún balcón a la luz de la luna, en el patio de algún puesto donde se festejaba un bautizo-, y tuvo madre durante cuatro o cinco años, hasta que vino el fastidio a desatar los lazos que anudara el capricho. Una mañana sentóse en su hamaca formada por un cajón de un metro cuadrado, forrado en un cuero crudo y suspendido al techo -media vara más arriba del lecho materno, hacia un costado- por cuatro sogas peludas que, partiendo cada una de una esquina, iban a formar un haz que se anudaba en el tirante, miró hacia la cama de la madre y vio desocupada". (en *Un viaje...* -8. "Juan Yacaré").

Una obviedad. Los pormenores del nacimiento y el escenario que relata no son más que una completa invención, pues ¿cómo es posible que el escritor haya podido estar allí, con su libreta, describiendo cómo ese crío se levantaba aquella mañana?

estricta vida de Alvarez: la información sobre los pormenores de la vida del autor no es más que un relato legalizado por el sello de "autobiografía: copia fiel del original". Así como lo contado en *Memorias...* puede identificarse como una fabulación de los hechos reales de su vida porque la investigación autobiográfica refiere un relato distinto, se está ante el problema de ir cotejando en abismo, información con información, hasta llegar a comprender que los acontecimientos de una vida real son el producto de una fuerte confianza en el trabajo de los intermediarios investigadores que nos presentan la suma "verdadera" de los días del autor.

Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar: Eduardo Gutiérrez también escribió sobre los grandes bandidos. Se trata de un subgénero literario deudor de la novela de aventuras, lo que explica su posterior aparición en la obra de Borges.

prototipo clásico del relato literario: inclusive, para reforzar esto, ¿porqué no emparentar este recurso de inicio: "Circunstancias que no son del caso mencionar..." con el paradigmático y famoso "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..."? Ambos preparan el relato silenciando una información, trabajando un "antes" de los sucesos que van a ser contados. En realidad, lo recién expuesto no es más que una forzada curiosidad, un pequeño artificio para avalar lo literario de un texto con otro ya legalizado en ese "rubro".

menores de la **monstruosa niñez de Juan Yacaré**. Si se sigue hasta las últimas consecuencias en esta exegética constatación de asuntos reales se arrojaría el saldo, quizá, de una constante irrupción de la invención en la escritura de Álvarez. Tal vez así, logre contaminarse la fiabilidad de la vivencia. Pero no se trata de ir tras la falsedad y la verdad en términos conceptuales, porque con la "verdad" nada se tiene que hacer, sólo definir un perímetro estable que circunscriba un orden empírico y otro imaginario. Bajo este deslinde se puede operar el siguiente corte: lo empírico es la información que se puede constatar (la contenida en una biografía por ejemplo), en este caso: Álvarez viajó al litoral entrerriano-santafecino y logró reunir en un volumen las impresiones sobre los matrones que habitaban aquellas tierras y el espacio físico que los contenía.

En *Memorias de un vigilante*, el narrador Fabio Carrizo relata cómo fue tomado, en los tiempos de su mocedad inculta y desbandada, por una partida de la policía para terminar sirviendo en el 6º de línea, en donde aprendió a leer y a escribir, logrando la transformación de "paria a ciudadano" hasta llegar a la capital porteña y desempeñarse en el servicio de vigilante. Estos hechos, aparentemente, no tienen ningún correlato con la **estricta vida de Álvarez**, pero el escritor compone este personaje para darle un marco a las impresiones recogidas, entonces sí, cuando su desempeño como comisario de pesquisas de la Policía Federal. El libro antecedente de este es aquél **Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar** (1887), acusado de "mero álbum fotográfico" y de "valor literario nulo". Álvarez reordena esas experiencias y las vuelve a presentar bajo el formato de las memorias de un personaje que cuenta, desde el inicio de sus días, las impresiones que en su espíritu causan los circunstancias vividas como vigilante de policía en la ciudad de Buenos Aires. Así, el contenido que le interesaba destacar y que había sido plasmado en *Vida de los ladrones*, está en *Memorias...* reposicionado bajo el título de "Mundo lunfardo". Lo interesante a destacar es que José Álvarez se ve en la obligación de componer un personaje literario para contar lo que recogió como policía y como sujeto histórico concreto. Tiene que utilizar el artificio literario (pero aclarando que no hay tales pretensiones) para exponer lo que realmente le interesa: ese submundo que muy pocos ven pero que está allí, maquinando y operando sin descanso.

En esto podrá verse que mientras la invención, o la ficción, facturaba en *Un viaje...* a cuentagotas, aquí, en *Memorias...*, incrementa y se establece en una proporción (puede decirse así) de un cincuenta por ciento, porque tiene que introducir unas vivencias (el otro cincuenta) a partir de una literatura. En *En el mar austral* el cien por cien es factura imaginaria. No hay relevamiento de ninguna circunstancia material impregnada en su experiencia; hay una forma descriptiva que hace de relevamiento y que compone un discurso que simula un sujeto escritor que registra, documenta, lo que se le presenta como una pretendida experiencia.

El cien por cien de *En el mar austral* se debe, primero, a lo antes dicho: todo es invención, no hay experiencia; segundo, a que el entretreído de su escritura tiene más que ver con las convenciones que estabilizan lo contado a través de un comienzo, un nudo y un desenlace, **prototipo clásico del relato literario**. Si en los otros dos libros lo que sucedía, el material que desenvolvía la trama, o para simplificar, eso que se llama argumento, no era sencillo de resumir bajo una macroestructura histórica, aquí (en *En el mar austral*) esto se puede lograr:

-la novela trata de un personaje en la ruina de sus días que a punto de tomar la más drástica decisión de su vida escucha una conversación que mantienen dos tipos en una mesa vecina, todo en el escenario de una taberna en Punta Arenas, la capital chilena del estado fueguino de Magallanes.

El personaje narrador se interesa en la conversación y termina embarcándose en una aventura de loberos y lavadores de oro por los mares del sur. *Inició de la*

aventura: preparación de la partida; *nudo*: navegación y pormenores del trabajo riesgoso que acometen sus protagonistas en busca de aceite, pieles y oro; *desenlace*: naufragio final.

Bajo la rígida estructura que pide la noción del argumento, *Un viaje al país de los matreros* y *Memorias de un vigilante* no llenan los lugares que esa ingeniería construye, pues se disgregan, sólo son porciones, retazos de una experiencia que bajo esa exigencia (la argumental) no se manifiestan. Mientras, como se ha visto, *En el mar austral* sí completa los espacios que esa estructura solicita como para poder enunciarse: "el argumento es éste".

c] De a pedazos y en neutro

Los tres libros están estructurados a partir de una resolución fragmentaria (esto no quiere decir, como motiva a muchos comentaristas, "carente de unidad"). En los tres casos se numeran determinadas porciones (cada una de ellas con título) que hacen la suma total de lo que cada libro contiene: para el caso de *Un viaje...*, 22; para *Memorias...*, 16 (el 14 se extiende en varios subtítulos); y para *En el mar...*, 33. Esta numeración ayuda a leer por tiempos, como si el escritor supusiese que quizás leer de un tirón no es una práctica real en sus lectores, aliviándoles el trabajoso ejercicio de dividir por ellos mismos las partes en que cada vez la lectura se detiene. Así, el lector puede leer estos fragmentos acabados en sí mismos, o sea, terminar de leer en un "final" establecido, y volver, iniciar la lectura, en otra unidad, y por lo tanto, en un "comienzo" concreto.

Bajo esta estructura, o para decir mejor, indexación, que se impone a los tres libros, puede notarse que los acusados de **dudosa unidad espacio-temporal** de la narración (*Un viaje...* y *Memorias...*), se corresponden con esa deriva que maneja la movilidad de la trama en relación con el encadenamiento de los sucesos presentados, en síntesis, el trabajo que lleva a cabo el conductor argumental. En ambos, los saltos son frecuentes, no hay una continuidad estricta entre fragmento y fragmento, más bien son independientes en lo inmediato, cada uno ocupado en contar lo preparado en su perímetro.

En *Un viaje...* el narrador no se detiene a unir las diversas situaciones recogidas en cada sección, es decir, no detalla el intermedio que va de una a la otra. Es esta forma la más usual en que se presenta un volumen de cuentos reunidos bajo una misma temática, enlazados a partir de un concepto que garantiza una razón y previene lo arbitrario. Sin ser un libro de cuentos, *Un viaje...* puede leerse como tal, ya que la forma divisoria en que se materializan las impresiones relevadas predispone a ello. Lo destacable es que en cada fragmento el narrador experimentante se desliga del acontecimiento pasado en las unidades anteriores, haciendo discontinuo, no el tema, sino el hilo, que se presupone, debería ir hilvanando la silueta general de una historia.

En *Memorias...* domina el tiempo verbal del imperfecto, no porque sea la forma más recurrente en el texto sino porque el género (o la impronta) "memoria" inflama la narración de un fluir constante que apenas se demora para describir una pequeña situación puntual, acabada, una anécdota en donde los personajes puedan dramatizar. De este modo, todo lo que se percibe es un discurso evocativo temporalmente abstracto que vuela sobre los recuerdos y que de vez en cuando aterriza en los pormenores presentes de una escena.

Por lo tanto, los espacios entre fragmentos se manifiestan tan evidentes que suscitan esa "deriva" en la lectura y la impresión de una débil estructura unitaria (pero más adelante se dirá cuál es el propósito de este efecto). Ahora bien, en *En el mar austral* esto no ocurre; el narrador va paso a paso, fraguando el continuo de la historia, de descripción en descripción, de pormenor en pormenor, y el espacio entre las unidades es apenas notado gracias a la densidad en el punto del tejido que ge-

la rígida estructura que pide la noción del argumento: se supone que un argumento es, más allá de la resolución formal, algo identificable en términos sencillos que responde a: "¿de qué trata esta historia?". La respuesta a esa pregunta debe consistir en una sinopsis; si se responde con una enumeración de los hechos relatados es porque ese texto no tiene un argumento. Por lo tanto para que exista algo resumible en un argumento debe confeccionarse un artificio que componga la continuidad de una idea y el legible plano de sus pilares. Un argumento se compone y por lo tanto pertenece al ámbito de lo artificial, de lo artístico. La realidad histórica carece de argumento, la producción narrativa es la que lo confecciona.

dudosa unidad espacio-temporal: todo esto si se pretende, o se exige, que bajo el título de un libro debe esconderse una identidad cuya forma es la unidad temporo-espacial de la narración.

A www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

interpolación: para interpolar son necesarios los dos polos que en su morfología plantea la palabra, y en determinada construcción, éstos, serían la parte significativa mientras que los intermedios, la secundaria, o el relleno. Pero hay que entender que en el trabajo literario los polos: inicio y nudo; nudo y desenlace adquieren sentido mediante el paso a paso de la interpolación que llena la superficie entre esos puntos. La literatura debe interpolar pues no puede esquematizarse en la estructura fosilizada de sus polos de tensión. Interpolando se llena, se da densidad a un relato, a una idea o historia contenida en el bocado inmóvil de sus polos.

nera este proceso.

Lo primero que hay que anotar es que la particularidad de la escritura de José Álvarez es la **interpolación**. Para figurarse esto sirve el ejemplo microproposicional de sus extensos párrafos sin punto y seguido, mantenidos mediante la subordinación:

Se ocultaba el sol y comenzaban las montañas a extender sobre el canal su manto de sombra, cuando nosotros dábamos fondo en una pequeña caleta de la isla quemada, donde, en medio de un ribazo verde, se alzaba una casilla de madera, cuyo techo de cinc pintado de rojo se destacaba como una mancha caprichosa sobre el fondo oscuro de la selva compacta y uniforme que cubría el talud de un cerro cuya cumbre, pedregosa y árida, azotada por el sudoeste tumultuoso, se alzaba allá detrás.¹⁶ (la cita número 12 es también un ejemplo de esto).

La subordinación agrega nuevos tramos a un trayecto. Si se divide en un camino narrativo (por el que andan los personajes en sus peripecias) y en una vía descriptiva (escenarios y retratos), podrá verse que la línea narrativa de *En el mar...*, se ve dominada, detenida, por la pesada masa que la fuerza de la descripción arroja al primer plano. Está la novela endurecida en este primer plano, unidimensional, pictórico, que en bloque establece una constelación de elementos concisamente ensamblados por el trabajo gramatical de la subordinación. Para el caso del ejemplo, el acontecimiento relevante —los navegantes dando fondo en una pequeña caleta de la isla quemada ya entrado el ocaso— se dilata a través de subordinadas temporales, espaciales y adjetivas, cuyo propósito es manifiesto: presentar la simultaneidad o plenitud de los objetos del cuadro. Ésta es una característica en la escritura de Álvarez: largos párrafos de una sola frase que diseñan los cuadros de lo relevado, como el dibujo continuo de una sola línea que se realiza sin levantar la pluma.

Ocurre, con este “modo” que hace a la escritura de Fray Mocho, que el referente que está evocado en esa suma de palabras, no tiene más obstáculos para presentarse que una cristalina película que lo graba, lo rescata de su evanescencia, para establecerlo en una concisa estructura de leyes gramaticales que dan, antes que una retórica o una trabajada ornamentación, esa despoblada zona de letras que favorece al inventario y decanta en neutralidad. Neutralidad a pesar de esa deixis arriba marcada que configura al narrador experimentante, ya que ésta sólo funciona para componer un narrador sensorial, “alguien” que registre y que, encarnándose en el texto, avale lo contado. Este “estar ahí” del narrador, la configuración de su ubicación en el escenario de los sucesos, tiene más que ver con la noción del testigo para fabricar el valor de una creencia, que con la persistente lanza enjuiciadora y controladora que caracterizaría a la mayoría de las voces que dominan los escritos del XIX. Neutralidad, por decir exactitud, concisión, fluidez, en fin, sin obstáculos estilísticos que distraigan el objeto relevado. No es más, lo recién expuesto, que parafrasear lo manifestado por Carlos Mastronardi:

Una firme voluntad de concisión, con frecuencia avecinada al bosquejo, preside su estilo, siempre consustanciado con el lenguaje oral, siempre destituido de ornamentos verbales. El Mocho, como dieron en llamarlo sus amigos, evoca duros destinos y cuenta dramáticas historias sin perder su ritmo natural, sin renunciar a su dicción serena. Quiere comunicar, no expresar, de modo que puede abstenerse de toda fatuidad retórica. George Moore tendría a la obtención de un estilo homogéneo donde no se advirtiera el paso de lo principal a lo accesorio; lograda esa herramienta expresiva, en el mismo tono hubiera podido describir las circunstancias de un crimen pavoroso y los bordados de un mantel eventual. Sin reflexión previa, sólo atento a los dictados de su naturaleza, Álvarez lleva a sus libros este apacible procedimiento: un estilo homogéneo donde no se advirtiera el paso de lo principal a lo accesorio.¹⁷

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

16 Álvarez, J. S.; *En el mar austral*: 22, “Entre la pipa y el brandy”.

17 Mastronardi, C.; *Formas de la realidad nacional*, “Fray Mocho, espejo de criollos”, Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As., 1961.

Lo que insinúa todo esto es una transparencia, una manera cristalina de la escritura; y estará bien sostenerlo, pues debería ser así la técnica que opera en el trabajo que el relevamiento se propone. Debería ser un instrumento, un dispositivo cuyo fin es levantar los datos y sólo ordenarlos, no cubrirlos, en el relieve pulido del documento. ¿Y lo literario? Para ello, retomar la "interpolación", y decir que en ese afán, el objetivo de su cámara (ese dispositivo que prepara el dato con asepsia) hace blanco sobre situaciones que, entre polos, esmeran el tapiz nunca final del documento proyectándolo a la densa letra de una literatura.

Entiéndase bien, la materialidad es documental, pero la tematicidad es literaria, porque con los extremos del producto que le da el relevamiento interpola invenciones pormenorizadas.

El fragmento, unidad que Fray Mocho deja para el texto general de su obra, aporta la posibilidad de destacar espacios vacantes, intersticios en donde se pueda seguir escribiendo. Por eso "interpolación" viene al caso, porque, por ejemplo, entre "Brillazón" y "Camalotes", numerados 2 y 3 en *Un viaje al país de los matreros* puede agregarse otro suceso, otro pedazo, otros nuevos fragmentos: en el n° 2, el narrador, presto a tomar una siesta en la tarde calurosa, presencia un idilio entre una muchacha pisando mazamorra y un mocetón que le ceba mates, cuadro calmo y colorido de las tierras altas; concluido esto, en el n° 3, ya está el escribiente en las tierras bajas, sin haber hecho explícito el traspaso de un lugar al otro. Allí se puede interpolar todo eso que ha quedado en el medio, que va de la siesta a la charla con ño Ciriaco en su rancho destartado. Escribir de a pedazos *Un viaje...*, implica que el libro puede constituirse en varios fragmentos más que los 22 presentados para la edición de 1897 si el escritor interpola entre ellos nuevas unidades que seguramente en la vivencia ha recogido.

Lo fragmentario ejecuta la idea de una construcción no cerrada en la que todavía pueden practicarse intervenciones. Seguramente una teoría moderna del realismo tiene que ver con el fetiche del fragmento, puesto que la fugacidad que quiere connotar su concepto se relaciona con la **sincera manera en que se percibe la realidad**.

Lo que queda es que Álvarez escribe, gramatical y sintácticamente, siempre igual, la estructura microproposicional de las descripciones, ya sea de lo documental o de lo inventado, se formaliza y se mantiene fija en ese largo aliento del párrafo de una sola frase (ábrase al azar cualquier página de su obra y se encontrará esto). La diferencia para estos tres libros ya no es, no hay otra palabra, estilística, sino de edición macroproposicional.

"Interpolación" entonces, primero como una característica gramatical de su escritura que está formalizada en la subordinación; pero en una segunda instancia, hay también una interpolación más allá de una técnica escritural, que tematiza y agrega nuevos tramos en la historia (encadenado de sucesos y situaciones) que puede reedificar el discurso, ahora sí, de aquella otra y grande, **la Historia**.

2. ¿Qué leer?

Por un lado, la temática de su universo literario y la significación que toma al entrecruzarse con la Historia de la realidad nacional.

Por el otro, ir por lo criollo, como un reactivo. Leer en Álvarez un exponente de la Escuela Normal, escritor y ciudadano formado para maestro por una específica y distintiva ingeniería educativa nacional. Sostener la lectura de su obra como fundamental para construir la identidad cultural del país. Oponer a las operaciones que la elite dirigente de la mentada generación liberal del 80 proyectaba en su producción para establecer la base de una larga historia de geopolítica gerencial en la dependencia cultural e ideológica, atrapada en las redes del cosmopolitismo ultra-

sincera manera en que percibe la realidad: Si él dijo alguna vez que la manera de percibir la realidad no era nunca continua, eran porciones vagas e inconexas de algunos acontecimientos generales, que, si viene al caso sumarlos en algún momento, en el arte del escritor, compondrían la supuesta continua línea representacional del relato imaginario. Lo continuo, en todo caso, es la representación. Ahora bien, si se quiere estar más en sintonía con la percepción de la realidad parece que es necesario hacer evidente la fugacidad de lo fragmentario, y por lo tanto hacer como que se está escribiendo con los mismos problemas con que se percibe. Y parece que el trabajo de Álvarez no está en desacuerdo con esta afirmación, ya que, como se ha visto, la percepción de la realidad -la experiencia (*Un viaje...* y *Memorias...*)- está fabricada a través de lo decididamente fragmentario, mientras, que la literatura de *Un viaje...* ofrece un camino continuo proyectando a la superficie sensorial el relato de una imagen completa.

la Historia: la decisión de ver al relato de lo real como fragmentario abre la posibilidad de actuar sobre ese cuerpo poroso y entender que en el curso de la Historia todavía se puede seguir interpolando.

CONICET



I E C H

www.ahira.com.ar

marino dominante.

a) *Anaqueles: género y canon*

En tanto "retratista de la sociedad" –sensible grabador del habla y las costumbres, receptor afinado de cualquier entorno que lo rodease– el lugar que le cupo y le cabe a Fray Mocho en esos anaqueles, es el estante que reúne los volúmenes bajo el título de "Costumbrismo". En esa perspectiva, su mayor mérito (*Cuentos*, 1906, póstumo.) es lograr el registro del habla e idiosincrasia del habitante de la Bs. As. creciente y caótica de finales del siglo XIX. Todo lo que resta de su producción está dudosamente aceptado debido a este "problema" de lo fragmentario y superficial; y se agrega a esto el prurito de esa mano "baja" del periodismo que las altas letras no están demasiado convencidas de estrechar. Lo que está de más se tiene por material disperso, carente de unidad narrativa y sólo de un interés pintoresquista pasajero que no llega a la densidad requerida como para ocupar el deseado puesto de un autor literario.

Precisamente lo literario, en un escritor de las características de Álvarez, no se resuelve hasta establecer campos de escritura y objetivos, formatos y tipologías. Su producción, tan cercana al informe, la transcripción y el relevamiento, e incluso sus propias interpretaciones con respecto a lo que escribe (recordar el "sin pretensiones de literatura"), modifican las convenciones que preparan una recepción clásica y literaria de los textos. Como las categorías usuales de cuento, novela, poesía, que generalmente más cuerpo dan a la idea de literatura, no son lo preponderante en la obra de Fray Mocho, sucede que se debe pensar, si se quiere ir tras lo literario, en nuevos formatos, en nuevas maneras de hacer evidente una literatura.

Álvarez hizo poemas juveniles, escribió un libro de cuentos (*Esmeraldas*, 1882), y al menos compuso una novela, pero también fue cronista policial, repórter, compositor de necrológicas y entre otras cosas, escritor del reglamento de la *Comisaría de pesquisas*. El trabajo del escritor en el modernismo técnico y masivo, en medio del auge editorial de las publicaciones gráficas, se convierte en heterogéneo y casi inclasificable; por eso, antes que un literato, como ya se dijo, conviene decir que Álvarez fue un escritor. Esto no quita lo literario, al contrario, abre el espectro que lo diseñaba para hacer entrar en su perímetro un caudal de textos que enriquece y complejiza esa experiencia. No fue ni un cuentista, aunque esto sea lo que más se acomoda (en términos formales) a su producción, ni un novelista, ni un poeta; produjo toda clase de textos que constituyen un material disperso y de difícil compilación que se manifiestan bajo los nombres de Nemesio Machuca, Stick, Fabio Carrizo, Juvencio López y el central y célebre: Fray Mocho. Esta diversidad formal y temática que despliegan sus escritos debería estar proyectando otro modo de significar lo literario.

En fin, en la mayoría de los casos lo más frecuente será encontrar este "narrador popular" según la denominación de "costumbrismo", entre las filas del periodismo, bajo la tutela del realismo e indudablemente en los cuarteles del criollismo.

En general, confluyen las lecturas en aquella que preparó Ricardo Rojas en *La literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (1917–22) dentro de la sección "Prosistas fragmentarios":

La producción más original de Fray Mocho es la que ha sido incluida en el tomo de los *Cuentos*, perteneciente a la época feliz de Caras y Caretas, y todos los libros no son sino preparación y redundancia de aquél, en el cual se muestra como creador de un procedimiento y un estilo. (...)

He analizado las composiciones de Fray Mocho en sus temas y en su estilo, con el propósito de ver lo que de ella convendría seleccionar para la fama

"Costumbrismo": las características serían: eje anecdótico como principio y fin que da vertebración a lo contado, escenario local y lenguaje popular.

póstuma, y creo que su prosa ganaría reducida a un tomo de 450 páginas, análogo al que tengo indicado apropósito de Wilde y de Cané.(...)

