

# riel

revista de investigaciones y estudios literarios  
número 03  
2.1 segundo informe  
literatura local: fontanarrosa, narrativa  
rosario | febrero 2005 | \$7

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

CONICET



I E C H



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

CONICET



I E C H



	NOTA	04
	CORPUS	05
<b>editor</b> diego giordano	<b>introducción</b>	
<b>directores del número</b> matías piccolo luciana porchietto	<b>SISTEMA Y MUNDO</b>	
<b>asistencia de edición</b> maría laura tubino	Fontanarrosa, escritor argentino	07
<b>consejo de redacción</b> mauricio alonso sebastián bier pablo bilsky victor jiménez walter koza luisina serenelli doria solano maría laura tubino carina zanelli	(Giordano/Piccolo/Porchietto)	
<b>agradecimientos</b> roberto fontanarrosa, daniel divinsky, juan giani, eloísa caballero, poli laborde, sancor seguros, cristián lois, pablo pasqualis	El mundo: del barroco para un posible ordenamiento (Jiménez)	21
<b>diseño y diagramación:</b> Lois, diseño 0341 4492618 of. 01 www.estudiolois.com.ar	<b>módulo 1</b>	
<b>impresión</b> tinta roja s.r.l. santa fe 2470 54-34-4261760 tintaroja@steel.com.ar	LITERATURA POPULAR, CULTURA DEL ENTRETENIMIENTO	
<b>contacto:</b> revistariel@hotmail.com	Una apuesta escrituraria: formas de lo masivo y lo popular en la obra de Fontanarrosa (Serenelli)	33
riel es marca registrada propiedad intelectual en trámite tirada: 500 ejemplares	Mosaicos para una literatura popular (Alonso)	39
	Cine y literatura: modos de entre-tener (Alonso)	43
	Constitución del héroe en la literatura futbolística de Fontanarrosa (Koza)	50
	Sospechas, reproches y apropiaciones (Piccolo)	54
	*Libreta de apuntes: Todo verso	58
	<b>módulo 2</b>	
	MODOS DE LA EFICACIA	
	El lector como presa: seducción y complicidad (Tubino)	61
	Decepciones y una palmada afectuosa: el humor del fracaso (Solano)	71
	La cosa está en los nombres (Porchietto)	76
	Cabellos de Mussolini sobre un blanco mantel de ñandutí (Bilsky)	82
	Adaptaciones: historieta y cuento (Koza)	88
	*Libreta de apuntes: Las novelas / La parodia	94
	<b>apéndice</b>	
	FIGURA DE ESCRITOR	
	Sobre "Palabras iniciales" (Bier)	101
	"Palabras iniciales", notas para una lectura (Serenelli)	103
	<b>entrevistas</b>	
	Fontanarrosa	109
	Divinsky	119
	<b>opiniones</b>	124

A la hora de definir su tercer número, el equipo de *RIEL* siguió el camino trazado por la entrega anterior, es decir, el análisis de la literatura local. La elección del corpus no fue una tarea difícil: la obra de Roberto Fontanarrosa se presentaba como una materia rica para el estudio de "la cuestión literaria", y también para el debate sobre los alcances de esa literatura, su lugar en el mapa de las letras argentinas, su paulatina legitimación. La participación de Fontanarrosa en el III Congreso de la Lengua confirmó las presunciones.

Sin embargo, la soltura inicial se desvaneció con las primeras dificultades. Un solo ejemplo: el problema de la clasificación. Si bien Fontanarrosa es un escritor de cuentos, sus libros no están armados a partir de ejes conceptuales uniformes, sino que agrupan relatos muy diferentes entre sí, de temáticas diversas, y cada uno de ellos responde, desde su resolución formal, a diferentes adaptaciones textuales. Fontanarrosa escribe sobre lo que se le ocurre. Así de arbitrario y así de definitivo. En sus libros, cuyo número de cuentos es siempre superior a veinte, no se establece, nunca, una unidad de lugar que permita el trazado de coordenadas geográficas o culturales, como sí ocurre, por dar dos ejemplos, en Rulfo (*El llano en llamas*, 1953) o Saer (*Palo y hueso*, 1965). Si bien muchos de sus cuentos transcurren en lugares concretos de la ciudad de Rosario, se trata de un segmento muy claro y definido, material de una posible antología. Lo decisivo aquí es que su estilo se define a partir de su capacidad de adaptación. La acción puede transcurrir en los Estados Unidos, en el Lejano Oriente, en una casa de barrio Echesortu, en la Europa de la Segunda Guerra Mundial o en la Rusia soviética. Y cada una de estas secuencias narrativas tendrá no sólo su tema y vocabulario sino también su armado y su tono, su diseño textual específico, tamizado por la perspectiva paródica: Fontanarrosa recicla la literatura que él lee y la devuelve cargada de humor.

El análisis de la cuestión temático-argumental, entonces, integraba junto con su realización formal un núcleo irrompible, indivisible a los efectos del análisis. Y a esta diada se sumaba la cuestión del humor. Inicialmente, el planteo de

*RIEL*, que resultaría erróneo, fue trabajar cada punto por separado. En el desarrollo del presente número se comprobó que, por sus características, esta obra excede cualquier enfoque parcial; una estrategia más fructífera fue no interrumpir las conexiones o saltos que la obra generaba dentro de su propia lógica, por lo que en muchos de los textos de este número reaparecerán una y otra vez determinados temas o ejes de discusión.

Publicidad, humor gráfico, periodismo, novela y cuento: la imagen que se perfila es la de una máquina de escribir y la versatilidad multiplica los puntos de análisis. Fontanarrosa es un escritor popular, adjetivo que sirve también para el cine norteamericano, el fútbol y los best-sellers, o los programas humorísticos de la televisión. Por lo tanto, la noción de literatura popular se presentó como un factor aglutinante de elementos que a primera vista parecían dispersos.

La enciclopedia, el manual de historia, el artículo periodístico, la literatura de divulgación: un cuento de Fontanarrosa no necesariamente cuenta un suceso —un relato puede ser la versión paródica de un prólogo o de una carta de lectores—, pero siempre intentará arrancar una sonrisa y capturar la atención del lector. Hacer humor con la literatura es una tarea de alto riesgo y Fontanarrosa no es infalible. Un cuento que resulta "gracioso" para una persona puede no serlo para otra, y de esa manera la discusión se trasladó a los posibles mecanismos del humor y su eficacia.

El cierre del número lo dan dos entrevistas (una con el autor, la otra con su editor, Daniel Divinsky) y un conjunto de opiniones. En su origen, este último apartado fue pensado como una encuesta a escritores, editores y críticos. Debido a las escasas respuestas recibidas, se decidió reformularlo.

Dos aclaraciones finales: la información bibliográfica del corpus estudiado se incluye a continuación, por lo que en los ensayos se prescinde de brindar otro dato que no sea el título del cuento citado. Las libretas de apuntes fueron escritas por el equipo de *RIEL* en su totalidad.





corpus



Todas las ediciones pertenecen a Ediciones De La Flor, salvo en los casos indicados.

### CUENTOS

Los trenes matan a los autos (1973)

2ª. Edición aumentada: Ediciones del Peregrino, Rosario, 1984.

El mundo ha vivido equivocado (1983)

No sé si he sido claro (1985)

Nada del otro mundo (1987)

El mayor de mis defectos (1990)

Uno nunca sabe (1993)

La mesa de los galanes (1995)

Una lección de vida (1998)

Puro fútbol (antología, 2000)

Te digo más (2001)

Usted no me lo va a creer (2003)

### NOVELAS

Best Seller (1981), editorial Pomaire

El área 18 (1986)

La gansada (1989)

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

CONICET



I E C H

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

CONICET



I E C H





## FONTANARROSA, ESCRITOR ARGENTINO

### Modos de cercar

En la contratapa del volumen de cuentos *Usted no me lo va a creer*, se citan palabras de Ernesto Schoó y Marcelo Birmajer. El primero, en *La Nación* (16/01/03), llamó a Fontanarrosa "el Fray Mocho de nuestra época". La comparación se presenta, a primera vista, fructífera para el debate: si Schoó intentó resaltar como rasgo distintivo de la cuentística de Fontanarrosa la creación y reproducción de voces populares, estaba en lo cierto. Fray Mocho pasó a la historia como el gran grabador del habla urbana que en los inicios del siglo XX se estaba moldeando a partir de las mezclas lingüísticas propias de todo país que recibe un abultado contingente inmigratorio.

La costumbre es lenguaje y es memoria, es historia, identidad. Escribir como habla "la gente" obliga a utilizar la palabra "costumbrismo", y aquí se abre un nuevo problema: ¿cómo identificar los rasgos particulares de una idiosincracia? La idiosincracia porteña no es igual a la rosarina, y sin embargo las dos comparten códigos más amplios, generales, que se construyen a partir ya no de rasgos de la localía sino de contenidos mayores.

Si Fontanarrosa es por estos días el mejor grabador del habla de la calle, la primera hipótesis emanada de la afirmación de Schoó puede darse como válida. Pero Fray Mocho era mucho más que eso, y, sin embargo, los ordenadores del canon de la literatura argentina eligieron, como punto central de su obra, sus *Cuentos*, esas viñetas pintorescas en las que late el pulso de la ciudad que se moderniza, dejando afuera *Un viaje al país de los matreros* o su novela *El mar austral*, ambos libros de 1897.

El segundo de estos títulos, se sabe, tuvo su origen en un desafío. A Fray Mocho se le criticaba su falta de invención, por lo que decidió, a modo de comprobación fáctica de sus dotes de escritor, escribir una novela situada en un lugar en el que jamás había estado. Si el costumbrismo se sostiene a partir de operaciones de copia y reflejo, aparece otra pregunta que también conecta la obra de Fray Mocho con la de Fontanarrosa: ¿se pueden utilizar procedimientos de copia cuando en realidad se está inventando? La respuesta es, en ambos casos, sí. Los textos de estos dos autores arrojan como primera evidencia que la teoría acerca de la capacidad representacional del lenguaje nunca interfiere en la faena de contar. Se trata de narradores afilados de un presente continuo que apila voces, sucesos y nombres, lugares y anécdotas, descripciones y datos. Tanto Fontanarrosa como Mocho trabajan una técnica, una idea de oficio escriturario que permite el desarrollo de todo tipo de géneros, formatos y estilos.

Jorge B. Rivera, en el "Prólogo" a *El muerto profesional*, se refiere así a la diversidad que caracteriza a los cuentos que Conrado Nalé Roxlo escribió bajo el seudónimo de Chamico: "Como al filósofo griego, puede decirse que a «Chamico» nada de lo humano le es ajeno: desde los psicoanalistas de salón hasta la cocinera de Molière, pasando por las mudanzas, el jardín zoológico, las relaciones del sueño con la quiniela, los álbumes de recuerdos, Lord Byron, los buzos, etc"<sup>1</sup>. El costumbrismo es producto de la fragua escrituraria del periodismo, y su marca de "actualidad" está dada por la amplitud de registros y géneros con los que trabaja, con la mezcla de temas y repertorios, y, en especial, con la torsión y el desacomodamiento de las jerarquías literarias a partir de procedimientos humorísticos.

Ahora bien, si la amalgama Fray Mocho/Fontanarrosa que plantea Schoó se refiere a la capacidad ya no de reflejar "fielmente" lo que ocurre en la calles, sino de inventar un mundo absolutamente ficticio, la hipótesis no es menos válida. Porque allí donde *En el mar austral* inventa descripciones de lugares donde su autor nunca estuvo, lo mismo puede aplicarse a *Best Seller*, la primera novela del rosarino. En Fontanarrosa, la invención de lo desconocido se convertirá, en distintos momentos de su obra, en un tema más a la hora de narrar. Sin embargo, la de la pura invención es una zona menor en la obra de Fray Mocho, como consecuencia de una elección profesional. Si éste se destacó en el trabajo periodístico y el texto breve (la crónica, la reseña, el cuento costumbrista), es decir, aquellos formatos que la "alta literatura" rara vez considera, salvo que se trate de figuras clásicas para el género, Fontanarrosa construyó su obra con esos mismos materiales pero insertándolos en una obra que podría definirse como de ficción plena.

Que Fontanarrosa sea cómodamente ubicado en el cajón del costumbrismo permite identificar los dispositivos de contención y cercado que realiza la institución literaria. De los escritores que *RIEL* eligió para su primer número, tres de ellos —Fray Mocho, Eduardo Gutiérrez, Roberto Payró— fueron disminuidos y marginados por sus contemporáneos, destinados al baúl de la literatura menor. Los tres hicieron hincapié en la mitología criolla y pasaron a la historia como cronistas, folletistas, memorialistas y periodistas. No como "escritores literarios". De algún modo, la divisoria trazada sigue funcionando.

La otra cita de la contratapa de *Usted no me lo va a creer* pertenece a Marcelo Birmajer, quien ubica la obra de Fontanarrosa en una misma línea con los cuentos de H. Bustos Domecq, el seu-

1 Chamico: *El muerto profesional*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.



dónimo que Borges y Bioy Casares utilizaron para sus *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Vale detenerse en el detalle de que ambos escritores, Schoó y Birmajer, eligieron, en el primer caso, un escritor de los considerados "menores", y, en el segundo, una porción menor (humorística) de la obra de dos escritores de los considerados "grandes". El panorama comienza a aclararse: Fontanarrosa aún no ha sido leído como escritor, así, a secas. Los datos de la contratapa de su último libro perfilan el mapa de lectura canónico realizado sobre su obra: costumbrismo y humor, o, más claro, literatura menor.

Ahora bien, Fontanarrosa es un escritor popular: sus cifras de ventas son siempre altas, sus libros tienen varias reediciones y su obra es leída por el "lector común". Al igual que lo que ocurría con los escritores de fines del siglo XIX arriba mencionados, a la obra de Fontanarrosa, que goza de alta recepción por parte del mercado y el público, no se le ha generado aún un sistema de relaciones con el mapa de la "gran" literatura argentina.

Aquí se trató, de manera arbitraria y azarosa, de insertar esta obra dentro del sistema de la literatura argentina: buscarle parentescos y choques, inventarle linajes. No se intentó señalar influencias sino identificar procedimientos y posibles filiaciones. Es, simplemente, una lectura posible.

### El amor y la invención

En la ya citada recopilación *El muerto profesional*, se incluye el breve texto titulado "Novelista por entregas". En pocas palabras, el argumento es el siguiente: un exitoso escritor español contrata a un joven secretario para dictarle sus requeridas novelas por entregas. A medida que Don Cosme incurre en numerosos errores de verosimilitud y el joven secretario se los hace notar, el viejo narrador le dice: "Ya se verá en las pruebas". A causa de un viaje de Don Cosme, la edición final de la novela queda a cargo del joven secretario, quien limpia "errores, anacronismos e imposibles que se le habían deslizado". A la vuelta del viaje, Don Cosme le cuenta que las correcciones que realizó lo arruinaron: "Cada público necesita su literatura y usted ha quitado todo interés a la mía". El relato finaliza así: "Don Cosme, el buen caballero de la imaginación desbordada, murió poco después en un hospital (...) Dios le haya dado un cielo tan poblado de fantasías como sus novelas, que mi tonta juventud no supo comprender".

Lo que apena al joven secretario es que su ojo censor haya corregido errores originados en la "imaginación desbordada" de Don Cosme, es decir, en la fabulación desaforada propia de una clase de novelas cuyo punto neurálgico sólo puede ser explicado con una sola palabra: invención.

En su "Novela argentina: nada más que una idea", César Aira la emprende contra una serie de autores y novelas, y traza una divisoria: "La complicación insensata que hace ilegibles a tantas de estas novelas es un efecto, precisamente, de su falta de pasión"<sup>2</sup>. Los enemigos de la novela, para Aira, son Schoó (*Baile de los guerreros*, de 1978), Fernando Sorrentino (*Sanitarios Centenarios*, de 1979), Rodolfo Rabanal (*Un día perfecto*, de 1978), y, claro, Ricardo Piglia (*Respiración artificial*, de 1980).

Aira desnuda dos defectos de la novela argentina: su pulsión por la complejidad y su resolución berreta, es decir, su "incapacidad": "¿Por qué tanta complicación? ¿Será por sadismo? ¿Por incompetencia? ¿Por qué esa prosa siempre confusa?". La prosa confusa evidencia una pose y al mismo tiempo una falta de oficio. La novela contra la que Aira embiste carece de atractivo, es un ejercicio mal resuelto, pero no porque se trate de malas novelas sino porque transparentan la pretensión de develar el eterno enigma de la literatura.

Cuando su análisis se detiene en el género best-seller "como fenómeno y técnica", Aira menciona a Silvina Bullrich, Beatriz Guido y Roberto Fontanarrosa. La variante última de la serie, "la parodia, practicada por Fontanarrosa en *Best Seller*", resulta a partir del prisma que propone Aira, "algo más divertida ya que despliega una desenvoltura y un placer de lectura por completo infrecuentes en nuestro horizonte".

Más adelante, cuando vuelve a nombrar la novela de Fontanarrosa, Aira afirma que:

la *máthesis*, que es la clave de la novela tal como la inventó Cervantes, (...) triunfa en la exuberancia de *Best Seller* (...) Porque la *máthesis* en la novela debe ser un saber de nadie, no del autor.

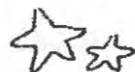
*Máthesis* es una voz griega cuyos significados centrales son "acción de aprender o conocer, deseo de saber; noticia, información, conocimiento". Para Barthes, la literatura es una *máthesis*, "un orden, un sistema, un campo estructurado de saber"<sup>3</sup>.

Deseo de saber, desenvoltura, placer, exuberancia: la novela de Fontanarrosa es pródiga en algo que Aira tiene muy en cuenta, la invención, o mejor, la invención como sostén y generador

2 Revista Vigencia, N° 51, agosto 1981, pág. 55.

3 Roland Barthes por Roland Barthes, Kairós, Barcelona, 1978.





del relato. La diferencia clara y definitiva entre Aira y Fontanarrosa es que el primero es un escritor que escribe a partir de conceptos que provienen de las vanguardias europeas del SXX, por lo que su elección es el trabajo sobre el procedimiento. Fontanarrosa, en tanto escritor popular, lo dice el propio Aira, trabaja sobre los géneros.

Otra diferencia fundamental aparece en relación con el humor. Mientras la obra de Fontanarrosa no podría desprenderse de su componente humorístico, Aira afirma que "el humor es una de esas vetas del discurso que van a buscar un efecto. Y si no obtienen ese efecto se abre un vacío; un vacío patético, como cuando uno cuenta un chiste y nadie se ríe"<sup>4</sup>.

En el universo Aira, no importa la lógica sino la novela: un suceso puede ser descabellado pero su función siempre será producir (inventar) más relato. Según lo explica en su "Ars narrativa", Aira escribe sin mirar atrás "...encontré en este procedimiento el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre..." (Criterion n8, Caracas, 1994).

Más allá de las diferencias que se puedan señalar entre ambos autores en términos de estilo o de variantes argumentales, Fontanarrosa, en sus novelas, y este es un punto medular de su producción cuentística, también escribe la historia de un progreso: literatura montada sobre la idea de un permanente desarrollo, de un ir para delante. Así se genera una sensación de tiempo real dentro del tiempo narrativo, ya sea novelístico o propio del cuento. Fontanarrosa trata de no escribir por partes:

...si ya tengo una aproximación del cuento, me siento a escribirlo: pero necesito tener un horizonte de unas seis horas. Porque mi idea es escribir el cuento entero<sup>5</sup>.

Las huellas textuales son claras. El capítulo 7 de *El área 18* termina con un seco "Se durmió". Y así comienza el 8:

No habría alcanzado Seller a dormir más de una hora cuando lo despertó el agudo y estridente reclamo de un silbato. Antes aun de despertarse por completo, sus reflejos hicieron que saltase en la cama para caer sentado encima.

Lo que interesa aquí es que el capítulo no empiece cuando Seller se despierta sino en el "no habría alcanzado". El arranque folletinesco permite señalar la emergencia de un relato continuo. En un cuento de corte policial, el narrador dice:

Alguien gritó entonces. O alguien grita entonces, porque el relato, si bien ya ha sucedido, se narra en presente, lo que le confiere una proximidad, una cercanía que lo hace más vívido. ("Una historia de Navidad", en *Uno nunca sabe*).

En líneas generales, el armado de Fontanarrosa tiene como ejes la escena y el tiempo real (Daniel Link lo define como un escritor de escenas), por lo que no sorprende que muchos de sus textos hayan sido llevados al teatro. Su preocupación principal es el desarrollo. Como dice Aira de Copi: "...dentro del realismo, la invención. En Copi esta inclusión está siempre vinculada al tiempo: dentro del realismo de lo que pasa, está la invención de lo que pasó"<sup>6</sup>.

Es decir, y para volver a pensar en el enojo de Aira con los novelistas argentinos, se trata de poner en juego el placer del oficio de la escritura. Para señalarlo una vez más: desenvoltura, placer, exuberancia. Las operaciones de leer y escribir están orientadas por este triángulo. Si uno de los procedimientos más usados por Fontanarrosa es la parodia, habrá que aclarar que no se trata del vicio posmoderno contra el que Aira declaró haber "llevado a cabo una campaña militante"<sup>7</sup>, sino de, en palabras de Pablo De Santis: "un acto de amor respecto de aquello que es parodiado; como en muy pocos autores, la parodia es un rescate, una salvación, no un modo de ataque por la vía del ingenio o del sarcasmo (...) La parodia (...) le permite no sólo la aparición de lo específicamente humorístico, sino también le presta un orden a la narración..."<sup>8</sup>.

Una de las manifestaciones de esta pulsión por entretener(se) con la literatura es la predisposición de los personajes de estos relatos (Fontanarrosa) y novelas (Aira) a dejarse llevar. Si el evento extraño o sobrenatural se presenta, el posible estupor inicial no implica que el personaje

4 Revista Ñ, 9/10/04.

5 Suplemento "Grandes líneas", *El Ciudadano*, 2 de marzo de 1999.

6 Aira: Copi, Beatriz Viterbo, Rosario, 1995.

7 en *La muela del juicio*, año VII, Nº3. En el mismo reportaje, Aira declara que la novela tiene que ser "una marea de amor".

8 Pablo De Santis: "Risas argentinas: la narración del humor", *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Emecé, Buenos Aires, 2000.



huya sino que se detenga a experimentar lo que el argumento le depara. Y puede ser cualquier cosa, en cualquier lugar:

El zumbido, dentro de su cabeza, era continuo. Una noche de jolgorio, tal vez. Pero ¿qué seguridad tenía de que era de mañana? Chasqueó los labios. No sentía en el paladar esa sensación densa y pastosa resultante de beber mucho anís mezclado con naranjina Schewepps en cinco dedos de huevo batido. Tampoco le parecía flotar en un vaho caluroso de caramelo como cuando fumaba demasiado opio.

¿Dónde estaba? ¿En qué país? ¿En qué continente? (*El área 18*).

Y mucho más adelante, en el capítulo 12:

Por segunda vez en muy poco tiempo, Seller se despertó sin tener la más vaga idea de dónde se encontraba. La habitación se hallaba a oscuras, sentía la boca pastosa y escuchaba, a lo lejos, el rumor de gritos y conversaciones en un idioma desconocido.

Todo era exagerado. La luz desmesuradamente blanca que caía desde las ocho torres de focos de cuarzo daba al césped del Bombasí Stadium un tono quizás celeste. El ruido era un motor poderoso y descontrolado, metido en los cerebros mismos de cada uno de los componentes del Spartan (...) Los olores a su vez se introducían ariscos en las amplias fosas nasales de Seller.

Si en algunos cuentos de Fontanarrosa hacen su aparición componentes que podrían remitir al género fantástico, lo cierto es que los personajes tratarán de sentir la irrupción de lo extraño en carne propia. Tratarán de vivir el sueño, de hacerlo real, de instalar sus funciones en la geografía de lo cotidiano. Que lo real siga siendo real porque, en todo caso, la realidad es algo más que un problema de taxonomía. El sueño, la invención pura, se presenta, ya no como imagen vívida de un evento pasado, sino con toda la irreversibilidad de un presente continuo que se construye a nuestro alrededor con la "normalidad" de lo real.

Los personajes de Fontanarrosa, y así también los de Aira, exploran todo con ojos ávidos, se dejan llevar por la lógica disparatada que les depara el argumento.

En *El sueño* (1998), de Aira, cuando Mario llega a la iglesia aspira fuerte el incienso alucinatorio de las monjas, pero se niega a tomar el té que lo priva de los sentidos, porque, justamente, quiere vivir la extrañeza con todo el cuerpo. Los personajes piden a sus sentidos más y nuevas percepciones, aunque más no sea para presenciar su propia muerte, como ocurre con el personaje César Aira al final de *Cómo me hice monja* (1993).

#### **Trompadas arltianas, voces del barrio**

En sus "Palabras del autor", texto que antecede a *Los lanzallamas* (1931), Roberto Arlt dice: "Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos. Después, estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce, poniendo los ojos en blanco". Y más adelante, en una de sus frases más citadas: "Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierren la violencia de un «cross» a la mandíbula"<sup>9</sup>.

En "Palabras iniciales" de *Usted no me lo va a creer*, el narrador que instala Fontanarrosa repite el gesto arltiano, y el cross a la mandíbula toma la cara de Carlos Monzón, se hace una piña concreta, justificada por lo que en el lenguaje arltiano sería "the struggle for life". La literatura es un trabajo, un oficio, da de comer:

Yo sigo la línea marcada por un grande, Carlos Monzón, el fantástico campeón de los medio medanos. Pumba y a la lona (...) Carlitos lo decía claramente, con esa forma tan clara que tenía para hablar: «Para mí el rival es un tipo que le quiere sacar el pan de la boca a mis hijos». Y a un hijo de puta que pretenda eso hay que matarlo, estoy de acuerdo.

Y más adelante:

... no esperen de mí una lucha limpia.

Este relato también puede conectarse con "Escritor fracasado" (en palabras de David Viñas, un "desquite" de Arlt), no porque Fontanarrosa sea un fracasado (es, más bien, todo lo contrario) sino porque en la base de ambos escritos se sitúa la intención no sólo de reflejar el mundo editorial, también se trata de demarcar el lugar que se ocupa dentro de él. La figura del escritor, el personaje que cada escritor construye de sí mismo, responde al estudio y aplicación de, para seguir con Viñas, ademanes y estrategias, gestos y apariciones, posicionamientos ficticios y de los otros:



Entonces yo, que soy un literato, que he leído a más de un clásico, que he publicado más de tres libros, que escribo desde el fondo mismo de las pelotas, que me desgarró en cada narración, que estudio concienzudamente cómo se describe y cómo se lee, que me he quemado las pestañas relejendo a Ezra Pound (...) pese a todo, debo compartir cartel francés con cualquier boludo. Mi libro tendrá, como cualquier hijo de vecino, que zambullirse en la mesa de novedades junto a otros millones y millones de pares, junto al tratado ilustrado de cómo cultivar la calabaza y al horóscopo coreano de Sabrina Pérez, junto a las cien advertencias gastronómicas indispensables de Titina della Poronga...

El sarcasmo vuelve transparente el lugar en el que la voz narradora de "Palabras iniciales" ve sus libros: no en el anaquel de clásicos, o en el de literatura argentina, sino en la mesa de novedades, a los codazos con el estofado de della Poronga y la futurología astral. Repitiendo la idea de Viñas: "...se va presintiendo que, aparte de ser un sarcasmo sobre el oficio de escribir y sus aledaños, fundamentalmente se convierte en un desquite del propio Arlt"<sup>10</sup>.

Ser escritor es una lucha: el narrador de "Palabras iniciales" emula el concepto arltiano de la literatura como un match cuerpo a cuerpo entre el autor y el lector. La operación de base es golpear, provocar curiosidad, es decir, hacer que el lector se pregunte qué pasará en la próxima página. No hay en los cuentos y novelas de Fontanarrosa, una puesta en escena acerca de determinadas teorías literarias, ni cuestionamientos acerca de lo que es representable, sino elecciones operativas que apuntan siempre en la misma dirección: qué y cómo contar, para que la literatura tenga la fuerza de una piña, se resuelven en una sola respuesta, y son, aquí, casi, una misma pregunta. Acumular y condensar: la energía se dirige hacia un solo punto de impacto, y no hay derivaciones que perjudiquen o disuelvan el efecto, y si las hay será para generar nuevos centros de proliferación narrativa.

La clase media es el gran relato arltiano (cfr. Massota) y es también uno de los grandes relatos de Fontanarrosa. Sobre el final de "Pequeños propietarios", el cuento de Arlt que narra la guerra sorda entre dos matrimonios vecinos, Joaquín y su esposa fantasean con las consecuencias que tendría para el odiado albañil que vive en la casa lindera su decisión de denunciarlo:

En silencio se refocilaron los cónyuges, asomados a la siniestra perspectiva de una tarde de domingo, con la callejuela recorrida por honestos propietarios, excitados por un remate ordenado por el juez. ¡Qué plato para la ferocidad del barrio!<sup>11</sup>.

Los dos matrimonios se acusan de ladrones o contraventores, y ambos se denuncian. Y se espían. "Julito", incluido en *Usted no me lo va a creer*, bordea los mismos tópicos. En síntesis, el argumento del cuento es el siguiente: Julito llega una noche a su casa, donde lo espera su padre para preguntarle por el origen de una tostadora eléctrica que tiene escondida en su habitación. Al enterarse de que Julito la robó del supermercado, su padre estalla:

—¿Dónde están las pautas de conducta que te hemos inculcado, dónde está el respeto por la verdad que siempre he tratado de transmitirte?

Momentos después hace su entrada en escena la madre, Ana. Y entre los tres personajes se desarrolla el siguiente diálogo:

—Estás tirando nuestra honra a los cerdos, Julio —el viejo apretaba los labios para no llorar—. Cuarenta años viviendo en este barrio, manteniendo una conducta intachable para que ahora los vecinos nos señalen por la calle como a los réprobos y los apóstatas...

—¿Y por qué se tiene que enterar toda esa gente, a ver, por qué se tienen que enterar los vecinos, y los réprobos y... los... apóstoles? —desafió Julio.

—¡Porque yo misma se los voy a contar! —se puso de pie Anita—. ¡Yo misma, con todo el dolor de una madre que ha llevado un hijo en sus entrañas y ahora ve a ese mismo hijo sumido en la deshonra! ("Julito", en *Usted no me lo va a creer*).

Julito cuenta que instantes después de robar la tostadora, en un episodio casual, se quedó con un maletín que contiene más de doscientos mil dólares. Quizás avergonzado por las palabras de sus padres, Julito les informa que al otro día devolverá todo, tostadora y maletín. La actitud de sus padres cambia por completo:

—Un momento. Un momento —se puso de pie, severo, el viejo—. Tampoco es cosa de apresurarse (...) Lo de la tostadora está bien. Devolvela, hijo. Ahora, en cuanto al portafolios, detengámonos un poco en el portafolios... ¿Alguien te vio correr con el portafolios?

<sup>10</sup> Viñas, David. "Postfacio", on *Cuentos completos de Roberto Arlt*, Losada, Buenos Aires, 2003.

<sup>11</sup> Arlt, op. cit.



Julio dice que va a llevar el portafolios a la policía, a lo que su padre se niega por ser ésta una institución "corrupta", lo mismo que las instituciones de beneficencia. Y cierran los padres:

—Julio —llamó el viejo, cuando ya su hijo se iba para la pieza—. Y de esto no le cuentes nada a nadie. Por ahora. No me gusta que se ventilen por ahí asuntos internos de la familia. Son cosas que deben quedar en la casa.

Julio aprobó con la cabeza.

—Como los Damiani —dijo Ana, ya desde el pasillo—, que cuentan a todo el mundo lo que les pasa, vida y milagros de lo que les pasa.

Las voces y los oídos del barrio juegan un papel decisivo en las actitudes de los protagonistas, y a medida que transcurre el cuento cobra fuerza la presencia de dos actitudes: puertas afuera y puertas adentro. Las dos coinciden en su perfil burlesco, es decir, dramático en tanto formas de la representación. Como no puede sacar ningún provecho de la tostadora, la madre de Julito monta una farsa que puede ponerse al trasluz de algunas mujeres arltianas: la esposa de Joaquín en "Pequeños propietarios", la madre de La Bizca en *Los siete locos*, la señora Loayza en *El amor brujo*. Cuando los padres de Julito se enteran de la existencia del portafolios repleto de dólares, es decir, cuando aparece en escena otro tema arltiano (el golpe de suerte y su consecuencia, el cambio de vida) los dos coinciden en que ese tipo de cosas hay que mantenerlas en secreto, puertas adentro, y lo que se critica en los vecinos es la exteriorización de los problemas íntimos.

### Un japonés en la mesa de los galanes

Nadie sabe, tal vez si sus amigos, cómo se le ocurrió a Osvaldo Lamborghini "La causa justa". A vuelo de pájaro, sus líneas iniciales nada tienen de raro: un partido de fútbol, un asado, los conflictos internos de una empresa. Es decir, nada que no hubiera podido pensar Fontanarrosa para uno de sus cuentos. Sin embargo, el relato de Lamborghini no es sólo eso. Da la sensación de que en su pulsión por dinamitar todo lo que tocaba, el autor de "El fiord" se preguntó cómo derribar ese mundo de "solteros contra casados", ese mundo de falsas lealtades, de hipocresías y máscaras. La respuesta puede haber surgido cristalina, perlada: con un japonés. O mejor: con un japonés que le dé valor a la palabra.

Ahora bien, los relatos de fútbol de Fontanarrosa no se proponen llegar tan lejos como los de Lamborghini. Fontanarrosa es un escritor popular y Lamborghini uno maldito, por lo que sus credos y públicos son diferentes. De cualquier manera, son precisamente estas diferencias las que permiten aplicar una óptica similar desde la cual mirar el mundo del fútbol, el mundo masculino del fanatismo.

No resulta extraño que de todas las variantes cuentísticas esgrimidas por Fontanarrosa, sólo la futbolera haya sido objeto de antología. Nos referimos, claro está, al volumen *Puro fútbol*. Lo que de alguna manera resulta inquietante es que sus cuentos futboleros, los más populares de su producción, reflejen una visión poco benévola con respecto a algunas tipologías que pueblan los estadios, más allá de que el escalpelo se oculte detrás de la neutralidad de la prosopopeya, y más allá de que el propio Fontanarrosa se defina también como un fanático del fútbol.

Se sabe que el drama de "La causa justa" se desencadena a partir de juramentos lanzados gratuitamente y de tensiones sexuales hasta ese momento no resueltas. En *Uno nunca sabe*, y luego en *Puro fútbol*, se incluye un cuento titulado "Escenas de la vida deportiva". La anécdota que da pie al relato es pequeña: un grupo de amigos se reúne para jugar un partido que finalmente se frustra cuando uno de ellos pincha la pelota sin querer. Lo interesante no está en la historia, mínima, sino en la escena y los diálogos.

—¿Usted también la puso, Marcelito? —se interesó Aguilar, generalizando el tema.

—Cuatro al hilo.

—¿Y te podés sentar todavía?

(...)

—Cambiate, gil, y dejá de romper las bolas.

—Chupame el choto —recomendó Tito—. Y pasame el aceite verde.

—Comprate, si querés aceite verde —negó Miguel—. Miserable de mierda. Vos sos como el otro, el Gonza, que nunca pone guita para la cancha...

—Metétele en el orto.

(...)

—¿Trajiste la pelota? —Le gritaron varios.

—La tengo en el baúl.

—¡Y bajala, sota, o te creés que vamos a estar toda la tarde esperando!

—¡Pepe maricón! —Chilló Marcelo, distorsionando la voz.

—¡Putazo! —se unió Tito. Pepe, caminando de nuevo hacia el auto, giró hacia ellos y se agarró los huevos. Después siguió caminando.





La "acusación" de homosexualidad salta entre los personajes como la pelota en un "loco", y todos los chistes y comentarios tienen una evidente referencia sexual/genital. "Escenas de la vida deportiva" bien podría ser una escena más del marco previo a la explosión de Tokuro en el relato de Lamborghini.

"El ocho era Moacyr" es el título de un relato de *Nada del otro mundo*, en el que se cuenta la historia de "Sobrecojines", sujeto apodado así por la barra del bar, con guiños y picardías hacia su supuesta homosexualidad, por sus conocimientos sobre polo, por decir Blenders con "pronunciación cuidada", y por postular que "manejar el último modelo de Renault era sentirse «sobre cojines»", frase histórica que le valió el apodo. Sobre el final del cuento, Sobrecojines demuestra sus conocimientos futbolísticos, lo que genera que el grupo de amigos cambie su opinión y lo recategorice como "buen tipo".

Es decir, saber de fútbol convierte a Sobrecojines en buena persona, le devuelve su nombre, Rodolfo, y aleja las sospechas sobre su posible homosexualidad.

Otra variante aparece en el cuento "La mesa de los galanes", en el que dos amigos se enteran de un dato que podría destruir la imagen de Don Juan de otro de los parroquianos. Apenas ingresa al bar, un personaje saluda a otro de este modo:

—¿Qué hacés, Francés? —le dijo—. ¿Es cierto que te hiciste puto?

La respuesta, que habría erizado los pelos de la nuca de Tokuro, llega apenas más tarde:

—Y... —explicó el Francés, más previsible, de buen grado pero con menos manejo del humor— Hay que probar de todo en la vida.

A los chistes sobre la supuesta homosexualidad del Francés, hay que sumarle, una vez descubierta la información, la indiscreción:

—A mí me habían dicho algo, te juro. Que venía medio herido el hombre...  
—Sí, pero hay que estar muy necesitado para engancharse la gorda esa.  
—Un ídolo con pies de barro, Ricardo.  
—No lo comentés en el boliche, hijo de puta.  
—No Ricardo. Vos sabés que yo, en esas cosas, soy muy discreto.  
—Esperá que se lo cuente al Zorro ¡Huy cómo se va a poner el Zorro!  
—¡A Pedrito, boludo, a Pedrito se lo tenemos que decir!