Una cuidadosa selección de sus trabajos para el volumen de que antes hablé, podría aprovechar casi todo lo contenido en el libro de *Cuentos* (200 páginas), que como ya lo dije, es la mejor y más original de sus obras; a esto habría que agregar *El viaje al país de los matreros* (100 páginas) y algún artículo de *Sa-lero criollo*, por ejemplo: "La tapera", y otros recuerdos de su mocedad entre-riana, dejando de lado las *Memorias de un vigilante*, por ser libro éste de es-caso mérito literario.(...) *En el mar austral* es el único libro que Álvarez compu-so sin la visión inmediata del modelo (...); realiza en él su esfuerzo de compo-sición más sostenido en cuanto a la extensión y continuidad del argumento. Ra-zones son éstas que aconsejarían mantener esa unidad bajo el título aparte; pero como él está formado por el mismo procedimiento de los otros libros -el de las series episódicas- podrían extraerse de él unas cien páginas de retra-tos, diálogos y paisajes, para integrar la selección susodicha, reduciendo a un volumen la amena obra de este narrador popular.¹⁸

Se podrá ver en esta cita la posición central que el libro *Cuentos* ha ganado en el corpus de Álvarez; estaría componiendo casi la mitad del tentativo volumen. El Fray Mocho para la posteridad es el que prepara estos textos. En ellos se hace es-grimir la madurez del escritor. La madurez respalda la época de *Cuentos*, sobre to-do, para avalar el recorte que hizo aquella lectura cuya más clara ambición fue de-finir el servicio que el periodista le podía brindar a las letras argentinas: cómo ha-blabla y qué juegos había en el imaginario del habitante porteño a finales del 1800. Estos *Cuentos*, compilación de lo publicado en *Caras y caretas*, terminaron con-stituyéndose en lo más representativo de la obra de Fray Mocho, y a la hora de acor-darse de él, es ésta la punta del iceberg, la **carta de presentación** con que se reci-be al lector.

Esta operación se debe más a la lectura organizativa y sintética, funcional a la clasificación vertiginosa del inventario que se realizó como para darle base y co-mienzo a una historia de la Literatura Argentina, que a la visión integral de la can-tera escrituraria que este escritor poseía. Así, mientras en la elaboración de una bi-blioteca nacional hay los libros base e indispensables cuya suma tiende a pertene-cer al conjunto de la literatura universal -clasificados bajo los rangos generales de su formalidad literaria: poesía, cuento, novela, etc-, hay otros cuyo rol es aportar a ese distinguido mueble secciones específicas que originan literaturas, ya no litera-turas (como las otras) que originan determinadas secciones. La obra rescatada de Fray Mocho aporta "costumbrismo" a la literatura nacional y por lo tanto se la ubi-cará en tal sección. Es decir, los "cuentos", antes que al grupo central de "cuentos" irán a parar a la división recién identificada. Si bien la clasificación de Rojas no se expide en éstos términos, sino que está dada por la manera en que el autor pre-senta su escritura -lo incluye en "Prosistas fragmentarios"-, no es una arbitrarie-dad subjetiva del gusto estético que de toda la producción, "la mejor", sea aquella que más fácil se presta a la clasificación y por lo tanto al **control**. El texto *Cuentos* es el más claro exponente de lo que se quiere ver en Álvarez: el producto materia-lizado en la reconocida y exitosa publicación *Caras y Caretas*, y por lo tanto la pue-sta en claro de su papel profesional en los medios gráficos periodísticos.

Por ello, definitivamente, es resistida la entrada por la puerta literaria en Álvarez pues para los fabricantes de cánones y legalizadores de obras, los valores en es-ta materia son otorgados por **modelos europeos**, y Fray Mocho, en este asunto, tie-ne las cosas más que claras:

No es el doctor Martiniano Leguizamón un artista ni un poeta convencional, de esos a los cuales el primer maestro que pasa los arrastra en su cauda lu-minosa (...). Allí en el colegio del Uruguay, en sus primeros años, leyó los mis-mo libros que todos sus coetáneos leímos: *Iloro* con la *Graziella* de Lamartine y con *Coseta* de Víctor Hugo, fue Efraim con la *María* de Jorge Isaac, encen-dieron su imaginación los cuentos terroríficos de Hoffmann y de Edgar Poe,

Se podrá ver en esta cita: ejemplo justo de cómo se higieniza una obra y se fabrica un canon, la tarea de señalar esos lugares en donde puedan apreciarse las sensuales curvas de una literatura. Aunque no se diga cuáles páginas de cada libro deben ser res-catadas, como para entender concretamente qué es-critura tiene el derecho de estar por sobre otra en el supuesto volumen, queda claro que la obra de cual-quier autor jamás se compone de la suma de las pá-ginas que escribió. Ante todo, se impone el requisi-to, como ya se dijo, de reconocer un "mérito litera-rio" en los papeles degustados, y sobre todo, una ho-mogeneidad en el plan general de la obra como pa-ra que permita su clasificación.

carta de presentación: los *Cuentos* son, en defini-tiva, "La" obra de Álvarez, ese pedazo de papeles que la legalidad ha ordenado como *clásico* para su con-sumo. Es más que elocuente que el semanario *Sie-te días* lo publique allá por 1983 bajo la colección de "Clásicos de la Literatura Argentina".

control: suceden dos cosas, una, que no es del to-do peyorativa la palabra, el *control*, en términos de trabajo, es necesario siempre para ordenar un ma-terial (un corpus) y lograrlo comunicar, convencio-nalizarlo. Pero la otra cosa que también sucede es que, como ya se ha advertido (ver A. Rama), la cla-se dirigencial que tiene a cargo sumar, acopiar ma-terial para dar volúmenes a la historia cultural de un país, debe *controlar* los especímenes que por fuera de su perimetro juegan esa inevitable partida ide-ológica de los discursos, que bajo una virulencia de difícil detección desacomodan, subvierten las codifi-caciones ya regladas del imaginario. La lectura, dese-ado patrimonio de lo privado, es en realidad una dirección, en un setenta u ochenta por ciento, indi-cada por el discurso social hegemónico que contro-la el establishment gerencial. Ese veinte o treinta por ciento que se le escapa puede serle contraproducente y desestabilizador si po lo significa, es decir, lo cura, o previene con la vacuna inmunizadora de una pan-talla que lo paralice y lo presente ya desinfectado, inofensivo. Por eso hay que ver en las significacio-nes recurrentes del campo literario una especie de lectura que en la posibilidad de su subjetividad, se corre y se libera, ¿es esto cierto?

modelos europeos: "Si por casualidad la conversa-ción recae sobre escritores, ni por broma citéis a Fray Mocho, por que es prueba de poco y refinado gusto y educación deficiente conocer escritores que no se llamen Octave Mirbeau, Lamartine". (Eustaquio Pellicer, "Sinfonía" en *Caras y Caretas*, N° 226, 31 de enero de 1903).

"...la historiografía de la literatura hispanoamericana es una materia privilegiada para calar la naturaleza del diálogo entre América y Europa.(...) No sólo son las lenguas y las culturas europeas las que se impusieron en el ámbito receptor, sino que la terminología utiliza-da para describirlo viene asimismo de Europa. Sin em-bargo, bajo nombres similares se ocultan o, mejor di-cho, se manifiestan diferencias de bulto, fundamen-tales. Se podría agregar inmediatamente, desde luego, que los nombres inventados para ordenar las litera-turas europeas tienen un valor relativo y ninguno es ca-paz de dar cuenta cabal de la materia fluctuante que se pretende encerrar en una palabra. Lo mismo se podría decir de cualquier cosa, ya que cada vocablo no es sino el símbolo de algo multiforme. De acuerdo. Pe-ro, dentro de esa relatividad, la terminología ideada en Europa para simbolizar movimientos propios, tiene es-trecha relación con un momento de la evolución de una sociedad determinada. En cambio, transplantada en un ambiente que, a pesar de ser en parte de población eu-ropea, ha evolucionado de manera diferente, esta mis-ma terminología corre el riesgo de ser postiza y no co-rresponder a la realidad circundante. Lo más serio es que se puede tergiversar el sentido de una cultura y omitir un aspecto importante en la sociedad recepto-ra, que no tiene forzosamente el mismo impacto en el centro donde se han inventado los conceptos. Con el agravante que este centro puede haber descartado ele-mentos que no supo descubrir o que le parecieron aje-nos a lo que entendía por literatura. (Paul Verdevoye en "Historia literaria hispanoamericana y conceptos eu-ropeos", *Literatura argentina e idiosincrasia*, Corregi-dor, Bs. As., 2002).

cautivaron su admiración los misterios de Eugenio Sué y de Ponson du Terrail; lo dominaron Julio Verne, Mayne Reid, Femimore Cooper y Gustavo Aimard; lo exaltaron los caballeros de Dumas, los bandidos de Fernández y González y las injusticias lloriqueantes de Pérez Escrich y de María del Pilar Sinués; pero nadie lo arrastró consigo. Un día hizo versos y en vez de cantar como los personajes de las novelas aplaudidas, cantaba como los buenos gauchos montieleros, sus conocidos de la infancia. Después vinieron otros modelos, todos los clásicos, toda la hermosa biblioteca de nuestro tiempo, griegos, romanos, franceses, alemanes, rusos, italianos, españoles, ingleses, daneses, suecos; pasaron por su mano novelas, cuentos, versos, poemas, dramas y comedias, y cuando da a la luz el resultado de sus observaciones y de sus estudios, deja a un lado modelos y libros pacientemente recogidos y honradamente estudiados y surge noble y generosa la obra de sus primeros años, que es belleza: aparece Calandria, que más que drama ni comedia, es pintura, ¡es fotografía, es vida!...¹⁹

Este rasgo que destaca en Leguizamón se aplica también a la propia concepción de Álvarez en lo que respecta a la posición que debe sostener su escritura. Y habrá que entender que Álvarez forjó su obra al margen también de aquél caudal para concentrarse en los inmediatos accidentados de una particular naturaleza cultural, geográfica, que se denominó *criolla*. Y aunque esta decisión es más que relevante como para abrir la discusión en lo concerniente a una relativa identidad de la práctica literaria nacional, se la ha congelado en la inofensiva estampa de costumbres.

Inofensiva no porque el *costumbrismo* tenga en sí algo de inofensivo —al contrario, se dice que al pintar las costumbres pretenden los escritores escribir con un fin moral—, sino porque el concepto funciona de filtro de lectura, y regula al texto atrapándolo en una guía que sólo va a ser leída como cuadro fijo, decorativo, inactivo ya, colgado en la pared del museo construido una vez que la actividad de esas piezas ha sido anulada: el ejemplo siempre citado es el tema del gaucho, cuando se lo incluye en el imaginario artístico para dar color local a la identidad nacional, ya no existe, se ha higienizado su imagen después de la autopsia y sólo queda la forma petrificada de su virtualidad. Resumiendo, la clasificación costumbrista en la obra de Álvarez ha disminuido la potencialidad reactiva de su escritura porque antes que abrir el texto a la proliferación de lecturas, a la recepción de nuevas lecturas generacionales, lo archiva en una gaveta que sólo será consultada por el funcionario que tiene a cargo fabricar manuales escolares de historia de la literatura que, precisamente por su función de servicio a sólo una necesidad curricular, desgasta la aptitud de lectura y deteriora la fascinación inicial que se tiene ante la expectativa de cualquier texto. No lo presenta desnudo al azar de las lecturas y a la peligrosidad de las interpretaciones, lo guarda como adorno quieto sobre el mueble vetusto.

Dos opciones: o hacer del costumbrismo una resignificación como producto literario apto para la pulsión más inmediata de cualquier lector ocasional o dejar que los textos se acomoden solos en la manipulación particular de los diversos sujetos culturales.

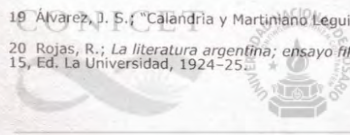
Como antes se explicó, la resistencia literaria para abordar los productos fraymochescos, se debe a que no existe todavía una percepción que pueda significar como literatura textos que no se adaptan a los **convencionalismos universales** que hacen a la materia. Una cualidad, o una necesidad, de lo literario, en el campo narrativo —para acotar un poco la cuestión—, es la palabra *argumento*.

Sus libros *En el mar austral* y *Viaje al país de los matrones* dejan entrever al novelista, aunque carecen de unidad interna, quizá porque le faltó ocasión para meditar un argumento, o porque el periodismo había envenenado en el hábito de la nota episódica y de la labor fragmentaria.²⁰

Si bien es necesario recurrir al requisito argumental para la definición de una li-

19 Álvarez, J. S. "Calandria y Martíniano Leguizamón", junio 15 de 1896, en *Salero Criollo*

20 Rojas, R.; *La literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, tomo 15, Ed. La Universidad, 1924-25.



teratura narrativa, no es en ningún modo cierto que la aparente falta de tal estructura sea indicio de una carencia literaria. Puede ocurrir, de hecho, que el texto interpelado si se juega en un argumento, pero que su materialización no se haga evidente para las expectativas de lo que mandan **las leyes del entretenimiento**. Para el caso de *En el mar austral*, ya se ha visto (en la primera parte de este trabajo) que sí cumple con los requisitos de lo argumental, lo que ocurre es que tiene una manera menos espectacular de resolverse. Álvarez tiene una concepción bastante particular de la escritura de los acontecimientos de "la vida" bajo la forma del registro, motivado por el mandato de lograr la *copia fiel*.

Si, por ejemplo, Gutierrez es espectacular —debido a los requisitos del folletín— y hace enfrentar a su *Hormiga negra* (1881) con unos cuantos más que los tres o cuatro que el personaje en realidad ultimó, Álvarez opina y practica lo siguiente, refiriéndose al *Calandria* de Martiniano Leguizamón:

No son sus gauchos los de Hidalgo, de Ascasubi o Del Campo —gauchos críticos y filósofos que sólo tienen del modelo la exterioridad del lenguaje—, ni los geniales del *Martin Fierro* de Hernández y *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, derrotados de la civilización que sollozan injusticia y presentan una sola faz de ese carácter complejo del hombre de nuestros campos que tiene tantas facetas como el de cualquiera de nuestras ciudades: los gauchos de Leguizamón son otros, menos detallados quizás, dada la estrechez del marco, pero más generales y más completos. Los demás tratan de relatar aventuras de gauchos y referir sus costumbres. Leguizamón pinta sus gauchos de cuerpo entero y los hace mover en su medio propio para que se revelen sus usos y sus costumbres, sus ideas y sus sentimientos, su entidad física y moral en una palabra, sin necesidad de notas ni explicaciones.²¹

Lo que se nota es que para José Álvarez la espectacularidad es un agregado, una decisión del escritor para determinado fin, ya que en sí mismas, las cosas, en el orden general de la vida, no constituyen ese espectáculo que prepara el artificio de la escritura ficcional. Por este asunto pareciera que en las páginas de *En el mar austral* no sucede nada de vigor narrativo, no hay peripecia, ni tensión, elementos fundamentales de la convención argumental; y sin embargo sí los hay, sólo que están preparados a partir de esos otros códigos escriturarios que Álvarez considera preferentes a la hora de la representación realista. Es decir, no pasa nada especial, y sí ocurre de todo en lo circunstancial, en los detalles que sumados hacen al continuo del relato y dan profundidad, credibilidad, a la exposición de la vivencia. A pesar de elegir un escenario con potenciales y prometedores elementos para la aventura, la caza de lobos marinos, las ballenas (piénsese en *Moby Dick*), la búsqueda de oro, los glaciares y sus actores, Fray Mocho apuesta por la sobriedad de una normalidad aprehensible que eleva la credibilidad del acontecimiento "testimonial" y hace reconocer el compromiso en que se inició: ese de poner **las cosas tal cuales son**.

Entonces, a partir de lo recién expuesto, hay un modo particular de los valores literarios en Álvarez que no pueden ser captados o entendidos, únicamente desde las perspectivas del *costumbrismo* o del trabajo periodístico. Revisando, quizá *En el mar austral* y *Un viaje al país de los matreros* deban desplazar o compartir, la posición central de *Cuentos*. Porque con estos dos libros se hace el recorrido que va de un relevamiento a una invención, del mero registro de costumbres a una literatura. Ya se ha visto que el nivel de ficción se incrementaba desde *Un viaje...*, pasando por *Memorias...*, hasta concluir en *En el mar...*, cuyo propósito manifiesto era demostrar que podía escribir inventando, pero sobre todo, escribe la novela para evidenciar una situación geográfica y económica del país. La conclusión es que para formalizar esta denuncia (el completo olvido del gobierno por el sur argentino), Álvarez no elige el relevamiento, lo que deja la experiencia concreta, elige la inven-

las leyes del entretenimiento: con esto se quiere decir que, más allá de toda teoría, lo que se impone generalmente como una situación gravitante es el inestable orden de lo hedónico, del consumo del arte en favor del entretenimiento. Si bien este concepto pertenece supuestamente a la esfera de la individualidad, es cierto también que el mercado regula los placeres, imponiendo códigos que establecen lo que debe entenderse por divertido. La carencia de ciertos "aderezos" indispensables, según los manuales normativos del Ministerio de la Diversión, impiden que el placer sea experimentado. Hablando en serio, lo que ocurre es que la posibilidad de satisfacer ciertas expectativas del gusto estético tiene que ver con un entrenamiento de la percepción como para poder desestructurarse de los convencionalismos que la acosan y la hacen ciega y sorda, la insensibilizan, para degustar productos que se mueven fuera de sus cánones. Esto no es nada nuevo.

las cosas tal cuales son: quizá no sea este el objetivo de la literatura, sino todo lo contrario. Tampoco, se dice, es posible lograr representar las cosas tal cuales son, pero es necesario delimitar este ideal dentro de lo posible para abordar los objetivos de esa vocación de fotógrafo, retratista, que Álvarez manifestaba con total convicción. Lo relatado en *En el mar...* es uno de los tantos episodios de aquella vida de loberos, ni más significativo, ni más representativo, sólo un *diario* normal de lo que ocurre comúnmente por aquellas latitudes. Larga discusión.

21 Álvarez, J. S.; *Calandria y Martiniano Leguizamón*.

ción, la puesta en escena de una literatura.

Si lo rescatado para el lugar central fue *Cuentos*, ya se ha entendido que se debió a una perspectiva que no pudo leer otras formas de la literatura y redujo la producción a su costado más pintoresco y mejor clasificable. Ello no quita a las viñetas, que hacen a la compilación del libro, su peso gravitante dentro de la obra de este escritor entrerriano. Lo que conviene reconocer e indicar es que la madurez de estos *Cuentos*, en su mayoría monólogos y diálogos, es la progresiva desaparición del narrador, la renuncia al intermediario hasta ejecutar ese texto que funciona como si estuviese reproduciendo una cinta en donde se ha grabado un monólogo o una conversación. Esto de "prestar la voz", de trabajar con el material de la oralidad (con el desafío gramatical y la pericia sintáctica que ello implica) hasta conseguir desvanecer toda deixis que ubique al autor-narrador (histórico o biográfico), es el mayor logro técnico que Álvarez alcanza en su carrera de escritor.

Reflexionar, entonces, y ver que para producir este tipo de textos el escritor debió estar preparado, debió mantener con su lengua una relación de técnico, una fresca y desprejuiciada perspectiva sobre el idioma en mezcla que sentía cosquillearle en las orejas. Es este sin duda el rasgo más fuerte de su personalidad de autor y de su decisión como profesional de las letras.

Decir: el Fray Mocho literario fue el sutil invento de un preparado técnico de la lengua, aquel José S. Álvarez que nació en el 26 de agosto de 1858 en el pueblo de Gualeduaychú, Entre Ríos, formado en el Colegio Nacional de Concepción del Uruguay y luego en la Escuela Normal de Paraná. Y decir técnico es efectivamente la clave que abre el mundo de este escritor, porque permite hurgar en la trama de las formas de la eficacia y las normativas de la escritura, y sobre todo abre el juego como para distinguir conductas y políticas literarias.

La generación letrada del 80, espantada por la disgregación y destrucción de "su" lengua, que producían las masas inmigratorias, pretendía proyectar en su escritura la tarea de preservar y defender la pureza de una clase; el estilo literario que querían desarrollar debía constituirse en el modelo para una lengua nacional. Así, Antonio Argerich:

Al preparar los materiales para esta obra había recogido con gran trabajo una infinitud de expresiones peculiares al modo de hablar de los personajes que en ella actúan; pero luego he desistido de ponerlas en boca de los mismos como fue mi primer propósito, porque después de reflexionarlo he visto que no había objeto en hacerlo así; comprendiendo que es uno de los deberes del escritor respetar el idioma en que escribe para instruir de esta manera a las masas incultas. Así, puedo decir que he traducido el dialecto de Dagiore -y que no volverán a verse en labios de Amalia palabras que solo usan las clases exentas de instrucción. El novelista debe darse por satisfecho sea cualquiera el estilo que use, si de él resulta el tipo moral que desea exhibir a sus lectores. Esto es lo fundamental; salvo ciertas ocasiones en que una sola palabra revela la latitud que ocupa una agrupación ó un individuo en la esfera social.²²

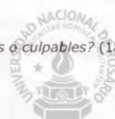
Álvarez, todo lo contrario: va hacia esas "expresiones peculiares" y compone lo más significativo de su obra con estos materiales, dejando una sólida superficie de palabras que alcanza lo que los otros escritores pretendían: un estilo nacional. Las formas que reproduce, por ejemplo: *sabés*, *mirá*, son las que, después de todo, terminaron surgiendo como representativas de una distinguida manera argentina. Frente a las diversas prácticas de la escritura, ya sean los novelistas del 80 y sus continuadores (tipo **Cambaceres**, o la rama **Podestá**, **Argerich**, un **Martel** y hasta quizá un **Gálvez**), habrá que sostener, **para instalar la discordia**, que Fray Mocho fue un profesional superior, un escritor capacitado con un manejo vigoroso de las herramientas gramaticales y de las nuevas voces que el castellano criollo le proveía. Repitiéndolo, un escritor capacitado para los desafíos que le presentaba un momento histórico de desarrollo tecnológico que estuvo signado por la proliferación de nue-

Cambaceres, Podestá, Argerich, Martel, hasta quizá un Gálvez, para instalar la discordia: Álvarez no fue novelista, ¿puede entrar en esta comparación?, ¿y Gálvez que sí fue un profesional y un escritor con importante nivel documental, y con una prolífica labor literaria? Lo que importa en esta comparación no son los géneros ni las prácticas, ni los posicionamientos ideológicos, sólo importa hacer notar que en cuestiones de técnica, a nivel gramatical y estilístico, Álvarez contaba con mejores herramientas. Era un buen escritor. Fabricaba buenas frases, pulidos encadenados gramaticales que dan la prueba de una mano bien entrenada en el encastre sintáctico.

Habrá que discutir sobre "calidades" de la escritura.

CONICET

22 Argerich, A.; *¿Inocentes o culpables?* (1884), Cap. VII, Hispanérica, 1984.



I E C H

vos formatos, de una constante irrupción gráfica de la imagen en medio de las posibilidades de la escritura. En este aspecto no estaría errado ver en Fray Mocho algo así como la preparación del formato de la historieta (nótese la importancia que la palabra "viñeta" tiene en sus escritos), arte que combina el texto y la imagen.

Ver en Álvarez el antecedente de un tipo de literatura que no se materializa en los formatos convencionales y que allana el camino para poder leer esos textos en que se disemina la práctica escrituraria nacional: el aguafuerte artiano, el anecdotario político, el comentario misceláneo, el diario urbano y la comedia teatral criolla, entre varios otros aún inclasificados.

b) Por otro lado, y otras leyes

Para construir el universo literario de Álvarez, y para interceptar su mundo ficcional con la carta ordenada del muestrario histórico, es necesario tener en cuenta la profesión que circunscribió su producción: el periodismo. Ningún fin tan claro para la escritura como el que motiva la composición de la creencia en la información. Supuestamente la noticia es un evento real que ha conseguido documentarse; pero como se vino problematizando, hay un modo de la literatura de Fray Mocho que se gesta en el sesgo documental y que oscila entre la pura imaginación (falsedad en términos informativos) y el particular detalle (pero real y verdadero en cuanto a lo relevado) que no hace a la columna vertebral de los hechos celebrados trascendentes, pero que aporta otro punto de vista desde el cual percibirlos. Por ello ocurre que lo que Álvarez se ocupará en contar va a estar siempre relacionado, a pesar de la invención, con algo concreto de la realidad material, su marco documentador, su "carnet" de periodista, lo pone al frente de sus registros como un escritor que informa, que posee el dato y que por lo tanto está en condiciones de intervenir en la extensa línea de la recopilación histórica. En esto, la noción de interpolación aporta un recurso efectivo para explicar e interpretar el espacio integral que ocupa la temática de Álvarez en la línea histórica de los hechos relevantes de aquello que constituye una posible realidad nacional.

Decir, por ejemplo, que en la historia del presidente Avellaneda, Álvarez interpola la anécdota de *Calandria y el doctor Avellaneda*:

...el presidente hace una visita al Uruguay y Servando Cardoso, Calandria, el último gaucho matrero, aparece sorpresivamente en la fiesta de recibimiento al grito de "¡aquí está Calandria maulas!", sólo con la intención de alborotar y hacerse ver. La guardia presidencial lo persigue y logra escapar.

En el curso de la Historia oficial, Fray Mocho intercala este episodio que entrecruza los campos y establece las relaciones de una Argentina "A", la de Avellaneda, y otra "C", la de Calandria:

Días después hablaba yo con Calandria en una pulpería lejana y le decía:
-¿Pero para qué se compromete así? ¿Quién se va animar a ahora a pedir su indulto?
-¡Bueno!...¡Y que no lo pidan! ¡En algo se ha de divertir uno!
-¿Y qué le pareció el presidente?
-¡Tan chiquito!... ¿no? ¡Y tan ladiadito! Yo venía al lau y tuve ganas de voltiarlo de un yerrazo... ¡pero me dio lástima!
-¡...!
-¡Miren lo que había sido un presidente! ¡Yo creiba que fuera siquiera como el mayor Ezpeleta!
Se refería a un mocetón que medía casi dos metros, siendo una figura bizarra y elegante.²³

Leer la figura fícticia y débil del presidente y la concreta de Calandria que por lástima no lo vuela de un sopapo (usar esta palabra que suena más fuerte).

Así como este, otro altercado presidencial, pero esta vez con Sarmiento.

23 Álvarez, J. S.; "Calandria y el doctor Avellaneda", en *Salero Criollo*.

Con *El clac de Sarmiento* se funda una percepción que atravesó los años escolares de cualquier alumno hasta el presente. Antes que la imagen de presidente y escritor central de las letras argentinas, la que acompañó a la figura de Sarmiento fue la del "gran maestro", "el primer alumno", "el que nunca faltó al colegio", títulos éstos para el alumnado rata que sólo hacen a la silueta del *ortiba*, en fin, lo que en lenguaje llano se dice botón... "Le tomamos olor a maestro de escuela, instintivamente". Ver en el simpático texto cómo una visión de Sarmiento que hoy recorre las aulas del lado de los pupitres y no del de los pizarrones, tiene asidero allí, o encuentra en esas páginas el antecedente de una impresión no erudita, no oficial, que se tiene del magnífico prócer:

...están los alumnos reunidos en el patio para recibirlo, sin tener la más remota curiosidad por su persona, lo único que les ocupa el ánimo es saber que después del acto no tendrán clases, y esto los tiene contentos y alborotados. Cuando lo ven venir, algo les llama la atención sobremanera: es una especie de sombrero (el clac) que Sarmiento trae entre sus manos:

-¡Mirá che.... qué sombrero! ¿Dónde se pondrá la cabeza?

Ya los ojos se me llevaban la curiosidad, tal era aquella prenda de rara y de una forma no soñada. El señor Presidente, con su aire de suficiencia, nos examinaba y miraba al rector, que, sabiéndolo sordo -cosa que ignorábamos- se veía en aprietos para hablarle sin ofender su susceptibilidad; de repente un indiscreto rayo de sol vino a quemar aquel cráneo presidencial, pelado como una piedra. El personaje tocó el resorte de su sombrero y, éste, al armarse, satisfizo nuestra curiosidad y nos arrancó una carcajada homérica, y tras ella otra y otra. Aquello era tremendo: el rector estaba pálido. Sarmiento, indignado, nos dirigió una alocución en que nos dijo que éramos unos bárbaros dignos hijos de una provincia que degollaba a sus gobernantes y donde los hombres buscaban la razón en el filo de las dagas; ¡que más que estudiantes parecíamos indios!

Alguien ensayó un silba: fue la señal. El Presidente y su comitiva traspusieron la pesada puerta en medio de una rechifla sin igual...²⁴

Sarmiento yéndose en medio de una silbatina general propinada por los alumnos es seguramente el cuadro más notable de esa historia que no se lee en los manuales escolares y que suma en una literatura de la anécdota, gestando el código para una percepción generalizada en el folklore colegial, pero sobre todo, reubicando las impresiones que el relato administrativo de la Historia deja para el imaginario social:

Pasaron los días, y algunos diarios de Buenos Aires fueron al colegio. ¡Era de ver cómo nos pintaba, cómo nos ponía! Nos calificaba de "horda salvaje que obedecía al látigo del caudillo Jordán" y de "lobeznos que se alimentaban con sangre". ¡Y esto era lo de menos! Se atribuía un móvil político, a lo que era sólo el producto de un clac presidencial; ¡lo cierto es que este hecho nos enseñó a saber, por experiencia, cómo se escribe la historia!²⁵

Estas "historietas" intercaladas en las vidas de Avellaneda y Sarmiento burlan los rigores de cualquier protocolo, y por lo tanto usurpan ese código con otro engendrado en un ecosistema particular (el de los matrones, el de los estudiantes) que interpreta el mismo mundo desde otro lado y juega el juego a partir de otras reglas.

Se han apartado, así, ese lado "A" y ese otro "C", y se ha notado que uno está en condiciones de infectar al otro.

Hay que pensar que el asunto configura un **espectro de la historia nacional**, que contenido en la colorida vidriera de la anécdota regula el conflicto que podría causar. Siendo anecdótico, el dato, porque ahí está la cuestión: **se trata de un dato**, deja de tener su peso testimonial estándar, y bajo el manto de lo fabuloso anecdótico no pasa a las filas centrales del texto legalizado por la historiografía del establishment letrado, sino que encuentra su posibilidad moviéndose al orden de la con-

un espectro de la historia nacional: porque su aparición asusta y desacomoda el ordenado relato de la historia establecida, porque es una presencia que manifestándose pone en crisis las estructuras que se han erigido para silenciarlo.

se trata de un dato: el material que maneja Álvarez, dada su vocación de observador profesional y periodista, tiene el estatuto de un dato, es decir, eso que importa para confeccionar un corpus creíble, y que ha sido extraído de la realidad concreta. Era interesante escucharlo porque sobre que contaba bien, tenía el dato preciso del acontecimiento destacado.

24 Álvarez, J. S.; "El clac de Sarmiento", *Salero Criollo*.

25 *Ibidem*.



versación, lugar de **causeurs**, fértil campo de resignificación y exageraciones:

"¡que Calandra lo pechó y le mojó la oreja a Avellaneda, si yo lo ví!"

"que fue ahí cuando a Sarmiento le empezaron a tirar con los lápices y entonces nadie lo podía parar, el frenético sanjuanino, a pesar de estar entrado en años, quería irse a las manos con el rector y los alumnos... ¡eh, un despiole bárbaro!"

Lo interesante siempre del anecdotario es el cruce de su tema con los datos establecidos para una realidad (en este caso, "nacional"), pues desde el intersticio del pormenor se puede ir desequilibrando la línea higienista que ha pretendido ordenarla. Así, mientras en la superficie oficial está la visita del Presidente Domingo Faustino Sarmiento, en 1874, a Concepción del Uruguay, en la que hubo, aparentemente, un altercado menor atribuido a viejas rencillas políticas y partidarias, al fondo, en el tumultuoso cauce de las acciones cotidianas, hay un Sarmiento ya sor-do y cascarrabias, que es tomado a la ligera por los alumnos.

Leer entonces cómo entre las estructuras virtuales de las leyes que hacen al mundo oficial se mueven personerías concretas que actúan bajo otras reglas.

Fray Mocho pudo encontrar, o elaborar, ese lugar —por fuera de los circuitos de la palabra gubernamental— que se hace cantera fértil para el trabajo literario promovido por el tono veraz del discurso documental. Un lugar que se presenta como un espacio material concreto, pero que sin embargo está escondido por la indiferencia de ese lado "A" que domina los recursos editoriales que hacen al relato de la historia nacional. Desde esta perspectiva que instituye su mirada, se manifiesta una lucidez apuntando que bajo la malla reguladora de los discursos sociales hegemónicos, se agita un cuerpo que generalmente la sobrepasa. Mientras el lado A se rige por Lombroso, la frenología, y el auge de todo lo pseudo científico, Mocho:

¡Qué fisonomías las que se encuentran, qué caras lombrosianas, qué miradas torvas, qué cabezas deformes! Muchas veces, al lado de tipos criminales, cuyas facciones son reveladoras de las pasiones más brutales, encuentra uno gauchos de mirar apacible, de líneas correctas, de cara plácida y sonriente: se me antoja temerles más aún que aquellos que llevan el estigma de sus pasiones (...).

Había pasado cerca de un nido de víboras y no lo había sospechado. ¿De qué sirven aquí, en el desierto, los conocimientos que uno adquiere en los libros? Desde entonces dudo un poco de las teorías criminales de nuestros sabios del día, y creo que los hombres sólo se conocen por los hechos...²⁶

Lo que se pone en evidencia aquí, son los alcances que tienen los discursos del lado A. Llegan a Fray Mocho como esquemas fijos e inevitables del discurso social de su momento histórico, pero no regulan todas las conductas y las percepciones; o sea, es forzoso que el sintagma "caras lombrosianas" se encuentre en el discurso de alguien que escribió entre las últimas dos décadas del 1800, pero no es inexorable que tales categorías estén rigiendo a todos los actores de la misma manera. Demuestra la cita que era posible correrse y fundar otras perspectivas que aquella sola y única que se pretende para el decir hegemónico de una época. Lombroso y la frenología dominaban el lado A, pero aquello que estaba moviéndose por debajo, apenas si hacía caso de tales prerrogativas.

Mientras ese lado A intenta el gesto de confeccionarse un orden mediante modelos extranjeros, Álvarez apuesta por una señal local:

Penetrar en la vida de un pícaro, aquí en Buenos Aires, o, mejor dicho, en lo que en lenguaje de ladrones y gente maleante se llama mundo lunfardo, es tan difícil como escribir en el aire.

Aquí se vive a ciegas, con respecto a todo aquello que pueda servir para dar a luz sobre un hombre: la policía, para desempeñar su misión, tiene que hacer prodigios, y parece imposible que obtenga los resultados que obtiene, dada la clase de gente en que las circunstancias la obligan a reclutar su personal subalterno y el medio en que actúa.

causeurs: v. i. (lat. causari, plaider). S'entretenir familièrement: causer avec quelqu'un. / Parler in-considérément: il ne faut pas trop causer. Causerie n. f. Conversation familière. / Conférence simple et sans prétention.

¡Lo francés no quita lo criollo! ¿Habrà otra palabra para designar esta práctica de charladores de salón? (Mansilla fue el emblemático causeur de los grandes y distinguidos salones, Álvarez, por su parte, causeureaba en cafetines, redacciones y dependencias ministeriales).

Las policías de Londres, París, y Nueva York, dotadas de mil recursos preciosos, no tiene nada de extraño que puedan encontrar un delincuente dos horas después de haber cometido el delito: lo admirable sería que pudiesen hacerlo aquí.

Quisiera ver a esos graves policemen de que nos hablan los libros, en este escenario, en que no existen registros de vecindad, en que se ignora el movimiento de la población, en que la entrada y salida de extranjeros es un secreto para las autoridades, en que uno puede ser casado diez veces, tener quince domicilios, mil nombres distintos y quinientas profesiones diferentes, y todo en la mayor reserva, no digo para la autoridad, sino para los hijos, la esposa, los hermanos y hasta los vecinos, por más curiosos que sean.²⁷

Todo esto para sostener que hay una fuerte incidencia de la temática de Fray Mocho en la confección de una imagen para ese perfil no tratado del país.

La escritura de este perfil hay que leerla como una constante denuncia que recuerda que el proyecto liberal del 80 no fue más que un **velo** de exquisites bordados que pretendía dar la imagen que los altos centros civiles internacionales exigían. Pero bajo esa máscara de elegante maquillaje y ociosos objetivos, el territorio humano y geográfico está desarreglado:

velo: la tejedura de ese velo es una constante del medio pelo que se espanta de su bárbaro provincianismo y se desvive por agradar a quien desde el edificio de lo culturalmente válido lo maltrata.

El cuarto de siglo que abarca la producción de José S. Álvarez, entre 1879 y 1903, se caracterizó, en Buenos Aires y sus alrededores, por una serie de bruscos cambios. La consolidación de nuestra dependencia respecto del capital y las finanzas británicas, que acudían a invertir en servicios públicos (ferrocarriles, tranvías, teléfonos, gas, redes cloacales) o en préstamos estatales, creaba una imagen de aparente prosperidad que apenas encubría flagrantes contrastes económicos y sociales. En un extremo de la ciudad surgían los palacios de las familias Paz, Anchorena, Alvear, Errázuriz, construidos con diseños y materiales importados, en verdaderos alardes de derroche espacial y de lujo. (...) En el extremo sur, por lo contrario, pululaban los sórdidos conventillos, generalmente viajes casonas que la misma oligarquía abandonara en su desplazamiento al norte, luego de una feroz epidemia de fiebre amarilla.²⁸

Lo que queda claro es el revés de ese derroche de lujo que Álvarez arroja a la luz. Un ejemplo entre varios, pero que calza justo porque podrá decirse que el mundo delicado de la estética y la ostentación es posible gracias a ese otro lado sucio y peligroso que lo mantiene:

Y entonces me explicaron y describieron la forma como se caza, con poco gasto y mejor resultado, el interesante animalito con cuya pluma se confeccionan los graciosos aigrettes que hacen la delicia de nuestras damas, que ignoran los sinsabores que cuesta al hombre conseguirles adorno semejante. ¡Cuántas de esas plumas tienen manchas de sangre humana y cuántas han costado la vida de quienes fueron a recogerlas allá en los anegadizos, donde abundan las plantas que parecen víboras y las víboras que parecen plantas!²⁹

Fácil será ir tras este puntapié de lectura y encontrar la escritura de Álvarez poblada por el registro de esa dimensión que los ojos del lado A no quisieron, o no supieron, mirar, o que viéndola sólo advirtieron un desierto que para levantarlo había que ponerse en el escándalo de trabajarlo. En *En el mar austral* Fray Mocho logra un conciso informe de las riquezas sureñas, y el objetivo del libro (un viaje inventado para tomar un desafío literario) tiene el propósito de evidenciar la dejadez de una clase dirigente que tan sólo gerenció intereses ajenos desperdiciando la potencia de una fuerza natural nacional:

—¿Ves?... Esta es la violeta amarilla, que en el mundo entero no se halla... Es planta de aquí no más, como la frutilla silvestre, que es especial... Fijate cuánta clase de gramilla distinta; hay, desde el alfilerillo hasta la pata de araña y la cola de zorro; es una delicia... *Quando este país sea conocido, será uno de los más ricos del mundo*³⁰. (cursivas del trabajo)

27 Álvarez, J. S.; *Memorias de un vigilante*: 14 - "En la puerta de la cueva".

28 Eduardo Romano en *Capítulo nº 34 - la historia de la literatura argentina*, "Fray Mocho. El costumbrismo hacia el 1900", Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1980.

29 Álvarez, J. S.; *Un viaje al país de los matreros*: 6 - "Flores de ceibo"

-Hay nueve ballenas y dos ballenatos a la vista, -dijo Smith -. ¡Mire cuánta libra esterlina anda boyando!... ¡Observa, muchacho, lo que es el mar austral: en este pedacito que ven tus ojos andan en el agua cincuenta o setenta mil pesos de tu tierra, que tu gobierno no aprovecha por que no sabe!..³¹.(cursivas del trabajo)

Hay en Álvarez, evidentemente, la necesidad de decir, pintar, fotografiar, ese cuerpo inculto y prometedor del país, de registrar sus dominios y actores. Y a partir de esto, lo que se evidencia concreto es que si la respiración de esa mole, flagrante para él, de tipos humanos diversos y geografías fantásticas, tuvo que ser relevada y dicha, indicada y rescatada, es porque, por lógica, había sido sistemáticamente sofocada:

...tuve la ocasión de presenciar una escena de campo, que, por lo novedosa y colorida, bien hubiera podido servir de tema a nuestros pintores nacionales que, no obstante vivir en tierra tan favorecida por la naturaleza, se quejan de no tener nada digno de ocupar sus pinceles ociosos.³²

Se manifiesta en esto que la atención sobre ese otro lado, cuya potencia es elocuente, favorece una doble expectativa: denuncia la impericia de los administradores políticos para cultivar una dimensión regional hacia los objetivos de una identidad nacional y por otro lado recupera la materia prima que semejante escenario brinda a los objetivos de una literatura (pilar fundamental para la construcción de tal identidad). Porque, ¿cómo no ver, por ejemplo, en *En el mar austral*, una cantera para un tema literario que aún todavía está por escribirse: aventuras de loberos y buscadores de oro, así también como la crítica de una política económica dependiente?

Con *Un viaje al país de los matrones*, *Memorias de un vigilante* y *En el mar austral*, se traza el escenario de una lateralidad que da tanto los rasgos de esa cara en sombras de la realidad nacional como el descubrimiento de una mina próspera, favorable a los intereses de la literatura que busca acción y aventuras: para eso están los matrones, los lunfardos, los loberos y buscadores de oro.

El guiño de Álvarez y el rumbo que particulariza el tema central de su universo literario son estas "subsociedades", tribus fuera de las leyes civiles y los patrones gubernamentales, formuladas en el **código de la supervivencia y la marginalidad**:

Pensar aquí en la Constitución, en las leyes sabias del país, de los derechos individuales, en las garantías de la propiedad o de la vida, si no se tiene en la mano el Smith Wesson y en el pecho un corazón sereno, es delirio de loco, una fantasía de mente calenturienta, pues sólo impera el capricho del mejor arma, del más sagaz o del más diestro en el manejo de las armas.³³

La escritura de Fray Mocho da la entrada por otro lado a ese país diseñado por las convenciones del Relato Oficial Histórico, reduciendo a "fantasía" sus pulcros objetivos de orden y progreso; y en eso, brinda las bases para fabricar una literatura de esta zona relegada que despliega temas y personajes fructíferos, un universo en donde se da "la contingencia y la aventura, signos de la vida múltiple y gozosa" como dice Ara.

Contiene el texto final de Álvarez una variada exposición de asuntos y personajes que, a la espera de una revisión que los inserte o resignifique en el juego literario, duermen en un cuadro colorido y justiciero. La relación de la escritura de Álvarez con el documento, con el formato de la copia y los pormenores del relevamiento, logró establecer una cantidad de datos recogidos en este oficio, que volcados a lo literario abren el plano como para desbaratar la idea de que sólo de gauchos derrotados e inmigrantes de mala sangre se componen los temas de la literatura nacional de finales del siglo XIX.

código de la supervivencia y la marginalidad: los tipos de *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga están en la misma categoría. Los personajes de *En el mar austral*, de nombres en su mayoría extranjeros, como los de la "fauna" quiroguiana de hombres al límite, bien pueden verse como antecedente: tanto Quiroga como Álvarez eligen territorios apartados, inhóspitos, donde sólo recios aventureros pueden subsistir; en un sentido literario las producciones de estos escritores, en lo concerniente a este tema, confluyen.

30 Álvarez, J. S.; *En el mar austral*: 15 - "Mar de fondo".

31 *Ibidem*, 23 - "Con viento favorable".

32 *Ibidem*, *Un viaje al país de los matrones*: 3 - "Camalotes -En las tierras bajas".

33 Álvarez, J. S.; *Un viaje al país de los matrones*: 1 - "Pinceladas".



GUILLERMO HUDSON

por [Andrea Eixarch]

EL COMPOSITOR DE LA NATURALEZA

"Es delicioso, absolutamente personal. Como si un muy fino y suave espíritu estuviera soplando las frases que pone en el papel. Siempre le tuve un real afecto, el secreto de su encanto como hombre y como escritor queda impenetrable para mí. Algo sobrenatural. Era un producto de la naturaleza y tenía algo de su fascinación y su misterio"
Joseph Conrad

Buscamos un camino

Disfrutamos leyendo a Hudson. Aceptamos el goce de esta experiencia de lectura como inicio del camino para luego poder interrogar a los textos en su construcción más acabadamente literaria. La particularidad evidente de su literatura ha sido leída, indagada y resignificada, en función de parámetros tan ajenos como arbitrarios a la obra misma. Basta sólo observar cómo fue asimilado a la tradición literaria argentina en tanto escritor de frontera, de margen, y su escritura, tan "natural" como cercana, ha sido mirada prejuiciosamente desde el velo de la extrañeza.

La frontera se ha constituido centro de la literatura de Hudson. Tal categoría instala la posición del "desde dónde" —enuncia, escribe, piensa, significa, nombra lo otro. La **lectura de frontera** crea un límite que somete a esta escritura a un lugar de exclusión, un lugar desviado desde el cual, la literatura de Hudson sólo puede ser incorporada a la cultura literaria, siempre funcionando como escritura de distancia.

El concepto de extraterritorialidad que viene con las nociones de "frontera" y "distancia", instauró, a partir de la crítica argentina de los años veinte, una lectura para la obra de Hudson que no basó su análisis en función de una experiencia literaria. En esta dirección, la particularidad del lenguaje de Hudson se convirtió en el móvil más conveniente que la crítica encontró para **polemizar con los principios del nacionalismo cultural**. Ese "extrañismo" que se leyó en la escritura de Hudson se consolidó como uno de los parámetros más fuertes a partir del cual valorar su literatura.

Lo que se debería cuestionar es si lecturas como éstas interrogan la identidad literaria de una obra o si, por el contrario, sólo se limitan a construir posiciones políticas e ideológicas a las que incluso muchas veces los textos y las mismas escrituras se resisten.

No obstante, la lectura de la extraterritorialidad en la obra de Hudson, puesta al servicio de indagar cómo compone éste sus relatos, puede brindarnos resultados más cercanos a un análisis literario.

Incluso, no sería nada excéntrico leer la mayor parte de su obra como una reflexión sobre el buen uso del lenguaje a favor de la comunicación y la transmisión de experiencias y emociones. La lectura del bilingüismo de Hudson que nos interesa entonces, es aquella que nos permita indagar esa reflexión y ese estado particular del lenguaje en su literatura, indefinible, incommunicable pero capaz de ser interrogado.

En última instancia, leer a Hudson no porque sea mejor escritor que Hernandez, o *La tierra púrpura* (1885) un libro más nacionalista que el *Martin Fierro* (1872), sino por lo que hace a su literatura inconfundible. Sería más sincero decir que lo leemos porque es divertido e interrogar hasta la obviedad esa experiencia de diversión, que afirmar que lo leemos porque sus novelas y ensayos recuperan una "edad dorada", o porque subvierte con su escritura la oposición fundante "**civilización o barbarie**".