El tono general del relato es amable, y la voz narradora se sustrae hasta volverse casi una reproductora de discursos tomados de la vida real, y lo que permanece es un diálogo entre personajes indiscretos y mentirosos. La habilidad de Fontanarrosa para ejercer su crítica a tópicos característicos del "macho argentino", futbolero y de café, radica en sustraer la voz de un posible narrador que tome partido a favor o en contra de los personajes: el cuento los deja hablar.

Pero quizás el mejor ejemplo de esta crítica al machismo vernáculo aparezca en "El sordo". En este cuento se narra la puja entre dos hombres, un "cornudo" y su respectivo "corneador", quienes terminan obviando el motivo de su pelea para entablar una esgrima verbal insólita. El Sordo, el "corneador", insiste en no conocer a la mujer hasta que concede:

—¿Sabés por qué no me encamé con tu mujer, ni me encamo, ni me encamaría nunca? (...)  
—Porque tu mujer no me gusta. ("El sordo", en *La mesa de los galanes*).

El marido, ofendido, comienza a defender a su esposa, remarcando sus virtudes:

—Más de una de estas pendejas querría tener el culo que tiene mi mujer.

Y más adelante:

—¿Sabés por qué vos decís eso? —le dijo. El Sordo esperó, fastidiado. —¿Sabés por qué vos decís eso?  
—¿Qué digo?  
—Que no te gusta.  
—¿Por qué?  
—Porque Marcela no te da pelota. Por eso —El Sordo giró para mirarlo—. No te da bola (...)  
—Sí, preguntale.

Resulta revelador: los personajes han dejado de escucharse (el cuento se titula "El sordo"), es decir, han desvalorizado la palabra, han vaciado de contenido sus discursos, por lo que aquí vuel-



tema, en Borges, es rastreable y obsesivo: desde "El muerto", en donde Benjamín Otálora pretende usurpar a Azevedo Bandeira,

Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. ("El muerto", en *El Aleph*).

pasando por el inverosímil impostor Tom Castro, hasta dar con El inglés de La Colorada en "La forma de la espada": un estanciero que vino de la frontera de Río Grande del Sur cuya cicatriz traza la costura que simplifica dos identidades en las tierras orientales de Tacuarembó. El inglés fue un conspirador irlandés buscando la independencia de su país. Otra vez el problema de las nacionalidades: un irlandés cuyo pabellón es el sajón, un estanciero que "ha cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista", y que exhibe una línea que le cruza la cara en media luna; esta cicatriz, precisamente, es el dibujo de su nombre escondido, se llama Moon. Analogía similar en la identidad que se combina en "Tema del traidor y del héroe", los movimientos de diversos personajes que graban su vida en el surco de una dinastía que los supera, fundando mascaradas y exaltando enigmas:

...Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán.

—Sí —confirmó Dunraven—. Fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día. ("Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", en *El Aleph*).

Retomando el mundo de Fontanarrosa: en ese entretejido de identidades y revelaciones, un soldado del ejército británico en Malvinas abisma su identidad en el lejano Nepal (la historieta "Khunjo"); su niñez se inflama en el deseo de ser un monje y el destino le depara el lugar de un gurka en la inclemencia de unas gélidas islas, combatiendo por los colores de una bandera tutora que lo arrea, dibuja y justifica. O, también, un polaco cuyo apellido es Martínez por un error de registros inmigratorios, que llega a Rosario y tienta su suerte como torero ("Toros en Rosario").

Fontanarrosa toma la manía borgeana y la lleva hasta el precipicio del humor para desbarbarrancar en disparate, pero osando comprometerse en el duelo de las ocurrencias. El enigma se reviste con desaforados gravámenes, inverosimilitud risible pero codiciada por la sutileza de la inteligencia que quiere edificar un acto de revelación pasmante.

Borges y Fontanarrosa comparten, en todo esto, la peregrinación por las enciclopedias, por entever, en el trazado territorial de los nombres y las crónicas, la intervención inventiva de una nominación que agregue a ese índice el intercambio de historias apócrifas pero documentadas.

En esta misma línea, existe también en el mundo de Fontanarrosa una clase de cuentos que se narra desde una neutralidad indiferente, construyendo un formato que podría definirse como periodismo fantástico. Así aparece una ligazón con la obra de Juan Rodolfo Wilcock, cuyos libros de relatos se arman a partir de mezclas constituidas por, entre otros factores, el artículo de divulgación científica, la biografía apócrifa o la reinención literaria de una noticia periodística.

En "Estudios etológicos del profesor Erwin Haselblad" (*El mundo ha vivido equivocado*), Fontanarrosa narra la historia de un estudioso del comportamiento de los animales, que convive tres meses con un pingüino en una cámara frigorífica. El narrador se refiere también al experimento del sueco Hans Bgorn, quien, para estudiar la vida de los gusanos de las palmeras, "pergeñó un revestimiento para su propio cuerpo hecho en una tela gomosa de flexible consistencia con la cual se envolvió". Una vez que decidió enterrarse para comenzar sus estudios, Bgorn desapareció para siempre.

Los libros de relatos de Juan Rodolfo Wilcock se componen de monstruos iconoclastas y solitarios, y de sucesos inquietantes. Su tono y el de Fontanarrosa coinciden en su amable indiferencia, en la naturalidad con la que narran historias desaforadas, como la de Alfred Attendu, incluida en *La sinagoga de los iconoclastas*, quien dirigía en Haut-les-Aigues un Sanatorio de Reeducación en el que se trabajaba para volver a los pacientes al estado edénico del ser humano: la idiotez.

O como el delirante proyecto de Antoine Amedee Belouin, "destinado a revolucionar la forma de las comunicaciones en el inminente siglo XX". Belouin había pensado en una red de ferrocarriles subacuáticos, aunque en su manual de vías férreas sumergidas admite su "absoluta incompetencia técnico-científica".

#### **Tipos de ambiente**

Una mirada rápida a la fauna urbana que protagoniza muchos cuentos de Fontanarrosa, recorta



ve a aparecer la imagen trágica de Tokuro, capaz de morir por una palabra mal empeñada.

### Escribir con el oído

Según explica Alberto Giordano<sup>12</sup>, la literatura de Manuel Puig, a diferencia de la de Julio Cortázar, no jerarquiza sino que iguala los materiales con los que se construye. *Boquitas pintadas* (1969) se inicia con un aviso necrológico: con ese simple movimiento, el relato pone en escena un entramado multiforme, en el que las voces se alternan y se disipa la idea de una voz central, de una autoridad narradora.

Ahora bien, todos los títulos de los libros de cuentos de Fontanarrosa están extractados de relatos que usan la primera persona como motor de la historia y, a la vez, la mayoría refieren a "muletillas", a formas estereotipadas del decir: *Nada del otro mundo*, *Uno nunca sabe*, *Te digo más*, *Usted no me lo va a creer*. Coloquialismos, residuos de oralidad casi metafóricos y vacíos que retornan embestidos de significado en la narración; pausas, gestos y ademanes conversacionales, literatura escrita con el oído. "Nada del otro mundo", cuento que da título a uno de los libros, es el relato de una señora que ha visto el paraíso y vuelve para contarlo:

Pero... ya le digo, si a mí me preguntan, no creo que valga la pena. Como curiosidad y si le aseguran el retorno, bueno, vaya y pase. Como curiosidad, como para decir "Yo estuve". Pero si no, nada del otro mundo. Mire, ahora hay promociones de toda la zona de Indonesia, un área casi inexplorada hasta el momento pero que ahora, gracias a Dios, ha sido tomada por la Sheraton...

El "otro mundo" no es "nada del otro mundo" según la señora que lo cuenta; señora cuyos rasgos y fraseo permiten adivinar algunas de sus características. La narración levanta discursos orales y los acerca al hecho literario que, en última instancia, es tejido por la mera acción de los materiales adyacentes recogidos de la oralidad, y cargados de formas estandarizadas, como el "vaya y pase", "mire" o "gracias a Dios".

El narrador Fontanarrosa se camufla y revive en múltiples voces, y esas voces —tanto como las eficacias propias del formato periodístico o del cine hollywoodense— forman parte de un universo al cual el escritor se acerca, sin distanciar la cuestión literaria de las subculturas que la integran.

"Bar de solteras", el relato que abre *Estertores de una década*. Nueva York, '78, de Manuel Puig, comienza:

Querida/o... vuelvo otra vez a conversar contigo, (...) ¡anoche debuté en un bar para solteros! Te juro que todo el día de ayer me sentí excitada por la perspectiva. Me dio un gran gusto no depender de nadie, no depender de tener fiesta sábado a la noche, no depender de tener cita con algún galán. Pues nada, yo muy moderna e independiente...<sup>13</sup>

Las muletillas de la oralidad siguen intactas en el coloquialismo de la carta: las repeticiones, el "te juro" o el "pues nada", subrayan la presencia de una voz que, aunque ficcionalizada, conserva sus rasgos socio-culturales aún dentro del estrato literario.

En *Usted no me lo va a creer*, el cuento "Sr. Director" deja que una voz narradora escriba un relato a través de una carta de lectores. La carta al Sr. Director de un diario es firmada por "Anita Busetti de Vandermaider. DNI: 2786493. TE: 455-2987 (de tarde)" y quiere traslucir el enojo de una señora mayor —el número de documento aporta ese dato— ante la injusticia social. De allí se desprende otra lectura: una señora aburrida ensaya sus recursos básicos de taller literario vía carta de lectores para ser tenida en cuenta para futuras colaboraciones. Esos "desprendimientos" no nacen de otro lugar más que de la voz.

Fontanarrosa y Puig, entonces, se ligan en esa cesión de la voz a un narrador preciso y ubicable dentro de determinado tipo social. Y sus relatos avanzan ya sea desde el coloquialismo más puro de la oralidad o merced a formatos escriturarios estandarizados —la carta, la necrológica, la nota en la revista—. Son relatos nacidos de una manera de hablar. El escritor cede su pluma a una especie de "voz en off", ficcionalización de ciertos residuos lingüístico-sociales que cobran en la narrativa el papel central.

Quien escribe, en este caso, es quien escucha, y la "traducción" de esa escucha es el relato final. Sin embargo esa traducción es siempre tan plena, y la entrega al murmullo de las voces tan absoluta, que se borran las marcas de lo traducido, de manera que el lector pueda escuchar el susurro de lo real. Dice Aira, en "La prosopopeya": "Y toda la originalidad del *Quijote*, originalidad fundante de la novela, está en que sus personajes hablan. Mediante el simple recurso de darle la palabra a los personajes de una novela de caballerías, ésta estalla, sus códigos se disuelven. La ficción no resiste a la prueba de la palabra hablada, la realidad actúa como un ácido, y nace el realismo"<sup>14</sup>.

Esas mujeres que padecen en primera persona en la narrativa de Puig —ese realismo moder-

12 Giordano, Alberto: *Manuel Puig, la conversación infinita*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001.

13 Puig, Manuel: *Seix Barral*, Buenos Aires, 1993.



no y revitalizado a partir del fragmento, única prueba de la totalidad— pueden leerse, como dijimos, en Fontanarrosa. Mujeres capturadas en su más absoluta cotidianeidad y cuyos lugares comunes saben transmitir, en primera instancia, una emoción. De allí nace, indefectiblemente, una historia, ya que “el lugar común se desprende de sus funciones representativas y deviene en artefacto capaz de transmitir, sobre la superficie de una voz expropiada de sus banalidades, el presentimiento de una existencia singular”<sup>14</sup>. Y “Fotos viejas”, de Fontanarrosa:

Mirá Merce, mirá ésta qué linda... Acá está Rosi, mirá qué bien está. ¿Cómo cuál es? ...ésta, ¿cuál va a ser?... la que tiene esa especie de bonete en la cabeza... Bueno, todas tienen esa especie de bonete en la cabeza, se ve que era una fiesta. Claro, en la casa de Zulema, un cumpleaños. Rosi debía tener acá doce, trece años. A ver... no, no dice nada acá atrás... porque a algunas fotos yo les ponía la fecha detrás. No, a ésta no le puse nada. ¡Qué tonta! (“Fotos viejas”, en *Nada del otro mundo*).

A cada foto corresponde un párrafo, y en cada párrafo la voz, vacilante en el recuerdo y fascinada por el reconocimiento, señala la foto y la describe fragmentariamente. Dos cuadros se instalan en el trajín de la lectura. El primero rearma la escena de la fotografía que la voz ilustra. El segundo, más amplio, sienta a dos mujeres en un cómodo asiento y deduce sus rostros sorprendidos, embelesados por la evocación. Como en Puig, la historia se deduce de lo que se dice y también de lo que se calla. La presentificación de las voces monta la escena argumental por sí sola, y el destino de los personajes es una historia por descifrar, replegado detrás de la verdad—múltiple y singular a la vez— que el murmullo de las voces supone.

Dice Puig:

Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz «en off» de una tía mía introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que ser de unas tres líneas de duración, al máximo, y siguió sin parar unas treinta páginas, no hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar, pero me pareció que la acumulación de las banalidades le daba un significado especial<sup>15</sup>.

El contador de historias que es Fontanarrosa tampoco distingue entre una banalidad y una historia trascendental. Acaso porque lo trascendente —lo insólito, lo inaudito, lo extraordinario— siempre esté en su obra tamizado por el bastidor de lo cotidiano. En muchos de sus relatos más célebres, no escuchamos más que un diálogo. Voces montadas en la superficie del discursar cotidiano y de las cuales adivinamos, sin embargo, en el paroxismo de sus fantasías, un destino, un significado último en la nimiedad de la conversación.

#### Usurpación de identidades, ficciones periodísticas

Así comienza “Una historia de tango”, de *Nada del otro mundo*:

Pienso que esta historia le hubiese gustado a Jorge Luis. Es más, estuve a punto de llamarlo, pero un par de razones me hicieron descartar la iniciativa: primero, él ya había emprendido su viaje final hacia Ginebra y segundo, yo ya la había escrito. Pero no dudo que a él le hubiese atraído sobremedida este relato ya que en él se entrecruzan los eternos valores del coraje, la frustración y el abandono.

El relato propone que detrás de un consumado cantor de tango —“porteño de ley”, lo nombra el narrador—, exponente de un Buenos Aires profundo y añoso, se esconde la figura final de un malogrado kamikaze japonés, que, presa de un despecho infranqueable, condena un amor y una nación entera. En eso, una recreación que rumbea a los autores: el gusto por trastocar una identidad y poner en tela de juicio un conjunto de patrones que, en la geografía literaria, modifica nacionalidades, idiosincrasias y biografías.

El relato no es aquí la exageración paródica de un motivo literario. En todo caso, lo excesivo es el paroxismo humorístico que desata los acuerdos y los sopla al campo lucio y exigente de lo inusitado. Esto sucede porque la materia preferida es la ocurrencia y porque la fascinación por el enigma, un rostro que se reviste a sí mismo para purgar su conflicto al desenmascarse, se suma a la usurpación de identidades, lo que supone que al fin éstas son un capricho biográfico que se somete siempre al interrogatorio exhaustivo de la confabulación.

¿Qué le hubiese gustado a Jorge Luis de esta historia, aparte de la puesta en escena de los valores del coraje? Sin duda, el golpe de identidad que fulmina lo seguro del fetiche nacional. El

14 Aira: “La prosopopeya”, en [beatrizviterbo.com.ar](http://beatrizviterbo.com.ar) (el subrayado es nuestro).

15 Giordano, op. cit.

16 Puig, Manuel: “El fin de la literatura”, en *Los ojos de Greta Garbo*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993.



un primer marco geográfico y un perfil inicial de personaje. En primer lugar, el bar El Cairo, escenario privilegiado, fácilmente ubicable para el público local, como cualquier otro bar de los llamados clásicos, enclavado en el microcentro rosarino. Dejando de lado las implicancias "turísticas" que pueda imantar la mención de El Cairo, aquí interesan las características de los que se sientan en sus mesas a tomar un café y a conversar sobre cualquier cosa.

Esa particular "hacienda" de personajes se cotiza por sí sola como una generación cultural que atraviesa definitivamente la obra del rosarino y también la de Saer, un escritor que, si bien no nació aquí, afirma haber inventado Rosario desde sus novelas<sup>17</sup>.

En la literatura de estos dos autores habita un modo de hablar, de opinar, de disertar sobre el mundo y sus avatares, que a partir de modos del discurrir humorístico de la palabra y la filosofía popular, diseña un sujeto social que trasciende el estilo de sus escrituras, pero que a pesar de sutiles diferencias se materializa con la misma justeza y concreción en el espacio conformado por ellas. Así, el Leto de *Cicatrices*:

Hace un frío de la madona. Un frío del carajo hace. El casquete polar debe ser un poroto comparado con esto. En la Antártida, en comparación, uno podría andar en pelotas lo más tranquilo. Es la locura. Aquí uno hecha un gallo y cae un cachito de hielo sobre la vereda. Todo el mundo anda escupiendo escarcha. Antes de ayer sin ir más lejos un tipo que andaba por calle San Martín abrió la boca para saludar a un amigo que pasaba por la vereda de enfrente y no la pudo volver a cerrar porque se le llenó de escarcha. Tuvieron que aplicarle un soldador para que pudiese volver a cerrarla, porque el frío que le estaba entrando por la boca abierta había empezado a congelarle la sangre. Si esto sigue así, en la primera de cambio me meto en la cama con noventa frazadas y no asomo la nariz hasta el mes de enero. (Angel, jugando al billar en *Cicatrices*)<sup>18</sup>.

#### Y el narrador de "Te digo más":

Porque, decime vos, qué carajo tiene que ver con nosotros y con nuestras costumbres el Papá Noel. ¿Quién le dio chapa al Papá Noel? Un tipo vestido para la nieve, abrigado como para ir a la Antártida, en un trineo tirado por renos. ¡Renos, mi querido! ¿Cuándo mierda hemos visto un reno nosotros? ¿Alguna vez vos fuiste al campo y viste un reno? ¿Alguna vez te fuiste a Buenos Aires en auto y viste al costado del camino un reno morfando pasto debajo de un árbol? (...) Ni siquiera en el sur, donde hace frío y a veces nieva encontrás un reno ni que te cagues. Un reno o un ciervo, un alce o como carajo se llamen esos bichos que tiran el trineo de Papá Noel. De pedo si los ves alguna vez en alguno de esos documentales que pasan en televisión. (...) Como Halloween ¿vos podés creer? ¿Vos podés creer que estén tratando de imponer Halloween y nosotros compramos ese paquete como unos pelotudos? ¡Somos unos forros, querido! Porque, llegado el caso, que ellos traten de vendernos sus costumbres, está bien, es el negocio de ellos, defienden su guita después de todo. ("Te digo más", en *Te digo más*).

El tipo que conforman los integrantes de la Mesa de los Galanes en la geografía de El Cairo, le deja una silla libre a Tomatis, Barco o Botón; es decir, los personajes del universo Saer pueden intercambiarse con un Quique, un Belmondo, un Ricardo, que a su vez bien podrían ser los comensales del famoso asado con chopera incluida, en la quinta de Basso en Colastiné, con motivo del cumpleaños de Washington, que intentan glosar Leto y el Matemático en sus veintinueve cuerdas santafesinas. Es, en el fondo, la misma gente:

- ¿Y? —dice Tomatis—. ¿Dónde la tienen las europeas?
- Una en cada axila —dice el Matemático.
- ¡No digas!
- Palabra —dice el Matemático—. Que te caigas muerto ahora mismo. (Saer, *Glosa*)<sup>19</sup>.

Pueden cruzarse los diálogos, los chistes, los comentarios, las reuniones en las que se pueden hablar de banalidades y también de temas generales: los temas de conversación pueden ser el caballo de Noca y los tres mosquitos de Washington, el fútbol, las minas o la televisión:

Se entrevieron, entonces, en el tema del fútbol, que después pasó a ser el del cine y, por último el de la política. (en "El día que cerraron 'El Cairo'"; en *El mayor de mis defectos*)

La grilla temática es vasta y heterogénea, y los personajes pueden hablar de todo porque poseen una red cultural que les permite ensayar argumentos sobre variados temas y participar de una conversación casual en donde las fronteras que rigen lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, se cruzan sin notación ni disimulo en el ritmo ágil de la conversación. Hablar de literatura clásica lleva a la gastada de sobremesa porque el humor socarrón es la carta más sensible que distingue al intelecto:

17 Diario *El Ciudadano*, 27/10/99.

18 Saer: *Cicatrices*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994.

19 Saer: *Glosa*, Seix Barral, Bs As, 1986.



"Es elemental", gritaba Tomatis, dando puñetazos en la mesa. "Ningún celoso mata a su mujer a puñaladas. Eso es psicología barata. Un verdadero celoso es un maniático del detalle. Y la vez que sentí verdaderos celos en mi vida, experimenté el impulso irrefrenable de conseguir un metro de carpintero y salir a tomar las medidas de la cama de dos plazas donde yo suponía que se perpetraba el engaño". (...) Barco le respondió que mejor hubiese valido usar el metro de carpintero para medir el objeto por el cual la mujer había sustituido a Tomatis. "Si es necesario desplegar todo el metro de carpintero para medirlo, ahí está la causa del engaño", dijo. (*Cicatrices*).

Los personajes estaban hablando de los celos de Otelo, ante una cena horrible de cebollas y arvejas, que permite, una vez más, exhibir esa rapidez irónica y ocurrente con la que Saer perfila su personaje más paradigmático: Tomatis:

Cuando probó el primer bocado, Tomatis dijo que tal vez con cebollas podridas el potaje habría salido un poco mejor, pero que todavía estaban a tiempo de sacar algún condimento del tachó de la basura y agregárselo. (*Cicatrices*).

El humor de esta fauna urbana no es, para notar con propiedad la cuestión, una disposición de género, ni en Saer, ni en Fontanarrosa (aunque el rosarino sea un humorista), sino un tono constante y natural, que hace de soporte al discurso de estos sujetos socialmente identificables, que el aparato de la literatura graba en su texto total como un elemento más de todo ese conjunto de sentencias y retruécanos que es la charla ociosa, culta y chicanera.

#### Relatos de iniciación: Cortázar

Si fuese posible ubicar una zona de ejercicio y aprendizaje literario en la obra de Fontanarrosa, ésta corresponde a su primera publicación, *Los trenes matan a los autos* (1973). La distancia temporal que media entre la publicación de *Los trenes...* y sus posteriores ediciones no es un dato menor. Y no es casual que en estas narraciones aún vacilantes, en ese trazo escriturario que aún no logra ostentar la seguridad irreverente de sus últimos libros, aparezca, fantasmal, la figura de Julio Cortázar.

Cortázar ha creado un universo cuyos elementos se fijan notoriamente a su propia estructura. Hay un tono cortazariano del decir que hace que la cita a su obra —pensada en términos de alusión o influencia— nunca pueda aparecer de manera implícita o sutil. Cuando el *tono Cortázar* irrumpe en determinada escritura, lo hace poniendo sus artilugios en la superficie, de manera que su descendencia pocas veces se resuelve de manera feliz.

En *Los trenes matan a los autos* puede leerse un murmullo del ejercicio cortazariano, y si bien el volumen posee cuentos reticentes al olvido ("De la comida casera"), tanto en su precisión narrativa como en su fraseo difiere notablemente del nivel alcanzado en los volúmenes posteriores.

La marca de Cortázar aparece en estos albores escriturarios —como el espacio de búsqueda de un tono más que como un tono en sí— para no volver a presentarse después, cuando la técnica escrituraria de Fontanarrosa se consolida y vaya transformando ocurrencias sobresalientes en sólidos relatos.

"Los suicidios", el segundo cuento de *Los trenes...*, se construye desde una parodia. Su rasgo dominante no está dado por la peripecia sino por la estructura formal: el relato es narrado por una tercera persona objetiva, impersonal y estereotipada, propia de un informe periodístico. No habría aquí voz narrativa, sino voz que parodia una escritura, recurso al que Fontanarrosa siguió apelando a lo largo de su carrera literaria. Sin embargo, el trabajo sobre la parodia que aparece en *Los trenes...* difiere del que emergerá en los volúmenes posteriores. Es como si el joven Fontanarrosa no hubiera encontrado aún la clave: escribir sobre un formato estandarizado un universo propio, haciendo que una rígida estructura reciba una torsión y funcione a los fines de una nueva invención.

La temática del cuento, a su vez, se centra en una cuestión terrible: el suicidio. Resuenan, la relación es clara, las "Instrucciones para llorar" de Julio Cortázar, donde el formato técnico-instructivo del lenguaje convive con temáticas siempre ligadas a la más profunda subjetividad o ni-miedad ("Instrucciones para subir una escalera"). La marca registrada de Cortázar hasta tal punto que, cuando algo que se le parece no lleva su firma, parece ubicarnos ante el escándalo de la réplica.

Más allá de este pequeño y esporádico cruce formal entre Fontanarrosa y Cortázar, se puede ubicar una filiación en otro sentido, algo más amplio, esto es, en la manera de concebir el hecho narrativo. Leemos en Cortázar:

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese *combate* que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knock out.<sup>20</sup>





El boxeo reaparece después del pasaje que va del "cross a la mandíbula" de Arlt, toca esta cita de Cortázar hasta llegar a la alusión a Carlos Monzón en "Palabras iniciales" de *Usted no me lo va a creer*, donde el lector aparece como "alguien que le quiere sacar el pan de la boca a mis hijos".

El cross, entonces, en Arlt, Cortázar y luego Fontanarrosa, va derecho a la mandíbula del lector, y el texto debe cumplir en esta instancia pugilista la tarea de *knockear* y vencer.

La distinción cortazariana de *lectores machos y hembras* revela una preocupación de fondo: capturar al lector y transportarlo, inexorablemente, a otra realidad; apoderarse, con despotismo y arrogancia, de su imaginación.

El Fontanarrosa de adjetivos exóticos, el nomenclador del mundo y contador de cuanta historia se presente a los pies de su invención, adhiere silenciosamente al precepto de narrar para *knockear*:

(el cuento) debe hacerle perder (al lector) contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo (sic) a una sumersión más intensa y avasalladora (de modo que "salga" de su lectura) como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante... (Op. Cit.)

Hay, en la violencia del combate, un telón de fondo que aplaca las fuerzas destructivas: pensar al par escritura/lectura como un acto de amor agresivo, activo, que quiere poseer pero que al mismo tiempo, y en función de esa vehemencia, resulta irresistible. La escritura de Fontanarrosa supone, en definitiva, un acto de amor, dado por ese disfrute con el decir, en un relato que avanza sin dar tregua. El tormento del acto de escritura, esto es, adecuar la palabra a la cosa, es para ambos dichoso juego dado a la invención, es tránsito entretenido desde suelo cotidiano hasta la creación extraordinaria. Un universo donde casi todo es posible, y si no es posible, al menos, puede ser narrable.



CONICET



I E C H





## EL MUNDO: DEL ESTADO BARROCO PARA UN POSIBLE ORDENAMIENTO

### La seducción de los significantes

Los mundos literarios no son otra cosa (esto es siempre una obviedad) que conglomerados de significantes. La cualidad de la palabra está en que es ella misma el principio y fin de una experiencia. La geografía del significante es la pura realidad de la lectura, y hasta se podría decir que la información de su significado produce extrañas identidades más allá de las contundencias materiales del mundo conocido que tratan de evocar.

En el camino significante de la escritura de Fontanarrosa se descubrirá que hay un notorio interés por las palabras, por su fisonomía sonora, por su valor de objeto descubierto que en cada novedad engrosa el particular diccionario literario, una carga más para su batería nombradora. Se encontrarán formulas que se repiten, como "guiñapo sanguinolento", adjetivos preferidos, el caso de "estentóreo" (que hasta llega a ser nombre propio), distinguidas adquisiciones: "lábaro", y demás sonajeros léxicos que seducen e identifican al trabajo de su letra.

"Mundo de significantes"; sirve esto para detenerse en varias cosas: en el preciosismo grafe-mático del placer pictórico de la palabra (nombres que son dibujos impronunciabiles: Npmw), para ubicar la obsesión del nombrar, para sostener que el juego del escritor se presta a una fantasía exquisita al estar embelesado por el significante antes que por el referente; es decir, obnubilarse por la sonoridad de la palabra "toronja" antes que por la fruta en sí, que puede ser, incluso, desconocida para el que la invoca. Pero servirá, sobre todo, para dar la idea del viaje por los libros, cuya presentación preferida es la fisonomía de la enciclopedia. De "Alemania" podrá irse hasta "Angola" sorteando apenas unas pocas hojas sin el estorbo de los equipajes; así, viajando en la enciclopedia se hace un traveling por significantes y por esas tipologías informativas que fascinan y que junto a la puesta en escena del discurso efusivo de la doxa son, en crudo, el palimpsesto o pastiche determinante de la escritura que sostiene el mundo de Fontanarrosa. Y es ésta ya una de las primeras características que se pueden enarbolar para motivar una interpretación que hable sobre el armado de esa escritura.

Elegir ahora para la explicación el "cortar y pegar"<sup>1</sup> del pastiche, como procedimiento de un estilo, es el gusto por una ejemplificación contundente. Pero podría describirse el fenómeno desde el punto de vista de una manía sintáctica inclusiva que abre las puertas de su salón extravagante y deja entrar a los textos para tentarles las tipologías con una danza que las pervierte y emancipa. Ya se verá claro:

Cuando el hombre quedó solo, se percató del silencio. Tanteó de nuevo el lugar de la picadura. Vaya a saber cuánto tiempo hacía que la yacua regazú había estado habitando la axila, pero no podía hacer más de tres meses. Para julio lo había atacado el paludismo y el doctor del obraje le había dado quinina y le había puesto el termómetro. Y ahí, en esa misma axila, no había nada. Luego, cuidadoso, el hombre se revisó bajo el otro brazo. Las yacua regazú suelen andar en yunta y no hubiese sido nada raro que la pareja morase en la axila restante. Sintió la boca seca y los lóbulos de las orejas le latían como dos pequeños corazones. El veneno de la yacua regazú es espeso como una melaza, lento por lo tanto e inapalable. ("La Yacua regazú", en *Nada del otro mundo*)

Allí el texto de Horacio Quiroga está usurpado, o usurpando. El asesinato que cometen los amantes de "La yacua regazú" contra "el hombre" de Quiroga en la proposición del cuento, está usurpando la letra del escritor de *Los desterrados* (1926); se la apropió y la lleva a su cuartel de trabajo para ubicarle el huésped que perpetre su disloque. O también, el significante estético de Quiroga usurpa el tema de un cuento (que en el final es un chiste conocido) y lo rige desde su estatus literario presentándose como el específico y favorable narrema para la formulación del código que la idea del relato quiere provocar.

El significante de Quiroga, como también estará el del *Reader's Digest*, el de Borges, el de Corín Tellado, el del best seller, el de la crónica de viajes y de los saberes diletantes, los opúsculos y otros, todos superponiéndose en abundancia. Así, Fontanarrosa obtiene un volumen de textos en donde puede incrustar el estilete de una iluminación que los recicla y utiliza en las nuevas misiones que le impone, por ejemplo, el discurso paródico. En eso su literatura se arriesga y desnuda, porque va encabalgada en la pretensión de una *plus* para el filón del entretenimiento, hasta lograr la coronación conquistando a la risa.

Significantes, entonces, pequeñas gemas aisladas, o perlas y rubíes apareados en collares, todos allí, mezclados no para invocar con sus propios brillos un significado aún más esplendente, sino para dar cuerpo al texto que hace albañilería con ellos y que los utiliza no ya como llaves nominales, transparentes, para traer a la superficie el orden de las cosas sensibles, sino que los sostiene como preciosuras autónomas, como ladrillos vistosos pero opacos para el edificio y beneficio de otra escritura.

Ese mural empastichado de palabras y tipologías —que indistinta y quizá toscamente se han

1...y por pasar a una metáfora sonora y de repercusiones culturales bien específicas, puede tomarse la figura de esta partida del escritor como la del discjockey, pero el moderno, el que mezcla, samplea, y da una música final compuesta de varias otras, que según el oído avezado, pueden ser a veces identificables.



nombrado aquí "significantes"— es la ejecución de un vuelo cuyas imágenes satelitales mapean los circuitos y los puertos de una abierta, delatada y franca tradición de lectura que permite pasear por el dispar orbe de lo que se considera, literalmente, lo literario.

En ese travelling lexicográfico, el mundo imaginario se irá ampliando, y de la proporción que se ejecute entre lo conocido inmediato y el índice prolífico de significantes surgirá un escenario solamente realizable en la posibilidad que da el utillaje de la escritura en metarelato<sup>2</sup>.

El mundo, en esto, es una experiencia literaria. Literaria por insistir en que, por ejemplo, "samar" para este lector sudamericano, es una palabra quizá nueva, rara, antes que una especie de tetera rusa; el lector que nombra leyendo descubre que no conoce la tetera rusa, sino un "samar", que es algo que lo inquieta, lo atrae y que quizá, sin necesidad de obtener la tetera, queda seducido por el significante en su limbo estético, necesario al trabajo literario, y complejamente tendido sobre lo instintivo de lo utilitario. Poco o nunca se ha visto una "nariz macilenta", es más frecuente, y real, haberla leído. Entonces, el mundo literario, en su producción léxica, multiplica el mundo conocido, regional y sucinto, pretendiendo en la hipérbole de su manufactura perpetrar el escamoteo, entre otras cosas, de la univocidad de las percepciones. Y, para todo eso, se cuenta con el sistema de interpretación que presta el despliegue teórico del estado barroco. Su producción simbólica, sus taxonomías, atienden a una confrontación de perspectivas y ordenaciones.

### El estado barroco como tutor teórico.

En todo este asunto, el "problema"<sup>3</sup> del barroco suministra su entelequia para comprometer al mundo de Fontanarrosa en una relación que lo escenifique.

Habría que decir que, en apariencia, el *arte barroco*, en su tradición teórica y práctica, tiene ya sus reglas esclarecidas, debatidas, y vilipendiadas también, por alguna vuelta clasicista. Pero todo, sin embargo, se metaboliza en el cuerpo cultural histórico que ha germinado en el barroco, espacio por el que todavía se sigue transitando. Este estado barroco creciente y permisivo, y a la vez crítico y pedagógico, sigue hoy en día reproduciéndose —sobre todo en la cultura latinoamericana— como formulación del mundo. Y su eficacia está en que su matriz de programación resulta ser la más extensa, llena de dobleces para incitantes dimensionalidades; en fin, es el crisol en que se trabajan las mayorías de las combinaciones del imaginario productivo de la actualidad; inclusive gesta el plano sonoro para aquellas voces que pretenden negar su cantera por oscura, fútil y preciosista.

En el fondo, por lo que aquí vamos, no es por querer sostener algo que contradiga una cosa y prometa otra, sino que lo que se pide es poder utilizar los elementos de la constelación conceptual barroca (que los hay abundantes y contradictorios) para permitir trazar el artesanado del mundo que Fontanarrosa el escritor arroja a la mesa de lectura.

Es cierto que si el análisis se detiene en los dos pruritos que asaltan la percepción a la hora de pensar lo barroco (a saber: barroco como oscuridad exquisita y como una manera floreada, exuberante, duplicativa y adjetivista del escribir), pareciera que nada de todo ello puede prestar su molde para la fragua del mundo de Fontanarrosa, porque ello es práctica de escritores de salón, de elite, de ajustada información filológica y de elevados (pero aburridos e impopulares) menesteres académicos. Pero yendo despacio se notará que determinadas jugadas teóricas con respecto al tema, proporcionan un escenario en donde el producto del escritor puede entrar (quizá dando brinco inusitados) para encontrar sobre sus tablas el juego de luces rebuscado que lo descuartice para la explicación. En ese desmiembre se tratará de dar la panorámica, tal vez confusa y repelente, del despliegue realizado.

Utilizar para ello, entonces, el concepto barroco de estas dos maneras (el texto tutor será *Barroco* de Severo Sarduy, en su edición de Archivos/Sudamericana, Bs As, 1999):

1.—una *primera manera* que toma el concepto como adjetivo, que es (casi) específicamente formal, superficial en un sentido plástico y laborioso, de ornato y pulido, de trabajo artesanal. Siendo ésta la más extendida percepción de la doxa, puede lograr un gran valor de eficacia discursiva para esta exposición. "La naturaleza de las cosas —se supone, al proceder así, que la tienen—

2 Un relato que se construye sobre otros o con otros; básicamente, manosear las escrituras y sus saberes sin el pudor paralizante de una "buena conciencia", pero ficticia, del orden de la originalidad.

3 La dificultad de precisar la noción de barroco: el sentido extendido más allá de ciertas finuras teóricas que se elaboran en el discurso de esta asignatura, es el que le aporta su uso como adjetivo. Algo barroco es algo oscuro, rebuscado, con volutas, floreado, excesivo, pretencioso, culterano, dedicado a iniciados y elitistas. BARROCO, CA. "adj. Dicese del estilo de ornamentación arquitectónica que abusa de volutas y otros adornos en que predomina la línea curva; y, por extensión, de la pintura o escultura en que el movimiento de las figuras y el tallado de las ropas son excesivos; y en el arte literario a toda obra en que predominan la pompa y el ornato."; Sopena. Pero se sabe que esta máscara misma del ornato es una más en el complejo del barroco, no resultaría fácil identificar todos los productos barrocos, porque esa parte distinguible, que la doxa utiliza como diferenciación comercial para el mercado de consumo que denuncia los estilos, es apenas una de las posibles figuras que para ofrecer tiene la perspectiva barroca. Hay productos barrocos que pasan inadvertidos, inclusive para su productor, porque ellos mismos, en la morfología integral de su constitución llevan, soterradas, esas sensaciones y preceptos, esas miradas y acomodamientos de la cosmología barroca.





estaría substancialmente escrita, como un significado aunque olvidable presente, en las palabras que las nombran; así, del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular —del portugués *barroco*—, el áspero conglomerado rocoso —del español *berrueco* y luego *berrocal*—, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, barroco aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre” (subrayado mío). El trabajo del joyero, del montaje y del encastre de las piedras preciosas..., ésa puede ser la imagen para este escritor, que con aquellos elementos, tipologías significantes (piedras preciosas), elabora el anillo, el collar, el pendiente o la pulsera, el cuento, en definitiva. Es bienvenida esta metáfora del que trabaja con materiales “ajenos” —del escritor que antes de ir por la letra íntima de su espiritualidad artística inmaculada, se embarra en el lodazal del pastiche y dirige masas textuales recetas para el concierto de una idea que todo lo supedita a su comunicación—, para explicar la aparente falta de estilo que particulariza su escritura. Se vale de elementos ya dados por la naturaleza del mundo literario, como el ejemplo de la letra de Quiroga, y fabrica ese su objeto de pedrería narrativa que estimula con su adorno a la lectura. (Aunque hay un reparo; éste consiste en que se puede sostener que las piedras con las que trabaja no tienen nada de preciosas, o que a lo sumo son las menos en la vasta acumulación de géneros de segundo, tercer y hasta cuarto orden que hacen al collage de su narrativa.