Sabemos a priori que no queremos leer sólo argumentos sino también aquello que los hace particulares. No sólo los procedimientos de escritura sino también la eficacia de tales mecanismos. La eficacia como emoción y afectación particular y subjetiva sólo puede nombrarse en tanto abordemos las obras como lectores y no caigamos en la tentativa de repetir, sin problematizar antes, saberes autorizados. Saberes, que por dar un ejemplo, han canonizado la oposición *Facundo/Martin Fierro*, susten-

lectura de frontera: que realiza, acerca de Hudson, Graciela Montaldo en el libro *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999), es significativa en esta materia.

polemizar con los principios del nacionalismo cultural: lectura canonizada de Hudson es la que realiza Martínez Estrada en *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951). Empresa admirable que propone Estrada en este libro acerca de uno de sus autores favoritos. Sin embargo la pasión, las más de las veces se confunde en las páginas con objetivos bien claros. Su antiperonismo visceral, tal como señala Silvia Rosman en el prólogo a la edición de Beatriz Viterbo (2001) se convierte en parámetro explicativo de cada uno de los textos de Hudson. La impureza de su lengua, a la vez, es el vehículo que Estrada toma para polemizar con las intenciones nacionalistas de Rojas y Lugones.

civilización o barbarie: es significativo, en este sentido, que Borges haya sido el primer escritor argentino en escribir un ensayo sobre Hudson. En *El tamaño de mi esperanza* (1926): "Está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona civilización o barbarie y que Hudson resuelve sin melindres". Se trata aquí, por supuesto, del Borges del veinte, populista, defensor de "la criollada".

CONICET



I E C H

tada indudablemente en una lectura política e ideológica.

El intento de leer en estricta clave literaria asegura, porque esta es una certeza que tenemos a priori, que no hay antítesis ni oposición (en los términos mencionados) en el campo literario, sino particularidades que generan identidades propias y que posibilitan diferenciar una experiencia literaria de otra.

Interrogando las fronteras

Paradójicamente, la literatura de Guillermo Enrique Hudson, es reconocida (y en esto nos referimos concretamente a su obra ficcional) más por sus ambigüedades que por sus méritos, o más acertadamente, habría que afirmar que gran parte del mérito que ésta ha cosechado, sólo es funcional al argumento que la lectura de su obra ha jugado en el debate por su pertenencia literaria o por su pertenencia disciplinar.

Hudson nació en la pampa y escribió en inglés. Sin duda esto es tan cierto como problemático a la hora de querer situar su obra en la historia de la literatura, tanto inglesa como argentina. El planteo de esta ambigüedad puede llegar a ser tan interesante como agobiante, incluso en función de la misma experiencia literaria. Qué queremos decir con esto. Que la legalidad y pertinencia de un planteo tiene un límite y cuando este límite se cruza, imponiendo los argumentos del pleito como único vector para leer de igual manera un tratado sobre la naturaleza que una novela ficcional, el debate pierde su fuerza. Nos vemos en la obligación, como nuevos lectores de Hudson, de optar por seguir colaborando con este tipo de lecturas o por el contrario darlas por concluidas. Esto no implica, desde ningún punto de vista, no comprometerse a tomar una posición. Desde ya, el hecho de que Hudson se encuentre entre estas páginas dedicadas a autores argentinos está más que delatando nuestro entendimiento del asunto.

El desafío consiste entonces, en pensar ésta experiencia literaria ya no como frontera sino como experiencia mediadora de una literatura argentina que nació mirando hacia fuera, y aquella otra que comenzó cuando los escritores comprendieron y aceptaron que debían volver su mirada hacia el país si pretendían tener identidad como autores y sobrevivir como integrantes de una civilización que se estaba construyendo en esta parte del mundo.

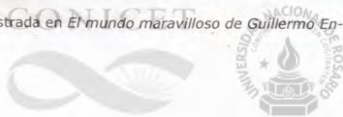
Hudson no fue precursor de ese "americanismo literario" poblado de indios, gauchos y tierras, que se comenzaba a exaltar a principio de los años veinte. Hudson, de igual modo, no colaboró con aquella corriente que repetía formas y argumentos tan "vaciados" como extranjerizantes. Este escritor, por el contrario, parece alistarse en las filas de una pacífica rebeldía que se resistió a medir los valores trascendentales con el parámetro común de las convenciones y las costumbres. Aislado literariamente, creemos que Hudson forjó, paso a paso, un camino propio para su literatura. Un camino arcaico, profético y universal.

Será un pequeño librito sin importancia, no lo bastante divertido para los que leen sólo por placer, ni lo suficientemente científico y saturado de hechos como para lectores sedientos de sabiduría.¹

A su vez -y aquí entramos en el terreno de una segunda frontera- Guillermo Hudson es naturalista y escritor. Una dualidad provisoria que condicionó a buena parte de la crítica, tanto literaria como científica, a debatir sus obras entre estos **dos saberes**: ¿cómo reconocer al literato, por un lado, sin desautorizar la voz del naturalista, o cómo, contrariamente, prestigiar al naturalista sin cuestionar, en última instancia, el modo sensitivo en que éste comprende aquello que ve, que oye, que toca? La imposibilidad de resolver juicios como éstos tuvo como consecuencia más inmediata, el

dos saberes: el saber científico y el hacer artístico parecen conformar esferas diametralmente opuestas. Por nuestra formación cultural, tal como afirma Martínez Estrada, estamos expuestos a tomar una posición. "O estamos con la ciencia o estamos con el arte". Quien valora sobre todo la habilidad de la mente para abstraer y hacer con la abstracción nuevas construcciones mentales, tiene ante la vida la posición del destructor de belleza y necesariamente el creador de belleza por el arte debe sentir como antipoda al arquitecto de símbolos. Hudson al componer su discurso en el frágil margen de estas dos esferas instaure una discusión en el seno de la crítica que aun no ha sido dirimida.

1 Hudson, G.; "Misceláneas", reproducidas por Martínez Estrada en *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Beatriz Viterbo, Rosario 2001



haber confundido las obras de ciencia con las obras de imaginación: en *Una cierva en el parque de Richmond*, Hudson afirma que cuando encuentra un pensamiento claro en un verso, lo prefiere a un tratado confuso o de presuntuosa vacuidad. Tanto la poesía como la experimentación científica podían tener para éste un "estado" de verdad, indistintamente, un mismo signo de autoridad. Es en estos términos donde esta acusación encuentra sustento. El artista componía demasiado bien para ser un hombre de ciencia y contrariamente sabía demasiado para ser sólo un buen escritor.

escasos lectores: su primera novela, *La tierra púrpura que Inglaterra perdió*, resultó ser un gran fracaso editorial. Salvo su *Argentine Ornithology* en tiradas de 200 ejemplares y *La edad de cristal* que apareció anónima, puede decirse que el contacto con el público lo realiza recién con sus libros sobre la naturaleza.

vía sensorial: en *Aventura entre pájaros*, Hudson hace oír su apasionada lucha librada en contra de los naturalistas sepultureros, que según él, "podrán ser doctores en biología pero sólo haciendo ciencia en el sillón y desinteresándose por la vida de los animales". Entre el dilema de consagrar la existencia al enriquecimiento del saber o a la sensualidad del vivir, Hudson opta abiertamente por el gozo de lo vivo, de lo humano, y es este apasionamiento de lo vital el que trasciende en cada una de las impresiones de sus relatos "no se trata de parodiarse el vuelo del pájaro en algún libro, se trata justamente de que en algún libro el pájaro vuele".

hecho de que se acuse a este escritor de haber confundido las obras de ciencia con las obras de imaginación. Nada extraño si pensamos en alguna de las anécdotas que Hudson ha confesado en el transcurso de su vida. Contaba, por ejemplo, que en la época en que él investigaba el aparato auditivo de las langostas verdes, registraba sus impresiones en los márgenes de los manuscritos de sus novelas. A la hora de volcar en el original el fruto de sus investigaciones, le resultaba más que imposible diferenciar las "anotaciones científicas" de las "anotaciones poéticas", dando por resultado un relato perfectamente matizado por estos dos discursos. Esta pequeña anécdota viene a confirmar nuestra tesis de que tanto el arte como la ciencia transitaban para Hudson un mismo y único camino: el de la pasión por el conocimiento vivo de lo natural y de lo humano.

Para el literato, entonces, lo que Hudson escribía era un "pesado" tratado de ornitología mientras que para el ornitólogo, ¡puramente literatura!

Podemos indagar, sin embargo, a partir de lo conclusivo de este enunciado, si, certamente, la dualidad que hace a Hudson artista y naturalista ha obrado como factor determinante en el parcial reconocimiento que principalmente sus novelas han cosechado a lo largo del tiempo. Novelas que han encontrado demasiados admiradores, infinidad de críticos, pero **escasos lectores**. Muchos de ellos, creemos, encontraron en la minuciosidad y la erudición tanto intelectual como experimental del observador, una mochila demasiado pesada para continuar con su viaje, abandonando la aventura, con suerte, a mitad de camino: "Hudson sabía demasiado para ser escritor", pero ésta situación sólo resultó en el mejor de los casos. La gran mayoría de lectores ni siquiera accedió a sus novelas ficcionales puesto que éstas, paradójicamente se editaban bajo el rótulo de viajes y geografías, y algunos de sus mejores cuentos sólo adornaban colecciones de libros infantiles. Al encontrar a Hudson bajo esa "etiqueta", una gran cantidad de lectores siguieron rápidamente viaje hacia la novela más cercana.

Sin embargo, luego de haber "pacientemente" leído libros como *El naturalista en el Plata* (1892), *Días de ocio en la Patagonia* (1894), *Aves del Plata* (1918) y también, después de haber disfrutado *La tierra púrpura*, *La edad de cristal* (1887), *Mansiones verdes* (1904), creemos que ciencia y arte no constituyen en Hudson dos formas antagónicas del saber, sino dos cualidades del ser, dos condiciones humanas.

Al igual que Goethe, que Proust o que Tolstoi, que comprendieron cabalmente que la ciencia que se cierra al contacto vivo con el mundo es un gran engaño, Hudson entendió, creemos, en los mismos términos, que la cultura enciclopédica de libros y especializaciones, el pensamiento abstracto, y la razón puesta al servicio de construir teorías que sólo cristalizan el saber, no eran el camino para lograr su ansiada comprensión de los misterios y las bellezas de una naturaleza aun indescifrada. Y aun más. Mientras estos escritores vivieron esta dualidad como una lucha constante entre la voracidad del saber y el anhelo de disfrutar a pleno de las experiencias, Hudson logró resolver este conflicto tanto interna como externamente y sin traicionarse.

La atracción por todos los secretos que la naturaleza le negaba y le ocultaba, pareció llevarlo a alejarse de la comprensión del estudioso, del razonamiento intelectual de los fenómenos naturales, e impulsarlo a acercarse a la comprensión del artista como un instrumento de penetración indispensable para experimentar los secretos de la vida natural a través del goce de los sentidos. El naturalista (tal como él lo afirma en *Una cierva en el parque de Richmond*, de 1922), creía firmemente que, además de los sentimientos estéticos que una escena pueda despertar en su observador, o la sensación de novedad experimentada ante un objeto, existía un "sentido de la cosa en sí", del árbol, la arcilla, la montaña, capaz de conmovier tanto al cuerpo como al espíritu. La **vía sensorial**, creía Hudson, era el único camino para acceder a este misterio y gozo en la percepción de las cosas más cercanas, y el arte, indudablemente, la única vía para transmitirlo. Prueba de esta convicción (y de su logro) son sus

CONICET



I E C H

estudios sobre pájaros que ofrecen, sin duda, una fiesta al oído y al alma:

Aunque los chajás están vestidos con una modestia de cuáqueros, y carecen de la elegancia de forma del cisne o del pavo real, interesan al sentido estético del hombre en más alto grado que cualquiera de las otras especies que conozco. La voz, es una de sus características, como es de deducir por el nombre que se le ha dado: gritón, pero este nombre no es apropiado, porque aunque es verdad que el pájaro grita con más bríos que el pavo real, su grito no es sino una fuerte voz de alarma que hace oír en ciertas ocasiones, mientras que, tanto de día como de noche, se eleva en el espacio como si fuera una alondra de alguna imaginaria época remota en la historia del mundo, cuando todas las cosas, inclusive las alondras, eran de tamaño gigantesco, y en lo alto canta sus notas, que son completamente diferente de los gritos...²

Como vemos, Hudson no sólo guardaba en sus ojos la imagen comprimida de cada pájaro con absoluta precisión de sus detalles, sino que sabía también de memoria sus cantos. Esta pasión en el observador, que es la que siempre motiva su conocimiento, confluye en una veintena de libros –tan inverosímiles como verídicos– dedicados a estos seres alados que desvelaban al naturalista. Es esta libertad particular de espíritu y ese contemplar desinteresado y fervoroso el que nos autoriza a afirmar que gran parte de los libros que Hudson dedica al estudio de la naturaleza no fueron escritos con rigurosidad científica, sino imaginativamente, como si la comprensión profunda de los fenómenos naturales lo impulsara a considerar a la **belleza** como expresión de su verdadera ciencia y no a la observación objetiva como el método más adecuado, y si se quiere, el más práctico para legitimar verdades que se le presentaban tan rígidas como aparenciales. Las propias certezas de la ciencia parecen ser para Hudson apenas certezas humanas. Estas percepciones sobre la naturaleza, lejos de ser consideradas “falsas” por el modo particular en que el naturalista accede a ellas, tienen, según nuestra lectura, un agudo valor documental, fundado principalmente en la sensación de cercanía y de vivencia de las observaciones. Y tienen, a su vez, un valor de la imaginación, pero esta imaginación no pone en duda la “verdad” de las observaciones. De la mano de su autor, estas apreciaciones trascienden la rigidez que podrían brindar unas cuantas palabras registradas en papel. Las imágenes se presentan vivas, se escapan libremente de las “acartonadas observaciones positivistas de gabinete”.

De igual modo sucede con su producción ficcional, que pareciera realizar, en todo momento, interminables esfuerzos para sostener a cierta altura de cada relato la **línea provisoria** entre lo dramático y lo real, con el único propósito de que no se traspongan, en el discurso, los límites de lo trivial o de lo sobrenatural.

En estos intentos, pareciera estar la clave secreta de su eficacia como narrador. Hudson ubica, siempre, dentro de la anécdota recogida de lo real, el sentido incommunicable de la primera impresión. Por este motivo, nos causa, aun en sus ficciones, una sensación, un “efecto” de sinceridad; él ha presenciado casi todos los hechos que relata y ha visto casi todas las cosas que describe, o al menos, es lo que nos hace creer como literato. Esto le brinda a sus cuentos y novelas el tono confesional mediado siempre por la acción del recordar, recurso que se transparente y se problematiza abiertamente en la escritura de sus relatos. Sería correcto, quizá, considerar su obra entera como una intemporal narración de sus recuerdos que brotan de las impresiones actuales formando parte de ellas. Es así que el pasado, más precisamente la infancia, a la cual Hudson casi siempre recurre en busca de sus anécdotas, no tiene por función servir de escenario a los actuales recuerdos, más bien pareciera ser que la figura o emoción que motivó la evocación quisiera perderse y alejarse de esta nueva perspectiva temporal. Al cobrar tanta fuerza la vivencia de las imágenes preteritas, el recuerdo deja de ser algo lejano, vago, difuso para presentarse, por este camino, sospechosamente objetivo. *Allá lejos y hace tiempo* (1918) es la evocación entrañable que Hudson hace de su remota infancia en la pampa argentina.

belleza: es cierto que en primer término le interesaba la belleza, ya que ésta tenía para él un sentido más lato y cualificado que para el común tratadista de estética y aun para los que la disfrutaban sin razonarla. Belleza encontraba él en cuanto no era deforme y monstruoso, sino conforme a las condiciones naturales de su tipo

la línea provisoria: ¿Cómo mantener la línea provisoria entre lo dramático y lo real?, ¿Cómo disuadir el interés de lo extraordinario, de lo fantástico?, ¿Cómo no incorporar sucesos que por sí mismos no tengan alguna chispa de sustancia dramática? En realidad, si observamos *La tierra púrpura* o *Mansiones verdes* apreciaremos que todos los episodios, los acontecimientos, hasta los mínimos detalles gozan de intensidad -todo su mundo es intenso-, y la sustancialidad, propia del drama, aparece matizada bajo el signo de lo humano. La humanidad que “se respira” en las novelas de Hudson transforma los hechos más atroces, que se narran continuamente, en el acontecer inevitable de un individuo transitando su destino. Lo extraordinario de la vida de estos personajes no se halla en grandes hazañas sino que se percibe en la realidad de la existencia, en su humanidad.

2 Hudson, G.; *El naturalista en el Plata*, Ed. El Elefante Blanco, Bs. As., 1997.



Sólo con remitirnos a una anécdota de este libro veremos la particularidad y la técnica con la cual obran sus recuerdos:

No me parece extraño que un chico se sienta más profundamente impresionado y perturbado al ver una serpiente que ante cualquier otra criatura viva. Esta es, de todos modos, mi propia experiencia. Los pájaros me daban más placer, por cierto, que otros animales y no hay duda de que esto también es común entre los niños; creo que el motivo no es sólo por lo que superan a los demás en belleza, sino por la intensidad de vida que exhiben: una vida tan animada, tan brillante, que en comparación hace ver algo pobre la de seres como reptiles y mamíferos. Pero aunque los pájaros me significaban más que ninguno, también los mamíferos me significaban gran interés.³

Este acto de recordar nos remonta, sin duda, a la gigantesca empresa que Proust emprendió con *En busca del tiempo perdido*. La reconstrucción de los recuerdos que estos escritores llevan a cabo en sus novelas transita, sin embargo, muchas veces caminos diferentes. Mientras que en Hudson la vivencia, la impresión primaria es la que pareciera representar el mayor valor, y el motivo fundamental para traerla a la mente es volverla a revivir, en Proust la emoción no parte de la primera vivencia sino que surge recién en el momento, en el acto de la evocación. De este modo, el suceso real termina, para Proust, no teniendo valor en sí mismo sino en cuánto se constituya como fase preparatoria de algo que debe acontecer inevitablemente.

Creemos que la exaltación de las nostalgias, del recuerdo, en Hudson responde a la intención siempre consciente del escritor de asumirse, en cada una de sus obras, como aquel que expone continuamente su pensamiento. Por este motivo, dicha exaltación en sus novelas no obedece a "tentativas escapistas o de evasión"; líneas que luego sí van a proyectar a la literatura algunas generaciones posteriores.

El recordar también como modo de autorizar un relato hace que en sus ficciones los hechos escuetos, la historia dramática, el viaje, la aventura, el descubrimiento de nuevas tierras, sólo resulten la envoltura circunstancial, el velo de algo más profundo y humano.

Es por este juego, por este respeto, por ese parecer ser, que el naturalista nunca traiciona al escritor ni "parasita" su discurso y de igual manera el literato evita desautorizar la voz del observador de la naturaleza. Más precisamente, el escritor se vale de ella, necesita de esa voz autorizada para tejer una ficción que todo el tiempo evidencie sus signos de realidad, puesto que, si el sentido de lo verdadero que invade cada una de sus obras se pone en duda en algún momento, estas novelas no terminarían más que evidenciando abiertamente el uso magistral de una potente maquinaria alucinatoria.

Hudson, un escritor de ficciones

No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la "verdad", sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades del tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva, muy por el contrario se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha.

J.J. Saer, "El concepto de ficción".

Hudson se reconoce como un observador de fenómenos, un observador que se apropia subjetivamente de la belleza de las cosas y de la naturaleza, que en sus novelas pierde su simbolismo estético y deja de ser un espectáculo exterior y estable

CONICET

³ Hudson, G.; *Allá lejos y hace tiempo*, Emece Editores, Bs. As., 1999.



I E C H

para pasar a integrar un vínculo de comunión y armonía con sus criaturas vivientes. Pero, en una segunda instancia, imperiosamente, esa apropiación guiada por los sentidos necesita, en la escritura, objetivarse y autorizarse, como si ésta perdiese su sentido si el referente no se expone a la vista. Como si Hudson todo el tiempo temiese dar por soñados, temas que nunca soñó, vivencias que nunca experimentó pero que de igual forma se le figuran como reales.

Es por este motivo que las palabras de Saer mencionadas anteriormente, sólo parecerían explicar de forma parcial el concepto de ficción en las novelas de Hudson. La parcialidad estaría dada, en que el escritor, lejos de aceptar el armazón de lo ficcional para dar ese salto a lo inverificable, reclama todo el tiempo la legitimación de sus relatos. El recurso que encuentra para autenticar los sucesos de las novelas es sin duda la autorización de la voz del narrador. ¿Y cómo logra autorizar esa voz, darle credibilidad? Pues suponemos que al colocar ante todo la pregunta por el modo de contar una historia, ésta se constituye en una buena estrategia. Si Hudson garantiza a su lector, buscar las palabras correctas y las formas correctas para asegurarles una transmisión fiel a su vivencia, el lector, entonces, no tendrá motivos para dudar de la palabra de su guía. En *Mansiones verdes*, por ejemplo, se patentiza abiertamente el gesto del escritor que busca, resiste y agoniza ante la imposibilidad de encontrar, no la forma perfecta, sino la forma más precisa y legítima de transmitir un conjunto de anécdotas. Sin embargo, podemos plantearnos si en verdad será un gesto sincero –lo cual creemos– el de no encontrar las palabras precisas, o si será la manera de **disfrazar el artificio** que, a su pesar, está tejiendo la escritura. No importa el fracaso de las expresiones que Hudson manifiesta, el mero intento, la búsqueda autoriza lo que se narra. Este legitimar los relatos, este buscar las palabras justas, no es exclusivamente el resultado de su afán naturalista –aunque sí denota la influencia de un cierto “cientificismo”– sino que es en gran parte un trabajo estrictamente literario.

El lenguaje de Hudson sometido a la aceptación de esta hipótesis: –“Contar bien es siempre comprender bien”–, disemina, rearma, refina una escritura en beneficio exclusivamente de la comunicabilidad de una experiencia. Pero este contar bien, significa también para nuestro autor, contar todo –decir, pensar, gozar y transmitir detalladamente un paisaje o una emoción y, aunque su sabiduría es disimulada y replegada en anécdotas, conversaciones, relatos orales, la exhuberancia de su conocimiento termina coartando casi por completo no su imaginación sino la de sus lectores: “se encuentran entre las de naciones civilizadas”, o los termina excluyendo indirectamente de su relato: “... no se empeñen en entenderla, esta descripción fue en vano porque las palabras no alcanzan para contenerla”, o “nunca la conocerán porque no existe un referente ni siquiera similar en Inglaterra”.

Hudson pierde, por momentos, de vista al lector, lo olvida y deja de consentirlo y se ubica él mismo en ese lugar de receptor donde comienza a improvisar, a revivir, a pensar y discutir en voz alta. Hudson, en sus novelas, le habla a Hudson, o construye, en el mejor de los casos, un lector refractario a sí mismo que le permita ser testigo y cómplice de su propia subjetividad. Una comunicación que necesita, tanto para efectivizarse como para retroalimentarse, la materia del recuerdo para crear y el crear para el revivir la fidelidad de sus experiencias lejanas. El lector, excluido entonces de la escena, puede reconstruir desde otro lugar el relato como una ficción. Sólo puede pensarlo como una ficción.

Estos planteos podemos trasladarlos concretamente a la escritura de las novelas. *Mansiones verdes* es la ficción en la cual Hudson recrea la selva venezolana. Una novela que anticipa las características de lo que será la novela latinoamericana (por ejemplo, la producción de Vargas Llosa o Carlos Fuentes). En esta ficción, ya desde el prólogo –Hudson protoga sospechosamente esta novela: “anuncio mi propósito de publicar dentro de muy pocos meses la verdad entera del señor Abel”– se presenta

disfrazar el artificio: bajo el disfraz hay una voluntad de desretorizar la narración. Hudson no se sustrae del relato, está, con nosotros, dentro de él.

CONICET



I E C H

verídico: no estamos aludiendo a un efecto de realidad. La utilización de la categoría de verosímil en este caso dista mucho de lo que podemos denominar "verosímil realista". Nos referimos aquí, concretamente, a la naturalización de determinados acontecimientos bajo los signos de una realidad "otra" que intenta formar alianza en un mismo signo. No es la búsqueda de una "suprarrealidad" sino de la realidad misma en su máxima expresión, en su fluir.

esa verdad: *Mansiones verdes* y *En el mar austral* (la última, de Fray Mocho) son, con sus diferencias, ficciones escritas por profesionales. Periodistas e investigadores, "relevadores del terreno". Inventar lugares en los que nunca se estuvo, tratar de acapararlo todo en el despliegue de la palabra. Describir con placer el asombro de la epifanía floral y describir con simpatía las costumbres populares. Son antenas atentas, despiertas.

el viaje exploratorio: Paul Carter afirma que la función esencial del viaje exploratorio del siglo XIX tenía dos variantes, asentarse o trasladarse, pero ambos suponían la necesidad de nombrar el espacio nuevo.

un referente como **verídico**, legitimado por un saber que es siempre personal, saber ver y saber contar ("solamente debo pensar en cómo voy a relatarte mi historia") y que arma el terreno para la aparición de una voz naturalmente autorizada, la voz del narrador siempre protagonista, que pareciera estar todo el tiempo tratando de aclarar, de detener, de "disimular" los momentos en que la imaginación del literato fluye: "Era la faz ignorada en la vida de un hombre y esto habría de servir para que la imaginación tejiera sus historias. Esperamos por ahora que esas leyendas hayan tocado a su fin, (...) yo era el único que sabía la verdad y para esto debería contarla".⁴

Esa verdad, es sólo el pretexto para construir y verosimilizar un escenario vegetal que Hudson desconocía, la selva venezolana, un viaje por el Orinoco, el encuentro en La Guyana con los indios, la aventura de buscar oro. La estructura del viaje en esta novela propone el marco ideal para que el naturalista legitime y haga pertinente la aparición constante de sus observaciones, pero **el viaje exploratorio** da forma sutilmente a la problemática más interesante de su literatura y que Hudson continuamente expone, la pregunta por el "cómo contar una historia" puesto que, el viaje, entonces, a tierras desconocidas, supondría la necesidad de contar, de nombrar el espacio nuevo, y es la función del lenguaje, en primera instancia, la que hace que estos espacios puedan ser comunicados, la que le brinda una identidad. De igual modo en su primera novela *La tierra púrpura* se relata el viaje-aventura que emprende un naturalista inglés (Richard Lamb) por el interior del Uruguay. En este relato, precisamente, Hudson se propone realizar un profundo sondeo crítico del ambiente y de los habitantes de la Banda Oriental, al mismo tiempo en que insiste en considerar a la belleza casi como elemento filosófico de su concepto sobre el hecho novelístico. La narración de este viaje, a diferencia de la excursión que propone *Mansiones verdes*, se asemeja más a un libro de cuentos unidos por el protagonista, como en las novelas de legítima cepa picaresca, que a una novela. Prueba de esto son los títulos que encabezan cada aventura: "Manuel, llamado también el «Zorro»", "El botánico y el paisano", "La mujer y la serpiente", "Los muchachos en el monte", "Tres pecadores y ella bajo llave", son algunos de los tantos relatos reunidos en *La tierra púrpura*. En esta novela, si bien nos encontramos con superposición de fragmentos, diversidad de personajes que aparecen y se desdibujan continuamente, eferescencia y dilatación de paisajes y colores, en su conjunto, estos elementos no se ensamblan ni recortan en el relato, y no hay evidencias de un "montaje", de un collage. Este es uno de los motivos por lo cuales creemos que *La tierra púrpura* se aleja de lo que podríamos considerar un libro contemporáneo. Muy por el contrario, si intentamos hacer filiaciones, las epopeyas griegas, las aventuras quijotescas (como alguna vez lo apuntó Unamuno), hasta quizá alguna de las mejores tragedias shakesperianas conformarían la línea sobre la cual esta ficción se recostaría.

Es evidente, en primer lugar, que la realidad observada no le presentaba a Hudson personajes y hechos como partes de un sistema rígido y estable, lo cual justifica en parte ese volver a comenzar de la historia, tan marcado, en cada uno de los "episodios" de esta novela, que no hace más que evidenciar la técnica del viajero que aprovecha todas las situaciones y paisajes fugaces que se le presentan para detenerse, observar, desviarse, perderse y luego sin prisa volver a retomar su camino.

Pero esta particularidad tiene mucho que ver con el sumo interés que el escritor le dedica a la manera de cómo contar. Si pensamos en *El Ombú* -la mejor colección de cuentos hudsonianos- veremos que en este caso, si bien no es el viaje el que sirve como eje vertebrador de la tan anhelada unidad compositiva que Hudson perseguía, estos cuentos autónomos se presentan concatenados por un determinante fatídico. De igual modo, respondiendo a este principio, el país mítico de *Allá lejos y hace tiempo* se descubre, tejido y organizado, en función de la voracidad de los recuerdos del que escribe, dando por resultado un desorden anecdótico sorprendentemente ordenado.

⁴ Hudson, G.; *Mansiones verdes*, Editorial Leviatán, Bs. As. 1995.



¿Cómo contar una historia?

Las ideas habrían sido tal vez para mí una eterna alegría si las hubiera enjaulado, pero no pude hacerlo. Yo las atrapaba, pero eran tantas y tan fugaces que, no bien las agarraba entre mis manos, se deslizaban por entre los dedos y huían. Realmente pienso que si yo hubiese inventado algún medio para registrarlas habrían presentado un fuerte contraste con el pesado material de mis libros.

G.E. Hudson, *Una gacela en el parque de Richmond*

"Solamente debo pensar en cómo voy a relatarte mi historia", así se dirige en el comienzo de *Mansiones verdes* el narrador protagonista a su interlocutor concreto, que hace su aparición en el prólogo y que luego desaparece, obrando sólo como imaginario receptivo y necesario de aquel que comenta la historia. Lejos de querer Hudson refinar su lenguaje o estilo, crear metáforas esplendorosas o dibujar cuadros pintorescos, el escritor sólo -y nada menos- está buscando el lenguaje más natural para transmitir sus experiencias. Camino complejo si pensamos que, quizás, la belleza de la naturaleza sólo pueda sucumbir ante la belleza del literato, ante la palabra.

Theodor Adorno, en su *Teoría estética* reflexiona sobre la esencia de la belleza y afirma que:

La naturaleza, en cuanto algo bello, no se puede representar, pues la belleza de lo natural en cuanto presencia es ya imagen y al objetivar su presencia se la destruye. Aunque el lenguaje de la naturaleza es mudo, el arte lo intenta convertir en lenguaje, ese silencio está siempre expuesto al fracaso.⁵

Hudson fue consciente de ese silencio de la naturaleza al que alude Adorno. Solo basta para comprobarlo, remitirnos a sus reflexiones en *Una cierva en el parque de Richmond*:

En las obras de arte, el sentido universal de belleza nunca puede encontrar su expresión final completamente llena y libre, todas fracasaron en darme una satisfacción completa aunque, encontré un cierto placer en ejecutarlas -sólo el placer instintivo usual que el trabajador tiene en su obra- pero no me ha dado la plena expresión propia que yo buscaba.⁶

Pese a esto, la fe de que existe la esencia natural, "lo natural" (como gustaba llamarlo), de la escritura, lo conduce en su búsqueda. Este camino, sin duda lo aleja, en muchos aspectos, de la literatura inglesa que a principio del siglo XIX buscaba en el artificio un momento de consolidación estética. Prueba de este distanciamiento es el hecho de que Hudson parece divorciarse casi completamente de las metáforas, que comenzaban a ser un recurso frecuente en los escritores de época, y colocarse fuera de los vertebralismos imaginativos, para renovar temas eternos como la naturaleza, las pasiones, los hombres. Sin duda, muchas de sus frases se han ido moldeando con sabor clásico; no hay que olvidar el contacto que Hudson mantenía con los clásicos ingleses de la época. Y lo mismo sucede con sus temas. Este escritor que se presenta paradójicamente como descubridor, en última instancia, no termina descubriendo nada, o más acertadamente, descubre, pero mundos descubiertos, sepultados muchos siglos atrás. Las palabras de Hugo Mannig a este respecto resultan más que esclarecedoras cuando afirma:

...en uno de sus libros más célebres, *La tierra púrpura*, en donde se presenta el muy real territorio descubierto por el portugués Magallanes en 1500, debe parecer, aun hoy, a muchos habitantes del viejo mundo, como una extraña fantasía tejida en torno a una tierra tan inexistente como la Atlántida o la Ruritania.⁷

Hudson, por este camino solventado en su conocimiento, presenta los temas lejos de todo artificio, o escondiéndolo hábilmente, y batalla, en su novela *Mansiones verdes* con la incompletud e imprecisión que le presentaban las expresiones:

Ciertamente que esta palabra placer no me da la expresión que busco, pero

5 Adorno, Theodor; "Belleza natural, belleza artística" en *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, España 1984.

6 Hudson, G.; *Una cierva en el parque de Richmond*, Editorial Claridad, Bs. As. 1944

7 Jofre Barroso, Haydee, *Genio y Figura de Guillermo Enrique Hudson*, Editorial Universitaria, Bs. As. 1972

no encuentro otra.

Por desgracia ella no aparecerá hermosa porque sólo dispongo de las palabras que usamos para pintar las cosas más comunes (...) no encuentro las palabras para pintar este paisaje.

Buscando en la memoria una expresión o una imagen que describa la impresión que me produjo, por el momento se me ocurre "waspyish", o mejor aun avispada, como dicen los españoles sin darle idéntico sentido al calificativo nuestro (...). Pero me veo forzado a rechazarlas tras un instante de reflexión.⁸

Y luego se enfrenta con los riesgos siempre presentes de que esa búsqueda de una forma precisa que registre la belleza, termine opacada por el protagonismo de lo inusual, lo insólito, lo extraño, que delataría abiertamente la ficción en su estado más natural. Hudson, de igual modo, es consciente de que hay momentos en que el lenguaje, en su lógica de forma, no le va a permitir decir todo lo que desea. Son esas certezas las que signan las instancias en las cuales el escritor se ve forzado a quebrantar su estructura y a dejar que el misterio y lo fantástico penetre en el lenguaje caprichosamente. Pese a esto, todas las grandes figuras que admiramos en sus narraciones parecen estar puestas en la vida con existencias verdaderas y no como simulacros.

¿Cómo crear a Rima?, se pregunta Hudson. Rima, la niña heroína de *Mansiones verdes*, es una criatura casi incorpórea, que puede desvanecerse entre las hojas del bosque, vivir en la intimidad de los pájaros y alcanzar como ellos, altura entre el cielo y los árboles. Niña naturaleza y portadora de todos los secretos y misterios de la tierra. Tan real como sobrenatural. Sin duda la creación de este personaje desveló a Hudson por un largo tiempo. *Mansiones verdes*, que en 1896 ya estaba concluida, conoció la luz recién en 1904. En esos ocho años que separan la escritura de la publicación definitiva, aseguran sus biógrafos que Hudson se dedicó pacientemente a corregir el manuscrito, logrando en consecuencia la prosa más refinada de todos sus libros, sin que tal refinamiento fuera la intención deseada por el autor. Prueba de esto son las afirmaciones de Harry Kessler en el prólogo a la novela: "no parece poner cuidado cuando escribe sino ser como los griegos, naturalmente perfecto". Sin embargo, la espontaneidad y la sencillez de su elocución, que muchos disfrutaban, la mayoría de las veces era un consciente y penoso trabajo de estilista. La anécdota debía pulirse y embellecerse. Para Hudson, el escribir -de acuerdo a lo que apreciamos en la composición de sus libros- no constituía un trabajo cumplido con sentido de obligación, tampoco el pasatiempo de un hombre triste y solitario, y mucho menos la necesidad "de a ratos" de una expresión. La escritura parece ser para él un ejercicio cotidiano que reacomodaba, organizaba y modelaba formas mentales cada vez más precisas y perfectas en una gran tarea de composición cerebral.

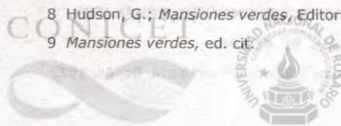
No hay mejor ejemplo que estas palabras del escritor en sus *Mansiones...* para ilustrar la singular fortuna de la novela:

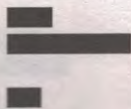
¿No es un hecho que lo extraño y lo insólito jamás aparecerá bello en una mera descripción ya que, lo más desusado atrae demasiado la atención y obtiene demasiada prominencia en la pintura haciéndonos echar de menos lo que hubiera hecho desaparecer el efecto de extrañeza?⁹

Mansiones verdes fue la obra ficcional de Hudson más leída en su momento de publicación. Los lectores, ávidos de aventuras, viajes y descubrimientos, encontraron en la novela la dosis justa de naturaleza, misterio y amor. El autor, que tanto había trabajado para que en este relato lo extraño y lo insólito no terminara opacando la belleza de las cosas sencillas que relata, cosechó, a su pesar, el mérito brindado por sus lectores que encontraban en *Mansiones verdes* un monumento al exotismo y a la inquietud que despierta la extrañeza de lo nuevo. Un relato que, favorablemente, no logra sortear el sensualismo de las palabras, de la naturaleza y ese pintoresquismo que seduce a los europeos cuando se trata de literatura latinoamericana.

⁸ Hudson, G.; *Mansiones verdes*, Editorial Leviatán, Bs. As. 1995.

⁹ *Mansiones verdes*, ed. cit.





Lo extraño y lo insólito, sin embargo, no pareciera ser negado por Hudson en sus novelas. Por el contrario, son indudablemente el misterio y la sorpresa los que hacen avanzar a su escritura:

¡Qué belleza tan suya, qué fragancia y melodiosidad poseía por encima de cualquier otro bosque, debido al misterio que me atraía a él! Y era mío, absolutamente mío, tanto como cualquier porción de la superficie de la tierra podía pertenecer a un mortal.¹⁰

La inteligencia en Hudson no parece llevar a cabo su función de destructora de enigmas, no sepulta las contradicciones, no legitima arbitrariamente verdades, por el contrario, parece potenciar interrogantes y caminos que abran una rendija para que penetre el misterio y la contradicción, no sólo a nivel estético sino también en su concepción filosófica. Pero un misterio y una fantasía legitimados en el mismo conocimiento en que encuentran sustentos las cosas más cercanas. Hudson logra verosimilizar un mundo paralelo e imaginario, dilatando, cuestionando y ampliando, su concepción de la realidad. De la misma manera en que el escritor afirma que la belleza es cuestión de vivencias y no de formas, de intuiciones, y no de cánones, parecería también postular que las apariencias gozan de tanta consistencia como las cosas en sí. Que todos los fenómenos analizados por la razón son tan ilusorios o más que todos aquellos percibidos por los sentidos. En última instancia cuestiona: ¿Qué es verdaderamente lo real de la realidad?

Por este motivo, Hudson no busca el último misterio más allá de la naturaleza, sino a través de ella y en el seno de ella. Para él, lo sobrenatural existe pero también es naturaleza. La descripción de este bosque y el animismo que Hudson le brinda con sus palabras no son más que el descubrimiento de esta posibilidad. Parecería que lo fantástico, al igual que lo sobrenatural, formara parte integrante de su concepto de lo real. No como algo añadido, superpuesto, sino como lo real mismo en su cabal expresión de sí, aquello que por ser tan diminuto o imperceptible a nuestros ojos dejamos olvidado. Por este motivo, el escritor no niega lo trascendental y fantástico de las cosas, hace perceptible la energía misteriosa que circula en ellas, pero, por otro lado, no deja de batallar con su escritura para que estas impresiones —quizá las más llamativas a sus lectores— no terminen siendo expurgadas de la belleza que contienen en sí mismas.

En *Mansiones verdes*, lo fantástico surge naturalmente de lo real confundándose así en una misma escritura. No hay distancia. Hudson teje de igual manera en su relato lo natural y lo ficcional, al punto de que estos planos resultan irreconocibles, sin que podamos dudar de la autoridad del que habla. Tenemos la sensación muchas veces de que sólo estamos ante el relato de un sueño:

Mucho después de haber desaparecido ella, yo seguía sin moverme, con el cuerpo casi enteramente doblado hacia delante, y la mirada fija en el punto donde ella se había mostrado por última vez, mientras que en mi ánimo las sensaciones más contradictorias se dejaban sentir con aguda intensidad. Era tan vívida la imagen de ella en mi cerebro, que parecía estar siempre presente ante mis ojos, y no estaba allí, ni nunca había estado, pues no era más que un sueño, una ilusión, ya que no era posible que en este mundo grosero existiese semejante criatura; al mismo tiempo yo estaba cierto de que ella había estado allí y que la imaginación era incapaz de concebir una forma tan exquisita.¹¹

La preocupación por conseguir en la escritura esa forma exquisita que sólo puede tejer la imaginación, en Hudson parece resumirse en un único principio: disciplina. Si bien las palabras fluyen libremente en sus libros sin estar sometidas a aparentes tiranías estilísticas, sí pareciera ejercer disciplina en cuanto al vocabulario y en todo lo que concierne a la precisión idiomática. Esto relaciona sin duda a Hudson con los escritores más importantes de todos los tiempos, sostenedores de que un original se

www.ahira.com.ar

10 *Mansiones verdes*, ed. cit.

11 *Mansiones verdes*, ed. cit.

CONICET



I E C H

realiza en base de muchos borradores. Por este camino, las palabras en sus relatos resultan sobrias, cuidadas, elegantemente naturales. De igual modo, si leemos atentamente algunas de sus ficciones, comprobaremos que no sólo hay una adecuada distribución de palabras o una mera búsqueda de expresiones más fieles sino también una preocupación por todo lo que atañe a la parte física del lenguaje, como ser la puntuación o la disposición del orden de los períodos. Este riguroso cuidado se constituyó en la herramienta más concreta con la que intentó sortear la artificialidad, los desórdenes de construcción gramatical, y hasta las excentricidades temáticas.

Al rechazar las metáforas, las comparaciones le resultan el recurso más efectivo para relatar sus experiencias. Con ellas logra la cotidianeidad, la comprensión de fenómenos extraños y desconocidos, recuerdos con más sustancia y autoridad:

Recordé al realejo, al celebrado pájaro flauta. Para algunos su canto es como el sonido de un instrumento maravilloso, mientras que a otros le parece el cantar de un niño contento con una voz altamente melodiosa. (...) Su mayor encanto, a mis oídos, era su parecido con la voz humana, una voz purificada y abrlantada hasta parecer algo celestial.¹²

En lo que respecta a la medida en que gravitaron en su escritura el conocimiento, tanto del habla pampeana como del inglés, sólo podremos hacer mención a la superficialidad del asunto. Un lingüista, o en todo caso un estilista, resultan la autoridad competente para llevar a cabo el cometido de esta empresa. De todos modos hay algunos aspectos que podemos apreciar.

Hudson elige el inglés para escribir sus novelas. Lo utiliza fluidamente y no parece tener problemas para registrar sus impresiones en una lengua, que si bien era su lengua materna, también suponemos -pensemos en los treinta años en que Hudson sólo maneja el español- que le resultaba extranjera. Prueba de esto es que muy pocas veces interpola en sus textos alguna voz de cepa criolla y cuando lo hace, no intenta con ellas obtener un color local o lingüístico sino connotar objetos intransferibles del ámbito pampeano. Sin embargo, Crawford, uno de sus mejores biógrafos, asegura que el inglés, a Hudson, le resultaba un idioma limitado. Y cuenta también que en Inglaterra, mientras Hudson escribía algún trabajo y se veía obligado a detenerse para buscar una palabra que se le escapaba, inmediatamente recurría al castellano para sustituirla y poder seguir adelante. La interpolación del lenguaje hablado también es un rasgo que signa su particular escritura.

En sus narraciones de ambientes y personajes criollos como *El Ombú*, el ritmo interno del estilo implicado en sus pausas y elipsis denota en cierto sentido la influencia de lo criollo. Así también como el uso de la mayor parte de las analogías que proporcionan figuras del ambiente pampeano y de su naturaleza.

Finalmente, llegamos aquí al inicio de nuestro tema: Hudson compositor de la naturaleza. Más que un asunto, un principio, la naturaleza en Hudson se torna totalidad. La belleza, la religión, el arte, el hombre, la felicidad son meros instrumentos, que sólo cobran vida cuando aceptan la comunión y la armonía que propone, a cada paso, la vida natural. Hudson puede llevar a cabo la imposible empresa de componer la naturaleza, porque él mismo se asume como un "trozo" de ella, porque experimenta la devoción de lo viviente en cada una de sus formas y transforma esta religión natural en su filosofía de vida. No es de extrañar, entonces, que a este escritor le moleste tanto la caricatura, las tontas parodias de las formas vivas, la vulgar imitación, la afectación de las copias. Hudson, por su parte, pretende representar la naturaleza simplemente viviéndola, experimentándola. En las páginas más logradas de sus ficciones, la naturaleza no se coloca insistentemente en primer plano, sino que sutilmente fluye animando las escenas y personajes hasta terminar siendo la principal protagonista. Un protagonismo de impresión "sensacionista", un paisaje rápido, voraz. No aparece la "naturaleza de postal" contenida en varias páginas sino aquella que fluye, du-

12 Hudson, G.; *Allá lejos y hace tiempo*, Emecé Editores, Bs. As. 1999.



ra, existe, se totaliza.