Lo notable entonces del barroco, es decir, eso que lo hace identificable como práctica y lo promueve como estilo, es este antojo por lo excesivo y la acusación de una empalagosidad adjetiva. ¿Hay un lugar en eso para la forma de Fontanarrosa? Se puede probar:

El balón cruzó el aire como un meteoro hacia el área congodia. Berén-Berén alistó su monumental figura calculando la parábola, el arco caprichoso del vuelo, la derivación del viento y el peso específico del cuero que llegaba. Sus músculos se abultaron en el salto y fue arriba con la plasticidad de la marsopa. Pero el estampido de los 87 kilos de fibrosos tendones de Sellar llegando con el impulso de un tren-bala, al dar con el incommensurable pecho del negro, estremeció el espacio. Sobre los dos cuerpos colisionados, se desprendió una nube de polvo, sudor y oscuras motas de Berén-Berén. Espesas gotas de sangre alcanzaron a la pelota que, casi oval ante el apretujón al que había sido sometida por ambas cabezas, se elevó sobre el mismo sitio del encontronazo. Como tigres se lanzaron hacia ella tres camisetas azules. El balón tocó el piso y allí la alcanzaron los puntapiés furibundos de los defensores locales. Pero apenas una fracción de segundo antes, el pie derecho de Sellar había clavado su taco junto a la esfera y ese pie había penetrado prácticamente en la tierra martirizada de la cancha. No era una pierna la pierna derecha del sirio: era el pilar de acero de una isla petrolera flotante que se afirmaba en las rocosas profundidades de un lecho marítimo dispuesto a no ceder ni una milésima de pulgada. Se oyó el estallido de las tibias y tres figuras oscuras, batiendo en el aire las azules telas de las casacas, garabatearon un brinco de saltimbanquis improvisados, yendo a caer casi diez metros más lejos de ese balón que, firme como una lápida, estaba depositado bajo el flanco interno del botín diestro de Sellar. No trepidó el sirio, desclavó su taco, echó atrás su pierna derecha y percutió sobre el balón un puntazo letal. El arquero alcanzó a elevar sus manos como una súplica procurando que el proyectil no le arrancase la cabeza. El balón pegó en las palmas desnudas, tocó el travesaño arrancando astillas del cilindro de madera y se fue al córner. (El área 18).

La escena de la novela retrata lo que se dice “poner la pata”, y en el espacio conformado por el ámbito del fútbol podemos contar tres elementos indispensables para la descripción: el cuerpo del jugador, el campo de juego, y la pelota. Entonces, a esos significantes normales, comunes —ya de por sí excesivos y acumulativos—, del mundo del fútbol: *balón, músculos, área, viento, cuero, tendones, pecho, sudor, pelota, cabezas, pie, taco, esfera, tierra martirizada de la cancha, pierna, tibias, azules telas de las casacas, botín, manos, palmas, el travesaño, cilindro de madera*; se le agregan, en monstruosa duplicación y llevando la sensorialidad a un mundo extraño y diferente, estos otros: *meteoro, tigres, marsopa, tren-bala, nube de polvo, oscuras motas, gotas de sangre, el pilar de acero de una isla petrolera, rocosas profundidades de un lecho marítimo, saltimbanquis, una lápida*. Está claro allí que no hay una despojada voz descriptiva, sino la exuberancia en un lienzo multicolor, abarrotado de figuras y connotaciones. Este trabajo que se hace con la escena en que Sellar irrumpe en el área enemiga con una fortaleza envidiable, logra presentar completo, en su magnificencia, el cotejo decisivo que se desarrolla en tierras congodianas. Sin perder de vista las funciones que desarrollan las relaciones estéticas de las comparaciones, el escritor esgrime con ellas las implicancias culturales y políticas que su figuración alcanza. En el cuadro están francamente apartados los vectores contrarios que originan la tensión, las dos rivalidades futbolísticas: el bando de Sellar y el de Berén-Berén. Esa diferenciación exacta responde a una misión reconocible: “Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios: así se obtiene —ya lo había formulado la Retórica de Aristóteles— un mayor impacto didáctico; (...) Arte de la *argucia*: su sintaxis visual está organizada, en función de relaciones inéditas: distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro; desnudez, orna-



mento independiente del cuerpo racional del edificio, adjetivo, adverbio que lo retuerce, voluta: todo artificio posible con tal de argumentar, de presentar autoritariamente, sin vacilaciones, sin matices. *Todo por convencer*" (Sarduy).

Se toma al pie de la letra; véase que el pasaje es realmente didáctico: las comparaciones que duplican al sistema que encarna Seller están dadas por el orden de lo artificial tecnológico, lo industrial moderno: *tren-bala, el pilar de acero de una isla petrolera*; mientras que los "como" que comparan el mundo de Berén-Berén, el negro del equipo contrario, responden al orden de lo natural, animal: *marsopa, tigres*. Es elocuente que la disposición de los elementos del pasaje funcionan como llamadores que hacen referencia —en una clara interpretación de la visión occidental de "civilización y barbarie"— al motivo integral y argumental de la novela. Es entendible: Seller representa a un gran consorcio norteamericano que quiere establecer en las tierras de Congodia una base misilística, y para ello conforma un equipo de mercenarios internacionales que deben dirimir el pleito, que Congodia propone resolver jugando el famoso partido; éste es el bando de la "civilización", el de los adelantos, el de la potencia razonada y programada, cuya metáfora categórica es la pierna-pilar de planta petrolera de Seller invadiendo el suelo enemigo para usufructuar su soberanía y su riqueza. En el otro lado está la "barbarie" animal de los congodios que defienden su patrimonio con la desmesurada guapeza de una fiera incontrolable, furibundos tigres que en su grandeza irracional otorgan al contrincante el beneficio del empate como sinónimo de la victoria.

El sesgo que apaña el comentario sobre la cita de *El área 18*, delata la intención de poder ubicarla en la formalidad exuberante de la práctica barroca. Sirve además para decir que la propuesta encriptada (gongorina) que se pretende para el sistema de su escritura no podría ser el común denominador para una práctica popular contemporánea; y que, en todo caso, si hay encriptamiento, no se desarrollará a nivel léxico, sintáctico o gramatical, sino en el mismo código de lo popular que puede estar vedado para, por ejemplo, los lectores más reaccionariamente académicos.

2.—*la otra manera de tomar lo barroco*, es entenderlo como un estado, el reordenamiento de las nuevas percepciones que figuran el mundo móvil (inestable) de lo desconocido. Hay nuevos elementos que agregar a la producción imaginaria, que entrega los resúmenes o las presentaciones de lo que se supone es la cosmovisión de las cosas: "Cuando Rubens copió el cuadro del Ticiano que representa a Adán y Eva en el Jardín del Edén, puso entre los árboles una guacamaya, un papagayo de color de fuego. Alguien ha observado que, comparando el original del Ticiano con la copia de Rubens, vemos cómo el arte del Renacimiento se transforma en el barroco. Muy adecuadamente, el símbolo de este cambio trascendental en la historia del arte es un pájaro de las fantásticas selvas de la América tropical". El comentario de Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*<sup>4</sup> es valioso desde dos puntos de vista: por un lado da cuenta de la fecundidad que le aporta al barroco el descubrimiento del nuevo mundo, y por el otro, la idea de que la peregrinación, al ensanchar los horizontes, deja entrar en la escena una fauna extraña de significantes que poblarán hasta las más santas idealizaciones. Ese "edén", constructo ficcional sometido a la voluntariedad de las invenciones, está todavía por debajo de la exhaustividad que despliega la experiencia material del mundo; y ésta, como ya hemos visto, tiene hoy su inventario en la letra de la enciclopedia, y ahora su compendio informativo presta el servicio de un viaje geográfico para aquél que no conoce más que la superficie de su escritorio. Desde allí, usando sus páginas como cantera, valiéndose de los datos recaudados, cualquiera puede sazónar su relato (el mundo de su relato), propinarle modificaciones, ajustes, variopintas adiciones que lo irán enrareciendo, porque reconoce que, al fin y al cabo, la experiencia de cualquier suceso es el resultado de una operación que coteja percepciones, del artificio logrado con los dispares elementos acumulados:

—Es notable —dijo el Raulo, de pronto—. Cada vez que Gonzalo cuenta alguna de sus anécdotas, me entero de algo distinto...

Todos se rieron.

—Inventa, ¿no? —dijo Pedro.

—Y son cosas que hemos vivido los dos juntos, ¿eh? —remarcó el Raulo—. Pero él las cuenta y yo no las reconozco. Es fantástico. A medida que pasa el tiempo aparecen nuevos detalles, nuevos personajes, la anécdota crece...

—En lugar de que se olviden cosas, como sería lógico —dijo Chelo.

—Lo del papagayo, por ejemplo... —el Raulo tomó el dedo anular de su mano izquierda con los de la derecha, a manera de contabilidad—... lo de las suecas que eran modelos del pintor ese...

—Todo verso...

—Lo del papagayo vaya y pase —concedió el Raulo—, porque podría ser un detalle menor que yo me haya olvidado, pero lo...

—¡Lo del cuchillo! —Chelo soltó una carcajada—. Lo del cuchillo es maravilloso...

—Te juro que Gonzalo contó esta anécdota mil veces adelante mío y eso del cuchillo, que el tipo se lo muestra en el baño, no lo contó nunca... —ahora sí el Raulo también se reía.

—Pero lo de la casa, la fiesta, eso del árabe, ¿es cierto...? —había un atisbo de decepción en el

4 Fondo de Cultura Económica, México, 1947.





rostro de Miguel.

—Es cierto, es cierto —lo tranquilizó el Raulo—. Pero lo de que el pintor era muy famoso, que le compraban los árabes, que estaba Alberto Sordi... ¡Que el tipo era el hijo del rey Hussein! —el Raulo pegó una mano contra la otra—. Eso es un invento total... Absoluto... ("El hijo del Sheik", en *Usted no me lo va a creer*).

Esa anécdota va creciendo, como irá creciendo el cuadro de Rubens a medida que la perspectiva se mueva, multiplique su punto de fuga y vaya alumbrando esas zonas del índice de significantes que antes parecían estar vedadas.

Entonces, el mundo, en el estado de la percepción barroca, ha adquirido otros ribetes, está asediado por los fantasmas de las proliferaciones que ingresan por las fisuras que le han descubierto a su perímetro metódicamente vigilado. La ventaja del estado barroco es que tiene un orden anterior que puede retrabajar y discutir: el orden clásico; y hasta podría tomarse al barroco como un movimiento desestabilizador para el discurso hegemónico que representa, aún hoy en día, la moral clasicista. Se puede jugar a que esa moral de la forma exacta, límpida y racional, rigurosamente ordenada, que es la vocación gubernativa de la conciencia clásica, cumple el rol del establishment, mientras que el barro estafalario de las mezclas y las desproporciones, de los exagerados opeles que subvierten y socavan los escalafones, son las soterradas voces que pretenden denunciar lo imperfecto desde su código abarrocado: "¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar el lenguaje únicamente en función de placer —y no, como en el uso doméstico, en función de información— es un atentado al buen sentido, moralista y 'natural' —como el círculo de Galileo— en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación" (Sarduy). La narrativa de Fontanarrosa, dispar, incorrecta para ocupar algún lugar en el podio de las Mayores Letras, se acerca más a la especulación barroca que a la normativa clásica y moderna. La clave está en que esa normativa es la materia prima de su escritura.

*Dos temas barrocos:* En tanto se sostenga que el estado barroco es una perspectiva corrida, que mira al objeto ya no desde el lugar preparado por la regla, se podría argumentar que su función es básicamente la de desestabilizar, la de jugar con el objeto entregándolo a la vorágine cubista, que así como pretende por un lado clarificarlo en la exposición total, también lo confunde y extraña. Aquello que visto desde aquí resulta ser una flor silvestre, contemplado desde allá termina pareciendo una serpiente, ¿cuál imagen adoptar? Es interesante este momento que prepara para el barroco: "La metáfora de Galileo es la de la corrupción. (...) el Sol no es un globo pulido, uniformemente brillante —aro bizantino de placas de oro, círculo flamenco naranja—: tiene manchas; la Luna no es plana, esférica blanca sin poros: como la Tierra, es irregular y montañosa" (Sarduy). Esta desmentida de determinadas idealizaciones recorre varios puntos en las temáticas que confecciona el texto de Fontanarrosa. Desencantos, desmitificaciones:

Entonces, usted llega ahí y le aseguro que la cosa es... más o menos... bien presentada, bien cuidada, pero pobre, modesta, módica digamos. A una le han pintado, o se ha imaginado algo maravilloso, lleno de luces, brillante, fantástico, y se encuentra con otra cosa. Es como si usted va a ver una comedia brillante, un musical de Hollywood y le salen con una en blanco y negro del neorrealismo italiano, mi querida, no me jodan. ("Nada del otro mundo", en *Nada del otro mundo*).

De la multicolor expectativa a un realismo que se agota en el blanco y negro, de la propaganda magistral de una perfección al azote de lo que descarnadamente se presenta mundano y decepcionante. La narradora del cuento va al Otro Mundo y lo que cuenta dista de ser lo que comúnmente se ha promocionado, el discurso que ha preparado ese orden immaculado no es más que una treta, o el producto de una visión acotada, de una perspectiva quieta y conservadora. Lo que hay más allá es algo que desde el calidoscopio hegemónico no se logra apreciar en su verdadera apariencia:

Y acá es lo mismo, usted ve de lejos a esos señores con las túnicas y las alas y piensa: ¡Qué bello! ¡Qué espectáculo etéreo! Y esas cosas; pero en eso pasó uno bien cerca mío, digamos que a la distancia que está ahora usted y, mi querida, no es nada agradable. Es como si usted ve una gallina con brazos. No deja de ser, después de todo, un ser monstruoso, una criatura deforme, un resabio de la Talidomida, no me jodan. Para colmo, en éste que pasó al lado mío, se notaba que tenía algún problema en el plumaje y había lugares donde no tenía plumas, se le habían caído o se le veían los canutos. Y... ¿sabe qué me impresionó?... las moscas. Unas mosquitas chiquitas que le caminaban entre las plumas. ("Nada del otro mundo", en *Nada del otro mundo*).



Miguel  
El día que cerraron "El Cairo"  
El mundo ha vivido equivocado  
Una mujer independiente

**El fútbol y sus diatribas:**

19 de diciembre de 1971  
Plegarias a la Virgen  
La observación de los pájaros  
Cenizas  
Relato de un utilero  
Entre las cañas  
Escenas de la vida deportiva  
¡No te enloquesá Lalita!  
Jorge, Daniel y el Gato

**3. El relato norteamericano**

Sobre la podrida pista  
Verano del 53  
Historias de Hollywood: Roy T. Thomas  
Un confuso episodio  
Una noche en Phu Bai  
Los especialistas  
Mi personaje inolvidable  
Una vida salvaje  
Cinco hombres en la cabaña  
Mi amigo David  
Una historia de navidad  
Aterrizaje nocturno  
Conociendo a Kantrowitz  
Los últimos dragones  
El tío James  
Un hombre peligroso  
Maud emprende el vuelo

\*[Todos los cuentos aquí agrupados no superan el 45% del total.]





módulo 1

literatura popular, cultura del entretenimiento

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

CONICET



I E C H



## UNA APUESTA ESCRITURARIA: FORMAS DE LO MASIVO Y LO POPULAR EN ROBERTO FONTANARROSA

Allá arriba algo bullía, hirviendo, rabioso, como el interior de un caldero con serpientes.  
Allá arriba, un animal monstruoso, multiforme, destrozaba el aire calcinado  
y tenso de la noche con un fragor de alaridos insoportables. (...)  
Allá arriba, el calor mismo palpitaba, agazapado, esperando con furia...  
(Fontanarrosa, *El área 18*).

Sólo con modificar el punto de vista, estos problemas adquieren  
siempre aspectos nuevos, y hacen dudoso lo ya dicho.  
(Eco, *Apocalípticos e integrados*).

### Lo público y lo privado. Formas de legitimación de la voz que escribe

Según el narrador de "Palabras iniciales" (*Usted no me lo va a creer*), la mejor frase que halló en su vida para comenzar un relato la leyó en el baño público de una estación de servicio. No hay lugar más público que el baño de una estación de servicio de la ruta. Pero, más allá de lo público de un baño de una estación de servicio en el medio de la ruta, las actividades que se desarrollan en él, son eminentemente privadas. Los sistemas literarios no se constituyen sólo con un autor, hace falta necesariamente un sujeto literario: ese compuesto de autor, lector, situación. Así, el sujeto literario que lee esa frase, determina dos relaciones complementarias: una pública, señalada por el espacio en el cual se inscribe esa producción; y otra privada, reafirmada por la situación de lectura de esa frase. La imagen del tipo que lee la mejor frase para comenzar un relato en un baño público, podría leerse como la metáfora que rige, en muchos puntos y veremos por qué, la escritura de Fontanarrosa. Se podría aventurar que Fontanarrosa construye su literatura en ese espacio de lo público, y la legitima como tal. Así como en esa situación se condensa un lugar público con una actividad privada, correspondiente al *oikos* (del griego, *hogar*. Por extensión, concepto que define lo privado) de cada uno, se podría afirmar que en la escritura de Fontanarrosa se condensan lo público y lo privado de manera casi tan evidente como en la imagen propuesta en "Palabras iniciales".

Los conceptos planteados por Julio Ramos<sup>1</sup> me parecen por demás de viables a la hora de analizar algunos puntos de esta narrativa: por un lado, la diferencia que podemos observar entre los relatos de los libros de cuentos o las novelas de Fontanarrosa y, por otro, las formas de intervención pública de la escritura, entre las cuales consideraré las publicidades, las notas para algunos eventos especiales y las historietas. Estas formas de intervención pública no dejarán de ser consideradas dentro de la producción literaria de Fontanarrosa, pero servirán para justificar la hipótesis que planteo acerca del lugar desde el cual se legitima una determinada práctica escrituraria.

Desde la interpretación de la relación entre las vertientes en las cuales se condensa la escritura de Fontanarrosa, se podría estudiar el lugar de legitimación de su literatura, que pareciera estar emparentado con el predominio de lo público. ¿La historieta legitima el texto? ¿Cuáles son hoy las formas de legitimación de un escritor o de un texto? Deberíamos plantearnos también cómo se constituye un sujeto literario si desde la sociedad no se reconoce la autoridad del campo literario como campo de saber. Desde el caso Fontanarrosa, se puede sostener que las formas de intervención pública de un escritor son las que hoy en día legitiman el lugar de escritura y posibilitan la editorialización de su obra. En una época en que el predominio de la cultura de la imagen es casi impúdico, no debería asombrarnos el hecho evidente de la popularidad editorial de Fontanarrosa. Porque una cosa es la obra literaria o la historieta en sí, y otra cosa muy diferente es el manejo editorial que se hace de ellas. Es decir, que ciertas obras estén en estrecho contacto con ese mercado en el que son consideradas sólo como *objetos vendibles*, no las convierte en objetos sin valor artístico. Las intervenciones públicas de Fontanarrosa, más allá de que sean objetos vendibles emparentados con los mass-media, pueden ser lugares de enunciación válidos para un escritor que produce textos al margen de la cultura literaria canónica.

Así, la autoridad de Fontanarrosa está sustentada por su relación con los mass-media y con la imagen que de él vende esa relación. No sólo escribe a un costado de los carriles canónicos de la literatura argentina, sino que también se legitima a partir de ese margen. Todos estos factores están emparentados con la nueva posición que tiene un escritor dentro del sistema literario, posición que se define en muchas ocasiones por sus intervenciones públicas. Podríamos decir entonces, siguiendo a Ramos, que se adquiere cierta legitimidad intelectual al insubordinarse a los lugares de enunciación tradicionales de la literatura.

<sup>1</sup> Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, FCE, Bs As, 1989.



El cambio de las formas de legitimación de una voz que escribe está relacionado con factores diversos. Por un lado, la variación en la constitución y conformación de un determinado público, que más bien habría que designar, aún bajo el riesgo de resultar demasiado pesimistas, como una *desconformación del público lector*. Por otro lado, podemos tener en cuenta la variación del rol de los editores producida por la monopolización del mercado editorial cultural de la década del 60.

### Las orillas del siglo XXI

Como ya dijimos, el enunciador se corre de lugar, elige otras formas de autoridad y de legitimación, distintas a las que le proporciona la cultura clásica argentina. Inodoro Pereyra, en su primera aparición, deja ir al gaucho Cruz solo hacia las tolдерías, y el narrador de "Palabras iniciales" propone la frase "Puto el que lee esto" como el mejor comienzo de un relato, por lo que es posible pensar en una literatura escrita desde un lugar "no literario", sin que eso implique una falta de contacto con la tradición literaria nacional. Lo que se lleva a discusión en esta narrativa es el núcleo básico de la cultura literaria argentina tradicional. ¿Se puede aún escribir y leer como lo hicieron Cortázar o Borges? ¿Qué instituciones aseguran hoy el valor y el sentido del discurso literario? Ante el nuevo y eminentemente mediático campo de distribución cultural que dominó la escena en los 90, es natural que algunos factores se reubiquen en la escena escrituraria nacional, y que esos cambios desemboken en un nuevo posicionamiento del escritor y en una nueva propuesta de escritura.

La crisis global de la lectura tradicional que estamos atravesando dificulta de alguna forma la supervivencia de los escritores, que en definitiva siempre viven de otra cosa, de un oficio lateral, por más relacionado que esté con lo literario.

Ante el desprestigio de los lenguajes tradicionales (el literario, el discurso escolar, el saber intelectual), aparecen nuevas formas de legitimación: la publicidad y el humor gráfico parecen apuntar hacia ese territorio algo incierto que es la nueva imagen de profesionalización del escritor que podemos leer a principios de este siglo. Los márgenes proporcionan lugares de enunciación válidos, formas de apropiación de lo narrable, propuestas alternativas para el hecho literario. La escritura de Roberto Fontanarrosa es, en este sentido, elocuente: legitimarse desde lugares no canónicos es la estrategia para sostener una escritura cuando una sociedad deja de reconocer al campo literario como campo de saber.

### Un animal monstruoso, multiforme

Si acordamos con Martín Prieto, en que "todo escritor cuando produce un texto vacila entre el contexto de creación y el contexto de producción y circulación social"<sup>2</sup>, no podremos desligar al productor cultural que constituye cualquier escritor de los factores que determinan de alguna u otra forma su posición social: el mercado editorial, el público lector, las políticas culturales y económicas, su posición dentro del canon de la literatura. Es evidente que vivimos en una sociedad de masas, en donde el escritor está acosado por una industria, que es la industria cultural, en la cual se inserta el mercado editorial.

La masividad es un fenómeno moderno, tiene que ver con el nacimiento de la imprenta y con la producción industrial de un objeto como el libro. Gracias a la imprenta desaparece el trabajo artesanal que tenía un único receptor: el que pagaba el trabajo. A partir de la desaparición de esa producción de objetos únicos e irrepetibles, el acceso a determinados objetos culturales se democratiza. Pero a la vez, esos objetos adquieren un valor de cambio en el incipiente mercado capitalista que rige la economía burguesa. El libro impreso puede alcanzar sectores sociales que antes tenían vedado ese saber. En el siglo XX, la distribución masiva del periódico, la radio y la televisión han llevado hasta el límite este fenómeno, constituyendo la cultura de masas. El inicio de la distribución masiva de información y saberes, conformó el fenómeno democratizador que coincide con el momento histórico de las revoluciones burguesas.

En tres momentos diferentes de la historia literaria latinoamericana, pueden observarse modulaciones con respecto a la cuestión del arte masivo. Por un lado, el Barroco, al que se puede considerar un arte masivo debido a su carácter propagandístico. Recordemos que el Barroco fue una forma estética a través de la cual la Iglesia intentó poner en circulación determinados valores, con el objeto de superar la crisis que el cisma protestante produjo en el mapa de las religiones. Los modernistas latinoamericanos, por su parte, intentaron alejar su producción literaria de la masividad del mercado, convertirla en un lugar de reserva, un espacio no vulnerado por el mercado de cambio. Ya en los 60, el boom de la literatura latinoamericana mantuvo relaciones con el mercado y estuvo fuertemente asociado a la distribución masiva de obras literarias que consumía un público también masivo. Así, la relación entre la masividad y los objetos culturales ha ido transformándose: hoy es prácticamente imposible producir objetos culturales sin pensar en su distribución masiva. De hecho, muchas de las consignas de los surrealistas aparecen hoy en día en publi-

2 AAVV: "Literatura, mercado y crítica. Un debate" en *Punto de vista* N° 66, Buenos Aires, abril de 2000.





dades gráficas, y otro ejemplo es el cuento "Autopista del sur" de Julio Cortázar, utilizado por la firma Renault para una publicidad televisiva.

La sociedad de masas se define en gran medida por la circulación de las noticias, los embates de la publicidad, el arrollador poder de la imagen, la imposición de determinados saberes en detrimento de otros. Lo masivo está siempre vinculado al poder de los mass-media y se vincula también a lo hegemónico, en sentido gramsciano, como aquella práctica cultural que impone valores a los grupos más débiles culturalmente. Los grupos dominantes de las sociedades masivas actuales imponen su sistema de valores a través de los medios, ejerciendo así el dominio sobre gran parte de la información y de los saberes.

La construcción de objetos de masa, tal como lo plantea Eco, tiene que ver con la adaptación del mensaje o el gusto a lo que él denomina *capacidad receptiva media*<sup>3</sup>, que diluye de a poco la capacidad de elección del público y genera prácticas que tienen que ver sólo con lo impuesto. Esta adaptación a la *capacidad receptiva media* condiciona las formas culturales novedosas u originales. La multiplicación de los productos industriales no es de por sí ni buena ni mala. Sería un error pensar que la distribución masiva de un capital cultural como el libro es mala: de hecho el fenómeno de profesionalización del escritor en Argentina ha estado asociado a la democratización que produjo la distribución masiva de objetos culturales. El boom latinoamericano de los 60 también está asociado, junto a otros factores, con la llegada masiva de obras literarias a un mercado de lectores también masivo.

Quizá es inútil plantear el problema en términos de si lo masivo es bueno o malo, y es inútil porque implicaría desconocer "... la validez del proceso tecnológico, del sufragio universal, de la educación extendida hasta las clases subalternas"<sup>4</sup>, es decir, desconocer las grandes conquistas modernas posibilitadas por el acceso a determinados saberes de una mayor cantidad de personas. Es fundamental, entonces, replantear el problema tal como lo explica Eco: ya que estamos en una sociedad de masas, habría que delimitar cuáles serían las acciones culturales que podrían ejercerse en relación con los medios para que transmita valores culturales. Esto nos llevaría a preguntarnos quiénes son los productores de cultura que pueden entrar en contacto con los medios masivos de comunicación y transformarlos en vehículos para la transmisión de objetos culturales con valor artístico independientemente de su valor de mercado. La literatura de Fontanarrosa podría marcar buena parte de este camino.

### Lo popular masivo: espacio de resistencia frente a una cultura impuesta

La narrativa de Fontanarrosa toma como fuente de producción lo popular, ya que sus relatos están fuertemente vinculados a las características de la literatura carnalesca<sup>5</sup>: parodia de los géneros, estructura dialógica y representación vívida del mundo. Y, si bien lo popular puede ser masivo, no todo lo masivo es popular. Así, podríamos proponer que lo *masivo popular* es radicalmente distinto a lo *masivo hegemónico*. El primer concepto supondría la democratización de los objetos culturales, el acceso de todos a las formas generadas por la cultura popular. Lo *masivo hegemónico*, en tanto, sostendría la estructura de dominación adaptando las formas de lo popular a la *capacidad receptiva media*, vaciándolas de sentido y exponiéndolas con el solo fin de convertirlas en objetos de consumo. Por esto, podemos sostener que la escritura de Fontanarrosa está fuertemente vinculada a lo *masivo popular*. Por ejemplo, en el relato "Tío Eugenio", del libro *No sé si he sido claro*, se pone de manifiesto lo ridículo del hecho de que alguien no acepte que Gardel, a pesar de ser un fenómeno popular y masivo, pueda ser también un producto cultural de calidad. ¿Por qué determinados objetos artísticos que tienen una buena aceptabilidad en una sociedad de consumo no podrían ser objetos culturales de calidad? El cuento apunta principalmente a burlarse de un personaje que sólo puede disfrutar de las manifestaciones artísticas de la cultura alta. Al poner de manifiesto lo ridículo del planteo de Tío Eugenio, se reivindican las formas populares:

Era un mundo de gente. Gardel cantó como los dioses y nosotros salimos enloquecidos. Tanta sería nuestra euforia que nos permitimos ir a tomar un cívico y comentar la velada a un café de por ahí. Tío Eugenio parecía ensimismado, como reconcentrado. El flaco Octavio, pobrecito, no aguantó más y le preguntó. Le preguntó qué le había parecido Gardel. Eugenio hizo su clásica rutina, se echó hacia atrás, perdió su vista en el vacío entrecerrando un poco los ojos, se cruzó de brazos... "Bien" dijo "Bien ¿eh?... Bien". Pareció que no iba a agregar nada más pero siguió. "Tiene, realmente, grandes condiciones vocales. Grandes condiciones vocales. Podría, tranquilamente, ser un excelente tenor. Un excelente tenor. Puliendo, claro, algunas imperfecciones evidentes. Algunos vicios. Pero con un buen profesor, alguien que lo guíe... Yo podría hablar con Vitantonio... Pero... está visto que el muchacho prefiere el género popular. Está visto que no le interesa demasiado abor-

3 Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2001.

4 Eco, Op. Cit.

5 Bajtin, Mijail: "Carnaval y literatura", en revista *Eco*, Munich, 1970.



dar un género más exigente. Preferirá, es humano, el halago de la repercusión, digamos, **masiva**. Pero... podría ser un excelente tenor, podría serlo. En fin... seguirá en esto...". Se acarició repetidamente el bigote, estiró la apretada sonrisa y culminó: "Qué lástima... Qué lástima...". ("Tío Eugenio" en *No sé si he sido claro*).

Tío Eugenio se resiste a admitir que una forma popular pueda disfrutarse y que un cantor de tango, pese a su contacto con lo masivo, pueda ser un objeto cultural de buena calidad. Sabe que Gardel es un gran cantor, pero se resiste a concederle ese galardón y pretende llevarlo al terreno en donde él podría reconocerlo sin ninguna culpa ni *angustia de clase*: si fuera un tenor y podría disfrutarlo sin prejuicios, pero si se atiene a lo masivo, no. Tío Eugenio forma parte de los *apocalípticos* ante lo masivo: todo lo que genera la industria es malo por el solo hecho de llegar a mucha gente. Forma parte de una aristocracia cultural que se resiste a admitir que la cultura debe ser un bien masivo en un sentido positivo para que cada vez un mayor número de personas sea incluido en el disfrute de bienes culturales de alta calidad, ya que no hay razón para identificar lo masivo con el mercado.

El de Fontanarrosa es un lenguaje que, aunque inserto, relacionado y legitimado desde una sociedad masiva, se genera en las formas de la cultura popular y desafía los presupuestos de lo hegemónico, impuestos a través de los medios de comunicación. Históricamente, la utilización de las formas populares ha sido un canal de resistencia cultural frente a los embates del poder y sus normas: desde los procesos de carnavalización de la Edad Media y el Renacimiento hasta los escritores transculturados de América Latina, podemos observar la línea por la cual lo popular lucha por desarticular los códigos de la cultura hegemónica colándose por sus intersticios. En Fontanarrosa, la entrada de lo popular está marcada por varios aspectos. Uno de ellos es la parodia del intelectual trascendente que no tiene ninguna vinculación con lo popular. Esta figura se recrea en varios relatos. En el ya citado "Tío Eugenio" podemos leer:

Entonces Eugenio largaba con el discurso y, ya te digo, aunque el tema fuera cómo hacer el chimichurri, él, a los dos minutos, ya estaba hablando de los griegos, de la condición humana, del descubrimiento del pararrayos. Un infierno. Un plomo total. Era un tipo trascendente. No podía decir cosas sin importancia. No podía decir, por ejemplo, "Alcanzame la sal". No, él tenía que hablar del Todo y la Nada. De la Vida y la Muerte, de los grandes misterios de la Existencia.

También en "Bramuglia", de *El mayor de mis defectos*, se vuelve sobre la ridiculización de este tipo de intelectual:

Bramuglia no podía hablar de cosas intrascendentes. (...) Tenía la virtud de los grandes *insiders* de nuestro fútbol: profundizaba de inmediato. Si alguien, inadvertido, le tiraba un tema que no respondía a su densidad de lucubración o a su perspicacia analítica, Bramuglia enseguida lo encarrilaba hacia la condición humana, la insoportable levedad del ser y la empecinada tenacidad del hombre en modelar su destino. Uno se sentaba con él, le comentaba algo sobre lo húmedo de la tarde o el inquietante lomo de una señorita cercana y, de pronto, se encontraba hablando sobre el Todo y la Nada, lo Finito y lo Infinito, o la particular conformación de los cenáculos de la antigua Grecia.

El destino de Bramuglia será consecuente con su personalidad: se transformará en una estatua de bronce que permanecerá algunos meses en una mesa de El Cairo, hasta que un cambio de mobiliario lo haga ir a parar a una "pieza del fondo". El relato apuntaría a burlarse de una trascendencia que, finalmente, sólo servirá para terminar olvidada en una pieza del fondo.

Otros abordajes a lo popular podrían leerse en la contraposición de las clases sociales, la explotación de géneros considerados menores —como el epistolario o el costumbrismo—, la cotidianidad, el humor, el uso del coloquialismo. La literatura de Fontanarrosa puede presentarse como una operación de resistencia cultural hacia lo *masivo hegemónico*. Su escritura es un ejemplo mediante el cual podemos afirmar que lo masivo no es malo per se. Una cosa es escribir algo que se adapte a la media y que sustente la estructura de dominación que toda cultura de masas presupone; y otra cosa muy distinta es parodiar esa capacidad receptiva media, utilizando las formas de la cultura de masas. Esta maniobra erosiona los códigos del poder y desarticula la dominación al ser masiva parodiando sus reglas. Porque una cosa es ser un *productor de objetos de consumo cultural* y otra cosa muy distinta es ser un *productor de cultura*.

#### Políticas editoriales: los 60, los 90

El mercado editorial argentino ha perdido completa autonomía de la mano, como bien lo explica Rama<sup>6</sup>, de las multinacionales del libro, que se han dedicado a la compra de esas editoriales arruinadas que en otro tiempo fortalecieron la emergencia de la literatura argentina. La desnacionalización de los capitales editoriales ha favorecido la entrada de novelas españolas o chilenas de

6 Rama, Ángel: "El boom en perspectiva" en AAVV: *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1984.



dudoso gusto y la proliferación de "géneros vendibles" que se adaptan bien al mercado: la novela histórica y el avance demolidor de los libros de autoayuda. A esto se suma la escasa conciencia de lectura que se ha apoderado de la sociedad argentina actual: se observa una cierta *pereza intelectual* en la intención de salvarse mediante la receta que presta el *cuentito Bucay* para estar bien. Resulta un panorama desolador si pensamos que la cultura argentina se constituyó en gran medida mediante la lectura de libros de tradición ensayística y ficcional: géneros que han perdido vigencia mediante la propagandización de hechos privados de personalidades históricas o la aparición de novelas que cuentan cómo tal personaje logró estar bien aprendiendo a escuchar el sonido del agua al chocar contra las rocas. Una banalización pornográfica que respeta las reglas de una sociedad también banal, no resolviendo ya su angustia mediante la creación literaria de personajes conflictivos o contradictorios sino a través de relatos impuestos mediante el mercado mediático, que opera vaciando de sentido los objetos culturales, impulsando las normas de la cultura hegemónica. Bucay o Coelho son impuestos desde esa cultura y acatan las reglas de lo mediático. Aún así, la responsabilidad no es únicamente de los editores, como afirma Eloy Martínez:

Cuando América Latina empezó a industrializarse y a alfabetizarse, y se produjeron los vastos éxodos de campesinos a las ciudades, los grandes narradores latinoamericanos salieron al encuentro de un público lector que hasta entonces les había vuelto la espalda.

Una de las razones del florecimiento de la novela de América Latina en las décadas del '60 y del '70 es que los narradores empezaron a contar historias con las que la gente podía identificarse, a crear personajes en los que todos podíamos reconocernos y a emplear un lenguaje semejante al habla de todos los días. Los jóvenes que leían a Cortázar en 1964 creían estar oyéndose a sí mismos, y la literatura parecía estar al alcance de cualquiera. ("Los libros por venir" en Fórum Barcelona 2004, Fragmento de la conferencia pronunciada).

Fontanarrosa, al alejarse de la "novela en clave" propone un lenguaje que está al alcance de muchos lectores, como lo están los temas que aborda en sus historietas. Tal vez sea éste un camino posible a seguir.