En Hudson, como en los mitos de las antiguas culturas, la naturaleza no se presenta como una idea o como una mera extensión a dominar. Por el contrario, el mundo natural es una fuente de agua viva que todo lo inunda y personifica:

La naturaleza produce sus efectos al azar y parece solamente aumentar la hermosa ilusión con esa infinita variedad de decoración en que se complace, atando un árbol con otro, por medio de lianas semejantes a serpientes y pasando de esos enormes cables a esas telas transparentes y esas fibras no más gruesas que un cabello, que hasta la vibración de las alas de un insecto hace estremecer. (...) Era mejor estar solo para escuchar a los monos que se entretenían en su cháchara que a nadie ofende, seguirlos en las ocupaciones nada graves de su existencia. Con esta lujuriente naturaleza tropical, sus nubes de follajes y sus fantásticas mansiones aéreas repletas de misterio; esos seres armonizaban bien en lenguaje, apariencia y movimientos; ángeles grotescos que viven sus fantásticas vidas muy por encima del suelo en un semiparaíso a su hechura.¹³

La descripción —preponderante en novelas de un naturalista— ocupa en los relatos muy poco espacio. Sólo aparece como telón de fondo para encuadrar una escena o crear un ambiente. La naturaleza, al constituir la sustancia de las palabras mismas que se dibujan en estos libros, prescinde notablemente de la eficacia de la descripción en materia narrativa. Lo natural se presenta libremente como lo único vital, pero no sólo como vida, sino también como furia, ira latente. El designio de la naturaleza que puede verse como castigo sobre los hombres. La furia que Hudson expresa magistralmente en *Días de ocio en la Patagonia*:

La naturaleza es presa del furor que le causan las indignidades a que la sujeta el hombre podando sus plantas, levantando su suelo blando, pisoteando sus flores y sus hierbas. Entonces adopta su más negro y terrible aspecto, y como una mujer hermosa que en su furia no tiene en cuenta su belleza, arranca de raíz sus más nobles árboles y levanta la tierra esparciéndola por las alturas y dándole al cielo un tinte aun más sombrío. Y como no considera suficiente la oscuridad para atemorizarnos, inflama el poderoso caos que ha creado cruzándolo con latigazos de fuego, mientras que el suelo es sacudido con sus coléricos truenos.¹⁴

Convicción, devoción, paranoia, genialidad, locura, son los epítetos que resuenan a la hora de intentar definir a un escritor que se presenta casi inmaterial. Con justeza, poco tiempo después de su muerte, se elevó un grandioso monumento a su memoria en el Hide Park, donde acostumbraba a dar de comer de la mano a las palomas y escuchar la alegría tempranera de los gorriones, tan semejantes a él. La inscripción, bajo la figura de su máxima heroína Rima, afirma que amó la luz, los campos verdes y que vio el esplendor del manto de Dios. Ese amor sin duda no logró que el artesano pudiera, con la magia de su pluma, reproducir todas las realidades que la vida le presentaba, pero sí lo ayudó a revelarse. Se alejó de los simples parodistas que mimaron por mucho tiempo esa imagen inasible de una apariencia trascendental. Logró convertir el obstáculo en impulso, la limitación en irreverencia, la pasión en voracidad.

Hudson muere consciente de no haber logrado representar su ideal, lo natural de la naturaleza. La última frase que escribió un día antes de morir, y que corona el cierre de su libro *Una cierva en el parque de Richmond*, enuncia: "Tan pronto como he terminado este libro, como un inconstante, lo aborrezco; un instinto propio". Sin embargo, y pese a su descreimiento, sus libros triunfan plenamente. Estos relatos nos hacen creer con mucha sutileza y sin imposición, que no hay nada más allá de esos castillos de palabras; que su naturaleza es la naturaleza, nuestra naturaleza. Allí radica sin lugar a duda su eficacia como escritor, su triunfo como estilista, su pasión como poeta, su fe como naturalista y su rebeldía como hombre terrenal (y alado).

13 *Mansiones verdes*, ed. cit.

14 Hudson, G.; *Días de ocio en la Patagonia*, Editorial El Elefante Blanco, Bs. As. 1997



EDUARDO L. HOLMBERG

por [Beatriz Vignoli]

EL SUEÑO FÁUSTICO DE EDUARDO HOLMBERG

Por decirlo en un estilo folletinesco, ¿sabía usted que el autor del primer cuento policial argentino y el creador del Zoológico de Palermo son la misma persona? A pesar del amplio reconocimiento que tuvo entre sus contemporáneos, pocos recuerdan hoy a quien en su época fuera un sabio desinteresado, al estilo del primer *Fausto* y de los sabios del Renacimiento, y quien, guiado por su curiosidad (y en cumplimiento de un encargo abandonado por un colega), catalogó en tres meses la fauna argentina. Nieto de un héroe alemán del ejército de Belgrano, sensible como ninguno al espíritu contemporáneo, este hombre fue uno de los más destacados representantes de la generación de 1870. Médico sin ambiciones de lucro, naturalista incansable, docente de avanzada entre el plantel de las escuelas normales que Sarmiento creó para formar docentes a su vez, Eduardo Ladislao Holmberg (Buenos Aires, 1852–1937) se autorretrató en sus ficciones didáctico-lúdicas como un hombre curioso.

Don Segundo Fausto

“Has visto el pequeño mundo, te mostraré el gran mundo”: en estas palabras de Mefistófeles a Fausto se anudan el drama moderno del científico y el del artista.

Se trata de las mismas contradicciones que —desde el punto de vista de la Escuela de Frankfurt¹— articulan todo el campo de la Modernidad: yo versus mundo, sujeto versus objetos, romanticismo versus iluminismo, animismo versus positivismo, espiritualismo versus racionalidad, teoría versus práctica. Estas tensiones, tan propias de los siglos diecinueve y veinte en los países desarrollados, animan la obra del escritor y naturalista argentino Eduardo Holmberg.

El **exiguo discurso crítico** del siglo veinte sobre la obra literaria de Holmberg sintetiza estas tensiones como una coexistencia de opuestos. La ciencia (actividad teórico-práctica, racional, solar, diurna), versus el arte (actividad lúdica, intuitiva, lunar, nocturna) es muy a grosso modo la oposición de pares complementarios que Adorno plantea como Iluminismo vs. Romanticismo, y que Holmberg cree ver resuelta mediante la figura de la amistad entre Goethe (objetivista, clásico) y Schiller (espiritualista, subjetivista), o en la del mismo Goethe, quien encarna, en su opinión, el ideal de “poeta-sabio”².

Pero según el modelo de desarrollo que nos ofrece el personaje de Fausto (y al que le dedicamos tanto espacio por considerarlo un símbolo capital en la articulación del contradictorio y complejo ideario de las ficciones de Holmberg), hay otra cosa. No se trata sólo de calibrar un grado de introversión o extroversión, sino de la misma ambición que dos décadas después se plantearían las vanguardias: fusionar arte y vida.

Como veremos luego en el análisis de las ficciones alegóricas de Eduardo Holmberg, dado un arte romántico, la empresa vanguardista es imposible; es preciso optar por el arte o por el mundo. La ciencia, en cambio, por más desinteresada que sea en su origen, tiene alguna esperanza de ser útil mediante sus aplicaciones, satisfaciendo así los requisitos de la moral burguesa en el mundo moderno.

La jovialidad y el humor de la prosa de Holmberg revisten y enmascaran, como el músculo al hueso, un conflicto moral. En una de muchas interpretaciones posibles, este conflicto es el mismo que se expresa en la tragedia de *Fausto* (o en el silencio de Rimbaud): el sabio a lo Leonardo Da Vinci, que vive y obra impulsado por su curiosidad y no sirve a otro progreso que el de la ciencia, es ob-

exiguo discurso crítico: discurso que fue abundante en el siglo diecinueve, ya que Holmberg fue reconocido en su época, como lo atestiguan las citas incluidas en el muy recomendable y minucioso “Estudio preliminar” de Antonio Pagés Larraya a sus *Cuentos fantásticos*.

Archivo Histórico de R

1 Theodor Adorno y Max Horkheimer: *Dialéctica del Iluminismo*, traducción de Héctor A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1969.

2 “...el incensario de las multitudes oscila ante el pedestal del sabio y del poeta, mas no del poeta-sabio. Esa doble entidad de Goethe...” (Holmberg, E.L.: “La noche clásica de Walpurgis”, en *Filigranas de cera y otras páginas*, Simurg, Buenos Aires, 2001).

soleto para el capitalismo de los siglos XVIII, XIX y XX, que requiere de una ciencia aplicada al desarrollo tecnológico en procura del máximo rédito.

Podemos suponer que Holmberg, si bien respondía en su vida cotidiana al modelo de sabio teórico del primer *Fausto*, aspiraba a convertirse en el segundo *Fausto*, que es funcional al desarrollo del capitalismo. No realizó esta aspiración (y es por eso que la biología tiene tanto que agradecerle), pero sí la expresó en su literatura. Con todo, el juicio de algunos de sus contemporáneos, en este punto, fue implacable.

Si, tomando como modelo cierta conferencia de Holmberg sobre el segundo *Fausto* (a la que hacemos mención unas líneas más abajo), reformulamos la polaridad "sensibilidad versus razón" en términos de "teoría versus práctica", veremos que estos polos no se dan de modo simultáneo, sino sucesivo: el encierro en el gabinete del sabio, el "pequeño mundo" de la sensibilidad, la magia, la filología, la poesía, la entomología y otras variedades del estudio teórico de lo ínfimo, corresponde a la juventud; mientras que el "gran mundo" de la tecnología, los asuntos políticos y la esfera pública se le presenta inexplorado, hacia los cuarenta años de edad, al flamante ex joven que no termina de comprender cómo sus actividades no hicieron de él un hombre respetable.

Este ex joven no es otro que Fausto en la segunda parte del inmenso poema dramático de Goethe. A este segundo Fausto, que primero sale de su gabinete y luego deja atrás un amor trágico, para aplicar sus saberes en bien de la humanidad y consagrar su madurez al progreso del mundo, Holmberg (optimista total respecto de la ciencia y del progreso) le dedica en 1885 una conferencia, "La noche clásica de Walpurgis".

Según Holmberg, esta segunda parte permite comprender a la primera, ya que la obra sólo puede descifrarse en su conjunto:

En el *Primer Fausto*, el autor se muestra misántropo, sensible, delicado... pero todo esto no alcanza a hacer de él una entidad que escape a la aptitud intelectual de cualquier cerebro juvenil medianamente preparado... [Tal es] el *Primer Fausto* que termina con la muerte de Margarita, y en el que el protagonista aparece y se desenvuelve, durante el drama, dominado por el peso del hastio y del desencanto intelectual. (...)

El *Segundo Fausto* es el lacrimatorio que recoge las angustias de Goethe; es el lienzo en que estampa las muecas de la vida... es la urna de ágata en que deposita las conquistas de su vasta ciencia... [Goethe] ha encerrado ahí los grandes problemas de la época... El *Segundo Fausto* de Goethe no puede ser debidamente interpretado o más bien criticado por un literato que no sepa ciencias, ni por un amante de éstas que no sea literato en toda la extensión de la palabra.³

Entre el primer *Fausto* y el segundo *Fausto* —el artífice, el constructor que le da forma al mundo— Holmberg elige al segundo y al parecer busca (como veremos luego) emularlo. Para el naturalista del siglo diecinueve, entonces, el primer *Fausto* representa la ciencia teórica; el segundo, la ciencia aplicada. Para nosotros, además, la crisis de Fausto expresa a la del poeta moderno, quien, sin corte principesca que lo mantenga, llega a la madurez comprendiendo lo insignificante del lugar que ocupa en la sociedad democrática, y descartado el suicidio (desdichada opción del protagonista del libro anterior de Goethe, *Werther*), debe plantearse la siguiente disyuntiva: volverse loco y despreciar toda fortuna mundana, como Hölderlin (o como Robert Walser en el siglo veinte), o abandonar la poesía por el comercio (como Rimbaud a partir de 1873).

Adelantándose a Rimbaud, Goethe había diseñado al personaje de Fausto como superación de la posición Hölderlin: Mefisto, lo que sea que signifique (y a quien un positivista como Holmberg no podía tenerle miedo), saca al poeta del gabinete, y lo pone a **plasmar América**.

3 Holmberg, E.L.: op. cit.

CONICET



I E C H

www.ahira.com.ar
plasmar América: sobre el segundo *Fausto*, véase una tesis casualmente parecida a la de Holmberg (y sólo ligeramente diferente a la nuestra) en "La tragedia del desarrollo", en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de Marshall Berman.

Los excéntricos Holmberg

Expediciones, excursiones, excursos, digresiones, desvíos: todas estas palabras definen el destino científico y literario de Eduardo L. Holmberg.

Su abuelo Eduardo Kannitz, Barón de Holmberg, arribó al puerto de Buenos Aires en la fragata George Canning junto con San Martín y Alvear en 1812, con el grado de Teniente Primero de la Guardia Walona. Ascendido a Teniente General, peleó en la guerra de la Independencia donde, gracias a sus conocimientos superiores de ingeniería, realizó una decisiva labor como constructor de piezas de artillería, y donde también estuvo al mando de la artillería patriota en la batalla de Tucumán, a las órdenes de Belgrano. Se lo recuerda además por su participación en el combate de Las Piedras. Luego de la abolición de los títulos nobiliarios por decreto de la Asamblea de 1813, el teniente Kannitz, a quien sus descendientes seguirían refiriéndose en la intimidad del hogar como "el Barón", adoptó "Holmberg" como **apellido familiar**.

Todo esto consigna su bisnieto Luis Holmberg —el menor de los hijos del Eduardo Holmberg científico y escritor— en la biografía del Barón⁴. Sigue contando Luis en otro libro⁵ que el Barón, en su afán de impedir que su único hijo varón, Eduardo Holmberg y Balbastro, se mezclara en política nacional, prácticamente recluyó a este último en su estancia en Lobos durante los años de la Guerra Civil y la dictadura de Rosas. Pero el hijo, que se estaba por casar y tenía veinticinco años la tarde de 1840 en que se enteró de que acampaba cerca de allí la tropa antirrosista de Lavalle, cometió lo que en la jerga familiar de su casa se conocía como "una balbastrada": es decir, un acto irreflexivo, magnífico y audaz, sin cuidado alguno por las consecuencias. Encendida en su corazón la tea de la pasión unitaria, Eduardo Holmberg y Balbastro dejó esperando a su novia Laura, abandonó la quinta de Lobos a la rapiña y la usurpación domiciliar de las montoneras, y salió a pelear a las órdenes de Lavalle, a quien debió luego acompañar al exilio en condiciones penosas, quedando al fin varado y proscrito en Copiapó, Chile, sin poder volver a la Argentina.

Recién once años después, y gracias a la mediación de un influyente amigo de la familia, Domingo de Oro, retornó Eduardo Holmberg y Balbastro a la quinta de Palermo donde su padre, ya anciano, viudo, y sin el cuidado de su hija, que había muerto, vivía del cultivo de naranjas y otros frutales. Haciendo gala de un humor erudito y estoico —evidente rasgo de familia, como veremos—, contaba muy serio el Barón que un perro viejo de la quinta, que había visto partir al joven miliciano, lo reconoció al volver y cayó muerto en el acto. La Penélope de esta historia, la joven patricia Laura Correa Morales, se casó finalmente con su prometido.

En el siguiente capítulo de esta versión criolla de *Lo que el viento se llevó* nace de la unión de Eduardo y Laura, demorada una década, Eduardo Ladislao Holmberg, el 27 de junio de 1852. Pagés Larraya explica la genialidad polifacética del escritor por la **doble vertiente** latina y germánica familiar. Obsoletas consideraciones raciales aparte, es muy probable que las dos tendencias opuestas cuya pugna en busca de una síntesis habría impreso un singular dinamismo a toda su obra científica y literaria: la racionalista y la romántica, correspondieran a las tempranas influencias de los linajes paterno y **materno**, respectivamente. Su infancia, solitaria excepto por la compañía de un pequeño entonado, ya que sus dos hermanos murieron niños, transcurrió en esa especie de jardín del Edén que era la quinta familiar en Palermo. Lo de paraíso original no es una mera hipérbole. El abuelo y el padre habían conseguido aclimatar en su quinta varios ejemplares exóticos de plantas; según Luis Holmberg, de allí proceden las primeras magnolias de Buenos Aires. Y, sin duda, de allí proviene también el amor de E. L.

apellido familiar: acaso también la opción se debiera a cierto fastidio por la imprecisión con que en Argentina se escribía su apellido, lo que dio resultado a una serie de variaciones que se consignan en *Holmberg, el artillero*. Estamos de acuerdo con Antonio Pagés Larraya en que en una de estas variaciones se inspirará el Holmberg que nos ocupa para crear el nombre de Ladislao Kallitz, pseudónimo con el que firma varias de sus ficciones y personaje narrador del folletín *El tipo más original*, (originalmente publicado en "El Álbum del Hogar" a partir de julio de 1878).

doble vertiente: "Si de acuerdo con los métodos de la crítica literaria determinista procurásemos buscar en los antepasados de Holmberg la explicación de algunas características de su temperamento y de su obra, deberíamos atribuir a la mezcla germana y argentina que corría por sus venas esa inclinación al rigor sistemático de la ciencia que se expresaba con giros de poeta, y esa veta narrativa que unía los temas esotéricos al gracejo de la frase. Podríamos reconocer la herencia nórdica en su vocación por los problemas filosóficos, en el humor fino, en el penetrante examen psicológico. Y a la par veríamos correr el torrente desaliñado y pintoresco de su verba improvisadora, de abundancia sudamericana. Los barones de Holmberg junto a los Correa Morales". (Pagés Larraya, "Estudio preliminar").

materno: la madre de Holmberg tenía un excelente narrador oral en su familia: gracias a Demetrio Correa Morales, el tío materno a quien Holmberg le dedica su cuento *La casa endablada*, el futuro escritor descubrió los encantos del relato del viajero: "en círculo de familia, donde estaban mis padres, tus hermanos, en torno de una chimenea alimentada con trozos de olivo, me sentabas en las rodillas, y dabas comienzo al despliegue de los tesoros guardados en tu prodigiosa memoria, que ojalá aprovechen mis nietos, cuando vengan, y te cierren los ojos de aquí a cien años". (Holmberg, *Cuentos fantásticos*).

⁴ Holmberg, Luis: *Holmberg, el artillero*.

⁵ Holmberg, Luis: *Holmberg, el último enciclopedista*. Recomendamos esta biografía que hace el hijo de su padre, publicada con motivo del centenario de su nacimiento, hoy un texto clásico que se puede hallar en las grandes bibliotecas públicas. Todos los relatos biográficos sobre Eduardo Ladislao Holmberg, salvo que se indique otra fuente, proceden de aquí. No hemos verificado si son reales o apócrifos, porque, como versión de sí mismo a los más íntimos, aun en el peor de los casos siempre puede decirse que forman parte de su obra literaria.

Holmberg por la naturaleza. No es un dato menor consignar que no se encontraba lejos uno de los entonces llamados "potreros de Rosas", sitio donde E. L. Holmberg, a la (¿fáustica?) edad de treinta y seis años, emplazará su obra mayor: el Jardín Zoológico de Buenos Aires. Obra de la que será director y de donde, al cabo de catorce años, será expulsado a causa de la fuga de dos elefantes.

Antes de eso, en su juventud, sonará también para él la hora expedicionaria: recorrerá el país catalogando especies de la **fauna autóctona**, y adquirirá especial fama por su descripción de las costumbres de las arañas⁶. Al igual que su contemporáneo Leopoldo Lugones (quien, en su discurso de homenaje de 1915, declaró que Holmberg manejaba el castellano como nadie), E. L. Holmberg ambicionó, y logró en gran medida, abarcar la realidad incluida entre las fronteras de la República Argentina mediante una labor incansable de observación, sistematización, y representación de cada uno de sus detalles regionales, tanto naturales como idiomáticos. También Holmberg, como Lugones pero más sistemáticamente y como parte de un equipo, se consagró a elaborar un **diccionario**.

Ese fervor patriótico, ese optimismo cósmico en el mejor registro Walt Whitman, se entienden hoy si pensamos que a esos hombres les tocó vivir una época en que la Argentina prometía, en todos los aspectos, un desarrollo como el que sí tuvieron luego Australia, Canadá, Nueva Zelanda y los Estados Unidos. Acaso no sea casual que la intensísima y variada actividad intelectual pública de Holmberg, iniciada, con la epidemia de fiebre amarilla, a comienzos de los setenta, y precursora de la generación del 80, decayera recién alrededor de 1930: el **eclipse** de sus facultades coincidió casi con el golpe de Estado del general Urriburu, que marcó el ingreso casi definitivo del país al atraso y la barbarie.

La madre, Laura, lo educó con **severidad**. Nunca le dejó repetir poste y siempre le decía que "el dinero de los enfermos amarga el espíritu", mandato según el cual, luego de recibirse Holmberg de doctor en Medicina por la Universidad Nacional en Buenos Aires con una tesis sobre "El fosfeno" (los fosfenos son esas lucécitas que se ven al apretar el globo ocular), atendió a sus escasos pacientes gratis o cobrándoles en **precio vil**. Otro de los motivos que se aducen para su ejercicio asistémico y poco lucrativo de la medicina es que su verdadera vocación eran las ciencias naturales.

No existiendo todavía en el país una carrera universitaria en la especialidad, Holmberg se formó como naturalista de un modo autodidacta, auxiliado por el rigor científico de los métodos adquiridos en la Facultad de Medicina, y por una colección de libros de ciencias europeos, especialmente taxonomías ilustradas, que fue adquiriendo "a precio de estudiante" (Luis Holmberg dixit) en los remates de la casa Bullrich.

El artífice

Holmberg participó con su inteligente obra en la creación de un país moderno, como se proponían sus élites liberal-democrático-republicanas que fuera la Argentina, en el período interdictatorial 1852-1930. La relación población-territorio, la modernidad liberalista de su élite agraria económicamente dominante, la sintonía de parte de su élite intelectual con las ideas más progresistas en boga en los países centrales, todo hacía esperar el surgimiento de una potencia. Por entonces -después de Rosas; antes de Urriburu- el país reunió todas las características de un experimento científico, donde las élites más progresistas aplicaban intencionalmente políticas y tecnologías destinadas a su optimización, tanto en la tecnificación de la agricultura y ganadería como en las políticas de educación pública, salud pública, e inmigración. Salvo por la dedicatoria que luego

fauna autóctona: su *Fauna de la República Argentina* todavía era libro de consulta en los años 1950. "El 28 de julio de 1872 inició sus actividades la Sociedad Científica Argentina, y bajo los auspicios de esa institución, cuando sólo contaba veinte años Holmberg, realizó en condiciones harto precarias, un arriesgada excursión hasta Río Negro, para lo cual debió cruzar la frontera de los indios. De esa región, hasta entonces poco conocida, trajo colecciones de insectos, flores y piedras... Poco después recorrió las provincias del Norte y remontó el curso del río Luján..." (Pagés Larraya: "Estudio preliminar"). Para conocer más sobre la obra científica de Holmberg, véase, de su discípulo Cristóbal Hicken, la "Bibliografía de Eduardo Ladislao Holmberg", apéndice al final de la biografía por Luis Holmberg: *Holmberg, el último enciclopedista*.

diccionario: inconcluso e inédito, el "Diccionario del lenguaje argentino", con más de 4.000 voces, se conserva en el Instituto de Literatura Argentina.

eclipse: en los últimos años de su vida, Holmberg, a causa de la arterioesclerosis, se comunicaba con sus familiares en inglés o en francés. Estos eran los dos idiomas que, aparte de las lenguas clásicas, se enseñaban en el colegio de Mr. Reynolds (sic), en el que Eduardo fue pupilo. Cuenta su hijo Luis que el director del colegio había impuesto una disciplina bizarra: fuera de las horas de clase, los alumnos debían hablar exclusivamente en francés o en inglés, según la semana. De este recuerdo podrían haber surgido la no menos extraordinaria decisión del Doctor Bullrich, protagonista de *El tipo más original*. El poliglottismo de Holmberg era igualmente abrumador. El alemán, que leía con fluidez, le permitía estar al día con publicaciones científicas de punta que se traducían tarde al castellano, cuando se traducían. Luis cuenta que su padre recitaba *La Ilíada* de memoria... en griego.

precio vil: La causa de este accionar podrá ser dudosa (es injusto culpar siempre a la madre), pero las consecuencias siguen una lógica de hierro. En primer lugar (doña Laura tenía razón), Holmberg lució en su vida y en su obra, además de un temperamento naturalmente jovial, un ánimo muy alegre; en segundo, según él mismo escribe en la carta al editor Gervasio Méndez "...la fortuna no se ha servido sonreírme y por más que quisiera ser Conde de Lemos para reunir bajo mi protección a todos los Cervantes posibles e imposibles, vano fuera mi empeño...".

6 En 1874, Holmberg publicó *Arácnidos argentinos*.

comentaremos, y salvo por algún ligero comentario racista⁷, Holmberg parece ajeno a las discusiones políticas del momento en torno a este último punto; si escribe para un lector a quien quiere al mismo tiempo divertir y educar.