La conformación del público lector forma parte de un fenómeno sociológico. Pensemos que hoy en día no hay una demanda masiva de obras literarias o artísticas, se escribe poco comparado con la década del 60, y eso no es casual, forma parte necesariamente de determinados factores socio-económicos: hay menos gente capaz de acceder al mercado de lectura, las políticas culturales y económicas de los 90 han arrasado con el público lector que se había constituido con la emergencia de la novela latinoamericana en los años 60. El impacto del sistema económico del welfare state, que se corporizó en la argentina en los 40 y los 50, hizo su eclosión y se patentizó en una generación que devoró con asiduidad la literatura de los 60. No se plantea aquí que "todo público pasado fue mejor" sino que hoy directamente ese público no existe, porque gran parte de la población vive bajo los márgenes de pobreza. Hay algo concreto: la cantidad de lectores ha disminuido en forma notable luego de la debacle cultural y social que significó en Argentina la década de los 90. Pero eso no es todo, los escritores no sólo se quedaron sin lectores: hoy tampoco existe el papel cultural de los editores que contribuyeron a la expansión de la literatura latinoamericana participando como actores fundamentales del boom. Hoy en día, los editores se han convertido en mercaderes del papel, casi sin escrúpulos, que agregan a sus catálogos sólo aquellos títulos que saben que se pueden llegar a vender bien, marginando al desconocimiento a muchísimos escritores. El mercado editorial, presa también de la mercadotecnia y el marketing que nos invadieron durante los 90, no ejerce la responsabilidad cultural que denotaron los editores del boom latinoamericano. Podríamos afirmar, incluso, que una de las pocas editoriales culturales que sobreviven es la que edita a Fontanarrosa: De la Flor.

Para un escritor que no esté vinculado a los medios de comunicación como lo está Fontanarrosa es muy difícil llegar a relacionarse con el mercado editorial. Este sería entonces, otro factor más para pensar que su éxito editorial está ligado directamente a su vinculación con los mass-media. A través de esa vinculación provoca tres fenómenos: por un lado logra ser un escritor que vende bien y ubica en el mercado un producto cultural de calidad, por otra parte legitima su literatura desde un lugar completamente diferente al de los escritores tradicionales —desde un margen con respecto a lo canónico—, y además logra que las intervenciones públicas de esa voz que escribe intensifiquen su escritura al generar nuevos temas y procedimientos.

#### Fontanarrosa: productor de cultura

Podemos afirmar entonces que el autor de *Usted no me lo va a creer*, se legitima desde lo masivo, pero sus procedimientos narrativos y la capacidad con que los utiliza provienen de la cultura literaria canónica, que en Argentina implica siempre una apropiación y reelaboración de lo leído. Opera como *productor cultural* desde el momento en que acepta moverse dentro del sistema de



la industria del libro, desbordándola. Así, su relación con los medios intensifica la escritura y produce textos válidos para el sistema literario argentino, legitimándose como productor cultural desde ese lugar. A través de la escritura de Roberto Fontanarrosa, se podría afirmar que hoy es posible proporcionar objetos culturales sin estar alejado necesariamente del condicionamiento industrial. Así, su mundo escriturario sería una forma de "acción cultural posible para hacer que los medios de masa puedan ser vehículos de valores culturales"<sup>8</sup>.

La literatura de Fontanarrosa recupera la voz de lo popular y la convierte en masiva a través de los lugares que elige para su legitimación como escritor. La masividad aquí no actúa de manera hegemónica, sino democráticamente: exponiendo una literatura de calidad al acceso de la gran mayoría de la gente, apartándose de la novela en clave y haciendo que lo popular recupere un lugar en la escritura argentina sin que suene impostado y logrando, a la vez, que conserve todo su sentido.

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

CONICET







## MOSAICOS PARA UNA LITERATURA DE ENTRETENIMIENTO

### El imperio de la historia

¿Qué podemos encontrar debajo de la afirmación "soy un tipo al que le gusta contar historias"? ¿Qué penetración crítica tolera una obra literaria a partir de una frase como ésta ejecutada por su propio hacedor? Roberto Fontanarrosa es el dueño de la frase "soy un tipo al que le gusta contar historias".

"Soy un tipo..." y no "soy un escritor al que le gusta contar historias". Elegir "soy un tipo" posee un sentido mucho más inclusivo que decir "soy un escritor": "tipos" somos todos, "escritores" no. La voz que pronuncia "soy un tipo" se afirma en una existencia corriente, expresa un ofrecimiento a la generalidad, sugiere una tónica negativa a la distinción. "Soy un escritor", si bien no se reduce a la afirmación de una rotunda extranjería, alberga otra muy distinta significación en el imaginario colectivo (sobre todo en los imaginarios cuyos contactos con la escritura o con la lectura son escasos o directamente nulos). Decir "soy un escritor" aloja un sentido algo más exclusivo, más distintivo, más particular.

Atendamos a la autodefinición en su forma completa: "soy un tipo al que le gusta contar historias, sin que importe demasiado el soporte ni el género a utilizar". El sitio imperioso que ocupa "la historia a contar" lo relega todo, inclusive aquello de lo cual no podrá zafarse nunca: una forma ("el soporte") que la exprese y la contenga. La autodefinición apuntala una clara posición frente al trabajo escriturario: la escritura es un procedimiento para contar historias. Es por "la historia" por lo que se valoriza el resultado de la escritura; un texto ficcional se nutre en y por la historia que sabrá desplegar: la literatura apoyada sobre las sólidas columnas de "la historia". Dicho de otro modo, la creación literaria como industria de demarcadas porciones ficcionales destinadas a inscribirse en el gran tráfico de historias que las culturas ponen a rodar como objetos de intercambio.

Ahora bien, ¿qué fuerzas tiene para ofrecer una literatura comprendida en el imperio de la historia? ¿Qué *puede* y qué *exige* una escritura ejecutada desde esta premisa? ¿Qué busca, qué anhela, qué la obsesiona?

### Escribo, transmito

Así como Fontanarrosa dice "soy un tipo" y no "soy un escritor", también dice "al que le gusta *contar* historias" y no "al que le gusta *escribir* historias". El evidente sentido oral de la frase "contar historias" nos produce un inevitable eco, de hecho, en el fuerte componente oral de la escritura de Fontanarrosa; sus textos y los mismos títulos de sus libros no pueden sino entregarse por entero a la pulsión del habla. Esta pulsión le imprime a su escritura una irresistible predisposición a transformarse en ficciones comunicables desde la oralidad. Este modo de la escritura insta a una transmisibilidad oral posterior (sobre todo de los cuentos, podemos decir que son pocos los que logran resistirse a esta transformación oral; lo cual no puede dejar de resultar un éxito para un escritor que se propone como un contador de historias). Esta predisposición a la oralidad nos revela una escritura deseosa por desbordarse de la página hacia la circulación oral, mucho más confortable en la movilidad de la comunicación que en el encierro del libro. Se trata de una literatura que anhela dejar de ser literatura para transformarse en relato transmisible. Y por inscribirse cómoda y premeditadamente en el territorio de lo comunicable no puede sino, más tarde o más temprano, morir como literatura y renacer como discurso. Lo que muere de la literatura es su identidad, la que la hace intransferible, la que la hace fatalmente literatura y no cualquier otra cosa; como escribió Héctor A. Piccoli, "lo que puede ser cualquier cosa no es nada".

El deseo comunicacional de esta clase de escritura, la apropiación oral de un material originalmente escrito, pone en funcionamiento una operación de sucesivos borramientos: la *puesta en oralidad* —en circulación, en comunicación, en transmisión— convoca a una puesta en constante distorsión cuya instancia apoteótica es el olvido de la figura del autor y de la del libro. Esta clase de escritura "cuentacuentos" lo apuesta todo a la comunicabilidad, al tráfico oral que incesantemente la va alterando. Lo que originalmente es escrito por un sujeto individual se convierte en un objeto de todos, apropiado por todos y modificado por todos. Un material guacho, suelto en la cultura, de todos y a la vez de nadie.

(Un material perteneciente al orden discursivo, que deambula y repica en los circuitos orales de las sociedades, es *el chisme*: "El chisme es un relato transmitido (imposible separar, en él, las instancias de la producción y de la transmisión: la posibilidad de la transmisión es constitutiva del relato mismo) (...) la expansión es inmanente al chisme: el «ser» del chisme es ser retomado, indefinidamente referido (...) el chisme se define por la tensión entre lo inmodificado y lo modificado (...) es un principio de variación infinita (...) si en el chisme hay verdad, ella no es otra cosa que su eficacia"<sup>1</sup>). Una literatura dispuesta para la oralidad seguramente comparte el destino del chisme, el borramiento total de las instancias de producción, un camino seguro hacia el anonimato,



hacia una vida estigmatizada por la provisoriedad. Una literatura que se elabora para posibilitarse la mutación en discurso es, inexorablemente, una literatura que se dispone a abandonar gradualmente los rasgos que debieran identificarla, las marcas que la hacen, fatalmente, literatura. El chisme, y en esto se distingue claramente de una literatura puesta en oralidad, no incluye un pasaje entre la instancia de producción y la de transmisión, el chisme se gesta todo el tiempo en la simultaneidad de las dos instancias, no necesita traicionar una para conquistar la otra).

Una literatura germinada bajo el celoso imperio de la historia elige un destino de inscripción en el inmenso tráfico de historias; su techo es la propagación, su horizonte es, primordialmente, expansivo. La región en la cual se siente más a gusto es el mercado, el mercado del entretenimiento. La historia a contar es la gema dorada de este tipo de escritura porque de ella se espera que fecunde el hallazgo más deseado: la facultad de entretener. La potencia de una literatura entendida y ejecutada desde el imperio de la historia es poder concretar una eficaz comunicabilidad con el lector; "la historia" y su facultad para entretener es el objeto que garantiza el éxito de la transacción.

### Entre-tener

*Entretener*: tener a alguien detenido y en espera; recrear, divertir; distraer a alguien impidiéndole hacer algo; hacer más llevadera una cosa. De las posibles definiciones lo que más atrae es el aspecto *intermediario* que se le da al verbo, una facultad de suspensión, una aptitud ligada al devenir temporal. Un entretenimiento, sea cual sea, opera sobre el tiempo, se propone ejecutar una distorsión sobre el tiempo: cuanto más eficaz es el entretenimiento mayor es la sustracción de tiempo en la percepción del sujeto. La eficacia del entretenimiento es proporcional a una economía perceptiva del devenir temporal (pensemos en el usual comentario: "¡Se me pasó volando!"). "Entre-tener" o "tener-entre" es inocular al lector una sensación de pausa en su percepción del tiempo en tanto movilidad.

### Principio de interés

Una literatura entendida a partir de la noción de entretenimiento debe diseñar y poner en marcha un operativo textual que le presagiará su rendimiento. El operativo puede consistir en varias piezas debidamente concordantes; ya vimos *el imperio de la historia* y su incidencia vertebral en este tipo de literatura. Otra pieza, inmediatamente subsidiaria de "la historia", es el *principio de interés*. Una literatura de entretenimiento encuentra su más delicada obsesión en la captura del interés de sus destinatarios; el grado de cautividad de éstos dictaminará el grado de eficacia del operativo y viceversa. El mecanismo íntimo del principio de interés es el escamoteo, siempre al nivel de "la historia", de determinada información; esta retención es el señuelo preparado para el lector. La historia desplegada es por esta retención; hay que provocarle una falta al potencial lector. La persistencia en la lectura está motorizada en la instalación de la carencia en la curiosidad del lector: "Por una sola cosa el lector continúa leyendo. Porque quiere saber cómo termina la historia" (Fontanarrosa: "Palabras iniciales"). Así como la provocación de la carencia en el lector garantiza la continuidad en la lectura, la posterior satisfacción de esa falta —la solución del escamoteo se halla generalmente sobre los finales de los cuentos— asegura el paso al cuento siguiente. El lector de literatura de entretenimiento desea tanto que le quiten como que, finalmente, le restauren la falta: en esto consiste el pacto de fidelidad entre productor y consumidor de entretenimiento. Para la elaboración eficaz del principio de interés son igualmente importantes la instancia de la retención como la de la satisfacción. Una literatura de entretenimiento pocas veces pretende desestabilizar al lector, poner en riesgo su constitución como sujeto. La manipulación en este tipo de literatura está dada dentro de los límites que ofrece el acto de entretener: después del fin del entretenimiento la mirada del sujeto sobre el mundo debe continuar en sana cohesión.

### Principio de claridad

Quien entiende a la expresión artística desde una vía preeminentemente comunicacional se exige, antes que cualquier otro logro formal, un *principio de claridad*. En principio, claridad con respecto a la presentación de "la historia"; en los primeros párrafos ésta debe estar ya ofrecida al lector, por lo menos en sus líneas más básicas.

Luego, claridad con respecto a la organización espacio-temporal de los sucesos a narrar; la puesta en orden, espacial y temporal, de los sucesos convoca a un orden de la lectura, coadyuva a evitar una desviación de los sentidos. Si una literatura de entretenimiento se permite alguna manipulación del tiempo o el espacio lo hará inscribiendo las marcas de la maniobra, la huella del recurso. La temporalidad y la espacialidad en una literatura de entretenimiento son terrenos sagrados por los que peregrinan, en pactada comunión, quien escribe y quien lee (por ello mucho



arte se apura a desacralizar las coordenadas espacio-temporales para creerse en una posición de corajuda vanguardia). Los consumidores de literatura de entretenimiento necesitan imperiosamente saber de dónde vienen y hacia dónde se dirigen; en el no ofrecimiento de este sentido de la ubicación se pone en riesgo de abandono la continuidad de la lectura.

Otro brazo del principio de claridad es la pasión nominadora. Esta pasión, patología de casi todos los realismos literarios, se inscribe en el acto escriturario por obediencia a una ley, digamos, del "sentido común" ("el menos común de todos los sentidos", dicen que dijo Roland Barthes alguna vez): el mundo y sus cosas resultan mucho más claros cuanto más se los nombra. Obediencia a esta ley pero, también y sobre todo, conjuro contra el espectro más temido de la literatura de entretenimiento: la *ambigüedad*. El principio de claridad que se impone este tipo de escritura para afianzarse en su universo eminentemente comunicacional roba ambigüedad al mundo y a sus cosas. Se teme a la ambigüedad porque se teme a la desviación del sentido, se teme a la desviación del sentido porque se teme a la vacilación de la lectura, se teme a la vacilación de la lectura porque se teme agredir al lector. El lector de literatura de entretenimiento tal vez sea el más exigente de los lectores, el más irritable, el más delicado; su pacto con la literatura consiste en una evasión temporaria, en una fuga con pasaje de vuelta y con plena seguridad para el viaje. Su relación profunda no es tanto con la literatura como con el libro, con el medio, con la vía de comunicación. El anhelo mediatizador de los objetos de entretenimiento relega a las penumbras los detalles del tejido: la fina trama de lo formal, la fatalidad de un epíteto, la inevitable existencia de un punto y coma, la abismal instancia de un párrafo que reclama su final.

(Un claro ejemplo del anhelo mediatizador de los objetos de entretenimiento podemos hallarlo en las películas. ¿Qué es lo que los espectadores de films de entretenimiento pocas veces alcanzan a percibir? El objeto que suele pasar desapercibido es la *cámara cinematográfica*, sus movimientos, sus encuadres, lo que éstos incluyen y lo que excluyen. Este tipo de films se caracterizan por disminuir la notabilidad de la cámara en la percepción del espectador. Si la cámara presentara una existencia viva, notable, se pondría en evidencia —en riesgo— el dispositivo mediatizador de las ficciones cinematográficas. El pacto entre el objeto y su consumidor se da en la no revelación de los mecanismos del dispositivo: lo que se establece entre ambos es un *contrato de verosimilitud*. Una cámara ostensiblemente presente amenaza con fracturar este contrato temporario de verosimilitud. Aun frente a las películas que explotan los artificios de la tecnología presentando situaciones extra-ordinarias, el espectador continúa demandando su cuota de verosimilitud. Todos sabemos que es inverosímil, por ejemplo, que un actor caiga de un helicóptero sobre una moto en movimiento, salte sobre un lago, mate a diez enemigos que lo persiguen y que finalmente se fume un cigarrillo; en estos casos, tal es la potencia del contrato de verosimilitud que el espectador no le demanda verosimilitud a la situación sino al modo en cómo ésta está construida. El consumidor de entretenimiento quiere que lo entretengan y se aliena en su deseo. Se encuentra frente a la película o frente al libro para exacerbar su condición de objeto receptor y para debilitar sus condiciones productivas-subjetivas).

### El narrador convertible

Así como los films de entretenimiento tienden a debilitar la presencia de la cámara para no desbaratar el contrato de verosimilitud, la literatura de entretenimiento encuentra en la figura del narrador la posibilidad de una estrategia similar. Sabemos ya que la gran mayoría de los cuentos de Fontanarrosa se construyen a partir de una voz narradora que presenta e hilvana las ficciones. Trátese de narradores que nombran su trabajo o que disimulan su propia intervención en el relato, siempre nos hallamos frente a una voz-guía, una voz que administra y distribuye. Esta voz, incluso cuando no forma parte del universo diegético que transmite y organiza, puja por adaptarse a las coordenadas lingüísticas y morales de ese universo que mediatiza. ¿Por qué, por ejemplo, un narrador que nos describe un determinado episodio fechado en 1930 se ve obligado a adaptar su lenguaje a la época referida, o mejor, al imaginario que hoy tenemos de esa época? Los narradores que conducen las ficciones de Fontanarrosa se esmeran en adaptar sus voces al mundo que refieren para conquistar la dosis de verosimilitud que el lector reclama. La figura del narrador en los cuentos de Fontanarrosa funciona como un naipe comodín, dispuesto siempre a la adaptación: se adapta a géneros literarios, a pasados históricos, a los micromundos futbolísticos, periodísticos, científicos, barriales, etc. La escritura de Fontanarrosa se prohíbe el desentono total entre el narrador y lo que éste narra (también es cierto que en muchas ocasiones y con determinados fines, sus narradores fisuran parcialmente esta armonía e introducen gestos ajenos al universo que refieren).

Este tipo de narrador convertible es fundamental en su aporte al principio de claridad que persigue la literatura de entretenimiento. Los cuentos de Fontanarrosa, ya en sus primeras líneas,



ofrecen una voz narradora que se instala tan eficaz y prematuramente en el lector que luego parece desaparecer. Como la cámara en las películas de entretenimiento, la voz narradora adelgaza su notabilidad y opera como una tejedora invisible de "la historia" porque es ésta la única que debe preponderar por sobre todo. El narrador se convierte al imaginario del mundo que transmite para no estorbar, para no atentar contra los sucesos, contra el imperio de la historia.

### **Estereotipos**

Las ficciones de Fontanarrosa conforman un variopinto friso de *estereotipos*. Cuando hablamos de estereotipos nos referimos a una utilización modélica de determinadas figuras. Tenemos "el intelectual", "el escritor", "el científico", "el futbolista", "el matón", "el periodista", etc. Todas figuras abordadas y tratadas a partir de las coordenadas con que "el imaginario argentino" las reconoce y las pone en funcionamiento. Los estereotipos atesoran una garantía de fácil reconocimiento por parte de la comunidad; en ellos se produce un lugar de encuentro, una comunión intelectual. El empleo de los estereotipos pone en juego una táctica de ahorro que permite que una palabra y no diez sea suficiente para la efectividad de una comunicación. En este sentido, los estereotipos son una modulación del lugar común: "el lugar común es de todo el mundo y me pertenece; pertenece en mí a todo el mundo, es la presencia de todo el mundo en mí" (Sartre). Ambos, el lugar común y los estereotipos, se presentan como un gesto de confluencia, un llamado secreto (al margen de la intencionalidad de sus usos: hay quienes apelan a ellos aprehendiendo el poder del recurso; otros lo utilizan porque es el modo a partir del cual, inevitablemente, leen el mundo y sus cosas). Ambos, también, viven y deambulan en las culturas; allí se nutren y allí se hacen lenguaje. Los estereotipos pueden gestarse en páginas escritas pero se desarrollan y consolidan en los circuitos orales; por esto resultan de gran valía para una literatura de entretenimiento, una literatura, como ya dijimos, que rastrea con pericia los posibles accesos a la oralidad.

Sin dudas que lo que damos en llamar *literatura de entretenimiento* excede en mucho estas breves reflexiones. El entretenimiento en general, habitante de todas las épocas de la historia del hombre y del arte, cobra hoy, sin embargo, una potencia y desarrollo extremo. Pocos desconocen la desbordada industria que los entretenimientos ponen en marcha y los modos en que se ha establecido una sólida adaptación entre entretenimiento y mercado, entre publicidad y consumo. El sentido quizás más potente que hoy ofrece y desarrolla esta industria es el sentido de lo perecedero. Los gestos más poderosos de los productos de entretenimiento se despliegan, fundamentalmente, en dos direcciones: pronta *expansión* y paulatina *evaporación*. La simultaneidad con que aparecen estos productos en el mundo entero exige una violenta celeridad en su inscripción masiva; y los nuevos modelos de esos mismos productos demandan sin pena que se hagan prematuramente viejos y reemplazables. La literatura, la de entretenimiento y la que no lo es, no puede sino proseguir los destinos de la industria que la desparrama por el mundo y por sus lenguas.





## CINE Y LITERATURA: MODOS DE ENTRE-TENER

El crítico y teórico francés Jean-Louis Comolli nos habla de dos formas de pensamiento del cine que se mantienen en conflicto desde su mismo nacimiento: como *sistema de escritura* y como *empresa de espectáculo*. Así como el nacimiento del cine es indisoluble del nacimiento del espectador de cine, ambas formas fabrican, a su vez, *dos pensamientos del espectador*. El cine como empresa de espectáculo "propone un espectador inmóvil en un lugar determinado: el de consumidor de efectos. Supuestamente este espectador no debe moverse; se trata de que no se modifique, de que trague, que ingurgite hasta la náusea. Este pensamiento plantea-supone-impone la idea de un sujeto menor y disminuido, cuya inquietud debe ser halagada y cuyos deseos deben colmarse". El cine como sistema de escritura, dice Comolli, "supone un espectador mayor, un sujeto con relaciones complejas, con emociones contradictorias, móvil, es decir alguien invitado a no ocupar un lugar en el film, sino varios. Situación plural, precaria, cambiante, donde hay riesgos y pérdidas, donde el deseo se extravía. Transformaciones, desplazamientos, desvío y retorno. El mundo es afectado por la duda y su existencia se ahonda en una dimensión crítica"<sup>1</sup>.

La vía del cine como empresa de espectáculo es, primordialmente, la que se desenvuelve en el mercado del entretenimiento junto a otras disciplinas como pueden ser la literatura, la televisión, el teatro, la prensa, etc. Muchas de las coordinadas operatorias que participan del entretenimiento del cine también lo hacen en estas otras expresiones del espectáculo. En el funcionamiento dentro del mercado, en el cumplimiento de determinadas reglas de la oferta y la demanda, los mecanismos de una disciplina u otra difieren en poco. Aunque claro, cada una de las expresiones no puede sino seguir un sistema propio de escritura: para la literatura las palabras y para el cine las imágenes y los sonidos.

De modo que se hace inevitable pensar en algunas de las instancias de comunión entre el cine de entretenimiento y la literatura de entretenimiento.

Pervive en la imagen cinematográfica, como una fatalidad intrínseca, un sentido realista; entre lo que en ella se muestra y el espectador se produce una objetiva relación de creencia. Nadie pone en duda que lo re-presentado en la imagen tuvo existencia verdadera; estamos obligados a creer en la *realidad* del objeto reproducido por la máquina cinematográfica sobre la tela de la pantalla. Entre otras concomitancias, es este sentido realista de la imagen cinematográfica el que garantiza la comunicabilidad entre la mirada y el objeto, el que asegura la relación entre ambos. Este principio esencial del cinematógrafo ha sabido ser aprehendido a lo largo del siglo veinte, entre otras disciplinas, por la literatura. La literatura ha abrevado del cine esta potencia de comunicabilidad directa entre lo que terminó siendo "el público" y "la obra". La literatura, también, podía satisfacerse con una relación semejante; pugnando por objetivarse podría lograr un efecto similar al de la imagen cinematográfica sobre el espectador. Objetivándose en la medida de sus posibilidades verbales, desarrollando una relación de creencia, es decir, de realismo entre el universo que ella re-presenta y el de los lectores. Desde el nacimiento del cine la literatura comenzó a beber, más que antes, del bebedero del realismo.

La literatura de entretenimiento, trate lo que trate, desarrolla una mirada realista sobre el mundo. Así incluya entre sus temas las ficciones más fantásticas e irreales, siempre está *diciendo desde una visión realista*, siempre establece con su objeto un criterio realista de representación; este criterio es su vocación creativa. La literatura de entretenimiento impugna una relación equívoca, no clara, con su público; su Dios es este *contrato de claridad*.

"El realismo integral del cine modeliza la utopía de una ausencia autoral sin refugios ni secretos que anule los límites del lenguaje personal y alcance la naturalidad de los lenguajes sociales"<sup>2</sup>. Esta reflexión, que entendemos se aboca mejor a la vía del cine como empresa de espectáculo, capta una clave esencial de la que es ejecutante la literatura de entretenimiento: el borrado personal en la instancia creativa. Tanto el cine como la literatura de entretenimiento pulverizan la presencia autoral y la suplantán con otras presencias mucho más aptas para el desenvolvimiento del producto en los terrenos del mercado. Este tipo de escrituras, tanto cinematográficas como literarias, eligen siempre la llanura antes que los relieves, la claridad antes que la espesura; son escrituras que se nombran a sí mismas, que regresan a sí mismas y allí clausuran su horizonte. Esta dispersión autoral les obliga a poner en práctica una incesante adaptabilidad de las voces que las ejecutan. Los narradores de la literatura de entretenimiento se asemejan a los de los films en la habilidad para convertirse en meros comunicadores cuasi omniscientes de los sucesos; se comportan, más bien, como tejedores anónimos, como compaginadores no del todo responsables de lo que están dispuestos a ofrecer en materia de ficción. Quién enuncia, desde dónde y por qué, suelen ser interrogantes desestimados cuyas posibles respuestas no hacen mella en la expectativa principal que es la cabal comprensión del material comunicado. En las ficciones comprendidas de este modo se trata de ofrecer porciones de mundos que, simplemente, se dan, acaecen,

<sup>1</sup> Comolli, J.L.: *Filmar para ver*, ediciones Simurg, Bs As, 2002.

<sup>2</sup> Spornza, Graciela: *Manuel Puig, después del fin de la literatura*, Norma, Bs As, 2000.



sin que deba percibirse el sujeto que enuncia, que dice, que concatena.

La utopía de la ausencia autoral, de la que Manuel Puig sentó bases en la literatura argentina, es, justamente, una utopía. La ausencia autoral, en una obra literaria o cinematográfica, es una instancia que debe ser construida, pergeñada, puesta en funcionamiento por alguien; es este *alguien* el que instala el carácter utópico. Una película, al ser el resultado de una multitud de individuos, se encuentra más cerca de concretar la utopía, de desarticularla en tanto utopía; no así la literatura (si es que creemos que un *best seller* es escrito por una sola persona). Paradójicamente o no, la utopía de la ausencia autoral en la literatura de Puig es lo que la convierte en una de las obras más personales de la literatura argentina. Claro que no todos los días se da "el caso Manuel Puig".

¿Qué es lo que provoca la *sensación* de ausencia autoral? ¿Qué asegura y qué persigue una obra que coloca en las sombras a la voz que la enuncia?

Tomemos el caso de los cuentos de Fontanarrosa. Podrá decirse, con seguridad, que un cuento de Fontanarrosa es, indiscutiblemente, de Fontanarrosa; es decir que en ellos, o por lo menos en muchos de ellos, conviven una diversidad de factores que hacen posible una evidente identificación autoral. Estos factores, sin embargo, tienen que ver más con el señalamiento de comuniones temáticas, escénicas, de modulaciones del humor, que con la conformación de una voz única y la singularidad de un estilo de escritura. En Fontanarrosa lo que prima es la transmisión, la comunicabilidad de lo que se pretende contar. La voz y el estilo son elementos de subordinación del propósito primero que es la comunicabilidad del material ficcional. Los narradores de los cuentos de Fontanarrosa deben garantizar esta comunicabilidad, no entorpecerla, no ponerla en riesgo de llegar sana y a salvo a la concentración del lector. La voz y el estilo deben ser aquellos que garanticen una mayor legibilidad de la historia; surgen a partir de esta premisa excluyente. A esto se refiere Fontanarrosa cuando se autodefine como "periodista" y destaca su atracción por los aportes informativos de los textos que él elige leer. Justamente, la prensa escrita prescinde por completo de la responsabilidad de la primera persona, hunde las palabras en la impersonalidad, subordina cada frase a la comunicabilidad de sus sentidos.

El cine como empresa de espectáculo es el cine que cuenta historias con las herramientas más aptas para asegurarse la legibilidad de las mismas. El recorte que en ellas produce la cámara es la porción suficiente de mundo que necesita la historia para hacerse legible. Todo acontece dentro de los márgenes del plano y se combate cualquier posibilidad de desborde. Tanto el cine como la literatura de entretenimiento desestiman los desvíos, las oblicuidades, la ambigüedad que puede producir la presencia de *algo* que no pertenece estrictamente a la historia que se está desplegando. Dice Fontanarrosa: "...en el cuento vos tenés un punto de atracción. Lo desarrollás y se terminó". Así se resume el proceso creativo: punto de atracción y desarrollo.

Cine y literatura de entretenimiento se hermanan con una complicidad indestructible en un mismo horizonte: lo popular. Si bien en contextos socioculturales como el argentino no se puede hablar de cine y de literatura como disciplinas populares (el precio de una entrada o el de un libro están lejos de resultar populares), de igual modo, éste es el propósito desde el cual se comprenden y ejecutan las producciones. La preeminencia comunicacional de este tipo de expresiones se justifica en la expectativa de masividad, de superación de fronteras y culturas. Para ello se eligen sistemas de escrituras abarcadores, inclusivos, convocantes; para ello se seleccionan historias pasibles de ser digeridas de igual modo en los países nórdicos como en las islas de Oceanía, en el sur de África como en el norte de América. El mercado del entretenimiento antes que reductos particulares persigue universalidad, generalidad.

### El caso Fontanarrosa: el cine como imaginario

En el cuento "Una playa desierta" el narrador transmite su relación con Adriana, una atractiva compañera de trabajo con la que termina compartiendo unas vacaciones en una playa desierta. El relato se abre con los días rutinarios de trabajo en la oficina hasta llegar a los días en la playa con Adriana.

Lo que siempre soñé, seamos francos, el sueño de cualquier hombre que se precie de tal. Irse diez días a una playa desierta, acompañado por una mina nueva que está buenísima. Cómo ha influido el cine en todos nosotros. (en *Te digo más... y otros cuentos*).

Diríamos que fue el cine el que ha inoculado el carácter de *soñada* a la situación "*diez-días-en-una-playa-desierta-con-una-mina-nueva-que-está-buenísima*". El personaje nombra una situación soñada y de inmediato establece una conexión reflexiva. Una línea más adelante, recupera de su memoria la frase en inglés: "«Your dreams come true», como dicen los yanquis". En esta ínfima porción de la obra literaria de Fontanarrosa puede verse uno de los modos en cómo aparece la experiencia cinematográfica en sus ficciones. El cine, las propuestas ficcionales de las pelícu-





las, como invitadas de honor en el imaginario colectivo de los personajes.

A partir del relato de los días en la playa desierta, el cine como imaginario insoslayable penetra en la narración. Las referencias comienzan a infiltrarse en el discurso del narrador:

No sé si vi algo así en "Julia", aquella película donde Jason Robards hacía de Dashiell Hammett y la Vanessa Redgrave era su esposa escritora que se iba a completar una novela a un sitio parecido. Vanessa Redgrave o Jane Fonda, alguna de las dos era la esposa. O tal vez en aquellas películas en blanco y negro de la «nouvelle vague» francesa, sin música de fondo, donde los intérpretes, siempre preocupados, siempre angustiados por algo, hablaban con monosílabos sólo a intervalos de veinte minutos.

El que faltó a la cita, hasta el momento, es el perro peludo que yo imaginaba. Aunque supongo, esa escena la vi yo en «Un hombre y una mujer» hace mil años y ya ese perro se debe haber muerto.

Me recordó una película noruega que viera años atrás, donde un submarino alemán naufraga en el gélido mar del Norte.

Para colmo ella montó y se lanzó al galope, gritando de alegría, como en más de una película le he visto hacerlo a Clint Eastwood.

Romperme la columna vertebral en mil pedazos y quedar en sillas de ruedas como Christopher Reeve, el desafortunado intérprete de Superman.

Un tiburón como los de la película, uno gigante, de los blancos.

Con un poco de suerte llegaré a Rosario con tiempo como para elegir un buen programa de cine para ir a la noche. ("Una playa desierta").

En la narración de las supuestamente soñadas vacaciones junto a la mujer hermosa en una playa desierta, las referencias al cine se hacen presentes una y otra vez. Tanto, que los sucesos que vive el narrador y estas referencias por momentos se entremezclan y pierden distinción. El imaginario cinematográfico está a disposición del relato del protagonista y viceversa. Es una invasión que no puede evitar. En las primeras páginas del cuento, sin embargo, no hay intromisión alguna del universo cinematográfico. Lo que lo hace surgir es el corte tajante entre la rutina laboral y los días en la playa desierta.

Otro ejemplo es el del cuento "El mundo ha vivido equivocado", del libro homónimo: uno de dos amigos apostados en la mesa de El Cairo relata lo que para él sería un día perfecto. En el relato vuelve a aparecer el tópico del lugar paradisíaco y la mujer hermosa e inalcanzable. El relato del personaje no hace otra cosa que conjugar una diversidad de estos tópicos provenientes, en su mayor medida, del imaginario alimentado por el cine. El personaje hilvana su versión del día perfecto con porciones imaginarias nutridas de las películas, con lugares comunes desplegados en cientos de películas. Podríamos decir que el día perfecto sería *estar dentro* de una película. No en vano las voces del cuento hacen circular nombres tales como Farrah Fawcett, Hemingway, Robert Mitchum, Bogart o Jacqueline Bisset. Ante el relato del día perfecto los dos personajes se mantienen suspendidos alrededor de la mesa de El Cairo; el que guía el relato consigue mantener cautiva a su audiencia que se impacienta por conocer el final del día perfecto. El grado de cautiverio entre la historia que se cuenta y sus oyentes está dado porque todos comparten los códigos con los cuales se va tejiendo el relato del día perfecto: los códigos de las ficciones cinematográficas. "El mundo ha vivido equivocado" es un cuento en el que un personaje relata a otros una película que, aunque inventada, está presente en todos, habita en el imaginario de todos y por eso atrapa a todos. El día perfecto que construye uno de los personajes pone en escena una comunión de lugares comunes cuya matriz está fecundada por las películas. Antes que las películas en sí, lo que subsiste en el imaginario de los personajes de Fontanarrosa son los lugares comunes de las películas, son estos lugares comunes los que configuran el imaginario.

Porque es una mina de esas de James Bond, de esas bien de las películas. Digamos, todo el hotel es de las películas. Con piletas, piscinas, parques, cocóteros, playa privada... (...) confitería con pianista. ("El mundo ha vivido equivocado", en *El mundo ha vivido equivocado*).

La influencia y participación del cine en el denominado costumbrismo de Fontanarrosa opera como punto de fuga, como salvoconducto. En la más total cotidianeidad de El Cairo penetra el imaginario cinematográfico y tajea la llanura costumbrista de un puñado de tipos hablando alrededor de la mesa de un bar. El día perfecto, eslabonado con trozos dispersos del imaginario cinematográfico, es la estrategia a la que apelan los personajes para resquebrajar la tela del hábito diario. El cuento, además, merodea en una zona bastante usual en la literatura de Fontanarrosa:



una clase media urbana inevitablemente volcada a desplegar en sus sueños diurnos un íntimo fracaso de clase. En las ficciones de Fontanarrosa subyace un elogio de la perspectiva fracasada con la que la clase media observa al mundo; un elogio a las instancias en que esta clase se permite una evasión temporal del hastío cotidiano y la rutina banal del trabajo, la familia y el ocio. Hablamos de "elogio" porque no podríamos hablar de problematización, de puesta en conflicto, no es esto lo que interesa a Fontanarrosa.

El cuento, además, funciona como una autodefinición literaria de la escritura de Fontanarrosa: "Por una sola cosa el lector continúa leyendo. Porque quiere saber cómo termina la historia" ("Palabras iniciales"). La figura del lector, en "El mundo ha vivido equivocado", la encarna el oyente del día perfecto, que permanece alrededor de la mesa con la mayor atención por la exclusiva motivación de conocer el final de la historia del día perfecto.

Un antecedente de la situación que se da en estos dos cuentos de Fontanarrosa lo podríamos encontrar en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig. En esta novela nos enfrentamos a un personaje que relata películas a otro en el contexto de una celda. Valentín, como los oyentes de El Cairo, permanece cautivo de los relatos de Molina y del mismo modo anhela conocer los finales de las películas. En Puig sabemos que se trata de relatos de películas de existencia real aunque algo retocadas; en Fontanarrosa, en cambio, el personaje emite el relato como propio y los oyentes así lo acatan. Esta diferencia hace que los personajes de Puig en *El beso...* establezcan un uso consciente del acto de "contar una película" y que, en el caso del cuento de Fontanarrosa, los personajes creen estar hablando desde ellos cuando en realidad lo que hacen es estar desplegando tópicos ajenos. Las voces de los personajes de Puig hacen uso de los lugares comunes del imaginario cinematográfico; en Fontanarrosa estos lugares comunes hacen uso de las voces de los personajes.

En lo que respecta a una cuestión estrictamente temática antes que formal, Fontanarrosa busca que las influencias del imaginario del cine operen de semejante modo a como lo hacen en la realidad. El cine, las películas, son un habitante más del discurso de sus personajes aunque, claro, no tan poderoso como el fútbol o las mesas de bar. Fontanarrosa coloca a las películas en el imaginario de sus personajes porque es un elemento más que le sirve para acercarse al realismo cotidiano que su obra persigue y desarrolla. En esto se distingue claramente de Puig, quien hurtaba en determinados procedimientos formales que le ofrecía el cine en pos de hacerlo trasladable a la literatura (recordemos la cámara del comienzo de *Psicosis*, de Hitchcock, y la descripción inicial de *The Buenos Aires Affair*, de 1973). En Puig el cine era imaginario y forma, estaba en sus personajes y, también, en los procedimientos escriturarios de algunas de sus novelas.

### Puesta en escena del exotismo

En la zona sur de la isla Nicobar, en el mar de Andaman, la temperatura raramente excede los 20 grados centígrados. Hay sí, una época de lluvias copiosas que fecundan los valles que ahondan ambos flancos del monte Camorta. Pero el sofocante aire caliente que viaja con los alisios llegados desde el Golfo de Bengala o bien los ensoberbecidos monzones que se envalentonan tras devastar las costas de Madrás, Nellore, Rajamahendri y Berhampur se desvían sobre el archipiélago Mergui, buscando las planicies más condescendientes de Mandalay o el sur de Tailandia sin prestar atención a Nicobar. (*Best Seller*).

Descripciones como ésta, incentivada por la dilatación narrativa que acepta el género novela en relación al cuento, aunque también existen en éste último, abundan en las páginas de la primera novela de Fontanarrosa. La ficción que desarrolla *Best Seller* se asemeja a una guía turística universal en la que es posible, en unas pocas páginas, saltar de las costas de México a las calles de Brujas, de los montes Marayani a un festival de cine porno en Huelva. El personaje Best Seller es quien establece las conexiones espaciales arrastrando consigo los desopilantes avatares en los que se ve envuelto. Cada país, cada lugar y cada situación obtienen de la prosa una intensa descripción pletórica de detalles que ambientan cada nuevo salto espacial y cultural. Fontanarrosa necesita enmarcar sus momentos narrativos, informar de sus condiciones, climatizar las situaciones y, fundamentalmente, crear un colchón suficiente de verosimilitud, la necesaria como para que el lector pueda pactar y entregarse a la megalomanía de los sucesos ficcionales.

Ahora bien, ¿a qué se asemeja este tipo de descripciones de lugares exóticos?, ¿de qué modos se acumulan los detalles hacia un horizonte de verosimilitud? La urdimbre descriptiva en este tipo de instancias está tejida principalmente a partir de informaciones puestas en sucesión, de largas listas de datos que se presentan como extraídos de una base enciclopédica. En este sentido las descripciones de Fontanarrosa son nominales, se vertebran a partir del señalamiento de datos en el sentido periodístico y pedagógico del término. La descripción de lugares exóticos en Fontanarrosa es una acumulación nominal de lugares comunes del diccionario, lo cual le otorga





una clara ventaja a la hora de hacerse de una suficiente dosis de verosimilitud. El Acapulco o el Lejano Oriente de estos textos son contruidos lo más similarmente posible a como estos lugares habitan en el imaginario colectivo de los lectores a los que la literatura de Fontanarrosa se dirige: una clase media adiestrada para el consumo mediático y el turismo periodístico. Los sitios en los que se agita la ficción son exóticos pero los elementos con los que son descritos pertenecen a la elaboración imaginaria que de esos lugares podría poseer este tipo de lector, de conducirse a una doméstica enciclopedia. Este tipo de descripciones albergan siempre un carácter introductorio, decididamente contextual, más cercano a la retórica de los manuales escolares que al de la experiencia personal. Se trata de pasajes descriptivos subsidiarios y deliberadamente prologales a la historia principal que se está narrando; son descripciones que contextualizan, decoran, ambientan.

Los recursos literarios con los que se maneja Fontanarrosa a la hora de describir el exotismo de ciudades o países se diferencian en poco de los que empleó siempre Hollywood en tantísimas de sus producciones. Sobre todo la edad de oro de la industria cinematográfica estadounidense supo organizar ejércitos de directores de arte, vestuaristas e "historiadores de enciclopedia", a la hora de producir ficciones que involucraban el exotismo de diversos mundos más allá de Los Ángeles. Enormes carpetas cuyos títulos podían ser "vestuario del Imperio Romano" o "arquitectura del Renacimiento", contribuían en mucho a la hora de enfrentar la pre-producción de este tipo de películas. Los generosos estudios de las *majors* eran capaces de albergar una estación de trenes de Shangai, o una porción de desierto de Marrakesh, o las habitaciones de un castillo de la Rusia imperial. Del mismo modo, actores y actrices envolvían sus cuerpos con túnicas árabes, pieles nórdicas o quimonos nipones. Ningún lugar del mundo ni época de la historia podía resistírsele a la industria hollywoodense. Y también ésta apelaba al imaginario colectivo a la hora de diseñar los lugares del mundo en los set de filmación. Para crear una Shangai eran suficientes unos cuantos extras de ojos afinados, inscripciones de graffía china dispersas por doquier, enormes platillos en los que alguien estrellaba un gong, sombreros piramidales, etc. Hollywood construía el exotismo con una depurada composición de elementos reconocibles por el imaginario colectivo; se disponían los lugares comunes y de este modo se aseguraba una eficacia narrativa garantizada por los efectos de verosimilitud. Se trataba de decorados que informaban el contexto de la acción principal aunque ésta, muchas veces, hubiera podido desarrollarse en cualquier otro sitio al elegido. El carácter informativo y exclusivamente contextual de los grandes ambientes contruidos dentro de los estudios, que con el tiempo y los films terminaron siendo rápidamente identificables por los espectadores, encuentra su justificación en que luego podían volver a utilizarse en más de una película sin que los espectadores pudieran advertirlo conscientemente.

El modo en que lo exótico es descrito en la literatura de Fontanarrosa no difiere del modo en que la industria cinematográfica lo hace en los set de filmación. En ambos modos lo que impera es la apelación a una diversidad de elementos informativos de base enciclopédica que convocan a una clara intelección por parte de los destinatarios. Lo que se persigue es establecer un coherente encadenamiento de referencias legibles, más o menos presupuestas por la mayor cantidad de lectores posibles. La operación consiste en utilizar las posibilidades del lugar común del diccionario o enciclopedia como llamado a la confluencia, a la comunión de lecturas, como un pacto de legibilidad y, sobre todo, como un pacto de credibilidad y confianza para con el material expuesto en la ficción.

### El sistema del género

Se ha dicho en reiteradas oportunidades que Hollywood es una tierra de géneros. La división de las películas en géneros resultó un efecto directo de la industrialización del modo de producir en Hollywood; en la medida que implica la reproducción mecánica de los mismos modelos, el género es un eficaz instrumento de homogeneización y diferenciación. Como cualquier industria que produce en serie, Hollywood entendió rápidamente que debía organizar y efectivizar sus modos de producir films; la división en géneros fue un exitoso hallazgo.

Tal vez el punto en el que más se enciman la literatura de Fontanarrosa y la cinematografía es en el abordaje del género como soporte narrativo y herramienta procedimental. Prácticamente todos los volúmenes de cuentos del escritor rosarino están estructurados a partir de la división en géneros. Por esto resulta viable ejercer en cada uno de los libros agrupaciones modélicas más o menos similares. Así como Ediciones de la Flor agrupó y editó temáticamente una lista de cuentos bajo el nombre de *Puro fútbol*, de semejante modo podría hacerse, y con más de una variante, desde el punto de vista del género. La escritura de Fontanarrosa se manifiesta siempre dentro de los límites de un depurado sistema de modelos: fundamentalmente temático-costumbrista (el fútbol, el bar, el barrio) y genéricos (género fantástico, científico, policial). Desde lo genérico y lo temático, el universo ficcional de Fontanarrosa es asequible, acepta una sistematización crítica a



pesar de ciertos, aunque escasos, puntos de fuga. Todo sistema necesita de la repetición para consagrar su eficacia o detectar su ineficacia. Que todos los libros de cuentos de Fontanarrosa toleren desde la crítica la aplicación de un sistema de lectura similar, no los conduce a ningún tipo de fracaso literario. A la literatura de Fontanarrosa no la impulsa ni la derrota la actividad de los críticos sino, primero, la de la publicidad, y luego, la del público. No sería la repetición de un mismo sistema la que perjudique en algún futuro a la obra de Fontanarrosa; si la haría caer en el fracaso, en cambio, la repetición de las historias. Este tipo de literatura no puede permitirse por nada del mundo reiterar una misma historia y un mismo modo de contarla; sí puede permitirse con total comodidad reiterar los mismos moldes temáticos y genéricos ("El estilo es la reiteración", cita Fontanarrosa en nuestra entrevista). Es necesario admitir, además, que las claves modélicas con las que se construye la obra de Fontanarrosa se evidencian con mayor claridad en un abordaje pormenorizado, completo y globalizador; un tipo de lectura de la que mayormente no buscan nutrirse las literaturas de entretenimiento.

Esta disposición escrituraria, amén de formar parte de las preocupaciones íntimas del autor con el mundo, consigue establecer un modo de producción literario al modo de Hollywood con sus producciones cinematográficas. Y los modos de producción, sabemos, engendran modos de consumo. En los años de los grandes estudios de la cinematografía estadounidense, los espectadores ya sabían que si la película era una producción de la Warner seguramente se trataba de un film de *gangsters*, las comedias musicales y los dramas psicológicos le correspondían a la *Metro Goldwin Meyers*, el cine de terror a la *Universal*, etc. La producción en géneros organizaba tanto los modos de producir los films como los modos de considerarlos por parte de los espectadores. La industria del entretenimiento en la que se desplazan los libros de Fontanarrosa también diagrama y estratifica su producción a los fines de clarificar al máximo la relación con sus lectores; éstos ya deben saber, o al menos intuir, de qué va el libro nuevo que van a comprar. Un potencial lector de Fontanarrosa sabe previamente a la adquisición del nuevo libro aquello que en él va a encontrar. El mercado del entretenimiento invierte mucho de su poder en la previsión; tanto, que entre productores y consumidores de entretenimiento existe un pacto tácito, una relación sobreentendida.

### El diálogo manda

No descubrimos nada si decimos que gran parte de la literatura de Fontanarrosa se afirma sobre una base oral y, fundamentalmente, sobre una pericia indiscutible a la hora de construir relaciones dialógicas entre los personajes. El diálogo tiene una participación sustancial en la escritura de Fontanarrosa (él mismo confiesa que hay veces, a la hora de elegir un libro para leer, en las que lo abre y si ve que no tiene guiones de diálogo lo cierra y lo deja). Una de las virtudes que suele endilgársele a Fontanarrosa es la agudeza auditiva que vuelca en sus textos en forma de diálogos (lo que se elogia, como es costumbre, es el grado de verosimilitud, la tan nombrada "naturalidad", que produce tal agudeza). Las ficciones de Fontanarrosa suelen demostrar el esfuerzo de una escritura que se propone capturar lo más depuradamente posible los modos orales de determinados personajes en relación a las condiciones contextuales en las que se encuentran. El diálogo en Fontanarrosa se exige un dinamismo rítmico que lo convierta en una corriente verbal *hacia adelante*, adopta un sentido exclusivamente progresivo que sólo pacta con la dilatación en los casos en los que persigue la sorpresa final, los cierres con remate al estilo de las historietas.

El manifiesto gusto de Fontanarrosa por el cine de Woody Allen se halla justificado en esta elaboración preponderantemente dialógica de las ficciones. Las películas del director newyorkino, sobre todo las más cercanas en el tiempo, se asientan esencialmente sobre un soporte dialógico que es el que guía la progresión narrativa, el que otorga comicidad, disparate, gracia, en el sentido rítmico del término. La verbosidad inunda las narraciones de Woody Allen y en ella se juega gran parte de la eficacia del film. Es un cine que privilegia, por sobre todo, el diálogo y la situación, el diálogo en la situación, un cine que apuesta mucho a las posibilidades de enriquecimiento mutuo que puedan producirse entre ambas dimensiones. Nos dice Fontanarrosa en el reportaje incluido al final de este número:

Porque te digo: a mí lo que me deslumbra de Woody Allen es que ve lo que vemos todos y tiene otra mirada sobre lo que vemos todos, eso que está tan adelante tuyo que no te das cuenta. Yo digo: cuántas veces hemos dicho "Y... fulanito habla con un peronista y es peronista, habla con un radical y es radical..." Y bueno, él hizo *Zelig*, donde el tipo hablaba con un negro y se volvía negro, hablaba con un gordo y se volvía gordo.

El ejemplo que Fontanarrosa elige al azar para explicitar las virtudes de Woody Allen es, justamente, una instancia dialógica de una de sus películas. Woody Allen "ve", lo que todos vemos, de manera distinta, y nos lo muestra en forma de diálogo. Aunque el fragmento resulte muy parcial





para comentar la obra cinematográfica de Woody Allen, igualmente nos ayuda a comprender el sitio central de la elaboración dialógica en la construcción general del relato que creemos compartimos las películas de Allen con los textos de Fontanarrosa.

La abundancia de diálogos y el diseño coloquial de los mismos provocan, además de una captura directa de realismo, un guiño implícito al lector, una propuesta de complicidad: "la gente sobre la que estás leyendo es como vos, como yo, como todos". Actitud que se traduce en un gesto de tuteo al lector, una pretensión de colocarlo en igualdad de condiciones con los personajes de la ficción. Lo coloquial es otra de las normas de la literatura de entretenimiento, un recurso inclusivo, participativo. En la pretensión de entretener se debe acercar el texto al lector, simular una relación de confidencialidad.

Tanto las películas como los textos literarios que carecen de abundancia de diálogos suelen instalar, fundamentalmente en los consumidores de entretenimiento, un equívoco básico: el de la lentitud. La presencia cuantiosa de diálogos suele estar asociada a una cuestión de temporalidad narrativa; cuánto más diálogo más velocidad, más agilidad, más ritmo. Esta asociación suele resultar cierta por el hecho de que siempre se habla de films o de textos contruidos *desde* el diálogo, *para* el diálogo y *por* el diálogo; películas o textos que serían ilegibles sin los parlamentos que los inundan. El problema no es la presencia o la ausencia de diálogos sino, más bien, una concepción formal, germinal, tanto de la literatura como del cine en tanto modos de expresión artística. Más allá, claro está, de una formación cultural ejercida masivamente por el mercado del entretenimiento: el mercado del entretenimiento es ruido, colores, luz, velocidad, violencia. Las zonas blancas de la página de un libro, mayores cuanto más diálogos guionados hay, liberan al lector de la sensación opresiva de la página completamente impresa, completamente invadida por la tinta.

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

CONICET



I E C H



## CONSTITUCIÓN DEL HÉROE EN LA LITERATURA FUTBOLÍSTICA DE ROBERTO FONTANARROSA

"El domingo porteño es tristemente célebre por su tedio.  
Ahora, por lo menos, están los profesionales de fútbol".  
(Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*).

### Introducción: Sobre la literatura futbolística

Aquí se intentará indagar acerca de las particularidades de algunos personajes que presenta Fontanarrosa en sus cuentos de fútbol. Es posible suponer una Literatura Futbolística como un género específico dentro de las letras y a tales efectos, así voy a denominar a aquellos escritos que tienen como tema principal el fútbol, ya sea como deporte o fenómeno sociocultural. Subyace en este tipo de literatura un fenómeno similar al de la poesía gauchesca en la medida en que los dos fenómenos se sustentan sobre la base de un proceso de asimilación de voces. En la poesía gauchesca, no se trata de la poesía de los gauchos, sino de la poesía compuesta por escritores cultos que se habían apropiado del habla del gaucho para convertirla en material literario.

En el caso de la literatura futbolística y más precisamente en la obra de Fontanarrosa, el autor se sirve de las voces del simpatizante, del jugador profesional y del amateur, del barrabrava, del periodista deportivo y del relator de partidos. A partir de esas voces, cada una con sus propias conformaciones sintácticas y léxicas, puede elaborar discursos que abordan los mismos tópicos que la poesía gauchesca: el heroísmo y el coraje, la pasión y la lealtad, a la vez que sus personajes devienen en auténticos héroes mitológicos de la talla de Hércules, como en el caso de "Relato de un utilero" o de Jesucristo, en "El «Pichón de Cristo»".

### El coraje y el destino: "Betito" y "19 de diciembre de 1971"

Pueden señalarse tres referentes del coraje en la literatura argentina. En primer lugar, la imagen del gaucho Martín Fierro que no vacila en trezarse en una despareja lucha para rescatar a una cautiva. Se trata de un personaje cuyo valor, incluso, hace cambiar de bando al sargento Cruz, otro héroe que, admirado de la valentía que demostraba Fierro, se pondrá a pelear de su lado, no permitiendo "que se matara así a un valiente".

Por otro lado, de ese gaucho, que luego habrá de ensalzar Lugones en *El payador* (1916), se desembocará en la figura del malevo retratado por Borges. Este es un personaje que no duda en batirse a duelo por las cuestiones más frívolas, cuestiones que únicamente simulan el verdadero motivo de la lucha: el incommensurable placer de la pelea en sí misma, el excitante vértigo que produce la posibilidad de morir. En pelear, matar y morir, está la esencia del malevo. Se mata por el simple deleite de matar. Y de este modo, así como antaño se trezaban en fieros duelos gauchos y malevos, ahora, quizá por motivos menos altruistas pero no por eso menos honorables, se enfrentan hinchadas deportivas.

El barrabrava es un nuevo malevo que actúa colectivamente, sin que ello desmerezca su valentía y no vacila en apelar a los recursos más violentos para expresar su profundo amor a la camiseta, el único y auténtico amor que puede llegar a tener. Ya había señalado Scalabrini Ortiz que el varón de estas tierras cambió el amor a la mujer por el amor a la ciudad y al deporte. El barrabrava, o mejor, el fanático, es el máximo exponente del amor a la camiseta; por ella, es capaz de batallar contra cualquier advenedizo que ose simpatizar con algún equipo rival, o bien, secuestrar a un anciano enfermo del corazón sólo para utilizarlo como amuleto en un partido decisivo, en un "clásico".

Pero en definitiva eso no es otra cosa más que los deberes que un barrabrava que se precie de tal debe llevar a cabo: "¿Pa' qué diablos vas a ir a la cancha?", se pregunta el anónimo relator de "Betito", el cuento que narra un desafortunado episodio en la vida de un barrabrava. El protagonista es un barrabrava atípico, un muchacho que no está interesado en trezarse en lucha con hinchadas contrarias ni exteriorizar el menor atisbo de violencia.

No, el Betito no. Cualquier otro que me digas sí, pero el Betito no. ("Betito", en *Los trenes matan a los autos*)

En el cuento, el narrador comenta los distintos episodios violentos que tuvo que enfrentar con la barra, de la cual Betito era integrante, y cómo éste trataba a toda costa de mantenerse al margen de ellos. Pero no puede rehuir de su naturaleza, porque el barrabrava la lleva en la sangre, como diría Eugenio Cambaceres. Betito es víctima de esa naturaleza y es por eso que tiene un final trágico, que es a la vez el auténtico final digno de un valiente simpatizante:

Cuando se armó el lío, los monos empezaron a sacudir el alambrado para entrar a la cancha, a follarlo a ese hijo de puta que el penal que nos cobró no tiene nombre, entonces la cana empezó con los gases... pero ¿qué habrá tirado?, ¿cuatro, cinco bombas?, eso es mala leche viejo, mala leche,





le va y le revienta justo justo al lao de la cara, pero justo, mirá vo, justo. Uno ojo directamente se lo hizo mierda, si vo vieras lo que era eso te revolvía las tripas y el otro casi también, qué sé yo, de uno seguro que no ve más y me decía el Pato que parece que le dijo el médico que del otro parece que seguro tampoco.

Por otro lado, el compromiso del barrabrava con su equipo no se limita a las peleas callejeras. Su devoción alcanza niveles esotéricos, como lo muestra "19 de diciembre de 1971". En él, un grupo de hinchas *canallas* quiere impedir a toda costa que su equipo pierda y a tales efectos, optan por secuestrar a un anciano enfermo del corazón que poseía el extraño privilegio de no haber visto nunca perder a Central frente a Newell's.

El viejo Casale era el viejo del Cabezón Casale, un pibe que siempre venía al boliche y que durante años vino a la cancha con nosotros pero que ya para ese entonces se había ido a vivir al Norte, a Salta creo, lo vi hace poco por acá, que estaba de paso. Y ahí fue que nos acordamos de que un día, en la casa del Cabezón, el viejo había dicho que él nunca, pero nunca, lo había visto perder a Central contra Nul. Me acuerdo que nos había impresionado porque ese tipo era un privilegiado del destino. ("19 de diciembre de 1971", en *Nada del otro mundo*).

Casale debe enfrentar una fatalidad. A lo largo del relato se ve cómo el personaje trata de evadirse de ese destino que lo privilegia pero que a la vez lo sentencia. El viejo Casale está condenado a inmolarse, al igual que los héroes mitológicos y es consciente de eso, pues cuando ve que ya no hay retorno, ni salvación posible, se entrega voluntariamente a ese destino trágico y glorioso que le espera.

Mirá, cuando el viejo ya vio que no había arreglo, que no había posibilidad de que lo dejáramos bajar del ómnibus, se entregó, pero se entregó entregó.

Pero también hay que señalar que esa entrega no implica lamento alguno, sino por el contrario, una alegría inmensa:

Mirá, hermano, y créeme que es la pura verdad, ¿qué intención tengo para mentirte hoy por hoy? Mucho antes ya de entrar en Buenos Aires ese viejo era el más feliz de los mortales, te lo digo yo y te lo juro por la salud de mis hijos. El viejo, cantaba, puteaba, chupaba mate, comía facturas, gritaba por la ventana y a la cancha se bajó envuelto en una bandera. No había en la hinchada un tipo más feliz que él.

Por eso, la muerte es recibida casi como un premio, una bendición divina que los dioses otorgan sólo a los más valientes. Un premio, incluso, digno de envidia:

Te digo que me gustaría que alguien me diga si alguien lo vio como lo vi yo. ¡La cara de felicidad de ese viejo, hermano, la locura de alegría en la cara de ese viejo! ¡Que alguien me diga si lo vi llorar abrazado a todos como lo vi llorar yo a ese viejo, que te puedo asegurar que ese día fue algo para ese viejo el día más feliz de su vida, porque te juro que la alegría que tenía ese viejo era algo impresionante! Y cuando lo vi caer al suelo como fulminado por un rayo, porque quedó seco el pobre viejo, un poco que todos pensamos: «¡qué importa!». ¡Qué más quería que morir así ese hombre! ¡Esa es la manera de morir para un canalla! ¿Iba a seguir viviendo? ¿Para qué? ¿Para vivir dos o tres años rasposos más, así como estaba viviendo, adentro de un ropero, basureado por la esposa y toda la familia? ¡Más vale morir así, hermano! ¡Se murió saltando, feliz, abrazado a los muchachos, al aire libre, con alegría de haberle roto el orto a la lepra por el resto de los siglos! ¡Así se tenía que morir, que hasta lo envidio, hermano, te juro, lo envidio! ¡Porque si uno pudiera elegir la manera de morir, yo elijo ésa, hermano! Yo elijo ésa.

Los héroes de Fontanarrosa hallan el fundamento de su condición a partir del fútbol. En la medida en que este deporte se sustenta en las pasiones populares, personas de condiciones sociales inferiores como Betito —que era "paquetero"—, o débiles ancianos podrán llevar a cabo las acciones más nobles y titanescas.

#### Los héroes de la cancha: "Lo que se dice un ídolo" y "Retrato de un útilero"

Pero en los cuentos de Fontanarrosa, no sólo los hinchas ejercen las funciones de héroe. También lo hacen los propios jugadores. Estos personajes devienen "ídolos populares" y van a ubicarse en un punto intermedio entre *lo divino* y *lo terrenal*. En lo concerniente al protagonista de "Lo que se dice un ídolo", Pedrito, se observa que, en un primer momento, éste presenta una dificultad de ubicuidad, la cual deriva de posicionarse más cerca de lo celestial y su pureza angélica, que del mundo real, con los defectos y contradicciones típicas:

Pedrito se apioló tarde de cómo venía la mano. Porque él podía haber sido un ídolo, un ídolo popular, desde mucho tiempo antes. Lo que pasa que el Pedro, vos viste cómo es, un tipo que se pasa de correcto, de buen tipo. ("Lo que se dice un ídolo", en *Puro fútbol*).



Pedrito "se pasaba", llevaba sus cualidades heroicas mucho más allá de lo humanamente tolerable. El personaje no se ajustaba estrictamente a las condiciones que se necesitan para ser identificado como "héroe popular", o más precisamente "ídolo", porque con su corrección superlativa y su obsesiva educación, se colocaba más cerca de la perfección de los dioses que de los hombres, es decir, de aquellos que tenían la misión de ensalzarlo:

Decime vos, ocho años jugando en primera y no lo habían expulsado nunca. ¡Nunca, mi viejo, nunca! Ni una expulsión ni una tarjeta amarilla aunque sea.

Lejos de provocar admiración, desesperaba a la plebe. A tales efectos, se tratará por todos los medios de revertir esta situación. Se lo golpea por todos lados, se le inventan romances con divas de dudosa reputación, es insultado por sus rivales. Todo eso hasta que finalmente logra cumplir el papel de un verdadero hombre:

Al domingo siguiente, tenían que jugar en Buenos Aires un partido chivo contra Vélez. Y al Pedro lo marca Carpani, un hijo de mil putas que le pegaba hasta a la madre y este Carpani lo empieza a cargar. Le decía: «¡Qué mierda te vas a voltear vos a esa mina, si vos en tu vida te volteaste ninguno!», «ya que sos tan macho animate a entrar al área que te voy a romper la gamba en cuatro pedazos», esas cosas. Y le tocaba el culo. Al final el Pedro, mirá cómo estaría, le pegó semejante roscazo que le arruinó la jeta. Le puso una quema en el medio de la trucha que lo sentó de culo en el punto del penal. ¡Te imaginás lo que fue eso! Que al terrible Carpani, el choma que se comía los pibes crudos, el patrón del área, le pusieran semejante hostia en la propia cancha de Vélez, en el Fortín de Villa Luro. Lo tuvieron que sacar en camilla porque quedó boludo como media hora. Y a Pedro, más bien, tarjeta roja y a los vestuarios. Por primera vez en la vida.

A partir de allí, Pedrito va a ganarse la simpatía y la aceptación de todos, luego de despojarse de ese tedioso manto de perfección:

Pero no podés ser ídolo si sos demasiado perfecto, viejo. Si no tenés ninguna fulería, si no te han cazado en ningún renuncio... ¿Cómo mierda la gente se va a sentir identificada con vos? ¿Qué tenés en común con los monos de la tribuna? No, mi viejo. Decí que el Pedrito se apioló tarde de cómo viene la mano. ("Lo que se dice un ídolo").

En este relato, el autor muestra las condiciones que debe reunir un sujeto social para convertirse en "ídolo popular" a partir de su adhesión con el vulgo. Condiciones que atañen tanto a los aspectos positivos como a los negativos.

Opuesto es el caso de Dardo Garrido, en "Retrato de un utilero", un auténtico héroe trágico que lleva consigo la condena de construir por sí solo una obra magnánima para luego, de un solo golpe derrumbarla y comenzar de nuevo. El protagonista de este relato recorre un camino inverso al de Pedrito. Porque mientras éste se rebaja para *elevarse*, Garrido, cuando le falta el último escalón para alcanzar la gloria, nada menos que salvar a su equipo del descenso y ganar el campeonato, comete los peores errores que puede cometer un futbolista: malograr un penal y convertir un gol en contra. El Homero encargado de contar la desventura de Garrido es un utilero que lo ve arribar en un momento en el que el club debe enfrentar condiciones extremadamente adversas. Garrido es un auténtico héroe mitológico, como los futbolistas de la novela *El área 18*. El utilero nos describe las condiciones físicas del jugador, sus habilidades en el campo de juego, su coraje y su temple.

Y a medida que avanzaba el campeonato y nos manteníamos en la punta, sus actuaciones eran más y más heroicas. Épicas podría decirse. Combatía en el campo contra lo que se le pusiera enfrente. ("Retrato de un utilero", en *Puro fútbol*).

A diferencia de Pedrito, que para salvarse debe primero revolcarse en el barro, Garrido está condenado desde el inicio y no hay salvación posible. Es a raíz de eso que siempre va a estar jugando en equipos "de segunda", es decir, aquellos equipos que están en su misma condición:

Y Dardo Garrido venía de una punta de clubes, después se supo. Había estado en México, en el Toluca; en Austria; también en Bélgica, pero siempre en equipos de segunda división, en el ascenso.

En el final del cuento, el relator halla unos recortes periodísticos y un manuscrito en el cual se devela toda la verdad sobre Dardo Garrido. Se trataba de un personaje mítico que arrastraba consigo una condena de lo más cruel:

Debería construir por sí solo, casi sin ayuda de nadie, un templo gigantesco que asombrara a las criaturas vivientes y a los mismos dioses por su magnificencia y belleza. Y cada vez que estuviese a punto de concretar su maravillosa obra, debía derrumbarla de un golpe para luego comenzar





de nuevo.

El problema está que en su condena va a arrastrar a todos consigo:

Perdóneme la pausa... Me resulta difícil evocar esto sin acongojarme, créame... Pero, en fin... Así es el fútbol... En un minuto, en un segundo, en una milésima de segundo, se nos hizo pedazos el sueño de la hazaña, se nos hizo trizas la ilusión... No salimos campeones y nos fuimos al descenso, simultáneamente. ("Retrato de un utilero").

Pero, claro está que a un equipo condenado nunca lo podría salvar un jugador condenado. Porque entre ellos únicamente se potencia la derrota y los mínimos triunfos que consiguen no harán más que acentuar la desazón del fracaso.

### Consideraciones finales

"El fútbol es el fútbol, viejo. El fútbol. La única verdad."  
(Fontanarrosa, "Memorias de un wing derecho")

Sin lugar a dudas, el fútbol constituye uno de los ejes fundamentales de la sociedad. La devoción hacia él es superlativa y se lo toma como una fatalidad de la que nadie puede quedar exento. Se lo ama o se lo odia. No pretendo entrar en devaneos sociológicos, sino señalar la magnitud de este fenómeno. Paulatinamente, el fútbol llegó a presentarse en todos los ámbitos y, de manera contundente, hace notar su presencia. En lo que atañe a la relación entre este deporte y la literatura, se puede señalar que la Literatura Futbolística va más allá de la lectura. Los cuentos son relatados por radio y televisión y de esa manera, aquel público que no lee, también accede a las producciones de los autores de fútbol. En el caso de estos últimos, la relación con sus *consumidores* (lectores y oyentes), es más estrecha. Porque no sólo comparten el texto sino también un interés, una pasión en común. El escritor que se atreve a escribir sobre fútbol debe saber que se arriesga a quedar sentenciado. Porque le dio el puntapié inicial a un género que se adosa a sus escritores y no los suelta. El fútbol marca a sus autores y les endilga el nominativo de aquellos que "escriben sobre fútbol".

Como ejemplo bien puede señalarse el caso de Roberto Fontanarrosa. Porque la Literatura Futbolística de este escritor ocupa un lugar menor dentro de su producción literaria. Basta observar el libro que reúne sus cuentos de este género, *Puro Fútbol*, que apenas alcanza poco más de doscientas páginas. Sin embargo, con eso ya es suficiente para calificarlo como un autor que escribe "sobre fútbol". Aunque ya no escriba más ningún cuento con esas características. Porque el fenómeno del fútbol va más allá de lo estrictamente literario y un autor de Literatura Futbolística no se define por la cantidad de su producción, sino que es el fútbol el encargado de definirlo.



## SOSPECHAS, REPROCHES Y APROPIACIONES

"Hay siempre una mirada un tanto sospechada o sospechosa, sobre el tipo que viene de otro ámbito".  
Fontanarrosa (entrevista *RIEL*).

### Sospechas

Está claro: "venir de otro ámbito", para los que están en el Ámbito e identifican a los foráneos, genera recelos, miradas distanciadas, una manipulación con la punta de los dedos como para no quedar pegado. Venir de la publicidad, de la gráfica, del periodismo, de los intereses que se mueven en la producción del mensaje masivo, y tratar de codearse con las sutilezas auríferas del lenguaje literario, evidentemente, convulsiona y aparta las aguas. De un lado queda un océano playito atiborrado de bañistas, cocinándose en sus propios jugos, amontonados, siguiendo zombies los pasos de una música pegajosa que escupen los altoparlantes; del otro hay una piscina selecta, profunda (quien no sepa nadar se ahoga), en la que hay que exhibir el carnet de socio, el diploma del gran salto ornamental y unos pulmones que aguanten el buceo intenso por los recovecos fabulosos del distinguido estanque. Si hay, por uno de esos movimientos necesarios que dicen tener las sociedades democráticas, un socio en ese club destacado que está al borde de la pileta, con una malla un tanto colorida, que apenas si se moja, o que si se mete lo hace con la vulgar "bomba" que salpica y luego se queda en el agua sólo para hacer la plancha, los murmullos piden la intervención del bañero. Y claro, algunos miembros se divierten al inicio con la chabacanería y la bulla que hace el nuevo socio, con su exotismo comprador, con ciertos artificios que le permiten ganarse una audiencia en corto tiempo, pero que en corto tiempo también se le escapa. Si, llama la atención con su bomba estentórea y salpicante, pero después no deja nada, sólo las ondas en la superficie perturbada del agua. Se sospecha, se sospecha que este nuevo miembro que ha entrado, no puede bucear, no puede hacer el clavado silencioso y sensual que penetra en el espíritu del espectador como una sentencia honda y delicada, que sólo aquellos que están en la crema de la significación sabrán disfrutarla. Es que este nuevo miembro está acostumbrado, entrenado, para llamar la atención de un público numeroso, al que hay que sacudirlo ("puto el que lee esto") con la artillería aparatosa que lo saque de su sopor exhausto y lo convoque al espectáculo, porque necesita entretenerse, derivarse un rato de su rutina impiadosa que le acota el tiempo de ocio y le resta elementos para entrenar su raquítica sensibilidad estética.

Hablar "para la gente", pretender el mensaje masivo, pareciera impedir la conformación de ese producto artístico codiciado, cuyo fin primero es la belleza cerrada de su propia forma, autónoma, inmaculada ante la tiranía vaciadora del mercado. Se culpabiliza, incluso, de demagogo a aquél que maneja el código popular, de querer convertirse en el caudillo de un cardumen con el único fin de llevarlo hacia las redes presurosas de los grandes pesqueros.

Todo este reaccionario examen tiene que sufrir la literatura de Fontanarrosa, y sin embargo esto descubre que el trabajo de su escritura, aunque parezca lo contrario, está abandonado a su propia suerte. Porque su literatura no es independiente, desentendida, preciosa perla que aguarda al lector indicado, no, es una jugada de riesgo constante, una palabra que tira cabos por doquier y que no se inscribe si esos cabos no son tomados del otro lado, no se materializa si del otro lado no se han atado esas sogas a unos puertos amigos. A diferencia de una práctica literaria que puede navegar y existir eternamente (ya la encontrará el lector elegido) sin atracar en ningún lado porque lleva a bordo los papeles del reconocimiento con que la elite dirigencial de las letras la ha condecorado, la literatura de Fontanarrosa se desvive por tender los puentes en donde transiten el mayor caudal de complicidades:

...si yo hago un cuento refiriéndome a un personaje parecido a Palito Ortega, lo van a entender muchísimos; si hago un cuento refiriéndome a Thelonijs Monk ya quedan muchos en bola, incluso yo, que no lo conozco. Entonces sería muy distinto si a mí me apasionara el béisbol, ¿quién me leería?, los cuatro tipos que juegan al béisbol acá, japoneses algunos... (entrevista *RIEL*).

Y claro, muchas veces queda en evidencia, haciendo ademanes en el aire, rompiéndose la crisma contra la indiferencia (que para júbilo de este escritor ha resultado en un dato irrelevante); pero bueno, ahí está el lance, el compromiso de dar y recibir por todos lados. Y en el humor estará su carta más osada. Corre con el peligro de desnudarse ante un auditorio frío y timorato, que si no responde, lo que le devuelve es el propio fracaso. Pero un digno fracaso, porque su valentía se ha exhibido en querer pulsar los mecanismos movilizadores de los humores de sus espectadores, que si no rien le delatan el fraude en el que han sido embaucados. El lector de Fontanarrosa sería exigente, esperaría de él algo más que no espera en otros textos, lo promocionado: la





risa; y de los otros libros, otras literaturas, ¿qué esperará?, ¿instruirse?, ¿qué le exige a las otras dignidades consagradas?, ¿que le cultiven el alma?, seguramente nada, le basta con reconocer que sólo es buena literatura y que está allí sin molestar, pasiva en su formidable expresión de cosa sabrosa y única que subsiste porque *El Canon* la avala.

El combate está claro: de acuerdo a cómo y quién materialice lo literario se conformarán los bandos (la constante lucha por el estatus social que da la cultura) y se disputarán los campos de significación, unos pugnando por mantener infranqueable el cerco que los contiene e identifica en su aristocrática regularidad conservadora, y otros por deslumbrar y ampliar el campo de las posibilidades estéticas y sensoriales, captando y formando un nuevo público que viene con otras expectativas e informaciones.

### Reproches

Una viñeta:

Está Inodoro mateando sentado mientras un loro, al vuelo rasante, le espeta:

—¡Pereyra maricón!

El gaucho apenas si levanta la cabeza y con orgullo replica:

—Yo no sé Tata Dios paqué le distes voz a los que no tienen nada que decir.