Su obra como naturalista se halla entre lo encantador y lo monstruoso. Su obra en el antiguo Jardín Zoológico de Buenos Aires tiene todas las características de la empresa que lleva a cabo el segundo *Fausto*. Como él, durante catorce años este tozudo hacedor allanó valles, concibió ciudades, trajo pobladores, sistematizó estilos arquitectónicos y urbanísticos, aunque todo ello fuese para los animales y los niños. Con cada jaula diseñada según el estilo del país de donde es oriundo el animal que contiene, el Jardín Zoológico de Buenos Aires diseñado y dirigido por Holmberg es el objeto kitsch por excelencia, y es a la vez un artefacto que incluye a la naturaleza en una gran *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total. En este Jardín de Palermo, réplica mejorada y abierta al público de la vecina y edénica quinta donde pasó su niñez, fue que Holmberg, luego de leerle a un amigo *La bolsa de huesos* (1896) en una noche sublime de otoo entre el rugido de los leones y los bramidos de los leopardos, concibió el mejor de sus relatos de ficción: *Nelly* (1896). Y una vez vuelto a su casa, luego de que el amigo se sentara inesperadamente al piano y ejecutara la sinfonía *Pastoral* de Beethoven, Holmberg escribió su nouvelle de un tirón, en una madrugada y una mañana.

Suponemos que debe haber faltado al Zoo alguna que otra mañana. Sus superiores no supieron perdonarle nada, mucho menos en aras de su titánica actividad. En 1903 (según cuenta su hijo Luis) Holmberg terminó expulsado "por incuria" del mundo que él mismo había construido. La consecuencia fue trágica para el individuo, Holmberg, quien vio injustamente destruida su carrera como director del Jardín Zoológico a los cincuenta años. Pero la causa fue cómica para tout Buenos Aires. Resulta que la verja de la jaula de los elefantes no pudo resistir el peso de los paquidermos cuando estos procrearon, y se rompió, dejando a las gigantescas bestias en libertad. Casi una venganza del romanticismo...

El ruiseñor y el artista

Holmberg, como los demás positivistas argentinos de su época, consideraba del progreso científico y tecnológico solamente sus beneficios para la humanidad, y (más allá de que seguramente le dolía que lo tildaran de "haragán" por su dedicación desinteresada a las ciencias naturales) no veía ningún peligro grave en un desarrollo donde los románticos europeos presentían costos de muerte.

Parecía en cambio estar fascinado por la idea de crear vida artificialmente: dedica un extenso tramo de su conferencia sobre el segundo *Fausto* a la utopía pseudocientífica goethiana de la invención del homúnculo, como también a la noción de la "matriz vegetal" de Goethe: una planta sin especie, que podría modificarse para inventar especies vegetales nuevas.

En el que sin duda es el más romántico de todos sus cuentos, su fantasía "El ruiseñor y el artista"⁸, Holmberg representa a la actividad artística como una técnica dotada casi del poder de crear vida pero que no logra esto totalmente, sino hechizando al público: un pintor logra crear la ilusión más exacta posible de lo real, pero —como el segundo *Fausto*— debe abandonar su oficio para salvarse y para que nadie pierda la noción de la realidad.

Es destacable además en dicho relato fantástico—alegórico la magistral técnica narrativa con que Holmberg logra crear una ficción dentro de la ficción, que es completamente creíble al principio, hasta que revela su insustancialidad. Consecuente con su opción (literaria, discursiva) contra el primer *Fausto* (el del gabinete y la alquimia), es recurrente en la ficción de Holmberg la idea de que los sa-

7. El siguiente pasaje adolece de una flagrante incorrección política por ser antisemita (¿y misógeno?), pero es un caso raro en la obra predominantemente filantrópica de Holmberg: "Todas las hijas de Israel... pidieron, a sus vecinas, joyas de plata y oro prestadas, con intención de guardarlas y no devolverlas". (Holmberg, E.L.: "Las plagas de Egipto explicadas científicamente", en *Filigranas de cera y otros textos*)

8. Holmberg, E.L.: "El ruiseñor y el artista", en *Cuentos fantásticos*. Edicial, Buenos Aires, 1994.

beres puros, provenientes de la pura contemplación sin acción, producen solamente mundos imaginarios, luces que se desvanecen al abrir los ojos, fuegos fatuos: fosfenos. La fe en tales mundos es gravemente antidemocrática cuando algún tirano pretende imponer el irracionalismo para que tales luminiscencias queden fijadas como dogma por la religión. El único peligro temible, para Holmberg, no radica en la magia ni en la técnica sino en la ignorancia y la superstición, causantes del sometimiento de las masas al primer aventurero que use un saber natural superior para convencerlas de sus poderes "sobrenaturales". La moraleja en *La bolsa de huesos* es clara: oír "las armonías del viento" lleva por **mal camino**.

Horacio Kalibang

Irónicamente, entre los saberes divulgados por Holmberg se cuentan algunos que hoy nos resultan delirantes. La frenología, o pseudociencia que infiere rasgos de carácter de los **rasgos fisiognómicos del cráneo**, fue aplicada por José Ramos Mejía (*Las multitudes argentinas*) como supuesta prueba de la inferioridad de los inmigrantes; y por Holmberg, más inocuamente, a la solución de un crimen ficcional en el cuento *La bolsa de huesos*. Una foto de los tiempos estudiantiles en la Facultad de Medicina los muestra a ambos contemplando extasiados un cráneo. Es de suponer que la posición más positivista del autor de *Las multitudes argentinas* le habría valido arduas polémicas con el "espiritualista" Holmberg, quien le dedica a José Ramos Mejía un cuento significativamente inspirado en la obra de un **romántico**, y donde los personajes debaten una cuestión entonces candente: **¿Tenemos alma?**

La verosimilitud de las vidas artificiales de los autómatas en "Horacio Kalibang o los autómatas"⁹ se sustenta en el credo materialista del inventor de los mismos, Oscar Baum, quien, parafraseando al *Hamlet* de Shakespeare (autor cuyos dramas de magnificios por lo demás repugnaban a Holmberg), declama:

¿Qué es el cerebro, sino una gran máquina, cuyos exquisitos resortes se mueven en virtud de impulsos mil y mil veces transformados? ¿Qué es el alma, sino el conjunto de esas funciones mecánicas?" Pero esta posición monista extrema se ve matizada por la vena romántica. De su interlocutor y testigo, el burgomaestre Hipknock, el narrador dice: "Es materialista por la fatidicidad de las razones, pero no cree que exista pueblo alguno ateo, ni que deba o pueda existir. Las sociedades científicas —dice— tienen derecho de ser la razón; el pueblo no tiene más derecho que ser el sentimiento; para el sentimiento, hay Dios; para el sentimiento, hay un alma inmortal."¹⁰

En un asombroso juego de cajas chinas, casi todos los personajes resultan ser autómatas en un cuento que también funciona con la articulación de una máquina lúdica (y recordemos que los "autómatas", máquinas sin más función que la de causar asombro, eran juguetes muy apreciados entre la nobleza alemana de donde procede el linaje paterno de Holmberg). Pero esta máquina narrativa podría tener una función social oculta. El "retrato moral" del burgomaestre Hipknock bien podría ser el aval de la "sinceridad" que alega Holmberg en su dedicatoria a Ramos Mejía, en caso de estar aludido dicho retrato en el final de la dedicatoria, donde se mencionan aquellos "rasgos del propio carácter" comunes entre el autor y su criatura ficcional. De ser así, mediante este autorretrato idealizado, Holmberg estaría tratando de que el encumbrado colega tuviera una elevada opinión de él, ya que, según su "retrato moral..."

...El burgomaestre es uno de aquellos hombres que siguen con toda su alma los progresos del materialismo en Alemania. No cree en Dios, ni en el

mal camino: "Las armonías del viento/ dicen más al pensamiento/ que todo cuanto a porfía/ la vana filosofía/ pretende en vano enseñar". A estos versos de Esteban Echeverría, Holmberg los cita en *La bolsa de huesos* precisamente como ejemplo de idea disparatada, que conduce a ejercer el Mal.

rasgos fisiognómicos del cráneo: "Cualquier craneota (sic)... es más inteligente que el inmigrante recién desembarcado en nuestra playa. Es algo amorfo... un cerebro lento, como el del buey a cuyo lado ha vivido...". José María Ramos Mejía, en *Las multitudes argentinas*.

romántico: es muy plausible la hipótesis de que "Horacio Kalibang..." se haya inspirado en un relato breve del poeta romántico Heinrich Von Kleist: "Sobre el teatro de títeres". Además de su fuente por supuesto más indudable: "El hombre de la arena", de E. T. A. Hoffmann.

¿Tenemos alma?: "Acabas de publicar un libro, delicia de los materialistas, adeptos de una escuela formidable que va derrumbando muchas informalidades de los que se glorifican de la estación bipeda y de cierta tercera circunvolución en el lóbulo izquierdo del cerebro. Te miro, por ello, no ya con el cariño del antiguo amigo, sino con el respeto del discípulo, y me glorifico tanto más al dedicarte, como un homenaje, este juguete discutible, cuanto que pienso en el gran número de los que habrán escupido los venenos de su alma sobre tus páginas de luz. Puedes creer en mi sinceridad y leer el «Horacio Kalibang» para convencerte. Los que solemos escribir obras de este género no dejamos de dar a algunos de los personajes siquiera sea un rasgo de nuestro propio carácter". (Holmberg, prólogo a "Horacio Kalibang", en *Cuentos fantásticos*).

9 Holmberg, E.L.: "Horacio Kalibang o los autómatas", en *Cuentos fantásticos*.

10 Holmberg, E.L.: *op. cit.*

diablo; está excomulgado hasta la quinta generación, y asegura que nada pierde ni gana su raza con semejante regalo. Es un hereje, un condenado, un miserable, un estúpido, un ignorante y todo lo que la indignación irracional pueda sugerir a sus enemigos, que tales blasfemias le envían desde las sombras del incógnito. (...) Incapaz de cualquier indignidad, practica el bien en todas sus formas (...) Si ataca, lo hace a cara descubierta, porque no es un cobarde, y si alaba, jamás lo hace con intención de lucrar. Lo que ha dicho una vez, lo ha dicho porque tal era su opinión, y si ésta se modifica, es por la fuerza de las razones... No aspira a los altos puestos, porque no sabe qué haría en ellos; comprende que en la lucha por la vida todo sacrificio voluntario reclama recompensa doble y como vive contento y feliz con lo que tiene, su límite está en ello. (...) En ninguna de las ceremonias en que ha tomado la palabra se ha apartado nunca del centro en que gira todo su anhelo para la humanidad. El trabajo sin descanso —dice— es el azote de los tiranos...".¹¹

sin comer: a diferencia de su amigo Florentino Ameghino, quien podía comer y trabajar a la vez, sosteniendo el tenedor en la mano izquierda y la pluma en la derecha.

Holmberg no era un autor modesto. Todo en su obra tendía a la desmesura, a la voracidad, al exceso. Y lo del trabajo sin descanso parece ser cierto. Cuenta Luis Holmberg que su padre podía quedarse trabajando treinta y seis horas seguidas, sin parar, y **sin comer**. Jamás corregía. Daba conferencias de dos horas como mínimo, y de cinco horas como máximo, que eran escuchadas con atención. Sus clases en la Facultad de Medicina empezaban a las siete de la tarde y terminaban a altas horas de la madrugada. Sus clases en la Escuela Normal de Mujeres, donde empezó a trabajar como profesor a los veintitrés años, un año después de casarse con Magdalena Jorge Acosta (y poco antes de empezar a dictar clases también en la Escuela Normal de Varones), eran al parecer tan interesantes que despertaron vocaciones científicas femeninas, entre ellas la de Cecilia Griesen, primera doctora argentina y su co-equiper en la investigación sobre las arañas. Esto contradice la injusta acusación de misógino que le hacen las críticas literarias de hoy en día por su decisión de que fuera una mujer la autora de los crímenes en *La bolsa de huesos*. Joven esbelto y atractivo, como atestigua de él una fotografía que lo retrata a los veinticuatro años, Holmberg en su edad madura no solamente engordó sino que se llenaba los bolsillos de las cosas más insólitas (preparados histológicos, ejemplares vegetales...), engrosándose su figura hasta adquirir, alrededor del 1900, las grotescas proporciones inmortalizadas por Cao en caricaturas —tiernas, no despiadadas en este caso— de la revista *Caras y Caretas*.

El tipo más original

Como Holmberg parece mostrar cierta manía por los nombres parecidos entre sí, y sobre todo al propio (Holmberg—¿Holmes?—Hoffmann), y como además suele usar para sus personajes lo que la crítica inglesa llama *label names* (por ejemplo, el horriso violinista en *El tipo más original* se llama Bachkind, que en alemán significa Bach niño, o hijo de Bach), algunos críticos creyeron ver en Burbullus, el extravagante y cruel académico provinciano que protagoniza su folletín juvenil *El tipo más original* (1878), una sátira contra Burmeister. Además de encarnar el odioso tipo del tirano (tipo recurrente en las ficciones de Holmberg; véase nota al margen en la siguiente sección), este personaje podría ser una completa invención, una sátira contra Burmeister como dijimos; o podría ser una autocrítica impiadosa, al mejor estilo victoriano (como las autocaricaturas de Edward Lear)¹² donde el autor se ensaña contra su propia vanidad: en la figura de Burbullus, el joven Holmberg atacaría su propia pedantería, su propio aislamiento respecto de los centros y los intereses contemporáneos (Burbullus vive en un país ficticio llamado Curlandia), y la gratuidad de sus saberes, simbolizadas por

Burmeister: el nombre ficticio del protagonista, Doctor Profesor Peter Yampol Brañú Burbullus, podría ser una deformación del de Karl Herman Conrad Burmeister (1807-1892), zoólogo y paleontólogo prusiano que ocupó diversos cargos de importancia en Argentina a partir de 1861, partidario de la teoría predarwiniana de la invariabilidad de las especies y cuya polémica contra Florentino Ameghino, defensor del darwinismo y compañero de expedición de Holmberg, fue legendaria. La sospecha se reafirma al analizar el sentido del título, que remite a la oposición entre dos teorías: la anterior a Darwin, la teoría de la invariabilidad genética, que postula que el tipo de una especie se reproduce sin variaciones, y la teoría evolucionista de Darwin, según la cual la evolución de cada especie la va apartando del "tipo original" que sería entonces su representante más primitivo, más arcaico, menos evolucionado. (Fuente: Sandra Gasparini y Claudia Guzmán: edición, notas y posfacio, en Holmberg, en *El tipo más original y otras páginas*). Aparte de la finura de Holmberg para el ejercicio de la injuria irónica, hay que señalar la semejanza, acaso puramente casual, entre la forma de la teoría darwiniana de la deriva genética, de la que Holmberg era defensor entusiasta, y el estilo digresivo de la prosa del médico argentino.

¹¹ Holmberg, E.L.: *op. cit.*

¹² Ver *Diario de Poesía*, N.º. 64. También: <http://www.edwardlear.tripod.com>

la figura del docto y gordinflón profesor que da cómicas piruetas al tratar de cazar una mariposa con su sombrero. Los pasajes donde Burbullus confiesa su oculta debilidad por la poesía lírica que celebra el encanto de la naturaleza (debilidad oculta que, por lo demás, parece ser el único rasgo noble de Burbullus) encajan demasiado en lo que hemos delineado como el conflicto fáustico de Holmberg para no tener siquiera algo de autorretrato. Además, el título del poema de Burbullus, "La ondina del Windau", alude a otra revista donde Holmberg también publicaba folletines: *La ondina del Plata*.

Muy probablemente esta figura sea una condensación de Holmberg y de Burmeister. Hemos tomado el término "condensación" de la teoría freudiana del sueño, en la sospecha de estar ante un caso de elaboración de trauma. Esta fantasía disparatada de Holmberg transmuta lo real en forma muy parecida a la de su contemporáneo Lewis Carroll, otro científico artista, en sus propias fantasías disparatadas que tienen por protagonista a Alicia: *Alice in Wonderland* (libro publicado en la década del 1870, al que Holmberg seguramente haya leído en su versión original) y *Through the looking glass* (1871). La influencia inglesa no se agota allí. Los diálogos del folletín suenan a comedia victoriana. En la relación amistad-odio entre los dos científicos, el viejo Burbullus y el joven Kaillitz, campea algo del humor ingenioso e irónico del teatro de su contemporáneo Oscar Wilde, sólo que en clave académica. Si es propia de la personal filantropía republicana de Holmberg la compasión que despierta su Bachkind, asistente de Burbullus que es prácticamente un esclavo adicto del tiránico profesor (y a quien Holmberg pinta con matices mucho más amables que Dostoievski a un personaje en posición similar: la Elisabeta de *Crimen y castigo*, de 1866).

En lo estrictamente literario, *El tipo más original* es un caso ejemplar de la estética adorniana de la refracción a la que hicimos referencia más arriba. Tanto los dos amigos que van a Curlandia en busca de Burbullus (en una gesta tan absurda como la de otra novela inconclusa: *El castillo* -1926-, de Franz Kafka) como los naturalistas de la expedición dentro de la expedición que malignamente manda Burbullus al Polo Norte, pasan por penurias parecidas a las que debió haber atravesado Holmberg, pocos años antes, en su expedición a la Patagonia en 1872 (de hecho, el "informe" ficcional está fechado en 1872). El lapón podría estar inspirado en algún oná, el miedo a los lobos ser un recuerdo imborrable, y la ingesta de alimentos contra el frío bien podría provenir de la experiencia del autor... (en resumen: más que al *El castillo*, si este folletín no fuera fantástico y cómico se parecería a *Una excursión a los indios ranqueles* -1870- de Lucio V. Mansilla). La Academia de Ciencias, Letras y Artes cuya fundación se celebra un día de la Independencia, 9 de julio de 1875, alude a la Sociedad de Ciencias y Letras en cuya fundación habría participado Holmberg, y cuyo aniversario él celebraba prolijamente con una conferencia todos los años; el "Diccionario de argentinismos" que se lee en la asamblea de la Academia (ficcional) remite a un trabajo de la Sociedad (real; tratado más arriba en este ensayo) que no llegó a publicarse pese a que era fiel a la ambición sarmientina de un castellano argentino, un español no de España: "Sin contar las bellísimas palabras de los gauchos brillazón y reventazón, tenemos, señor académico, la voz independizar...".

Etcétera.

Los relatos policiales y de misterio

Los años de estudiante de Medicina dejaron una impronta en la más conocida de las obras literarias de Holmberg: el cuento largo o novela breve *La bolsa de huesos*. La crítica considera a este relato como el primer cuento policial ar-

| www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

presencia maligna: capítulo aparte merece el problema recurrente del Mal en las ficciones y ensayos científicos de Holmberg. En *El tipo más original* (lo mismo que en "las plagas de Egipto..."), se trata de un mal moral: la tiranía de un individuo sobre los demás. El tirano, llámese Burbullus o Moisés, es ridiculizado gracias a un humor irreverente pero sutil. Si revisamos la biografía de Holmberg, podemos suponer que el horror al tirano surge del odio unitario familiar contra Rosas. El mal moral sería entonces también un mal político, un estado de cosas contrario a los ideales republicanos de igualdad. En *La casa endiablada*, el hoy llamado "Mal metafísico" resulta ser una mentira (el diablo) inventada por la religión y alimentada por la ignorancia del pueblo. Si hay un grave mal moral encarnado en la figura del traidor asesino, quien además es cruel con los animales (como Burbullus lo era con éstos y con sus colegas). Por su parte, las villanas de Holmberg (Clara y Nelly) son madres e inimputables, enfermas del alma y castigadoras de las infamias de los hombres.

Poe: como lo expresa en "La noche clásica de Walpurgis", Holmberg consideraba a Poe como el mayor talento del siglo diecinueve, admiración comparable a la que sentía por Hoffmann (a quien hasta le dedica un cuento-homenaje, "La pipa de Hoffmann"). A la difícil y mencionada síntesis entre el enciclopedismo iluminista -del que Holmberg era un ferviente difusor- y su contraparte dialéctica: el romanticismo, Holmberg la halla encarnada en Poe, en Hoffmann, en el Barón de Humboldt, y probablemente en él mismo.

gentino. En realidad Holmberg, hasta donde sabemos, escribió dos cuentos policiales¹³. El otro, *La casa endiablada* (1896), trata de una tapera donde se oyen extraños ruidos, y que según un mito urbano desarrollado por los narradores de fogón (mito al que el cuento se encarga de desmentir, problema tanto o más importante que la identidad del asesino), se deberían a la **presencia maligna** aludida en el título.

Ambas obras se publicaron en 1896, con lo cual no se puede determinar cuál es anterior sin más datos que el año de edición, pero si nos atenemos al hecho de que dos fragmentos de *La casa endiablada* fueron publicados como cuentos independientes en 1893 y en 1894, y al de que esta obra (opinión en la que coincidimos con Pagés Larraya) se ve superada por *La bolsa de huesos* en materia de coherencia e ilación narrativa, es fácil suponer que *La casa endiablada* es anterior. En cualquier caso, *La casa endiablada* sí es el primer cuento policial argentino -y seguramente del mundo- donde al autor de un homicidio se lo descubre con la ayuda del método de las huellas dactilares creado por Juan Vuceitch.

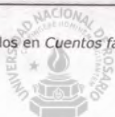
El relato policial donde se desarrolla una investigación racional para explicar incidentes extraordinarios y aparentemente sobrenaturales, y todo esto publicado por capítulos en un folletín de consumo popular, parece ser un dispositivo ideal para la divulgación de las ideas enciclopedistas y positivistas de Holmberg. Los personajes de *La casa endiablada* se dividen entre crédulos y escépticos, triunfando estos últimos, que en general -aunque no siempre- son de clase alta, y siempre son cultos, distinguidos e ilustrados. Los crédulos pertenecen a los más diversos estratos sociales: algunos son de la ralea más baja, y auténticos ignorantes; otros son miembros de la alta sociedad que se dedican al espiritismo. A todos los satiriza Holmberg con suma gracia. Su defecto risible es la ingenuidad, no el origen étnico ni social. Y, al igual que la apropiación de vocablos y giros de la jerga médica que hace en *La bolsa de huesos*, tiene mucho gracejo su uso, en los numerosos diálogos, de los argotismos que tan prolijamente rastreara para su Diccionario. Su manejo magistral de los coloquialismos podría haber sido moldeado en parte por la traducción al castellano que hizo Holmberg de la novela costumbrista *The Pickwick Papers* (1837), de Charles Dickens.

Pese a un cierto caos digresivo en el relato, están bien llevadas las dos líneas argumentales que convergen: los ruidos raros, y un crimen aparentemente no relacionado con éstos. El investigador de *La casa endiablada* (quien, a diferencia del de *La bolsa de huesos*, sí es policía) se obsesiona con un caso de desaparición de persona (al que presume homicidio, pero del que no halla aún el cuerpo) y dedica (cursivas nuestras) años a indagar rastros, entre los cuales aparecen esos ruidos rarísimos que emite la tapera. Además del crimen, se terminan aclarando las causas de los ruidos y demostrando que éstas se hallan en la naturaleza y no en el más allá. También se desmiente la "experiencia" espiritista. Otro detalle notable es que interviene, como parte de la evidencia, un loro. Esto remite a la labor zoológica del autor y alude al mono de "Los crímenes de la calle Morgue", de Edgar Allan Poe, una referencia a la que se hace mención explícita en uno de los diálogos del relato.