Dos cosas: primero, que lo que llama a la risa no es la reflexión de Pereyra, sino la curtidura del loro, reconocible, urbana, como cuando se va en auto y en el afán de divertirse a costa de los demás uno grita a los transeúntes al pasar: “¡eh, pelado botón!” o “¡che, bigote, dejá la pala!”, ese tipo de cosas. Es que el pleito con los loros tiene una tradición en la historia de la viñeta; Inodoro y estos bichos impertinentes llevan siempre una relación tirante de una sabrosa hilaridad, siempre lo gastan: “¡Acá llega el homenajeador! ¡Ya llega la nariz! ¡En un ratito llega él!”. Lo que nos hace reír, en un sentido cultural local, es el impropio del loro salvaje que con soltura trata así a una celebridad de las pampas en nuestras tiras cómicas nacionales.

Segundo. ¿Hay allí una posible autocritica? Tomarlo así: el dibujo es autoreferencial, crítico consigo mismo. El dios de Pereyra es el escritor y dibujante Fontanarrosa, al que el mítico personaje le achaca el proponer bestias para el diálogo, pero sobre todo, que esas bestias no tengan nada que decir.

“No tener nada que decir” he ahí el reproche. Lo que hay para decir está al servicio de la risa, de una diversión pasajera. El “qué” no es más que un “¡maricón!” efectista. El reproche a su literatura por el contenido, por suponer que la suya no es sino una literatura sin contenido, fabricada para tener una simple eficacia subcutánea, esa que produce una picazón inmediata: uno se rasca un rato y sigue con lo suyo. Quizá haya un dilema no del todo resuelto: en el humor, ¿se pueden manejar contenidos profundos sin que esto contravenga la eficacia para obtener la risa? El humorismo costumbrista, rústico y cotidiano, abarrotado de mal palabrerío, ¿le escapa a tocar, esos, los “grandes temas” que generan reflexiones profundas, porque atentan contra la liviandad que requiere la rapidez del chiste?:

... me pueden dar un espacio humorístico y yo puedo hacer algo con intención filosófica o periodística, pero si no hago reír, con el tiempo, con justicia me van a remplazar por un periodista o por un filósofo. A mí me quieren para otra cosa, entonces yo tengo que agregarle ese plus. (Fontanarrosa, entrevista *RIEL*).

o simplemente, el reproche se le hace al humorista popular que no puede, ni quiere (ni debe) ser profundo. Todo esto no deja de ser un prurito para una muy sesgada lectura. La materia con que se funda el humorismo de Fontanarrosa está muy lejos de acabar solamente en la carcajada, los mecanismos de su conciencia cultural siguen trabajando, reafirmando correspondencias sociales/dándole sintaxis a la percepción extendida que practica una comunidad para fabricarse la visión de las cosas. La realidad, el imaginario espiritual y cultural del país, en toda su exhaustiva complejidad, habla por esa escritura que le propone el humor, a pesar de los controles y los mensajes pontificantes que el mismo escritor quiera escatimar.

Es interesante ver que a pesar de todos estos reproches, el servicio periodístico, ese “aparato de actualidad”, es una particularidad importantísima que distingue a su producción literaria en contraposición a la nadería de un qué decir. Cada volumen de cuentos puede funcionar como un resumen sincrónico de los temas “candentes” que, en el recorte del año editorial, están circulando o haciendo punta en el imaginario nacional de su momento de publicación. Un ejemplo: ya hoy, año 2004, está instalada en Argentina, con cierto éxito, la festividad de Halloween; el texto de Fontanarrosa *Te digo más*, ya daba cuenta cuatro años atrás del incipiente aterrizaje de esta



nueva transculturación. Esta capacidad informativa, si bien parece reñida con la militancia lírica que favorece al espíritu sólo en función de placer —que deja las hondas marcas éticas y estéticas que pretenden las letras—, inunda la narrativa y pone en juego las pasiones sociales y las divisas representativas de toda una comunidad que reflexiona y se autoretrata dentro del marco que le propone esa escritura.

### Apropiaciones

Fue precisamente en el velorio de nona Alicia, me acuerdo, que nos contó a Marcelo y a mí, de punta a punta, *Regreso a Bataan*, la película con John Wayne, con una grado de entusiasmo tal que luego, con Marcelo, jugamos durante dos días a esa película, sólo por el relato de Gerardo. Recuerdo que más de una vez, en el velorio, la gente se dio vuelta para mirarnos porque él abundaba en explosiones y ráfagas de ametralladoras. ("Yamamoto", en *Te digo más*).

La puesta en escena del cuento teje el código para la anagnórisis. Infancia y familia, ambiente de reuniones, parientes, las fiestas, los velorios, escenas de la afianzada clase media nacional de principios del cincuenta. Y el juego, el imaginario lúdico regido por los discursos de la dominación cultural bélica norteamericana. Jugar a la película: hacer la representación (el narrador y Marcelo, jugando) de un relato (el de Gerardo) que resume el guión de una película (*Regreso a Bataan*). En esta última acumulación, la clave del código popular: no importa el formato en el que se reproduzcan los sucesos, lo que importa es la comunión de relator y auditorio. Hay una generación que se puede reconocer allí, que cultivó las películas norteamericanas, pero no por vocación, sino porque fue parte constitutiva (a la fuerza, en tardes de cine continuado donde se proyectaba "una de indios", "una bélica" y también, claro, "una de amor" para el auditorio femenino) de la construcción de su imaginario. Pero no sólo las películas yanquis, las italianas también, el fútbol y las historietas. Un tipo generacional, clase media, que no consumía determinados productos culturales por una manía diferenciadora, ni por un mandato que le justificaba la pelea por conquistar un status, sino porque estaban allí, a su alcance, bajados y reinterpretados por los suyos. Compartiendo el mismo entusiasmo, traducían, trasladaban —como lo hace Gerardo (Yamamoto)— las estéticas y las visiones, democratizándolas, creando el vínculo necesario para sentirse parte de algo cultural que los hermanaba en estéticas y gustos. Toda una generación consistente y basal y de una elegancia anónima, a diferencia del figurativismo clasista que impera en esas lides culturales que van por la apropiación de los patrimonios simbólicos para apartarse y valorizarse.

*Las distinciones, un cuerpo de élite para zafar del entrevero popular.* Una élite se constituye defendiendo su patrimonio y apropiándose de los aparatos significadores que le permiten ordenar y distinguir los bienes culturales que definen su perfil. La principal operación, la más remanida, consiste en tomar aquello que es inaccesible a la percepción dilatada de los demás. Para toda élite existe un "nosotros" y "los demás"; bajo esa distinción se barajan y reparten los bienes culturales y allí queda claro que mientras el "nosotros" posee unas tres o cuatro barajas especiales, ases de alto valor (hasta quizá el comodín), "los demás" reciben el caudal más numeroso de los naipes fáciles.

Lo popular es un conjunto de naipes fáciles que salen en serie, y su manufactura apenas si se detiene en la calidad para favorecer la cantidad, porque su cualidad reside en que su abundancia homogeneizada necesita colmar la expectativa de un campo de recepción espacioso y necesitado. Sin embargo, el código popular no es, necesariamente, algo enteramente disfrutable, y ni siquiera, entendible por todos, "todos" sin restricciones. Hay aquí una diferencia que hacer; la distinción apunta a lo *masivo* por un lado, y a lo *popular* por el otro; cuando se da la comunión entre lo *masivo* y lo *popular*, se puede decir que el mensaje se ha constituido en la resultante de las diversas fuerzas que se mueven en el imaginario de un pueblo para ir rubricando su identidad. Con esto se trata de decir que el discurso popular, puede o no ser masivo; esta supuesta contradicción necesita ser explicada.

Lo popular no puede ser dirigido, no puede facturarse desde el rector discurso dominante: lo que hace este discurso dominador, funcionario, gubernamental, rígido y desenergizante, es clonar, o remedar lo popular en el discurso de lo *masivo hegemónico*. Ésta es su manera de "guiar" el fluido inestable del código popular, despojándolo de sus violencias reivindicativas y neutralizándolo<sup>1</sup>. Cuando la visión del discurso hegemónico impera, se puede decir, en términos comerciales, que el producto ha tenido un éxito rotundo y fundamental.

No habría que confundir, entonces, lo "verdaderamente popular" de lo que el discurso hegemónico quiere proyectar como popular. La operación de lo *masivo hegemónico* consiste en endurecer y nivelar las percepciones para entregar, recetado, el código popular en un refrito que lo reduce, baja y empobrece. Y hasta llega a una señalación despectiva: lo "folcloriza" (porque lo folcloriza).





rico es el adjetivo peyorativo que se utiliza para empobrecer la estética de lo masivo). Un ejemplo claro de lo que está en el nivel de lo *masivo hegemónico* son las producciones de los popes televisivos Adrián Suar y Marcelo Tinelli: ese mosaico obturado, fijo en las convenciones del mercado, plano y estereotipado; paupérrimas y perimidas presentaciones de un costumbrismo que se pretende y se desnuda gerencial, tomando la frescura de lo popular para volverlo un exotismo reglamentado, formuleico. Un formato que no puede acceder a las complejas sutilezas y a las finuras que se revuelven en el código popular.

¿Cómo serían entonces las apropiaciones de lo popular? ¿Quiénes pueden apropiarse para disfrutarlo como un producto representativo que los convoca y les arroja la imaginaria de su propia historia?

El que lee la narrativa de Fontanarrosa desde el lugar de lo *masivo hegemónico* lo hace porque, básicamente, no se siente representado, ni está contenido en lo popular masivo, en su tradición de escritura. ¿Pero por qué?, porque se le ha forjado un entorno cultural muy diferente, funcional al hegemónico, que nada tiene que ver con ese mundo heterogéneo, folclórico y lodosamente local. Porque ha caído en las redes de los discursos higienistas que le han esterilizado y cercenado su pasión estética popular (carencia importantísima para favorecer y mantener el control sobre los "peligrosos acuerdos" que pueden entablar las clases más desfavorecidas para reconocerse y fortalecer su unidad bajo la bandera de una identidad cultural que la reúna). Este lector, que no es cierto que sea sólo el de las clases altas y dirigentes (y esto es lo trágico del asunto), suplanta su falta de cultura popular con el aparato que le provee el sistema de lo *masivo hegemónico*, cuya función es prestar un box aséptico en donde uno podrá vivir esa experiencia popular sin mancharse ni comprometerse con ninguna causa subversiva.

Para apropiarse del mundo de Fontanarrosa es necesario un reconocimiento de clase. El que no ha practicado ni participado de la "charlatanería" de bar, del cultivo de la conversación y el relato público, el que no asiste a los pormenores del fútbol, el que no se reconoce en los personajes y en sus visiones de la cultura, no puede más que leer procedimientos vacíos (en términos literarios): como el destacado grabador del habla. En cambio, el que se apropia del código popular, cuando lee: "—Te vas con una minita, hijo de puta—(...)", lee a una persona, que él también ha escuchado, porque él también habla así; mientras el otro, que lee a través de los lentes que le brinda lo *masivo hegemónico*, lee la "transcripción de la oralidad", el estereotipo de una conformación cultural que está más allá de él y que se le muestra como una silueta prefabricada.

Por todo esto habría que plantear una reivindicación del código popular, una "elitización" de lo popular, la conformación del código que se cierra para aquellos que no estén entrenados, afinados, en la tradición ética y estética de las "bajas pasiones masivas".

Apropiarse del código social y cultural, literario, en fin, que proyecta la narrativa de Fontanarrosa está dado, entonces, solamente para aquellos que se reconozcan en lo popular y masivo que mezclan en su crisol, tanto el gusto por *Un puente sobre el río Kwai* como por el *Séptimo Sello*, que tiene oído para una buena milonga como también para las fabulosas orquestas de "los grandes del swing". El que se rinde a lo popular no ordena, no sectoriza para degustar, está preparado para el pastiche, se entrega suelto a la conmovedora fiesta que lo nombra, lo espeja y lo enmaraña en esa masa barroca que lo arroja a una visión lúdica y pedagógica del mundo.

Como ataque final, decir que aquellos que no se apropian y por lo tanto no gustan de la imaginaria de Fontanarrosa no es porque no quieran (aunque sostienen esto argumentando que el producto es fácil y entendible, playo, como para no poder tomarlo), muy por el contrario, es porque no pueden, porque no cuentan con las claves históricas y culturales para desentrañar el código, sólo cuentan con las antiparras de lo *masivo hegemónico* que plastifica y resume su literatura en los prolegómenos de los géneros menores al servicio perentorio del entretenimiento, de lo superfluo y pasajero.

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

CONICET



I E C H



## Todo verso

1. Tal como se insinúa desde su mismo título, en Usted no me lo va a creer funciona un soterrado hilo conductor que tiene que ver con una reflexión –siempre implícita, escamoteada– sobre la construcción del relato, la narración oral, la verosimilitud y lo narrable. Sin dejar de ser –como los otros libros de cuentos de Fontanarrosa– una variopinta miscelánea que incluye distintos tipos de textos, con distintos registros y ambientaciones diversas, esa invisible preocupación dota a Usted no me lo va a creer de un sorprendente grado de cohesión. Hay un hilo invisible que une varios de los cuentos y revela un aspecto muy funcional en esa colección.

2. Esta problemática nunca aparece formulada en términos ni remotamente teóricos. Muy por el contrario, todo aquello que roce lo filosófico o académico resulta parodiado, destruido, deslegitimado y confinado al absurdo, y la reflexión teórica asoma teñida de artificiosidad y de falta de naturalidad. Y todo indica que en el universo ficcional de Fontanarrosa la naturalidad, aquello que fluye libremente, sin afectación, sincero y sin pretensiones (como el relato), posee siempre un valor positivo. Frente a los modos afectados de la academia: la sacralidad del fútbol. Frente a las maneras de los relatos de la élite o de la ciencia: el cuento oral que se construye en los bares.

3. Estas formas pretendidamente orales y colectivas de lo narrable no están exentas de costados problemáticos. Este hecho resulta legible aunque los problemas y las preguntas deambulen entre bambalinas como fantasmas inasibles, o vistan el ropaje del chiste, o se encarnen en un personaje de habla callejera. El cuento "Palabras iniciales" es una declaración de principios sobre la búsqueda del efecto en el cuento, un tema que no fue ajeno a las preocupaciones de los teóricos del género. La desopilante recorrida por grandes nombres de la alta literatura es una forma de eludir, disimular y al mismo tiempo producir un conjunto de preguntas que son centrales en la reflexión acerca de los textos literarios. "Julito" es la historia de una vótereta discursiva, un salto retórico sobre el eje del dinero (eludido) que desnuda la doble moral de la clase media argentina y parodia la moralina inconsistente con que suele relacionarse a esta clase social. El discurso aparece como muy fácilmente manipulable, como una estructura apta para readaptarse sobre la marcha y poner-

se al servicio del mejor postor. En "Mi amigo Mickey" se verifica un mecanismo típico de la narrativa de Fontanarrosa: se despliega un relato oral, una anécdota que a la vez es verso, sanata sospechable. Una creciente tensión entre veracidad y verosimilitud cruza todo el texto.

4. Pero es en "El hijo del Sheik" donde esta propuesta de lectura resulta más productiva. Aquí también funciona la tensión entre veracidad y verosimilitud; pero en el marco de una explícita reflexión colectiva sobre la construcción de un relato y sobre cómo juegan los recuerdos, la ficción y la mentira en esa construcción. Dos personajes que han tenido la misma experiencia, pero no los mismos recuerdos, reconstruyen discursivamente lo vivido de maneras bien diferentes. Lo que está en juego aquí es la funcionalidad de los recuerdos en el presente del discurso, y los mecanismos para transformar, distorsionar y embellecer las memorias del pasado en función del relato. También aparece cuestionada la capacidad de la lengua para dar cuenta de una "realidad" sin transformarla, sin crearla. El lapidario "todo verso" pronunciado por uno de los personajes de este relato acepta –a partir del trabajo de lectura– un variado repertorio de interrogantes que incluyen la cuestión de la representación, lo ideológico y lo real.

5. Oswald Ducrot puso en tela de juicio la clara línea demarcatoria entre los niveles descriptivos y argumentativos del lenguaje. Michel Pêcheux describió minuciosamente los engañosos mecanismos que generan la "evidencia" del sentido. Jacques Lacan afirmó que la realidad tiene la estructura de un relato de ficción, y planteó que no hay realidad sin espectro: el círculo de lo real sólo se puede cerrar –sostuvo– por medio de un misterioso complemento espectral. Lo que experimentamos como "realidad" no es la cosa en sí sino que ya está simbolizada, constituida, estructurada por mecanismos simbólicos, y esa simbolización nunca logra cubrir por completo lo real. Siempre queda algo por cubrir, por completar. Para Lacan, la distorsión y la disimulación son reveladoras por sí mismas: lo que emerge a través de las distorsiones de la representación fiel de la realidad es lo real. Con estudiada naturalidad, eludiendo toda conceptualización, "El hijo del Sheik" convierte la cuestión de las distorsiones de "lo real" a través del discurso en material narrable, y risible.





L E C H



## módulo 2

## modos de la eficacia

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

CONICET



I E C H





## EL LECTOR COMO PRESA: SEDUCCION Y COMPLICIDAD

### Entrando en tema

Al emprender el análisis sobre la eficacia de cualquier producto cultural, nos encontramos frente a una ruta que presenta una bifurcación: el contexto de la producción y el de la recepción, que se entrelazan en el juego del intercambio comunicativo. En el arte hay alguien que emite y alguien que recepciona, por lo que el esquema resultante supone la transmisión de un mensaje estético que debe ser interpretado, en el campo de la literatura, en diferentes planos (connotativo y denotativo), teniendo en cuenta los códigos (competencias lingüísticas) e ideologías (visión de la vida y el mundo cultural) de ambos participantes, y el subcódigo (tradición literaria y retórica) del emisor. Por supuesto, este esquema es sólo una posibilidad entre muchas para pensar el problema que implica la definición del término eficacia narrativa.

Tanto el contexto de la producción de la obra artística como el de su recepción, han sido considerados de diferentes maneras. La multiplicidad de perspectivas teóricas existentes refleja lo arriesgado, problemático y, en cierto modo, subjetivo, del posicionamiento en favor de cualquiera de ellas.

En el análisis que emprendemos hay preguntas que surgen de manera inevitable: ¿dónde se genera la eficacia de una obra, en la puesta en práctica de la escritura o en la lectura? O, fontanarrosadamente hablando, ¿en el derecho letal del negro Monzón o en el entrecejo mismo del tano petulante de "Palabras iniciales"? ¿Cuándo puede considerarse una obra como eficaz? O mejor: ¿puede llegarse a un acuerdo en cuanto a una noción de *lo eficaz*, o debe la eficacia reducirse a un planteo subjetivo? ¿Hay manera de señalar las condiciones objetivas que la definen? Y finalmente, ¿cómo medir la eficacia narrativa?

La definición que María Moliner ofrece en su *Diccionario de uso del español*, es la siguiente: "*eficaz*: Se aplica a las cosas que producen el efecto o prestan el servicio a que están destinadas".

Si coincidimos en que la eficacia responde a una "cualidad" del objeto artístico, que le permite alcanzar el efecto buscado, el problema se traslada al cumplimiento de determinados parámetros culturales de escritura, de cánones que dictaminan lo que se considera bueno, bello o válido, en un momento determinado de la historia literaria. Pero la eficacia puede ser también ese plus de entendimiento, de complicidad, entre una obra y un lector determinados, que dependerá, ya no de la consecución de un estándar técnico o conceptual, sino de códigos culturales compartidos que den lugar a la identificación. La eficacia tal vez sea esa idea, siempre próxima y a la vez lejana, que se materializa y vuelve reconocible cuando una obra, una frase o una palabra expresan eso que el lector nunca pudo enunciar tal como lo siente. O quizás resida en una mirada distinta sobre algo cotidiano, un extrañamiento que resulta en una visión nueva, atípica y desconcertante. Una vuelta de tuerca sobre lo ordinario, que genera la novedad.

También, siguiendo una apreciación puramente subjetiva, la eficacia podría resumirse en ese libro genial al que siempre se puede volver, al que se vuelve siempre, y cuya relectura es tan fértil como la primera vez, o quizá más. Ese libro al que se recurre cuando la lectura pierde sentido y relevancia, cuando se necesita un "tackle" que arranque los pies de la tierra y renueve con ímpetu las ganas de literatura. En el marco del encuentro con el placer del buen rato, del tiempo libre en toda su capacidad vivificante, la eficacia puede ser, pura y noblemente, la posibilidad de entretenimiento: la diversión, la sonrisa, la carcajada, la emoción, el llanto. El reconocimiento de nuestro estatuto de ser humano y su necesidad de lo innecesario.

Ahora bien, más allá de las distintas acepciones y connotaciones que pueda sugerir el término, son básicamente dos las que aquí nos interesan: eficacia como categoría de análisis y como experiencia de re-escritura. La primera noción la define como un constructo teórico vacío, moldeable y maleable, que se llena de significación y reformula en virtud del texto al que se aplica. La segunda, como una vivencia no clausurada, abierta, en expansión, diversificadora. Ambas definiciones se basan en la cualidad y capacidad revitalizadora y pluralizadora de la eficacia literaria, que resignifica el texto esparciéndolo al infinito.

### La lectura obligada

La consigna fundamental de la literatura de Fontanarrosa es capturar la atención del lector. ¿En qué consiste esta captura? En entretenerlo. La literatura de Fontanarrosa es, entre otras cosas pero principalmente, entretenimiento. Entretener no implica meramente recrear y divertir, sino, según la primera acepción de Moliner, "distraer a alguien impidiendo que siga su camino". Por lo tanto, detener un movimiento; a eso se refiere Fontanarrosa en su cuento "Palabras iniciales":

Ese es el golpe que necesita un lector para quedar inmovilizado. Un buen patadón en los huevos que le quite el aliento y lo paralice. Ahí tenés, escapaté ahora, dejá el libro y abandoname si podés. ("Palabras iniciales", en *Usted no me lo va a creer*).



Sin embargo, esta detención genera otra clase de movimiento, el de la lectura. La espera es activa, y la expectativa de lo que pasará hace que el lector siga adelante, prestándole al relato su atención completa. Eficacia, entonces, es sinónimo de entretenimiento, de captura y detención, pero también de continuidad. Se trata de provocar una necesidad de lectura, un seguir leyendo. La ecuación es simple: abro el libro, me entretiene, lo leo.

En el cuento "El reno de oro", de *Usted no me lo va a creer*, podemos leer la puesta en ficción de esta idea. Se narra la historia de Svelguen, rey de Karjala, cuyo deseo es difundir su sabiduría y pensamientos sobre cuestiones como la muerte o el alma, entre los hombres de su tierra. El dios de la Aurora Boreal promete cumplir su deseo concediéndole diez noches seguidas en las que su imagen y su voz llegarán a todos los habitantes de los hielos. La mayor preocupación de Svelgen no radica en qué decir, sino en cómo atraer el interés del auditorio y mantener su atención. Cuando llega la noche acordada, y con ella el momento de hablar, en lugar de expresar reflexiones profundas, el rey se decide por un juego de preguntas y respuestas a modo de competencia:

¿Cuál es el animal que tiene dos patas y no es un ganso, tiene cuernos y no es un alce y emite un sonido similar al de un caribú, pero no es un caribú?... Tienes el tiempo en que un arriero cava su madriguera para contestarme... Piénsalo bien y si aciertas, continuaré preguntando... En todas las aldeas de la península, en todas las chozas, los hombres, mujeres y niños (...) se miraron entre sí riendo, y aventuraron un montón de posibles respuestas. ("El reno de oro").

A la manera de un Svelgen local, Fontanarrosa prioriza la atención del auditorio y, siguiendo el lema "el lector como presa", pone a su servicio un vasto arsenal de recursos imaginativos y escriturarios. Como se dijo más arriba, la meta es seguir leyendo, y el medio, fin en sí mismo, es la eficacia a la hora de entretener. Fontanarrosa busca seducirnos desde el arranque: *Usted no me lo va a creer, Te digo más, No sé si he sido claro, El mayor de mis defectos, Uno nunca sabe, El mundo ha vivido equivocado*; los títulos de sus libros de cuentos parecen sacados de una charla de bar, de una conversación entre amigos. Lo coloquial contribuye a "amenizar" la lectura, a popularizarla, a volverla accesible y atractiva para un mercado masivo. Le quita ceremonia, o mejor, le otorga la posibilidad de convertirse en parte de un ritual familiar y cotidiano. Los títulos citados nos hablan, requieren y exigen nuestra atención. Nos vuelven cómplices, nos participan, nos confiesan, se despachan; siempre convocan:

Sí, a usted le digo. Al que sostiene el libro ahora y aquí, el que está temiendo, en suma, aparecer en el renglón siguiente con nombre y apellido. Nombre y apellido. Con todas las letras y hasta con el apodo. A usted le digo. ("Palabras iniciales").

El narrador de estos relatos quiere que lo leamos, pide que lo leamos, y por fin, obliga a que lo leamos. Estamos compelidos a leerlo, atados de pies y manos, con el siniestro aparatito de *La naranja mecánica* abriéndonos los ojos. Fontanarrosa elige pisar firme en el terreno del entretenimiento y se vale de los más variados recursos para lograrlo:

...no esperen de mí una lucha limpia (...) Les voy a pegar abajo, mis amigos, justo a los huevos, les voy a meter los dedos en los ojos y les voy a rozar con mi cabeza la herida abierta en la ceja. ("Palabras iniciales").

Todo lo que le sirva para contar es utilizable, nada se descarta a priori. Historietas, best sellers, clásicos, biografías, enciclopedias, todo lo que encuentra a su paso se integra en un sistema, en una literatura desprejuiciada y accesible que se retoba ante la amenaza de la cajonera.

### Compartimentos, cajones y cajas

Sin embargo, este apartado propone a modo de simulacro, de ejercicio, el armado de un fichero clasificatorio donde acomodar, desde ya incómodamente, la obra del autor en cuestión. Veamos cómo funciona: según Tomashevsky, "el proceso literario se organiza en torno a dos momentos importantes: la elección del tema y su elaboración". El primer momento está directamente relacionado con la idea de lector y sus supuestos intereses: la obra, como primera medida, "debe ser interesante"¹. Ya vimos que Fontanarrosa consigue a través de su escritura construir espacios de identificación y reconocimiento; es decir que lo que él llama en nuestra entrevista "la idea", logra capturar nuestra atención. El segundo momento al que Tomashevsky hace referencia, corresponde a los procedimientos de composición, y es el que caracteriza y define el estilo del autor, el que precisa su ubicación dentro de la tradición, el sistema y el mercado de las letras. El estilo y sus herramientas consolidan la eficacia de la elección temática. Esta última se realiza a través de diferentes procedimientos.

1 Tomashevski: "Temática", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo Veintiuno, Bs As, 2004.





La *eficacia temática* se concreta cuando lo atractivo es el tema, la trama o la construcción de un personaje (cuando el personaje se presenta como el sostén, como motivo principal de la historia y no como su hilo conductor). En la obra de Fontanarrosa podemos identificar cuentos autorreflexivos o autorreferentes, que interesan por identificación con algún personaje, tipología social o situación narrada. Son historias que podrían pasarle a cualquiera en un día cualquiera: el fanático del fútbol puede identificarse con el argumento de "19 de diciembre de 1971", el galán de barrio, con "Beto"; el "cancho" argentino de vacaciones en Miami, con "Medieval Times". Otros ejemplos pueden ser "Una noche en lo de Nela y el gordo", "¿Nunca has corrido detrás de un imposible?", o "El Penani".

También hallamos cuentos a los que podría denominarse fantásticos: su atractivo radica en la sorpresa, la vuelta de tuerca, la ocurrencia, basadas generalmente en la aparición de algún elemento de naturaleza extraña, ridícula o absurda. Es el caso de "El asombrado, relato sobre un hecho real" (cuenta la historia de un hombre cuyo cuerpo no reflejaba sombra), "Usted no me lo va a creer" (un buscador de talentos encuentra un niño cuya pelota lo obedece como un perro amaestrado), "Caza de brujas en La Pampa" (se trata de, como lo indica su título, una cacería de brujas en la pampa argentina), o "Miguel Walter Arminda, el pequeño titán" (un boxeador de categoría pluma junior que, luego de ganarle a todos sus rivales y no encontrar nuevo adversario, se enfrenta al campeón de Arizona de peso completo en una absurda pelea de nivel internacional).

Nos detendremos con mayor profundidad en lo que llamamos *eficacia procedimental*, ya que es en el cómo se narra donde se encuentra la clave para mantener el interés del auditorio: no basta con un gran tema, sino que lo que nos hace seguir escuchando o leyendo es, sin duda, la forma en que está relatado. Antes que nada, es necesario aclarar que en esta subclase ubicamos los cuentos cuyo foco de interés se localiza en sus procedimientos escriturarios, lo cual no implica que no puedan resultar atractivos desde el aspecto temático. Fontanarrosa realiza un gran despliegue de procedimientos, valiéndose de distintas técnicas y géneros para realizar sus hazañas narrativas, convirtiendo su obra en un verdadero muestrario de destreza escrituraria. Algunos ejemplos son: los cuentos de discursos parodiados como "Palabras iniciales", "Señor director", "Pintura: el premio Iverns Mex", "Diálogo entre Pablo Andrés Dethier y Horacio Iván Jurado", "Los cuestionarios", "Una noticia que sorprende", "No sé si he sido claro" y "El cuento fantástico"; y también relatos como "De la comida casera" (se narra como cotidiano un acontecimiento extraordinario), "Un confuso episodio" (puesta en evidencia del artificio narrativo mediante el comentario por parte del narrador de los procedimientos escriturarios utilizados), y "Ella dijo" (la eficacia se basaría en la construcción de una voz, del discurso de un personaje).

Este tipo de eficacia se encuentra bastante condicionada (aún más que la temática) por las competencias y códigos que manejan escritor y lector. Para que haya eficacia procedimental se tienen que poder identificar los procedimientos utilizados: si, por ejemplo, no reconocemos el tipo de discurso que se parodia en un cuento determinado, resulta imposible que dicho texto cobre sentido para nosotros. Lo que es eficaz para mí, lo que me entretiene, puede resultar intrascendente, e incluso incomprensible, para otros.

Para ejemplificar la eficacia procedimental elegimos "El cuento fantástico": este relato es en realidad dos: un cuento dentro de otro cuento. El primero es la parodia de un prólogo en el que se presenta a un escritor y se cuentan sucintamente sus comienzos artísticos. El segundo "reproduce" uno de los textos de dicho escritor, titulado "Joshep, que envejecía", que a su vez parodia un cuento fantástico. El discurso parodiado, como dijimos, cobra sentido cuando reconocemos su fuente, que en el primer caso es "la voz" del prólogo. Al tono y formato convencionales (del prólogo) se les proporciona un contenido con giros "inapropiados", en clave humorística. Veamos dos de los procedimientos utilizados:

*Enumeración:* consiste en la seriación de términos o sintagmas de naturaleza similar e idéntica función. Reseña los elementos que componen un conjunto<sup>2</sup>. En este caso la serie concluye con términos que, designan elementos fuera de contexto, produciendo un remate cómico:

El mural está trabajado con pintura al aceite, témpera, carbón, esmalte sintético, betún de lejía, jugos cítricos y toques de salsa tártara. ("El cuento fantástico", en *No sé si he sido claro*. El destacado es nuestro).

*Desvío verbal:* se basa en el juego con el sentido de las palabras o frases. Ocurre, por ejemplo, cuando en el marco de un discurso determinado se utiliza el significado de alguna palabra o frase que no se corresponde con la lógica de dicho discurso, que quiebra dicha lógica y produce así un efecto cómico. Opera por desvío o inversión:

Jan Prokpvich Chliapnikov, si bien no puede considerarse como uno de los padres del cuento fantástico, ha sido catalogado por la crítica como un indicadísimo tutor o apoderado.

Esta clasificación puede provenir, también, de que se hallaron en su poder algunos manuscritos de



Isaac Asimov de quien Chliapnikov fue admirador *confeso y convicto*. (el destacado es nuestro).

Y luego, refiriéndose a un mural realizado por el artista cuando era un niño, pintado en una de las paredes de la casa paterna:

Chliapnikov lo hizo cuando tenía tan sólo cinco años y el crítico de arte moscovita Vassili Teodorovich aún recuerda: "Jamás olvidaré ese cuadro. *Nunca he visto pegarle tanto a una criatura*". (el destacado es nuestro).

Ninguno de los recursos utilizados causaría el mismo efecto ni tendría el mismo grado de eficacia, de no reconocerse como parodia de un discurso estandarizado. La mediación del conocimiento previo es fundamental para descifrar e interpretar la transcodificación (referida a relaciones extra e intertextuales) que supone la parodia.

El segundo relato ("Joshep, que envejecía") que forma parte del cuento analizado, es en sí mismo una parodia basada en el formato de un cuento fantástico:

Una mañana como *cualquiera*, Joshep se miró en el *espejo* y comprobó algo que *detuvo su respiración*: estaba *cambiando de color*.

Ya en el primer párrafo del cuento reconocemos ciertos elementos propios de la literatura fantástica. Como primera medida se presenta un contexto de normalidad (el sintagma "una mañana cualquiera") cuya calma se verá instantáneamente interrumpida por la aparición de un elemento extraño. Luego nos encontramos con dos elementos clave del modo referido: la visión y el espejo. En su libro *Fantasy. Literatura y subversión*, Rosmary Jackson los señala como tópicos recurrentes en el fantasy moderno: "La topografía del fantástico moderno sugiere una preocupación por los problemas de visión y visibilidad (...) es notable la cantidad de fantasy que introducen espejos, cristales, reflejos, retratos, ojos —que ven las cosas con miopía, o deformados, o fuera de foco— para transformar lo conocido en desconocido"<sup>3</sup>.

Así, el protagonista descubre lo extraño a través del espejo, cuya imagen le devuelve la incertidumbre de lo no conocido, de lo distinto:

En su patilla derecha, que descendía bordeando moderadamente la oreja, y entre el matorral de su cabello grueso y oscuro, había un pelo blanco.  
Tal descubrimiento lo llenó de pavor. ("El cuento fantástico").

El desconcierto (sugerido desde el primer párrafo con la frase "detuvo su respiración") y la vacilación que establece lo fantástico, se generan aquí con la aparición de una cana en el cabello del protagonista, bifurcando el camino trazado por dicho modo, que extendía hacia fuera la confusión y ansiedad del protagonista produciendo igual reacción en el lector. Al narrarse como extraordinario un acontecimiento común y corriente, como son las transformaciones que sufre el cuerpo humano durante el proceso de envejecimiento, se produce un giro abrupto en la lógica contextual y discursiva de lo narrado, provocando en el lector una respuesta antagónica a la del protagonista: el efecto se torna cómico. Según Jackson, los medios de que se vale la literatura fantástica "para establecer «su» realidad son inicialmente miméticos («realistas», que presentan «objetivamente» un mundo de «objetos»), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso («no-realista», que representa aparentes imposibilidades)..."<sup>4</sup>. De ahí la calificación de paródico que le atribuimos al texto, que realiza un giro de 180 grados con respecto al fantasy: lo que se anuncia como extraordinario es en realidad su contrario, lo normal, natural y cotidiano, lo que pasará indefectiblemente: posibilidad o imposibilidad no tendrían aquí jurisdicción alguna, contrariamente a lo que ocurre en el modelo parodiado, que juega permanentemente con ambas esferas. Dice Jackson: "La relación que el sujeto individual tiene con el mundo, con los otros, con los objetos, deja de ser conocida y segura, y así los problemas de aprehensión (miedo) y aprehensión (percepción) se vuelven fundamentales para el fantasy moderno"<sup>5</sup>.

Los tópicos del espejo (el reflejo, la imagen) y los problemas de visión (percepción) instauran la ambigüedad, la duda y la contradicción: la razón se resiste a creer lo que perciben los sentidos. Joshep es un científico, un investigador dedicado a observar los comportamientos de organismos animales: sentidos y razón trabajan en conjunto para llevar a cabo dicha tarea. Dos tipos de espejo, de imagen reflejada, relacionados con dos regiones o mundos antagónicos ("imaginario" y

3 Jackson, Rosmary: *Fantasy, literatura y subversión*, Catálogos, Bs As, 1986.

4 Jackson, op. cit.

5 Jackson, op. cit.





"real") entran en fricción: espejo del baño = acontecimiento extraordinario, lente del microscopio = "realidad". Los sentidos se vuelven engañosos en "una cultura que iguala lo «real» con lo «visible»". A esto se suma el hecho de que el mal que aqueja al protagonista (los síntomas de la vejez) es percibido únicamente por él:

Al parecer se trataba de una afección que no se manifestaba a los ojos de los demás. Un mal que incluía la tortura de ser percibido sólo por el sufriente. ("El cuento fantástico").

Todo esto, que en el modelo original intensificaría la tensión dramática, acude, en el cuento analizado, a realzar el efecto paródico. Lo mismo ocurre con la utilización del concepto del "mal". Dijimos que la imagen que le devuelve el espejo es la de lo desconocido (el cambio, la transformación: una de las áreas del *fantasy* generadora de determinados motivos como los vampiros, los dobles, el espejo), que se relaciona directamente con el concepto de otredad, factible de ser leído como "una proyección de miedos y deseos meramente humanos que transforman el mundo a través de su percepción subjetiva"<sup>6</sup>. Lo distinto, lo desconocido, "el otro", se identifica con el concepto del mal, ya que amenaza con destruir, cambiar o subvertir el orden conocido. En este cuento, el "mal" ocurre en el propio cuerpo del protagonista:

"Había una sola explicación para el fenómeno: en su cuerpo, *dentro de su cuerpo, se estaba generando algo feroz y maligno*". ("El cuento fantástico", el destacado es nuestro).

Nótese las comparaciones utilizadas para describir las transformaciones sufridas:

Estaba haciendo anotaciones en un cuaderno, cuando sus ojos, sin quererlo, repararon en el dorso de su mano diestra. Fue para Joshep lo mismo que hallarse, de repente, frente a una *araña peligrosa*. (...) tardó unos minutos antes de comprender que aquella extremidad era su propia mano. Corrió a encerrarse en el baño, empapado en transpiración (...) Vio, con horror, una piel ajada y con protuberancias.(...) Adivinó, también, la estructura ósea que moraba allí abajo, como puede adivinarse la *sombra estremecedora de un pez maligno* que se acerca a la superficie del agua. (el destacado es nuestro).