La bolsa de huesos se basa en uno de los terrores más comunes entre estudiantes de Medicina de primer año: el susto ante los esqueletos que son objetos de estudio. Al conjeturar sobre el origen de tres de éstos, el narrador-investigador concluye que sus poseedores no solamente no murieron de muerte natural, sino que eran sus propios pares. (Además, las descripciones de las víctimas, todos hombres, todos estudiantes de medicina, todos oriundos de provincias y sencillamente desaparecidos de la pensión donde vivían, y todos pertenecientes a

CONICET

13 Los dos relatos fueron incluidos en *Cuentos fantásticos*.



I E C H



similares tipos caracterológicos de la frenología de Lombroso, se acercan bastante a la del bello joven de bigote fino que muestra la mencionada foto de 1876). Bajo el análisis de los frenólogos ficticios que investigan el caso (y cuyos nombres proceden cómicamente de la ciencia médica: el doctor Pineal, etc.), resulta que uno de los tres muertos se diferencia de los otros en que no es cerebral, y que obra impulsado por la afectividad (insistimos en que podría haber aquí una nueva instancia de autorreferencia: Holmberg se describió alguna vez a sí mismo como alguien en quien estaba desarrollada la voluntad —más que la inteligencia, juicio en el cual fue injusto consigo mismo—, y en otra ocasión definió su propio método de escritura como “espontáneo”).

De hecho el investigador del caso es un afectivo total: novelista en vez de detective, halla a la bella vengadora, la comprende, la perdona, la obliga a suicidarse para salvarla de la policía, y termina preso. Este detalle convierte a *La bolsa de huesos* en un precursor de la novela negra (no podemos evitar recordar *El halcón maltés*). Pero no nos consta de ningún otro relato policial donde el investigador termine preso, y tendemos a caer nosotros también —no sólo los frenólogos— en el macaneo más silvestre, preguntándonos si acaso no es la culpa del autor por el deseo de matar a esa madre “mala”, consumado en la ficción, lo que da tan mal fin al detective (¡por no hablar de la culpa por el deseo de saber! Por otra parte la voracidad del autor podría originarse en esa privación del segundo postre...etc.). A riesgo de sucumbir bajo el hechizo de las pseudociencias de nuestra propia época, podemos preguntarnos si acaso esa madre privadora, antigua novia abandonada, y a la que el hijo calificó alguna vez de “mala”, habrá tenido algo que ver... Pero, conjeturas biográficas aparte, no nos será difícil identificar a otro personaje femenino en esa serial killer vengativa quien al fin resulta ser... una madre. Y de quien se dice también que es una novia traicionada y abandonada.

En estas cinco características reconocemos a uno de los tres personajes principales de la primera parte del *Fausto* de Goethe: la bella Margarita, quien, primero seducida, luego embarazada y abandonada por Fausto, asesina en su desesperación al hijo de ambos, va presa, y se suicida (“mala” madre, asesina dos veces). Hay que tener en cuenta además que el motivo de la femme fatale estaba muy en boga en la literatura y las artes a fines del siglo diecinueve, constituyendo parte de todo un entramado de especulaciones teóricas y de saberes positivos en torno a la neurosis, caldo de cultivo del psicoanálisis freudiano.

Es el personaje ficcional de una mujer “histérica” —más precisamente, un caso de histeria de ultratumba— quien da título al que sin duda es el mejor de los cuentos de Holmberg: *Nelly*¹⁴. También publicado en 1896, *Nelly* transcurre con admirable unidad de lugar en un casco de estancia, y contiene todos los ingredientes para adaptarse hoy al cine y constituir una coproducción angloargentina de éxito: giros sorprendentes de la trama, diálogos ricos y chispeantes, imagen positiva de un inglés, imagen positiva de los argentinos, bellos paisajes pampeanos (que hoy serían muy baratos de filmar), posibilidad de efectos especiales tan escalofriantes como majestuosos. Por no hablar de una villana que en el fondo era buena (todas las madres malas de Holmberg son en el fondo buenas), cuya interpretación le podría valer un Oscar a cualquier actriz de talento. El protagonista masculino de esta historia de amor entre dos mundos es un inglés, alias Edwin Phantomton, también constituido esencialmente por una singular fuerza de voluntad. Sus amigos argentinos, entre ellos el joven hijo del dueño de la estancia, son compasivos y lo salvan de un hechizo terrible. Lo extraño en este cuento es que el hechizo, si bien se deshace, no se desmiente. A diferencia de *La casa endiablada*, carece *Nelly* de una moraleja que enseñe a no confiar en nada que no sean los datos provenientes de los sentidos una vez que la razón los ha

14 También incluido en *Cuentos fantásticos*.

CONICET



I E C H

elaborado hasta extraer de ellos leyes generales.

A semejanza de los otros dos relatos comentados en esta sección, *Nelly* trata en parte de la desaparición de personas. En este caso, Edwin está buscando a su hijo, el secreto de cuyo paradero se encuentra en poder del fantasma de la madre del niño. Ella, al igual que la asesina Clara en *La bolsa de huesos*, es una mujer abandonada y vengativa. Con la ayuda de sus dones telepáticos, que subsisten después de la muerte, *Nelly* atormenta a su viudo para hacerle pagar sus dos infidelidades cometidas en deliciosos países exóticos. Antes de tener al niño, ella había perdido ya dos nenas (¿acaso una sombra de los dos hermanitos muertos del autor?). La trama se enriquece con otro fantasma, el del padre del dueño de la estancia, anciano que desde el más allá le revelará varias sorpresas a su joven nieto. Este abuelo espectral, que mora en una torre (y que podría haber sido un modelo para el veterano memorioso que relata la gesta de Lavalle en *Sobre héroes y tumbas* -1961-), tiene su correlato viviente en otro abuelo: el padre de Edwin, que allá en Londres espera durante un año la reaparición de su nieto.

Pero en este cuento de Holmberg, a diferencia de los otros dos comentados, triunfa la fe en lo maravilloso. Existen nomás aquí los fantasmas, existe la telepatía, y existen milagros menos espectaculares pero que sin duda proceden de la novela familiar de los Holmberg: afectos desaparecidos que retornan, lazos que se reconstruyen. En relación a este cuento no se puede obviar el material biográfico del autor: la quinta, donde un abuelo guerrero envejece desolado por la ausencia de un hijo que también ha dejado esperando a la madre de sus propios hijos. Tal vez sea su proximidad al mundo de la infancia de Holmberg lo que le da a *Nelly* su relativa falta de escepticismo y su especial textura afectiva. Esta es mucho más densa que la de sus cuentos cuyo material proviene de las experiencias juveniles, ya sean estudiantiles o profesionales, y que por lo tanto está más tamizado por una visión racional del acontecer narrativo.

La fórmula de esta particular visión racional del acontecer narrativo es la investigación fundada en el método científico.

Ficción y ciencia

Con toda su nocturnidad, la intención didáctica está siempre presente en Holmberg: parece haber un deseo sincero en su literatura, y muy especialmente en sus folletines, de transmitir en forma amigable y amena lo más avanzado de los saberes de la época a las masas lectoras que se instruían mediante la escuela pública y los periódicos.

Podemos imaginar al lector de los folletines (o al oyente de las conferencias) de Holmberg como a un contemporáneo nuestro que llega a su casa después de una larga jornada de trabajo y enciende el televisor. Existe en ambas épocas una función de los medios masivos de comunicación en la construcción de sentido de la vida en términos de participación, inserción o inscripción simbólica en la sociedad civil: tanto quien llega de trabajar y lee, como quien llega de trabajar y enciende el televisor están buscando, a través de un medio de comunicación de masas, una relación imaginariamente inmediata con la esfera pública: una relación con lo social relativamente más inteligible, integral, significativa, individual y totalizadora que la mediada objetivamente por el trabajo socialmente útil (producción) o subjetivamente por la familia (reproducción). Esta misma necesidad de comunicarse con sus semejantes estaba presente en Holmberg, quien la canalizaba a través de su escritura, de sus clases, de sus conferencias, de las sobremesas en su casa y otros encuentros. La comunicación por la comunicación era una vocación "filantrópica" dominante en Holmberg. De ahí la impresión de ca-

Archivo Histórico de REVISTAS ARGENTINAS

CONICET



I E C H

pricho, gratuidad, "inutilidad", o, como se decía entonces, "bohemia" de esta obra, que busca una tercera opción entre la producción y la reproducción, sin que tal autonomía relativa sea del orden sagrado ni sacrificial, sino del placentero y profano: el juego, la diversión. Cabe señalar por ejemplo en el cuento "La pipa de Hoffmann"¹⁵ la importancia que se le da a la fiesta comunitaria, experiencia inasequible ya al hombre moderno de la gran ciudad, pero que quizás el autor habría llegado a disfrutar en ámbitos rurales. Por alguna razón las comidas son abundantes y están prolijamente descritas en la prosa literaria de Holmberg, quien también dedica bastante espacio a la bebida, pero haciendo a menudo salvedades morales del tipo "chicos, no imiten esto". Comida y bebida, además de pantagruélicas, son objeto de su humor irónico.

Además de las advertencias contra el abuso del alcohol, lo victoriano de su época se refleja también en las dos clases bien opuestas de tipo femenino que aparecen en las ficciones de Holmberg: la mujer fatal, madre y verduga inimpuntable (como vimos: Nelly, en *Nelly*; Clara, en *La bolsa de huesos*), y la adolescente angelical de bucles dorados, ojos celestes y cintitas en el pelo al tono (las aldeanas de "La pipa de Hoffmann", la prima casadera en "Horacio Kalibang" o la hermana del artista en "El ruiseñor y el artista" pertenecen a este tipo).

La mitad de los héroes de los cuentos de Holmberg son investigadores, obsesos en busca de una verdad; la otra mitad son artifices. El artífice es el antihéroe por excelencia de los cuentos de Hoffmann, a quien Holmberg consideraba uno de los supremos genios alemanes. Pero hay que señalar una diferencia ideológica que aleja al cuentista argentino del cuentista alemán. La imagen del creador de autómatas en el cuento de Holmberg "Horacio Kalibang o los autómatas" es benigna, a diferencia del sombrío Coppelius de "El hombre de la arena" de Hoffmann, o del melancólico titiritero de un cuento menos conocido de Heinrich Von Kleist, "Sobre el teatro de títeres" (donde, como dijimos, podría haberse inspirado también "Horacio Kalibang"). Donde sus admirados Poe o Hoffmann creaban un relato desestabilizador apelando a todos los recursos sinestésicos provistos por el esteticismo (unity of effect, etc.), Holmberg despliega los mismos recursos con la misma eficacia, pero lucha por estabilizar la escena, introduciendo una voz aural y benigna, casi en rol parental, acaso un residuo diurno de su función de médico, que provee argumentos racionales tranquilizadores; en suma, juega, pero el juego entra en **conflicto** con la seriedad.

Por eso es que lo extraño en Holmberg podrá ser maravilloso, pero nunca siniestro. Lo siniestro —ese reverso infernal de lo sublime, esa náusea vertiginosa de la repetición invariable, ese aura negativa de lo mecánico— jamás llegó a ser rozado por la ágil pluma de Holmberg. Por más que ésta hurgue en truculencias góticas, su tono es siempre sano, solar, conciliador, espléndido. Seguramente porque el efecto siniestro depende del misticismo, es decir, de que ciertas causas o elementos de la escena permanezcan ignorados u ocultos. En cambio, en las ficciones de Holmberg —como si éstas fueran pequeñas utopías del logro pleno del deseo de saber, de saberlo todo— todo sale a la luz, todo se aclara, todo se anuda y se resuelve, se halla y se explica. Salda la falta: de ahí el efecto benéfico que tiene sobre el ánimo leer la obra narrativa de Holmberg. Por más digresivo que sea el desarrollo de un cuento suyo, sus finales son siempre majestuosos. Parecen acordes tonales en modo mayor. Al final, lo que ves es lo que hay, lo que hay es lo que ves. La promesa paulina, "...entonces conoceré como soy conocido"¹⁶, se ha consumado sin que medie más que un modesto simulacro del fin del mundo: el final de un cuento. A veces, como en *La bolsa de huesos*, es cruel, pero con la crueldad compasiva del remedio drástico que cura o mata, pero que no deja sufriendo. A veces es lírico y suena como un final de sonata de Beethoven. Otras veces es cómico y reverbera como una gran carcajada. Ha si-

conflicto: como ilustración de la teoría de Poe de la *unity of effect* o unidad de efecto, citamos a continuación un pasaje ejemplar de *La bolsa de huesos*, de evidente raigambre en la prosa, en la teoría literaria y en la poesía de Poe (especialmente en "El cuervo") y donde además se hace explícita la múltiple lucha entre las diversas tendencias antagónicas del espíritu de Holmberg: "Gemía, pues, el viento en la ventana, y su canto gratísimo acompañaba, por decirlo así, la descripción que estaba haciendo de una gruta, en la que sólo debía intervenir la severidad del geólogo, y no los fantaseos de un poeta. Pero no podía escribir con la gravedad que deseaba, y, de tiempo en tiempo, una frase lujosa, involuntaria, descomponía el conjunto de las rocas rígidas. Establecíose una lucha entre las acciones de la razón, de la voluntad y del lirismo, y comprendí que el numen científico me abandonaba. Solté la pluma y encendí un cigarrillo. Mientras las nubecillas azules jugueaban en torno mío, cerré los ojos, y escuché «las armonías del viento». De pronto se dejó oír el grito estridente de una lechuza, tan inesperado como siempre, lo que me obligó a abrir los ojos, y vi, sobre la bolsa de huesos, una imagen fugitiva de lechuza, simple coincidencia, sin duda, de la interposición de una nubecilla de humo, y de la proyección exteriorizada de la forma mental del ave nocturna, evocada repentinamente por el grito. No podía ser de otro modo porque, sobre la bolsa, no había tal lechuza. Quise continuar escribiendo, mas no pude".

15 Incluido en *Cuentos fantásticos*.

16 Corintios, XIII, 12.

CONICET



I E C H

fantasía: de todos estos pasajes libremente imaginativos, señala Pagés Larraya que el más fiel a su saber de naturalista es el que narra el canto y la muerte del ruiseñor en el centro de un bosque surgido de un cuadro en "El ruiseñor y el artista". Quizás su pasaje más borgeano avant la lettre sea la descripción de las actividades de los autómatas en "Horacio Kalibang...", que comienza: "Al instante una de las paredes del aposento se elevó como un telón, y vimos, frente a nosotros, una gran sala, en la que no faltaba nada: caballetes, pianos, flautas, fusiles, espadas, libros, etc" (cursivas nuestras). Al cabo de una página, concluye: "No cansaré a mis lectores con la enumeración de los diversos cuadros que allí presenciábamos: batallas, parlamentos, academias, paseos, bailes, escenas amorosas, cuadros místicos, etcétera, etcétera, todo se presentó a nuestra admiración, con este tinte especialísimo de la verdad, que sólo revisten las obras de los grandes maestros".

que defender: en respuesta a unos melancólicos versos del poeta paralítico Gervasio Méndez, editor de "El álbum del hogar", el joven doctor Holmberg, en su carta de presentación del manuscrito de *El tipo más original*, expresa con retórica elocuente sus convicciones éticas: "¡Usted quiere morir! Usted quiere que se apague esa llama que deslumbra en su organismo, que le da calor y resistencia. ¿Ha comparado usted sus hechos pasados y sus hechos posibles? ¿Ha agotado usted todas las fuentes de resignación para sus males corpóreos, teniendo el porvenir lleno de esperanzas?... no siempre es la agilidad lo que constituye el bienestar. Ninguno más infeliz que el Judío Errante, ¡y ese podía hacer gimnasia! (...) La muerte, Méndez, es el límite del pensamiento humano. No midamos la extensión de la tumba de ese gigante".

diálogos: en *El tipo más original*, entre Burbullus y Kaillitz:
B: ¿Se puede saber en qué pensaba?
K: En la fauna rusa.
(...)
B: Una sola cosa: que Ud. miente.
K: ¿Que miento?
B: Sí, porque habiendo estudiado la Frenología y la Fisonomía, puedo asegurarle que usted pensaba en otra cosa muy diversa...
(...)
K: Pensaba, antes que otra cosa, ¡que usted es un sabio...!
B: ¿Y qué ciencia o qué sabe Ud. para juzgarme?
K: Lo bastante para continuar. Pensaba también en que la Europa, agradecida, le respetará al fin; y que si sus enemigos le consideran hoy como un loco, no pasará mucho tiempo sin que se complazcan en decir... que Ud. es digno de la gloria de Newton y de Diógenes...
B: ¿Y dígame, señor Kaillitz, ¿así pierde Ud. su tiempo?
(...)
K: ...Mas no perdamos tiempo en troteos inútiles: ¿quiere Ud. responder seriamente a una pregunta que deseo hacerle?
B: ¿Sobre qué?
K: Sobre los lobos...
B: Veámos...
K: Ayer, tal vez lo sabe...
B: Yo lo sé todo.
K: Entonces es inútil.
B: Pero no sé lo que quiere preguntarme.
K: Entonces no lo sabe todo...

do preparado a lo largo de todo el cuento por pasajes rapsódicos, no siempre breves —en algunos casos, copiados de *Las mil y una noches* y otras fuentes, algunas homéricas— donde Holmberg parece dar rienda suelta a su fantasía.

Hay algo de juvenil en el jovial temperamento de Holmberg, temperamento que su escritura literaria nunca disimula, acaso porque para él el lugar del carácter era la escritura científica, y también por una razón más obvia: era realmente muy joven cuando escribió la mayor parte de sus folletines y cuentos largos. Los textos literarios de Holmberg son textos nocturnos, escritos por un hombre cansado, que ya ha dejado lo mejor de sus fuerzas en una obra científica o de divulgación científica producida durante el día. En casos como en los analizados aquí, su obra literaria pone en juego en forma lúdica saberes de avanzada, a la vez que refracta, a la manera de un sueño, los recuerdos personales remotos del autor o sus vivencias diurnas¹⁷.

Sin llegar a la radicalidad de las prácticas de corte y shock abrupto como el zapping de hoy o el montaje surrealista, otro de los rasgos más salientes de la escritura de Holmberg, señalado ya por sus críticos, es la digresión permanente, como si su atención se permitiera flotar de un tema a otro antes de dormirse. Como lo indica su citado prólogo a *Nelly*, escribir literatura puede incluso haber sido el ritual que él tenía para poder parar de trabajar y dormirse. (Literatura química: ¿qué rasgos de su estilo exactamente le habrían permitido secretar las dosis necesarias de endorfinas para poder dormir?) De ahí tal vez las voces tranquilizadoras que permanentemente aparecen en sus relatos, especialmente al final, incluso atentando contra la eficacia estética de los mismos. Un (mal) ejemplo de final "gestálticamente bueno" donde todo termina por aclararse, pero literariamente decepcionante, ya que el lector esperaba hallarse ante una belleza mortífera —lo que hubiera implicado un trágico final—, es el del cuento "El medallón"¹⁸.

Contemporáneamente a esto —era, en verdad, incansable— y luego, en su madurez, Holmberg también produce zonas mixtas, científico-literarias. Quedan fuera de este análisis sus obras de ciencia-ficción, y una gran diversidad de fantasías utópicas urbanas tales como *Filigranas de cera*¹⁹ o *La ciudad imaginaria*²⁰. Pero coincidimos con Pagés Larraya en que lo mejor de la prosa de Holmberg se halla en sus informes científicos. Podemos inferir, de la exigua selección constituida por reediciones que hemos leído, que Holmberg escribía mejor sus cartas, conferencias, dedicatorias, relatos de viaje y trabajos científicos que sus obras de ficción. La alternancia sorprendente de lirismo y humor es un rasgo de estilo personalísimo en Holmberg. Al igual que los mejores rasgos de su estilo, aparece más claramente en sus escritos testimoniales que en sus obras ficcionales. Su temperamento jovialmente volcánico lograba una prosa más condensada y eficaz cuando tenía un punto de vista **que defender**. Por eso lo mejor de sus ficciones son los **diálogos**.

Podemos concluir que si alguien puede rescatar hoy a Holmberg como prosista son los poetas. Asombra la tremenda injusticia de que el divulgador masivo de la fauna, la flora y el idioma de la Argentina, el artífice del paisaje más niño de la niñez de los porteños, el científico forjador de los métodos modernos de la educación pública de los argentinos, el cronista de los mundos reales que luego visitaría Quiroga y de los mundos imaginarios que luego pintaría Xul Solar, no haya dejado en la enseñanza de la literatura nacional más que una levisima huella: cierto mohín crítico, rastro de la peregrina idea de que su modo de representar a las mujeres es políticamente incorrecto.

17. Sobre la obra como sueño (en el sentido freudiano), nos basamos en el análisis del surrealismo que hace Benjamin en *Onirakitsch* (Manantial, Buenos Aires, 1998). El concepto de la obra de arte como refracción (y no como reflejo) está tomado de Theodor Adorno, *Teoría Estética*.

18. Publicado como folletín en *El Tiempo*, entre septiembre y octubre de 1898. Cristóbal Hicken afirma erróneamente en su *Bibliografía* que se publicó en 1897. (Pagés Larraya: "Estudio preliminar", *Cuentos Fantásticos*). Reimpreso en *Filigranas de cera y otros textos*.

19. Publicado como folletín en *La Crónica*, lunes 7 a domingo 12 de abril de 1884. En este diario Holmberg ocupaba el cargo de redactor científico y Eduardo Gutiérrez el de redactor literario. Reimpreso en *Filigranas de cera y otros textos*.

20. *La Crónica*, lunes 14 de abril de 1884. Reimpreso en *Filigranas de cera y otros textos*.

...Estoy a punto de hacer un viaje, intenso, remoto. Silencio. No sé adónde voy, pero me preparo...

Diego Laporta

Las Cañas de la Cata, resto-bar de Rosario, ubicado en la pintoresca cortada Arenales, te invita a disfrutar de un espacio con alternativas diferentes.

Sábados de 19 a 21 hs.:

La vigilia y el viaje. Taller literario. Beatriz Vignoli
4301127 lavigiliayelviaje@hotmail.com

Nemosyne. Taller de narración. Waldo Bode ("Peco")
156926060 / 4485447 nemosyne_w@hotmail.com




LÍNEAS BUS: 110 / 153 ACCESOS: por Av. de la Costa hasta Vera Mujica, por Av. Caseros hasta Junín, por Av. Francia hasta Arenales.

Vera Mujica 235 bis esq. Arenales

Librería Ascasubi

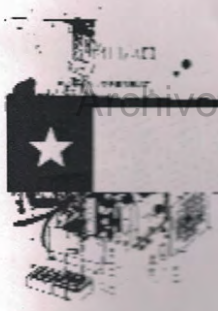
Libros Raros y Agotados
compra - venta - canje

Santa Fe 947 (2000) Rosario garamona@hotmail.com

CONCEPTO, CREATIVIDAD Y ESTRATEGIA 
www.centimetrocuadrado.com
Entre Ríos 855 | of. 01 | 0341 4402818/19

riel

próximo número: abril 04

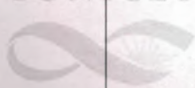


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

klemm

EMPRESA | Galería César local 10 | Rincón 1150 Rosario

CONICET



I E C H

- INTERNET
- JUEGOS EN RED
- CENTRO DE COPIADO
- INSUMOS DE COMPUTACIÓN



WWW.TECHNOZONECAFE.COM | CORDOBA 1433 | ROSARIO | ARGENTINA | TEL: 5293800

grOoVe

BISTRO & DRINKS

Moreno 845. S2000DKQ. Rosario. Argentina. Tel/Fax. (0341) 4118489.

UTOPIA
Records

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

www.utopiarac.com

maipú 778 - local 8

tel: (0341) 4236169

contacto@utopiarac.com

CONICET



UNPLUGGED
Pizzeria - Restaurant

I E C H | Córdoba esq. Av. Francia