El protagonista se resiste a creer que eso tan extraño, tan distinto, y por lo tanto tan espeluznante, es su propio cuerpo. El "yo" y el "otro", el "no-yo" se fusionan en una misma cosa, en un todo, en un "nosotros" que anula la diferencia: "Una de las estocadas fundamentales del *fantasy* es el intento de borrar esta distinción misma, (...) de re-descubrir la unidad entre el yo y el otro"<sup>7</sup>.

En el cuento analizado, los tópicos y procedimientos relevados hasta aquí, han producido un cambio de naturaleza en las matrices de sus respectivos modelos (el del prólogo y el del modo fantástico). Ya sea por inclusión de recursos narrativos humorísticos o de in/subversión de los procedimientos propios del formato original, se origina una transcodificación. Así, la parodia se produce "cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico"<sup>8</sup>. Otra definición es la que da Tomashevsky en su artículo "Temática": habría parodia cuando al desenmascarar un procedimiento (extraño, tradicional, o propio de otro escritor) se produce un efecto cómico.

Más allá de las intenciones del autor al parodiar un texto, escuela, género o autor determinados, creemos que, en el caso de la literatura de Fontanarrosa, desenmascarar los procedimientos, volverlos perceptibles, genera un efecto revitalizador antes que destructor, inyecta flujo de vida a lo caduco, movilidad a lo anquilosado. El resultado es una escritura que nace vacilante y vulnerable, y crece arraigándose en el desprecio y la osadía de hacerse y asirse de lo que la rodea para ser y continuar, para permanecer.

#### Refutando lo refutable

Como ya se dijo, el hecho de que el tema de un cuento sea foco de interés en sí mismo, no invalida la consigna de que para mantener dicho interés, el tema elegido deba estar acompañado de procedimientos escriturarios eficaces. Más aún, que pueda ser impecable en términos técnicos o que pueda surgir y constituirse como una experimentación literaria. Fontanarrosa conoce su oficio y logra combinar de manera atinada la eficacia del qué y del cómo, de lo temático y lo procedimental, dificultando o imposibilitando la separación de ambas esferas. Si tomamos dos cuentos (uno autorreflexario y otro fantástico) clasificados, en el apartado anterior, como de eficacia temática, y estudiamos algunos de sus procedimientos escriturarios, podremos ver cómo estos últi-

6 Jackson, R: op. cit.

7 Jackson, op. cit.

8 Marchese/Forradellas, op. cit.



mos son fundamentales a la hora de su consolidación como textos eficaces:

*Identificación y tensión:* Pensemos en un cuento como "¿Nunca has corrido detrás de un imposible?", que podría clasificarse como "de vida cotidiana". ¿Qué recursos utiliza el narrador para atraer el interés y mantener la atención del lector?. Principalmente dos: identificación y tensión dramática. Por supuesto, no es casual que dichos recursos coincidan con los utilizados por la literatura popular y de entretenimiento. Si hay algo que no define a la escritura de Fontanarrosa es la ingenuidad o la falta de oficio. Dice Tomashevsky: "Suscitar una emoción es el mejor modo de mantener la atención (...) Es el elemento de la simpatía lo que orienta el interés y retiene la atención, incitando al lector a participar en el desarrollo del tema"<sup>9</sup>. La tensión dramática surge y se vale de esta identificación y se irá incrementando a medida que se acerque el vuelco que determine el desenlace. Volviendo al cuento, leemos en éste una situación determinada, un objetivo que el protagonista, Willi, se propone alcanzar (conquistar a una mujer que le gusta, Marina, mediante una charla seductora e interesante en un bar: levantarse una mina) y cuyo logro conlleva cierto grado de tensión. Luego sobreviene un conflicto que aumenta la expectativa, un obstáculo que retrasa o impide la consecución del objetivo (un perro arremete persistentemente contra los autos interrumpiendo la concentración del protagonista, desviándolo de la charla con la chica en cuestión). Tanto el objetivo como el conflicto son situaciones reconocidas y re-conocidas por todos. El levante, la minita, el chamuyo, las tácticas y estrategias estudiadas para la conquista, el perro chumbador destinado a morir aplastado por un auto o a mutilar a un desdichado motociclista. Y sobre todo el clima, el ambiente que se logra mediante los detalles: pequeñas situaciones, al parecer, accesorias a la trama, frases o palabras ubicadas estratégicamente en el texto, recurrentes y "ocurribles" (ingeniosas pero sin pretensión de genialidad, que podrían ser patrimonio de cualquiera), comentarios enunciados en cierto tono o registro que los vuelve tan oportunos que suenan indispensables:

Ella apartó exageradamente la cara para mirar al recién llegado y de inmediato lo besó con una sonrisa enorme. El tipo rubio, vestido de traje, la mantuvo tomada por el hombro (...) Ni lo presentó al Willi y éste no supo si tomarlo como una falta de cortesía o como una señal de que la charla con el imprudente recién llegado sería muy corta e intrascendente (...) Fue corta, en realidad, pero Marina articuló pequeñas frases insidiosas como «Te llamé anoche» o «Tenés que devolverme el libro ese», que hirieron profundamente al Willi, quien seguía la charla con una sonrisa artificial en los labios («¿Nunca has corrido detrás de un imposible?», en *El mundo ha vivido equivocado*).

Marina no lo miraba, (...) miraba hacia atrás del boliche, atenta al tipo que la había saludado al comienzo, que se había puesto de pie por allá lejos, y le hacía señas con las manos. El Willi se desinfló.

"La belleza no es como una piedra en el camino, que cualquiera puede ver", había dicho algún petoluto antiguo, de esos chinos que estaban al pedo todo un milenio...

El perro no había aguantado (...)¿Qué oscuro fundamentalismo lo empujaba a todo aquello?

—Y...la verdad...—se sinceró el Willi—...es que no sé nada de vos...¿En qué trabajás?

Había que hacer de la ignorancia un recurso. Apelar a la milenaria sabiduría del yudo que se aprovecha de la fuerza del enemigo para convertirla en propia.

Generoso como para ser traducible a la oralidad, como para convertirse en una suerte de "leyenda urbana" o anécdota atribuible a cualquiera, este cuento, al igual que gran parte de la obra analizada en este número de *RIEL*, tiene la grandeza de decir, de hablar, como todos nosotros y, a la vez, como sólo su autor podría hacerlo: Fontanarrosa es ese original plagiario que logra convertir su inconfundible escritura en materia apropiable, en lugar de reconocimiento, simpatía y aceptación de nuestros triunfos y fracasos, nuestros aciertos y errores, nuestros palacios y antros.

En cuanto a la tensión, Fontanarrosa no anda con vueltas. La oración que da comienzo al cuento nos da indicios del conflicto por venir:

Todavía Marina no había terminado de acomodar su maravilloso culo sobre la silla, cuando ya el Willi se dio cuenta de que ese perro hijo de puta podía arruinarle la oportunidad.

En menos de un párrafo, en una oración, en treintín palabras, el narrador nos presenta situación, conflicto y protagonistas, y pone en funcionamiento los dos recursos narrativos mencionados. El registro coloquial del lenguaje y el tono franco y familiar utilizados, que parafrasean a los del protagonista, introducen un clima de complicidad, amigablemente descontracturado. El insulto y la mención de un posible problema deslizan el componente que abona la expectativa del qué, del cómo y del cuándo. Hay dos situaciones desencadenantes de tensión: el encuentro con Marina:



El Willi tuvo un instante de vacilación, un relámpago de sensaciones dónde se mezclaron el shock, la conmoción, el estupor, la alegría y por último, el reproche. ¡Había estado a punto de no verla! (...)

—Ahí hay una mesa— dijo ella (...) Se sentó en la silla más cercana, la que daba de espaldas a la puerta. El Willi, haciéndose el boludo, lo hizo cancheramente en la de enfrente, mientras el cerebro le trabajaba a mil para ordenar un plan de lucha. (...) Mil, mil veces había soñado el Willi con un encuentro así (...) Y ahora, todavía buscando la forma más cómoda de sentarse, acomodando pulcramente el pequeño exhibidor de plástico con los sobrecitos de azúcar y edulcorante (...) en tanto reaparecían en sus terminales nerviosas todo tipo de tics y movimientos incontrolados, no se acordaba un carajo de todo lo que había pensado, previsto y planeado.

#### y la aparición del perro

Marina frunció los labios en una sonrisa y adelantó el cuerpo como para contestar. En ese momento el Willi vio al perro hijo de puta. Fue entonces cuando lo vio (...) el perro se abalanzaba como para cruzar la calle, derecho a las ruedas asesinas de una 4x4, como dispuesto a suicidarse. El Willi no pudo menos que apartar la vista bruscamente y taparse la cara con las manos. (...) Había perdido el control por un momento. ("¿Nunca has corrido detrás de un imposible?").

La segunda situación hace estallar el conflicto. El fluir de la charla entre los protagonistas, su ritmo, podría resumirse en el esquema siguiente: un par de líneas de diálogo (estilo directo) seguidas por comentarios del narrador y por reflexiones y percepciones del protagonista en la voz del narrador (estilo indirecto libre), seguidas por más diálogo, y así sucesivamente:

—Te tenías que encontrar con alguien o...?— tentó entonces convencido de que un silencio prolongado podía deteriorar el momento (...)

—No. Tengo que hacer tiempo.

—Ah, qué bueno— sonrió el Willi—. Porque yo también estoy bastante al... pedo.

Se frenó un poco antes de pronunciar la vulgar palabra "pedo". Pero ella era joven, él era joven y esa corriente de sencillez coloquial favorecía un ambiente distendido.

—¿Qué estabas haciendo?— siguió, rápido, el Willi—. ¿Trabajando?

Ella continuaba, vivaz, mirando las otras mesas. (...) estirando la ya estirada tela celeste de la remera como para delinear más crudamente los dos promontorios moderados pero notorios de las tetas, y los botoncitos firmes de los pezones.

Los fabricantes de corpiños son unos hijos de puta, pensó el Willi sin poder quitarle la vista de allí.

—Sí...— contestó por fin Marina algo distraída—. Sí... estaba... — (...) saludó con verdadero regocijo a alguien que se hallaba al fondo del local (...) El Willi puteó mentalmente. No había tiempo para que Marina lo desperdiciara de esa manera, saludando a algún cretino perdido en los arrabales del boliche.

—Sí, estoy trabajando —le confirmó sin embargo ella, ahora sí mirándolo de frente, prestándole toda la atención que él necesitaba y exigía. El Willi recapacitó entonces: no tenía ni idea de la vida de ella (...) Ella tenía, por cierto, un minúsculo arito en el lóbulo aterciopelado de su oreja izquierda y una pequeñísima imperfección en la alineación de los dientes delanteros que la hacían más atractiva.

—Y... la verdad —se sinceró el Willi—... es que no sé nada de vos... ¿En qué trabajás?

Había que hacer de la ignorancia un recurso. (...) demostrarle real interés en sus intereses, dejar en claro que todo lo que le competía a ella era prioritario y excluyente. ("¿Nunca has corrido detrás de un imposible?").

A medida que transcurre el relato, la tensión se va incrementando y el conflicto va ganando terreno. Si en un primer momento la sensación de vaivén se generaba en el esquema de diálogo—reflexión citado, luego de la primera aparición del perro la dinámica se modifica. Las arremetidas del animal se hacen más frecuentes y el ritmo de la narración más vertiginoso. El movimiento oscilante se orienta hacia otra dirección, en torno a los instintos suicidas del can y la impotencia y nerviosismo de Willi ante tal situación:

El Willi decidió no mirar más hacia afuera. No había habido ni frenadas ni gritos, ni gemidos del perro, por ende, aún estaba vivo el muy hijo de remil putas. (...)

—Quién te dice— (...) —que no lo ha dejado una novia y ha decidido matarse tirándose debajo de un omnibus.

—Una dálnata.

(...)

Ahí iba el perro hijo de puta de nuevo, otra vez a jugarse la vida en su ruleta rusa enceguecida.

—Esa raza que tiene ojos azules— dijo ella.

El perro no le había apuntado ahora a un coche del costado más cercano sino a uno del medio (...)

El Willi apartó de nuevo la vista, desesperado. Se restregó las manos transpiradas. No podía concentrarse en la charla definitiva con Marina. El perro parecía, dentro de su insania, más diestro y más capacitado que él.

(...)

—Y... ¿Dónde trabajás? ¿En tu casa?— indagó más calmado.



—Parte en casa —dijo ella— y parte en un estudio que está en la otra cuadra.

(...)

El perro no había aguantado. (...) El Willi (...) vió como se levantaba de un salto para arrojar a la vorágine del tráfico. ¿Quién carajo lo mandaba a hacer eso? (...) ¿Qué odio ancestral, primitivo, idiota, lo lanzaba al ataque como un kamikaze para jugarse la vida cada treinta segundos controlados por reloj?

El Willi pegó con un puño sobre la mesa.

—¿Otra vez el perro? —inquirió ella con la mirada. Se había percatado, sin duda alguna, pensó el Willi, que se hallaba compartiendo la mesa con un pelotudo.

(...)

—La puta madre que lo parió —musitó el Willi, enajenado. No podía acostumbrarse.

La combinación de los dos focos de tensión (Marina y el perro) genera un clima de sofocante inminencia en el marco de una situación ordinaria. Sumemos a esto el ritmo vertiginoso del desarrollo, generado en el efecto ping-pong de las series diálogo-reflexiones y damos con la receta perfecta de una literatura pensada para entretener.

*Literalidad en reversa:* tomemos como ejemplo el cuento "Caza de brujas en La Pampa". Uno de sus mecanismos de captación de interés es el que denominamos "literalidad en reversa", y consiste en utilizar la literalidad para generar el retraso: ser explícito, referir la "verdad" sin dilación, crearla, y más aún en el caso en que la "verdad" fuera del orden de lo extraordinario, el efecto contrario. Dice Barthes: "...entre la pregunta y la respuesta hay todo un espacio dilatorio cuyo emblema podría ser la "reticencia", esa figura retórica que interrumpe la frase, la suspende y la desvía..."<sup>10</sup>. En este caso, la dilación se genera en su antagonista: el anticipo (recordemos que el título sintetiza la temática de la historia). El texto no oculta nada: el protagonista, Beto, es invitado por un amigo de su padre a su estancia para participar en una cacería de brujas. Desde el primer momento, el hecho se relata con total naturalidad, se le da el trato de lo ordinario:

En Marzo de 1954 decidí por fin aceptar la invitación del Coronel para ir a su estancia y participar en la caza de brujas. Yo nunca había tenido ninguna inclinación por la caza ni cosa parecida, pero tuve para ese entonces un problema grande en el partido, la Unidad Provincialista, por el asunto del puerto, y pensé que no estaría mal alejarme un par de semanas de Rosario ("Caza de brujas en La Pampa", en *Usted no me lo va a creer*).

Si bien la mención de las brujas ocurre desde el principio, el tono del relato es distendido y crea un clima de seguridad, de cotidianidad, de normalidad, en clara contradicción con lo que se enuncia. Esto da lugar a la duda: si bien se nos dice claramente lo que ocurre, comenzamos a creer que puede ser otra cosa, que las brujas pueden no ser brujas, que la cacería puede ser metafórica, que puede tratarse de una persecución política. La literalidad crea el retraso y el retraso crea el misterio: se oculta mostrando (nombrando): "La dinámica del texto (desde el momento que implica una verdad por descifrar) es, pues, paradójica: es una dinámica estática: el problema es mantener el enigma en el vacío inicial de su respuesta; mientras que las frases aceleran el «desarrollo» de la historia y no pueden menos que conducir, desplazar esta historia, el código hermenéutico ejerce una acción contraria, debe disponer en el fluido del discurso retrasos (...) opone al ineluctable avance del lenguaje un juego de detenciones..."<sup>11</sup>.

A medida que transcurre la narración, se nos van presentando detalles que actúan de modo antitético: encubren y revelan, retrasan y adelantan:

—¿Y hasta dónde hay que ir para cazar esas cosas?

(...)

—Se caza con perros?

(...)

—Al principio se usan perros —me dijo— para rastrear a la bruja. Son casi todos perdigueros y enseguida encuentran el olor. Por el olor siguen el rastro.

(...)

—(...) Las brujas son jodidas. Por lo mismo no se cazan de noche.. La noche es el territorio de las brujas, es donde más cómodas se sienten. Durante el día andan medio como tontas, por el calor puede ser.

—La luz, también, las deslumbra.

—Ahí es donde entra en juego el gato— dijo el Coronel.

—¿Un gato? ¿No me digan que participa un gato?

(...)

La cosa había empezado a gustarme. Lo que había comenzado como una simple escapada tratando de olvidar los sinsabores de la política se iba transformando lentamente en un episodio interesante (...)

—¿Han sido muy perseguidas?

—Mucho. Ahora el gobernador Elías sacó una ley para protegerlas. Antes, en cada guarida vos encontrabas seis o siete brujas, entre brujas y brujitas. (...)

10 Barthes, Roland: *S/Z*, Siglo Veintiuno, Bs As, 2004.

11: Barthes, op. cit.





Las emociones que transmite el texto se encadenan y confunden: incredulidad ante la posibilidad del surgimiento de lo extraordinario en un marco de plena normalidad, incertidumbre y perplejidad frente a un vuelco que, aunque anunciado, es sentido como increíble. El momento previo al encuentro con las supuestas brujas eleva el nivel de tensión dramática que hasta el momento había sido medido. La sensación de inminencia se agudiza:

—Los perros ya no se aguantan más —indicó—. El Casildo ni puede contenerlos. Se le abalanzan. Es muy fuerte el olor a bruja.  
El Coronel husmeó el aire, agrandando sus fosas nasales.  
—Ahí vamos —dijo—. ¿Dónde está el gato?  
(...)  
—Tenga cuidado —casi murmuró don Mendo, como avergonzado por su prevención.  
—Usted también —retribuyó el Coronel—. Vos, Beto —me indicó—, andá detrás nuestro. No te adelantes.  
Empezamos a caminar a campo traviesa. La comitiva la encabezaban los perros, jadeando y ladrando desesperados, (...)  
De pronto, adelante, hubo otro estallido de gemidos y ladridos de perros.  
—Ahí está —dijo el Coronel descolgando la escopeta del hombro.  
(...) A unos quince metros de dónde estaba parado el peón, puede ver cómo los perros se revolcaban sobre el piso, retorciéndose y echando baba por la boca.(...)  
—Alejá los perros, Abdón —(...)  
—Soltá el gato —(...)  
De repente trizó el aire un ulular escalofriante (...). Me erizó el pelo de los brazos. (...)  
Pero ya alguien, uno de los hombres más adelantados, nos indicaba con la mano que avanzáramos. Lo hicimos semi agachados y procurando no hacer ruido quebrando los tallos del pastizal. Veinte metros después Leanes y el Coronel pusieron rodilla en tierra, ya en posición de tiro y controlaron la carga de sus armas. (...)  
Observé que sostenía un pañuelo arrugado en la derecha. Dejó la escopeta en la ingle y se puso el pañuelo tapándose la cara, como los viejos ladrones.  
—¿Y eso? —pregunté.  
—El único peligro de las brujas es si te agarran con una maldición —dijo el Coronel, la voz levante sofocada bajo la tela—. Te echan una maldición y pueden cagarte la vida.  
Traqué saliva.  
(...) Reventó entonces un coro ensordecedor de alaridos demoníacos, mezclados con las carcajadas de un cóctel y un tremolar de pajas bravas repentino. Y todo pasó en un instante. Vi cruzar el cielo celeste a algo así como un pájaro negro sobre nosotros, otro más allá en dirección opuesta y dos más hacia los costados, chillando desesperadamente. Me dejaron sordo tres explosiones casi simultáneas y me picó en la nariz, profundo, el olor de la pólvora. (...) Vi claramente cómo una de las brujas, (...) caía gritando como un barrilete roto, desprendiéndose de la escoba. (...) Pude apreciar entonces el perfil de esa criatura maldecida.

Es con la confirmación de lo extraordinario que sobreviene la tranquilidad: cuando Beto logra ver en detalle a la bruja caída, la tensión afloja, sin importar cuán escalofriante, cuán increíble sea dicha comprobación. La tensión se acaba cuando la literalidad declina en su efecto “encubridor” y se sincera.

### ¿En qué quedamos?

Si bien se intentó llegar a conclusiones más o menos generales, que puedan producir cierto consenso con respecto a la eficacia de la escritura de Fontanarrosa, nos encontramos con más de un obstáculo insoslayable. La diversidad de procedimientos, géneros, modelos y temas que utiliza el autor es tal, que todo intento de clasificación taxonómica se frustra o conduce a un inevitable reduccionismo. Si aún buscamos testarudamente un eje unificador y clasificador de su obra, lo más próximo a este concepto será quizás el humor, hilo conductor de su narrativa, expresado en muchas de sus variantes. Pero se deberá tener en cuenta que la obra de Fontanarrosa no se agota allí, sino que trasciende, astuta y artísticamente, los límites de una literatura de entretenimiento sin dejar de entretener.

Un texto eficaz podría pensarse, en clave barthesiana, como un texto escribible: “somos nosotros en el momento de escribir, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica), que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes”<sup>12</sup>. La eficacia, entonces, no dependería exclusivamente ni del autor, ni del lector, sino de la experiencia de re-escritura, que es única, íntima e intransferible.

CONICET





CONICET



I E C H





## DECEPCIONES Y UNA PALMADA AFECTUOSA: EL HUMOR DEL FRACASO

### Entre lo serio y lo risible

Hay ciertos temas que la cuentística de Roberto Fontanarrosa convoca una y otra vez, y esa recurrencia es uno de los rasgos típicos que cooperan en delinear el perfil de su obra; el fútbol, las charlas de café, los episodios domésticos o familiares, funcionan como cantera temática de donde se extrae el argumento de gran parte de los relatos. Otro rasgo sobresaliente, consustancial al arte narrativo de Fontanarrosa, es la elección del humor como forma de encuadre o resolución a la hora de narrar.

Al referirnos a los temas debemos señalar un presupuesto obvio: no hay temas humorísticos, es humorístico el punto de vista, la perspectiva, el tratamiento; el marco desde el cual un tema se rescata y se devuelve bajo formas del humor.

Los cuentos de Fontanarrosa son una muestra precisa de esto. Dejando de lado los relatos sesgados por lo fantástico y limitándonos a los que se gestan en una temática costumbrista, realista, o de vida cotidiana, las tramas suelen estructurarse sobre temas que, despojados de la operación literaria que los postula humorísticos, son en sí mismos cosa seria. El desencanto, la pérdida, la desilusión, el fracaso, la humillación, son muchas veces la materia base en la que lo humorístico da con su posibilidad de emergencia. En estos relatos, los personajes suelen estar insertos en situaciones que no pueden resolver, presos de circunstancias con cierta carga de hostilidad de las que rara vez salen airosos y nunca sin tener que soportar dificultades, incomodidades e incluso inusitadas penurias. En el relato humorístico resuena, lejano pero aún así audible, el eco de lo serio, de lo grave, de unas experiencias ligadas, aunque muy tangencialmente, con el dolor o el sufrimiento.

La implicancia entre lo serio y lo risible es un gesto que comparten lo humorístico y lo cómico, pero la forma en que se articula define diferencias básicas entre ambos. En esa diferenciación, el humorismo se acredita un plus en relación a lo cómico. Es este plus, esta suerte de superación que el humorismo instauro respecto de lo cómico, lo que intentaremos rastrear en ciertas zonas de la narrativa de Fontanarrosa.

### Humorismo y Comicidad

En su artículo "El Humor", de 1927, Freud ensaya una definición del humor rescatando su tipicidad al diferenciarlo de lo cómico y el chiste: "Es hora de que nos familiaricemos con algunas características del humor. No sólo tiene éste algo de liberante, como el chiste y lo cómico sino también algo de grandioso y exaltante, rasgos que no se encuentran en las otras dos formas de obtener placer mediante una actividad intelectual. Lo grandioso reside, a todas luces, en el triunfo del narcisismo, en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del yo. El yo rehúsa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empecina en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; más aún: demuestra que sólo le representan motivos de placer"<sup>1</sup>.

Lo cómico se diluye en la risa, tiene un alcance limitado, finito. La mirada que lo cómico arroja sobre lo serio es displicente y fugaz. El humor, en cambio, se detiene en lo serio y se conecta directamente con lo grave, con lo displacentero, con lo inadecuado, y se rebela contra ello instaurando una posibilidad de rescate.

En su libro *El humorismo*, Luigi Pirandello separa aguas entre el humor y lo cómico a partir del siguiente ejemplo: la visión grotesca y ridícula de una anciana decadente acicalándose como una jovencita, maquillada y vestida como una adolescente: "Me echo a reír. Advierto que esa señora es lo contrario de lo que una vieja y respetable señora debiera ser. Puedo así, a primera vista y superficialmente, detenerme en esa impresión cómica. Lo cómico es precisamente un advertimiento de lo contrario. Pero si ahora actúa en mí la reflexión y me sugiere que esa vieja señora no experimenta acaso ningún placer en presentarse como un mamarracho, que hasta sufre quizás... la reflexión me habrá llevado más allá de aquel primer advertimiento, o por mejor decir, más hacia lo hondo. Desde aquel primer advertimiento de lo contrario la reflexión me ha hecho pasar a este sentimiento de lo contrario. Y aquí está, íntegra, la diferencia entre lo cómico y lo humorístico"<sup>2</sup>.

Al relacionar el humor y lo cómico, tanto Freud como Pirandello acuerdan en señalar que el humor parece ir más allá de lo meramente risible. El humor se nutre de lo serio, lo contempla, lo capta y lo traduce. En el humor pervive el rastro, la huella de lo serio. Ese rastro es intermitente, a veces se diluye, se oculta y allí emerge, episódica y repentinamente, la risa, pero el gesto que acompaña la lectura es otro, una mueca nerviosa que se gesta entre el desconcierto, la incomodidad y la identificación del lector con un padecer que no renuncia a su lugar en el relato humorístico. Ese padecer que reclama un lugar es perfectamente identificable en un puñado de cuentos cuyas tra-

1 Freud, Sigmund "El Humor" en *Obras completas*, volumen 17; Ensayos CLIII-CLXV. Ediciones Orbis S.A.

2 Pirandello, Luigi, "El humorismo", Editado por elaleph.com 1999.



mas se nuclean en torno a un episodio común: el protagonista siempre es un hombre que falla en su intento de seducir a una mujer. Los relatos en cuestión son "¿Nunca has corrido detrás de un imposible?", "Una noche en lo de Nela y el Gordo" y "Uno nunca sabe".

En estos cuentos el personaje se centra en la contradicción que surge entre sus aspiraciones y sus debilidades; hay un choque, un desencuentro, entre una expectativa y la imposibilidad de su concreción. Esa es la estructura sobre la que se despliegan los tres relatos mencionados: la fatal inadecuación entre el anhelo del protagonista y un acontecer que desbarata todas las posibilidades de su consecución. Ahora bien, lo que interesa destacar, es que en cada uno de los relatos, esa estructura común, basada en el fracaso de un anhelo, se construye sobre una serie de procedimientos que facultan la emergencia de aquello que Pirandello llamó *sentimiento de lo contrario*; nos referimos al tratamiento que se da en los relatos a la expectativa del protagonista, al contexto en el que esa expectativa se dispara o inserta, y a la atención que el relato le presta a la emotividad del personaje que pierde, que fracasa.

### Tensión y expectativa

La anécdota sobre la que se desarrollan los cuentos escogidos es, en principio, banal y simple; en el lenguaje "barrial" que suelen hablar los personajes de Fontanarrosa sería: un tipo intenta levantarse a una mina y fracasa rotundamente. Pero el estatuto que tiene el episodio en estos relatos excede en mucho esta supuesta intrascendencia. Para el protagonista, el encuentro siempre tiene visos de "cosa de vida o muerte", se recalca la suprema importancia de su expectativa y se describe minuciosamente la tensión del personaje, que es comparable a la de alguien que está frente a un hecho crucial de su vida. Se parte de que la expectativa de la que tratamos no es trivial.

En "¿Nunca has corrido detrás de un imposible?", el protagonista, Willi, encuentra casualmente a Marina en la puerta de un bar, y desde el inicio del relato se dimensiona la expectativa del protagonista:

Willi, mil veces había soñado el Willi con un encuentro así, casual o provocado...sobre esa chance había trabajado tenazmente el Willi, con su pensamiento, con su intelecto, con su obsesividad, pensando y repensando mil frases de comienzo de conversación, temas de charla, aproximaciones para desembocar en confidencias íntimas, vías de escape ante repliegues estratégicos de ella, resortes ingeniosos para conseguir un número de teléfono, una cita sería...Faltaba que comenzaran a sucederse todas las imágenes de su vida a partir de la infancia...como según dicen ocurre con los que están por morirse. Y quizás él estuviera por morirse. Estuviera por sufrir un infarto o cosa similar a juzgar por la excitación que le dificultaba un poco la respiración. ("¿Nunca has corrido detrás de un imposible?", en *Usted no me lo va a creer*).

El procedimiento, minucioso y aún maliciosamente analítico, es de por sí característico del humor como tal. Pero colabora también a potenciar, a poner bajo el foco el padecimiento del protagonista. De no mediar una exposición tan detallada del sentimiento del personaje, la imagen sería simplemente la de un "langa", un "cancho", pero al detenerse el relato en la convulsionada interioridad del personaje se clausura la opción de una percepción meramente superficial que se agota en la simple comicidad.

En "Una noche en lo de Nela y el Gordo", el protagonista espera con relativa ansiedad la llegada de Laura, la mujer que una pareja de amigos en común quiere presentarle. Después de una introducción, el relato avanza contando una cena que se torna un verdadero fracaso: esa noche todo sale mal. Pero el fracaso se expone como de vital trascendencia para el protagonista porque está precedido por una expectativa que revela su importancia por duplicado: por un lado, conocer a una mujer es todo un tema para el protagonista:

Admito que no me resulta demasiado fácil aceptar ante terceros que estoy al pedo, que no tengo nada para hacer por las noches, que estoy en banda. Me jodía pensar que ellos pensarán que yo casi no tenía amigos, o que mis pocos amigos estaban en otra cosa y, fundamentalmente, que no enganchaba una mina ni de casualidad...Recién días antes de la noche de Laura, Nela me había preguntado en forma directa, mirándome a los ojos, seguramente para cerciorarse, si yo tenía novia.

—No... —le dije, medio turbado por esa intrusión en mi vida privada—. Hubo algo, hace unos meses—mentí—, pero se cortó.

Entonces ahí me dijo que quería presentarme a su amiga Laura. Acepté encogiéndome de hombros, como sin darle demasiada importancia...Pero lo cierto es que me llenó de ansiedad. ("Una noche en lo de Nela y el Gordo", en *Usted no me lo va a creer*).

Por el otro, a la ansiedad general de conocer a alguien, se suma la particularidad de que la mujer en cuestión deslumbra al personaje:





...a los diez minutos, y después del segundo vino, comprendí —conociéndome— que esa mujer podía llegar a volverme loco...

Un último ejemplo. En "Uno nunca sabe" Mario le confiesa a un amigo, mientras toman un café en el bar, que hace años le gusta una conocida que en ese momento está sentada en una mesa próxima:

—Me tiene loco esa mina— repitió, como para sí mismo. Como si el tema fuese demasiado íntimo como para compartirlo y debatirlo en una mesa de café. Y asustado, quizá, por haber ido tan lejos.

En los tres relatos, la expectativa del protagonista adquiere ribetes de una importancia superlativa, hay una suerte de sobredimensión de la espera que le resta liviandad, y que le suma un peso que se desprende de la puesta en escena de la ansiedad del personaje. Así, la tensión se potencia, se carga de significación. La perspectiva del narrador, parte de la premisa de presentar el episodio desde un lugar que contempla y eleva el anhelo del protagonista, y esto se traduce en un guiño que insta a atender que el fracaso de la expectativa conllevará su ineludible carga de angustia.

### La oposición del ambiente

"...el humorismo no quiere captar lo contingente sino lo necesario; es la tontería de la humanidad y no la de tal o cual lo que revela".  
(Ritvo, *La edad de la lectura*).

Otro de los procedimientos en juego es el relativo a la construcción del contexto, del ambiente en el que el personaje se enfrenta a su fracaso. En "¿Nunca has corrido detrás de un imposible?" y "Una noche en lo de Nela y el Gordo", el fracaso se origina en la hostilidad de un ambiente en el que todo se revela dislocado; es ese caos el que se torna ingobernable para el personaje. El fracaso es contextual. La construcción del ambiente se ejecuta sobre procedimientos que tienden a destacar hasta la exasperación que todo en ese lugar se opone a la victoria del protagonista. El fracaso no se presenta tanto como producto de la pusilanimidad del personaje sino como consecuencia de un contexto signado por lo adverso.

El primer gran obstáculo que el ambiente opone se traduce en la dificultad que el protagonista sufre para sostener la charla. En "¿Nunca has corrido...?", Willi tiene por fin la oportunidad tan esperada de sentarse frente a Marina. Todas las fichas se apuestan a la posibilidad de diálogo. Es en esa posibilidad en la que el personaje centra su expectativa, pero es esa posibilidad la que se ve socavada, inhibida por el ambiente que los circunda. El relato está plagado de frases que a poco de comenzar se interrumpen, se truncan, con la consecuente desesperación de Willi:

Sí...—contestó por fin Marina, algo distraída—. Sí...estaba —de pronto elevó su mano derecha y saludó con verdadero regocijo a alguien que hablaba al fondo del local. Con un movimiento envolvente de su dedo índice en el aire, hizo un gesto de que después algo, que después llamaba o que después se acercaba o que después lo veía o la veía. El Willy puteó mentalmente.

Marina frunció los labios en una sonrisa y adelantó su cuerpo como para contestar. Fue entonces cuando lo vio...

Sabés que me contaron que en el Tibet los gatos siameses son...Como un tiburón tigre una sombra parda oscura creció por detrás de Marina, la tomó de un hombro y se agachó para besarla.

Porque yo digo —la interrumpió el Willy— que la persona que no quiere a los animales no puede querer a las...

Otra vez el perro.

El otro relato comienza con Nela y el Gordo preparando una cena en su casa con el objetivo de que Laura y el Negro se conozcan. Ya habíamos señalado que la relativa ansiedad del Negro por conocer a Laura se transforma en una expectativa superlativa cuando al verla llegar se siente definitivamente atraído por ella. Contra esa expectativa choca rotunda e irrevocablemente el clima de tensión y hostilidad que se crea en el ambiente cuando los anfitriones comienzan una discusión que desemboca en un cruce de violencia verbal que transforma la velada en un rotundo desastre.



Laura y el Negro quedan en medio de la línea de fuego que conforman las recíprocas agresiones verbales del matrimonio anfitrión. En este relato, la estructura dialógica es una pura forma, la posibilidad de comunicación, de intercambio, de entendimiento, no es posible. Los intentos del Negro de contrarrestar la hostilidad del ambiente y rescatar una posibilidad de diálogo que lo acerque a Laura son vanos, inútiles. Sólo puede pronunciar palabras banales, frases entrecortadas que se frustran porque las únicas voces que tienen cabida son las de Nela y el Gordo, que no paran de agredirse. El protagonista no puede impedir con la inclusión de la propia voz que el clima de hostilidad se interrumpa, y esa imposibilidad se traduce en el naufragio de su expectativa. La descontrolada conflictividad del ambiente encuentra en las agresiones del Gordo hacia la madre de Nela su tópico de preferencia:

—¡Ahora porque los médicos se lo prohibieron, porque ya está de la nuca, está completamente revirada, lela, y se equivoca de pastilla! Cuando quiere tomar la verde toma la celeste y se va al ca-rajo...

—¿Es daltónica además? —ése era bueno. Era un buen aporte mío que arrancó incluso una sonrisa débil en Laura. En otra ocasión hubiese sido efectivo; pero ahí, en ese clima que se iba perturbando, se perdió como una gota en medio de la tempestad. Además Laura y yo habíamos pasado a ser casi testigos mudos de la disputa. ("Una noche en lo de Nela y el Gordo").

El protagonista carga entonces con la frustración de su expectativa y queda aislado, solo, en un contexto dislocado; en el centro del relato humorístico se hace foco sobre ese personaje que intenta inútilmente sustraerse a la lógica absurda que lo rodea. Es contra ese trasfondo caótico y hostil que la vulnerabilidad del personaje se recorta y destaca con una potencia extrema.

#### Gracia de la situación, des-gracia del personaje

Un tercer procedimiento humorístico tiene que ver con la permanente alusión, que se despliega en el relato, a la percepción del protagonista acerca de lo que acontece.

Como señalamos, el protagonista suele enfrentarse a una importante dificultad para sostener su habla en el desarrollo del relato. Lo que falla es la posibilidad de comunicación con los demás personajes. Pero así como la voz del protagonista se frustra en su fatal desencuentro con las otras voces que están en juego, es perfectamente audible para el lector. Y con ella irrumpe la posibilidad de percibir, de atender a la emotividad del protagonista, a su incomodidad, a su inseguridad y su malestar. Con respecto a esto creemos necesario volver al texto de Pirandello antes mencionado. Allí el autor cita un parlamento de un personaje de Dostoievsky: "—¡Señor, señor! ¡Oh señor! Acaso vos, como los demás, estimáis ridículo todo esto, acaso os hastío, contándonos cosas estúpidas y miserables de mi vida doméstica; pero esto para mí no es ridículo, porque yo siento todo esto...". Después Pirandello agrega: "Así, en *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, Marmeladoff grita a Raskolnikoff, en la escena de la hostería, mientras se oyen las carcajadas de los parroquianos ebrios. Y este grito es precisamente la protesta dolorosa y exasperada de un personaje humorístico que se rebela contra quien advierte sólo lo exterior de su situación y en ella únicamente ve comicidad"<sup>3</sup>.

Los personajes de Fontanarrosa nunca tienen necesidad de tal suerte de protesta. En los relatos sobre el fracaso que mencionamos siempre hay una línea que recoge las impresiones subjetivas del protagonista acerca de lo que está pasando. En correlato con la narración del episodio se despliega el mundo interior del protagonista, su impotencia y su vulnerabilidad. La turbación, la incomodidad, la ansiedad del protagonista, su nerviosismo y, sobre todo, los desesperados intentos con los que en vano pretende oponer resistencia a la inminencia del fracaso se exponen todo el tiempo.

En "Risas argentinas", Pablo De Santis define la forma en que Fontanarrosa hace uso de la parodia como "un acto de amor respecto de aquello que es parodiado (...) la parodia es un rescate, una salvación, no un modo de ataque por la vía del ingenio o del sarcasmo"<sup>4</sup>.

Fontanarrosa no sólo rescata aquello que parodia sino que también le ofrece una mano salvadora a sus personajes. La mirada del narrador siempre trata con condescendencia la subjetividad del protagonista, y empuja al lector a mirar hacia el mismo lugar, lo induce, casi lo determina a creer en esa emotividad que pone en juego en el relato; le impide distanciarse de la fragilidad del personaje y lo insta a identificarse con su malestar.

Con cierta recurrencia se ha señalado la precisión de Fontanarrosa para percibir y recrear el habla coloquial, su lúdica gracia para rescatar la idiosincrasia del "hombre común" y su eficacia para representar los relieves más típicos de la urbanidad rosarina. Creemos que sobre esos rasgos que conforman en parte su perfil escriturario, se articula un posicionamiento, una opción; la narrativa de Fontanarrosa elige mirar al mundo de cerca, y a sus personajes, de igual a igual. Re-

3 Pirandello: op. cit.

4 De Santis, Pablo: "Risas argentinas: la narración del humor", *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Emecé, Bs As, 2000.





niega de un posicionamiento superior, y con ello renuncia a la ironía, a la burla, al escarnio. Su mirada sobre el personaje que fracasa no evalúa, no dictamina y, sobre todo, no se permite el sarcasmo ni el goce pleno porque está tan atenta a la *gracia* de la situación como a la *des-gracia* del protagonista.

Allí, en ese delicado equilibrio entre humor y melancolía, encontramos buena parte del placer que depara leer, y leernos en, la obra de Fontanarrosa. Su tratamiento humorístico del personaje en desventaja, en desgracia, nunca se traduce en bofetada, sino en una palmada afectuosa que puede funcionar también como aliciente a las propias debilidades y miserias del lector espejadas en el relato.

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

CONICET



I E C H



## LA COSA ESTÁ EN LOS NOMBRES

"...Porque también la cosa está en los nombres, en cómo suenen,  
en las palabras, pero más, más en los nombres (...)  
tienen que venir de abajo, carraspeados, desde el fondo mismo  
del esternón, tienen que llegar como un jadeo, lastimarte,  
tienen que ser llenos, digamos macizos, nutridos, eso, nutridos.  
Tienen que llenar la boca, atragantarla, que se los pueda masticar, escupir..."  
(Fontanarrosa, "Los nombres").

### Aludir y eludir

Se puede trazar una cartografía de nombres en la narrativa de Fontanarrosa. Relevando, aislando, los nombres propios que se diseminan, abundan, adornan y sitúan sus relatos, se podría armar un pastiche exótico. La nomenclatura señala con mayúsculas desde un supuesto "lago Vaasa" ("El Reno de Oro"), pasando por el título del libro del artista Isidro Babel: *La perspectiva, sus perspectivas futuras* ("El ausentismo"), hasta el restaurante "El Dory" ("La inspiración"), nombre reconocible para el lector rosarino.

Zonas geográficas con sus accidentes, sus ríos y sus especies arbóreas; personajes minuciosamente apellidados, no un naturalista colombiano cualquiera, sino, puntualmente, "Rucio Javier Banderola Samper" ("Revelaciones de un antiguo pleito"); marcas de productos: "era vendedor de porcelanas Verbano o detergente Dea. O de las dos cosas a la vez" ("Usted no me lo va a creer"); todo en Fontanarrosa tiene nombre propio. El índice que señala el universo, lo señala con mayúsculas, prolifera en el decir de decir la cosa, la recorta del resto de las cosas que componen el mundo, de manera que eso que está allí nombrado, sea eso y nada más:

Fue precisamente en el velorio de Nona Alicia, me acuerdo, que nos contó a Marcelo y a mí, de punta a punta, "Regreso a Bataan", la película de John Wayne. ("Yamamoto", en *Te digo más*).

"Una vez nos contó una película de guerra", podría haber escrito Fontanarrosa. O "en un velorio nos contó una película de John Wayne". O "en el velorio de la nona nos contó «Regreso a Bataan»". Podría, decimos, porque ni la Nona Alicia ni el título de la película ni el actor que la protagonizaba parecen, en primera instancia, aportar datos imprescindibles para la prosecución de la trama narrativa. Pero aquí lo fundamental está hecho con lo accesorio o, para ser más claros, si sólo se despeja de sus cuentos aquello que el estructuralismo escolar llamó *núcleos narrativos*, el cuento queda reducido inconvenientemente, limitado por su encadenamiento argumental, siendo que ese argumento sólo es posible en el fraseo nominativo que el narrador afina en su escritura. Porque Roberto Fontanarrosa, contador de historias, narra peripecias complejas y argumentos sólidos, pero también, muchas veces, los relatos son cifrados desde una minuciosa nadería argumental. Por ejemplo, una charla fantasiosa de dos amigos demorados en el bar El Cairo. En uno y otro caso, el viejo y —según la moda intelectual imperante— caduco debate entre forma y contenido se reactualiza en su obra y, otra vez, encontramos que uno y otro se encuentran en indisoluble relación.

El nombre es una de las formas que en Fontanarrosa elude, y alude a, la arquitectura del contenido. Alude para dar verosimilitud, y elude para suscitar el humor, el acceso franco a lo extraordinario. Ese mundo literario —construido, entre otras cosas, merced a la presencia indiscutible del nombre— es entonces maqueta fiel y a la vez desleal respecto de la evidencia del mundo real. Acudamos a un ejemplo notorio: el personaje más célebre de Roberto Fontanarrosa es Inodoro Pereyra. Este nombre se bifurca en dos funciones. La primera: genera verosimilitud fónica. Esto es, "nos suena" típicamente gauchesco. Pereyra, apellido criollo por antonomasia. El nombre de pila, entretanto, "Inodoro", produce un quiebre respecto de la normalidad onomástica, aludiendo a un objeto irrisorio. Aquí aparece la segunda función: el humor. Que el héroe (o anti-héroe) telúrico de Fontanarrosa tenga un nombre estrechamente relacionado con un objeto que, por contigüidad, alude a la escatología más íntima, eludiendo su asidero lógico, tiende a provocar un efecto humorístico inmediato. Uno de los procedimientos ejemplares del humor tiene que ver con la mezcla de lo alto y lo bajo. Aquí, el linaje del paladín de las pampas es rebajado desde lo más evidente: el nombre propio.

### Hacer justicia

Ahora bien, esos nombres insistentes, delirantes y verosímiles que serán relevados y analizados, no pueden pensarse por fuera de la narración. La habilidad técnica de Fontanarrosa consiste en que todos los elementos que aparecen en sus relatos forman un sistema. O sea, que tienen una incidencia decisiva dentro de la peripecia argumental. El nombre, que en la mayoría de las obras

CONICET

UNIVERSIDAD NACIONAL DE  
CÓRDOBA





narrativas se relaciona con una elección arbitraria del autor<sup>1</sup> en sus relatos cobra entidad necesaria, de manera que pareciera ser que ese nombre nunca es caprichoso, sino que empieza a formar parte activa e imperiosa dentro del campo semántico que organiza el relato. Los nombres tienen espesor, ostentan un significado, y ese significado es causa justa dentro de la trama narrativa:

Pero, como suele suceder con estas cosas, Ulpidio se metió con una mina que se levantó una noche de Carnaval en el Club Atlético Olegario Víctor Andrade. La mina era una reventada que hacía copas en el Panamerican Dancing, frente a Sunchales, y que ya le había borrado el estampadito floreado a las sábanas del Amenábar, de tanto frote. Pero era una hembra que pasaba y dejaba el aire como embalsamado de perfume dulzón, y enardecido. Rosa se llamaba, y era justicia. ("Ulpidio Vega", en *El mundo...*).

Repasemos: el Club Atlético Olegario Andrade, el Panamerican Dancing, Sunchales, el hotel alojamiento Amenábar—del cual, dicho sea de paso, deducimos su carácter por proximidad significativa: "el estampadito floreado de las sábanas"—todo es nombrado con minucia. El Carnaval, asimismo, es puesto con mayúsculas, de manera que no alude al concepto, sino a una temporalidad precisa. Las palabras, por otra parte, van refiriendo a un significado contiguo, he aquí la cohesión semántica: *mina, noche, copas, reventada, estampadito floreado, sábanas, frote, hembra, perfume dulzón y enardecido*.

De la lectura del conjunto se puede deducir un sentido hacia donde avanza la narración, y también determinado carácter. En este caso, una especie de promiscuidad de suburbio, flor de arrabal que enamora al compadrito. Cauce retórico que después del punto y seguido sentencia lo indiscutible: *Rosa se llamaba. Y era justicia*.

La serie semántica se completa con pericia intachable. La enumeración soporta una coherencia de elementos, de tal manera que cuando cierra, lo hace con un nombre que *cae de maduro*. El nombre propio, por lo tanto, funciona como remate evidente de una prosecución nominativa casi fatal. Nombrar es dar cuenta de un devenir<sup>2</sup>. El nombre propio, distintivo particular de la cosa, decíamos, suele estar atravesado por el arbitrio. Esta característica se invierte en el caso de Fontanarrosa. Los nombres de sus cuentos—el de "Ulpidio Vega" es el ejemplo, pero el rasgo puede rastrearse en toda la obra narrativa, sea literatura o historieta—están puestos ahí para hacer justicia. Es el nombre justo, necesario y no intercambiable, el que aparece y eleva lo nombrado a una esfera de singularidad inapelable.

Volvamos a "El mundo ha vivido equivocado", donde dos amigos demorados en el bar El Cairo van tejiendo un sueño hollywoodense. Conversan, imaginan y, de alguna manera, escriben a dos voces el relato de una fantasía socialmente reconocible en el imaginario argentino: estar en el Caribe con una especie de Bo Derek. Es interesante cómo el cuento se va armando entre los dos, que van instalando obstáculos y peripecias. La fantasía avanza como sabe avanzar la mejor narración: hay tensión, y un tiempo-espacio narrativo al cual el lector se transporta definitivamente, del mismo modo que se transportan los amigos en el devenir de la fantasía, aún en medio de un Rosarío ramplón y cotidiano. He aquí el escándalo y la gracia del cuento.

Ahora bien, en un primer momento, cuando los amigos empiezan a tejer su trama imaginativa (cuando empiezan a "hacerse la película"), el nombre propio vuelve a aparecer como elemento constitutivo e incuestionable:

—(...) Entonces ahí, en tanto la mina se acomoda el bolso sobre el hombro y agarra los puchos y el encendedor de arriba de la mesa...

—Los puchos son *Gitanes*—documenta Pipo.

—Claro, los puchos son *Gitanes*... ("El mundo ha vivido equivocado", en *El mundo ha vivido equivocado*).

Claro, no queda otra, una "mina así" fuma *Gitanes*. La marca aporta un cariz más al perfil del personaje. Detrás del nombre propio hay siempre un sedimento socialmente reconocido, una especie de código de saberes implícitos que se pone a funcionar sutilmente para dar con un dibujo exhaustivo de la cosa o de los personajes. La acotación "Los puchos son *Gitanes*" entabla con la realidad un diálogo que sí o sí deriva en un retrato completo. Hace un guiño, releva lo que desde el marketing puede leerse como un "perfil de consumidor", y en el cuento se transforma en un plus

1 Pensemos, por ejemplo, en Tomatis, uno de los personajes recurrentes de las novelas de Juan José Saer. Que se llame Tomatis puede tener en sí cierta irradiación connotativa: es un apellido italiano, de donde puede deducirse cierta idiosincrasia. Aunque podría haber sido Alara, o Sotelo, o Porta, que daba igual. En el momento del bautismo escriturario, fue decisión arbitraria del autor.

2 El nombre como categoría gramatical se diferencia del verbo por carecer del rasgo de acción. En el caso de esta serie semántica es oportuno notar que del nombre—así sea sustantivo o adjetivo—encadenado entre sí, puede deducirse cierto ritmo propio de la acción narrativa y cierta historia apenas sugerida que subyace del acto de nombrar.



para la descripción del personaje. "Documenta" porque trasunta un sesgo marcadamente social de ese rasgo acotado. Entonces, los presupuestos del imaginario social cobran entidad dentro de la trama. Este es el realismo entusiasta de la narrativa de Fontanarrosa.

### Señalar

Una de las posibilidades que se desprenden del afán nominativo de Fontanarrosa advierte lo ya nombrado, una especie de señal alusiva que, como en el caso de los cigarrillos *Gitanes*, alude a un afuera constituido a priori, de manera que el nombre existe antes que la escritura lo cite, lo que ésta hace es señalar un objeto, persona o lugar determinados. El movimiento es entonces deíctico, y esa deixis, reforzada por la mayúscula del nombre propio.

Y entonces, mientras hablaba con el kiosquero, por ahí hojeaba un Leoplán o un "Vea y Lea" cuando no llegaba muy atrasado el "Mundo Argentino". ("Un barrio sin guapos", en *Te digo má*)

Centeno, el compadrito de "Un barrio sin guapos", hace tiempo en la esquina leyendo revistas de actualidad. El nombre de las revistas sitúa la narración en determinado tiempo, la escena se completa eficazmente en esa frase. Un pequeño traslado acontece entretanto: ¿qué hace un guapo de Saladillo cuando no "aprieta" a la gente del barrio? Lee, como cualquier buen vecino, revistas de actualidad. El traslado —mínimo y ocasional— diagrama una escena simpática en la prosecución narrativa. Texto y lector se mueven, entonces, en un terreno de empatía donde la peripecia inventiva comparte elementos con el mundo cotidiano.

En este caso, en el cuento aparece un personaje extraordinario. El mote "extraordinario" no busca aquí más que referir a "un personaje fuera de lo común". Un guapo, sea dicho claramente, no es un tipo cualquiera, no es un personaje cotidiano ni temporal ni espacialmente. El nombre propio de las revistas traslada el cuento a un universo "real", lo ancla entre elementos ordinarios, lo enmarca, lo sitúa y lo verosimiliza. Esta tensión entre lo ordinario y lo extraordinario es una constante en la narrativa de Fontanarrosa. Mientras que un elemento pugna por "elevar" el relato a una esfera inusitada, insólita o desopilante, otro elemento aparece allí para "bajar" la narración al suelo cotidiano. En sus cuentos, todo lo que sube baja, y viceversa. Zigzagado equilibrado, juego de opuestos donde la verosimilitud nunca parece contraponerse a la invención.

"Un hecho curioso" relata el encuentro entre hinchas de fútbol desencantados después de una derrota y un extraterrestre en un bar del costado de la ruta:

—Estamos haciendo una colecta... —explicó Namur— ...juntando fondos para combatir al perverso rey Merak. ("Un hecho curioso", en *Nada del otro mundo*).

El extraterrestre Namur (extraordinario, sobrenatural, paladín por antonomasia del relato de ciencia ficción) tiene un nombre propio como cualquier terrícola, padece el mal gobierno del "perverso rey Merak", giro que parece extraído de un cuento medieval, y —colmo del descenso abrupto de lo fantástico— junta fondos tal cual lo hacen las cooperadoras escolares o los clubes de barrio. El hecho curioso e infrecuente comparte caracteres con el suceso habitual. La oposición no se neutraliza en el choque de elementos sino que se refuerza. La tensión genera el desvío, y en ese desvío está, muchas veces, la clave del humor literario de Fontanarrosa.

### Inventar

El nombre es también, y en virtud de lo que se viene exponiendo, posibilidad abierta a la invención. Fontanarrosa despliega un mazo de significantes inconexos sobre la trama, y la argucia de las mayúsculas le dan entidad y posibilidad de convivencia:

Ocho años había estado Bernarda cautiva de los salvajes, que se la llevaron en el malón sobre Guaimini y Las Pavotas el 21 de septiembre de 1853, justo para el día de la primavera. ("Pilín y Bernarda", en *Usted no me lo va a creer*)

"Pavota", mote mundano, popular e irrisorio merced a su vulgaridad, es insertado en esta ficción histórica como un lugar geográfico preciso<sup>3</sup>. Esta inserción fónicamente admisible, como habíamos visto en el caso emblemático de "Inodoro Pereyra", genera la humorada. Funciona en tanto elemento adicional a la trama del relato, el plus humorístico que Fontanarrosa imprime en su obra. En sus parodias acerca de determinado mundillo intelectual, se divierte particularmente<sup>4</sup> inventando nombres de libros, simposios o departamentos universitarios. El formato sintáctico se le

3 La geografía auténtica suele hacer, quizás por efecto de algunas desgracias gentilicias, una especie de chistes no previstos: Venado Tuerto, por ejemplo. Cabe aclararlo porque éste podría ser uno de los nombres apócrifos de Fontanarrosa, y quizás puedan pensarse como cancheros "reales" de la invención. Si existe un lugar llamado "Venado Tuerto": ¿por qué no podría existir otro llamado "Las Pavotas"?

4 Cabe pensar en el asidero etimológico del término "divertir": bifurcar las versiones acerca de un mismo elemento, desviarlo, extrañarlo.





parece al de la rigidez científica, pero, claro, la desvía, la falsea:

Cuando el *Departamento de Derecho Institucional y Artes Manuales de la Universidad de Alto Verde* convocó a ambos para una charla abierta (...) en el *anfiteatro de Botánica Decimal de la Universidad de Alto Verde*... ("Diálogo entre Pablo Andrés Dethier y Horacio Iván Jurado", en *Usted no me lo va a creer*. El destacado es nuestro).

La parodia de la conferencia entre los dos intelectuales, padre e hijo, deriva en una rivalidad de lo más apasionada y trivial entre uno y otro conferencista aunque, claro, en nombre de la ciencia. En "General Severiano Ascasubi. Un retrato real" ocurre lo mismo. Esta vez leemos la conferencia de un historiador. Los nombres apócrifos abundan para solventar la humorada y sostener, a la vez, cierta familiaridad verosímil de elementos:

Por supuesto, ya había innumerables agresiones en la presentación de mi libro anterior, *Ismael Calzada, patricio de dudosa cuna*. Cuando debí viajar a Tucumán, por ejemplo, para dar una charla en "La casa del Chalchalero"... ("General Severiano Ascasubi. Un retrato real", en *Usted no me lo va a creer*).

Hay una ligazón muy clara entre las tradiciones folclóricas y la historia argentina del siglo XIX. Una ligazón socialmente constituida, a partir de algunos elementos en común<sup>5</sup>, de manera que la invención de lugares y títulos bibliográficos dan de lleno con un universo semántico admitido públicamente. La tensión vuelve a hacer equilibrio entre lo real y lo apócrifo y de esa tensión se desprende el desvío. Es oportuno remarcarlo: el desvío en Fontanarrosa supone la irrupción del humor. La variante que inserta por vía del nombre propio siempre es irrisoria, y esa mezcla inquieta y potente es la base de su narrativa.

La escritura de Fontanarrosa armoniza los elementos de distintas entidades —lo real y lo apócrifo— y de esta manera el referente es extrañado por los procedimientos ficcionales, mientras que la invención ostenta las mismas capacidades de verosimilitud que lo real. En definitiva, no importa si lo que Fontanarrosa nombra "existe o no existe" anteriormente<sup>6</sup>. Su pluma iguala estatutos y nombra, porque ese nombrar insta taxativamente determinados elementos dentro de la trama narrativa.

### Tener un destino

Si el nombre propio se sustenta con la solidez de la necesidad, es lógico deducir que ese nombre supone un destino imperioso. Aporta un adicional de sentido, dice algo más del personaje que soporta la acción narrativa. Lo constituye intrínsecamente. Tener un nombre es, en muchos casos, tener un destino:

—¿Cuál es su nombre? —pregunta al desdichado. Éste tarda una eternidad en contestar (...)  
—¿Mi nombre? —dice, al fin— Oh... ¡Cristo!...  
—(...) ¡Ese nombre suena tan... tan... tan eucarístico, tan litúrgico! —ahora clava su mirada en el sujeto— ¡Hubiese preferido que se llamase de cualquier otra forma, "Pedro" quizás, o bien "José", o "Judas Iscariote", "Atila", "Palas Atenea" incluso... ¡Pero no! (...)  
—No, señora —tranquiliza— Usted ha entendido mal. Mi nombre es...  
—¿Cuál es su nombre? —exige, tonante, Utte.  
—Mi nombre es soledad.  
—¿Soledad? —ahora, la cara de Utte, su hermosa cara, adquiere una expresión confusa (...)  
—Soledad... angustia... —continúa con voz cascada el hombre— ...desesperación tal vez. Nervios. Y algo de frío. Está destemplado aquí. ("La degradación de Utte Rumenigge", en *Nada del otro mundo*).

En este cuento propio del universo folletinesco, la desdichada Utte Rumenigge intenta comunicarse con el indigente que ha buscado en la calle para culminar su acto más extremo de degradación. En primera instancia, el supuesto nombre propio (la exclamación "¡Cristo!") habilita la humorada: "suena tan, tan... tan eucarístico...". Luego, el nombre propio en tanto categoría sirve a los fines de expresar un estado de ánimo, una sensación, es el responsable de transmitir las características sensibles del personaje: "Mi nombre es soledad". Y es precisamente el nombre propio que queda en suspenso el que, sobre el final, aporta uno de los elementos clave para el remate sorpresivo del relato: el indigente era un célebre poeta disfrazado de mendigo.

CONICET

5 Ángel Rama establece una relación posible entre literatura gauchesca y la canción folclórica latinoamericana.

6 Estas "trampas" ficcionales nos recuerdan, quizás como en ningún otro caso en las letras nacionales, a las que nos tiende Borges en su obra, sobre todo en *Historia universal de la infamia*. Su enciclopedia británica como legitimación apócrifa del dato falso resuena insistentemente en la narrativa de Roberto Fontanarrosa.



El caso más evidente radica en "Destino de mujer", uno de los cuentos de *Los trenes matan a los autos*:

María Antonia Barrales era un hombre de postura arrogante. ("Destino de mujer", en *Los trenes matan a los autos*).

La frase aparece casi al inicio del relato, extrañando irreversiblemente la situación. Por error o por capricho —los padres de María Antonia querían llamar así a una hija mujer— el nombre se convierte en ineludible destino, hasta tal punto que *el viril María Antonia* termina zurciendo las medias de su marido. La humorada trasunta la cuestión que venimos tratando: en el universo literario de Fontanarrosa, el nombre propio soporta una evidencia respecto del devenir de las cosas, o sea, de los elementos, dentro de la trama narrativa. Si un nombre sustenta tamaña carga semántica, si encontramos allí un plus de sentido, es dable pensar que de ese nombre se desprende una forma de devenir. Al instaurar con un nombre la vehemencia de un destino, el nombre supone una determinada forma de movimiento narrativo.

En "Los nombres", relato central donde se expone esta problemática, la primera persona de un relator de radio reflexiona acerca de cuál es el apellido que debe tener un arquero de fútbol, para terminar diciendo:

Volóoo García, qué va a volar ese boludo. Que se quede parado para eso. ("Los nombres", en *Los trenes matan a los autos*).

Porque un arquero debe llamarse Cattamarancio, o Sarlasa, debe "llenar la boca", como se expresa el epígrafe de este trabajo, hasta tal punto que un arquero que se llame García —apellido de baja nota fónica— no puede volar.

En "El ocho era Moacyr", un parroquiano desconocido irrumpe en la mesa del bar y una de sus frases queda registrada como apodo:

—El flaco... El "Sobrecojines".

—Ah no... —se rió el Colifa.— Yo no lo conozco.

El hombre, el que se había ido, había tenido la desafortunada ocurrencia días atrás, en una de sus pocas intervenciones en la charla, de decir que manejar el último modelo de Renault era sentirse como "sobre cojines". Se habían hecho todos los pelotudos pero la cosa quedó registrada. ("El ocho era Moacyr", en *Nada del otro mundo*).

Según la lógica del grupo de amigos, un tipo que diga la frase "sobre cojines" creaba sospechas: "Sobrecojines" debería ser homosexual. El apodo con que lo nombran a sus espaldas trasunta esa sospecha y esa desconfianza. El seudónimo con el cual se refieren a él entra en código para nombrar, solapado, el prejuicio. En el bautismo del personaje está la visión de los otros sobre sus características.

### Bautizar es un acto de amor

¿Por qué tanta proliferación de nombres?, sigue siendo la pregunta. Se ha dicho, de alguna manera: a) para dar verosimilitud, b) para inventar mejor, c) para conformar un personaje. Las tres vertientes son válidas. Pero hay algo de lo cual aún no se ha dicho nada, quizás porque ese "algo" resulta reticente al análisis. Nombrar es un acto de amor.

Ahora bien, la frase puede sonar hiperbólica. No si se explica. Hay en la escritura de Fontanarrosa —y ya hemos esbozado en alguna medida este elemento— una gracia de la narración. Quiétemosle a la palabra "gracia" toda alusión a lo humorístico, y tendremos una definición acerca del envión escriturario. Aventuras, peripecias, situaciones: las claves del narrar avanzan impelidas por pura fuerza y puro deseo de contar, cautivar, llegar a un lector, hacer que esa historia sea inolvidable a partir de una ocurrencia, la cual debe ser narrada hasta su exasperación, adornada, llena de sentidos, siempre que todos respondan a una causa: la prosecución del relato a partir de lo que Fontanarrosa llamó una "idea" (ver entrevista *RIEL*), un acontecimiento que sostenga un cuento hasta su punto final. Vinculemos, ahora sí, a esa noción de gracia narrativa la acepción humorística, porque es válida la asociación, y arribaremos a un claro concepto de lo que significa la potencia del relato en la obra de Fontanarrosa. Acto de amor de una escritura consagrada a la faena de narrar, y cuyo resultado siempre preserva un desvío insólito hacia la humorada o lo extraordinario, que sorprende.

En este orden de cosas, el bautismo de los personajes es, como dijimos, un plus de sentido y también, oportuno es referirlo ahora, un plus de escritura, un exceso de labor narrativa que deriva indefectiblemente en una invención del goce de decir el mundo en un relato.





"Carancanfún le dijo el negro a su bandera!", reza la letra de una conocida canción, rememorando las últimas palabras de Falucho antes de ser rebanado en dos por una descarga de la artillería española. Y era "Carancanfún" el cariñoso apodo que le había puesto Falucho a su hijo Ismael (...) "Carancanfún", pues le resultaba muy largo llamarlo por todos sus nombres de pila: Ismael Leoncio Antonio Cirilo Jesús Crescencio. Una pila de nombres, por supuesto. ("General Severiano Ascasubi. Un retrato real").

Exceso, desvío, demasía, diversión. El cuento avanza en peripecias a la vez que bautiza con exuberancia, tomando un camino adyacente aunque, simultáneamente, necesario dentro de la lógica narrativa de Fontanarrosa. Una vez que está "la idea" –comentar, a manera de parodia, la vida de un general argentino del siglo XIX– esa idea se escribe con desvíos, deserciones fieles (valga el oxímoron) respecto de la idea principal. Y sus cuentos se sostienen en estas dos patas: la idea y sus desvíos. La primera es nodal y contiene en sí la potencia narrativa. Los desvíos no son menos necesarios y, multiplicándose en todo el relato, suscitan una narración cargada de peripecias, elementos, personajes y nombres. Profusión que deriva de una concepción de la escritura como puesta en acto de todos los recursos, todas las posibilidades, y todos los temas.

Pareciera que al escritor Fontanarrosa no lo desvela aquella preocupación vanguardista acerca de si en el nombre está la cosa, si es posible decir la multiplicidad del mundo, si se puede capturar algo de ese vértigo que es la realidad. Mundo y letra no entablan conflicto que proscriba la gracia de contarlo. Porque, a Fontanarrosa, que no le importa si en el nombre está la cosa, tiene claro, en cambio, que la cosa está en los nombres. Es decir, que la cuestión de fondo es dar con un mundo narrativo que se encuentra en productiva intersección entre el mundo conocido y el inventado. La cosa es decirlo, la gracia es nombrarlo. Allí donde se acaban estos problemas, empiezan sus relatos.

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

CONICET



I E C H



## CABELLOS DE MUSSOLINI SOBRE UN BLANCO MANTEL DE ÑANDUTÍ (EL PASTICHE EN TRES CUENTOS DE FONTANARROSA)

Uno de los procedimientos que produce el efecto humorístico en los cuentos de Roberto Fontanarrosa es el emparejamiento de campos semánticos de distintos niveles y registros. Consiste en hacer dialogar configuraciones semánticas aparentemente incompatibles que al funcionar dentro de un mismo espacio significativo producen una tensión —muchas veces derivada de una situación de inadecuación— que suele conducir a la risa. Es una forma de maridaje entre dos o más códigos, lugares comunes, imaginarios sociales o conocimientos sobreentendidos, y nos remite al pastiche.

La apuesta es riesgosa, porque busca producir en el receptor una respuesta muy comprometida: la risa.

Ciertos textos de Fontanarrosa suelen funcionar como el lugar donde se emparejan, se fecundan, se cruzan o destruyen mutuamente configuraciones que, más allá de todas las diferencias que las separan, tienen un rasgo en común: no resultan identificables con los sectores considerados más legítimos del campo cultural. No dialogan textos en los textos de Fontanarrosa, ni tan poco referentes culturales provenientes de la cultura escrita. Muy por el contrario, la productividad de los cuentos de Fontanarrosa se basa en gran medida en su capacidad para movilizar materiales provenientes de los sectores menos legítimos del campo cultural: configuraciones discursivas de transmisión oral, masas simbólicas migrantes (retazos venidos de sectores muy definidos del discurso social) que flotan entre las distintas inflexiones de lo popular, lo masivo y los mitos urbanos que se construyen y difunden dentro de los sectores medios de las grandes ciudades argentinas. Están presentes los imaginarios sociales moldeados por el cine. La enciclopedia y el periodismo tienen un lugar de privilegio dentro de las escasas manifestaciones de la cultura escrita cercana al centro que resultan legibles en los relatos de Fontanarrosa.

En 1975 Marc Angenot propuso el término "paraliteratura" en reemplazo de "infraliteratura", "subliteratura" o "literatura menor", porque en éstos el juicio de valor es tan evidente que termina debilitando la capacidad descriptiva del rótulo. La "paraliteratura" sería un conjunto de la producción escrita u oral "que determinadas razones ideológicas o sociológicas mantienen al margen del ámbito de la cultura oficial en una determinada sociedad"<sup>1</sup> La noción de Angenot apunta a formas que no son hegemónicas sin que por eso puedan considerarse necesariamente "revolucionarias". Con estos materiales se teje la urdimbre aparentemente sencilla de los relatos de Fontanarrosa.

Desde la perspectiva del trabajo del lector, el tipo de competencia que solicitan estos textos puede alcanzarse sin visitar siquiera los libros canónicos de la "alta literatura". Es decir: lo que hay que saber para poder construir sentidos a partir de los textos de Fontanarrosa es accesible a mucha gente de clase media urbana, sin una preparación particular ni diferenciadora. Y es en buena medida una cuestión de cantidad lo que define el status de estos saberes considerados "plebeyos".

No en vano el bar aparece como un espacio privilegiado. El bar viene a cumplir, en la cultura de ciertos sectores de la clase media urbana de las grandes ciudades de la Argentina, el papel que en otros tiempos cumplía la plaza pública: es el lugar donde se producen y difunden los relatos orales, la "cultura vulgar", el chisme, la anécdota, la opinión, el mito, los ecos difusos de la cultura escrita ya transformados por lo oral-colectivo.

A continuación se intentará esbozar algunas propuestas de lectura que permitan verificar la funcionalidad del pastiche en tres cuentos de Roberto Fontanarrosa: "General Severino Ascasubi. Un retrato real" (de *Usted no me lo va a creer*), "La operación medusa" (de *La mesa de los galanes*) y "Medieval Times" (también de *La mesa de los galanes*).

### Un general fiestero en los pagos de Güemes

En el cuento "General Severino Ascasubi. Un retrato real" se ponen en juego construcciones semánticas sacralizadas que, al utilizarse como ingredientes de un pastiche que juega con el contraste, la transcodificación, la inadecuación y el chiste breve, entran en un severo proceso de destrucción y desacralización y terminan desnudas, instaladas en el absurdo.

Con Don Hilario actuando entre bambalinas, ya el nombre del protagonista nos remite a un mundo definido: el campo, lo gauchesco, lo heroico. Pero el imaginario que funciona en el texto es el del mundo de las Guerras de la Independencia del siglo XIX en un espacio bien identificable y cargado de significaciones: el noroeste argentino.

Allí se instala el personaje central con sus actitudes inadecuadas, que refutan muchas de las ideas asociadas a esas guerras desde la historia oficial. El mundo esforzado y heroico de esas contiendas se enfrenta, dialoga, se cruza, con el de los vicios. El General Severino Ascasubi es un jugador empedernido, que se gasta el dinero destinado a comprar caballada para su ejército. Es un fiestero irresponsable que intenta sobornar a un jefe del ejército enemigo y se entrega a una

<sup>1</sup> Angenot, Marc, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, HMH, 1975.





gigantesca orgía —parodia de una batalla— junto con sus soldados.

El dinero y el sexo, que son justamente los elementos escamoteados por la historia oficial, son recuperados. Y además aparecen asociados con actitudes que no conciben con la moralina que sustenta el relato oficial de la historia: el dinero es para un soborno y el sexo se practica en una orgía que ocupa el lugar de una heroica batalla.

Don Hilario no está solo entre bambalinas. El texto define todo un espacio fantasmal —eludido— que se encuentra muy densamente poblado por referentes históricos, nombres, lugares y acontecimientos que pertenecen a la historia oficial: José de San Martín y su lucha con el poder central por más recursos para la guerra, Manuel Belgrano, el civil convertido en militar por el bien de la Patria que dispuso el heroico éxodo jujeño. Y la entrevista de Guayaquil, que deviene cobarde intento de soborno:

Ascasubi viste su mejor uniforme de parada y cruza el río Loncopué hacia el campamento enemigo en Ocotol. Lo hace solo, lo que define un rasgo de su personalidad avasalladora: la audacia y el individualismo. Y allí, frente al general enemigo, con genial impronta, cambia la estrategia. —He recibido una importante cantidad de dinero— le espeta al militar hispano, con la familiaridad que le brinda el compartir una misma responsabilidad de mando— para la compra de caballada. Pero no tengo ningún reparo en ofrecer ese dinero a su persona, general, a cambio de que vuestra merced retire su ejército de esta comarca y ataque, si es de su gusto, por otro lado. Salta o Cata-marca, si es que le place.

El general español, sorprendido en un principio por lo atrevido de la propuesta, no vacila. Consulta algo con su ayudante, el teniente de coraceros Ramón Quevedo. Luego llama a cuatro soldados y expulsa a Ascasubi del campamento.

El maridaje entre mundos diferentes resulta en el volteo crítico de uno de ellos. La historia oficial, escolar, y las ideas asociadas que funcionan en el imaginario social acerca de los héroes del pasado —los próceres de la Patria— son sistemáticamente destruidas. El código de honor militar, el patriotismo, la entrega desinteresada en aras de la Patria aparecen subvertidos. Pero al mismo tiempo, “el revisionismo histórico” y aquellos relatos que intentan desacralizar a los próceres y mostrar sus “actitudes humanas, alejadas del bronce” (tal como indican lugares comunes de gran circulación en el actual discurso social) también son parodiados. Porque el texto no sólo narra la historia del General Severino Ascasubi, sino también la de Floro Galván, un historiador revisionista inadecuado y repudiado por sus pares por regodearse en el estiércol de la historia argentina. Ascasubi y Galván son seres desajustados que desnudan las arbitrariedades del discurso de la Historia, al que denuncian —más allá de sus escamoteos— como una mera construcción simbólica apenas capaz de dibujar sutiles y cambiantes apariencias, fantasmas entre bambalinas.

### El desmesurado Colón nazi del Paraguay

“La operación medusa” es un pastiche goloso cuyos ingredientes dibujan un universo absurdo y risible, incluso si se los piensa por separado, fuera del maridaje: el general Stroessner, presidente del Paraguay; la lucha de la ciencia contra la calvicie (y todos los lugares comunes y relatos asociados), y un científico húngaro (Bela Szalasi) que trabajó para Hitler y llegó a Asunción con el fin de desarrollar un invento capaz de restañar las heridas históricas del Paraguay y propiciar el despegue de ese país. En el nombre del científico resulta ya legible una operación de cruza de dos personajes históricos, ambos célebres y húngaros. Uno de ellos alcanzó la celebridad haciendo de monstruo. El otro, siendo un monstruo.

Por un lado, Bela Lugosi (1892-1956), el actor de películas de terror que se hizo célebre interpretando al Conde Drácula. Había nacido como Bela Blasko, pero luego cambió su apellido para homenajear a su lugar de nacimiento: Lugos. El otro componente de la cruza es Ferec Szálasi (1897-1946), activo colaborador del nazismo que en 1944 fue designado Primer Ministro de su país por los propios nazis. Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, un Tribunal Popular de Budapest lo condenó a muerte por crímenes de guerra y de lesa humanidad. Lo ejecutaron en 1946.

En “La operación medusa” aquello que difusamente podría denominarse “lo paraguayo”, con todos sus aspectos míticos y de relato colectivo, es explotado muy prolijamente para dar lugar al pastiche. El texto por momentos funciona como un mecanismo que empareja, mezcla, hace copular imaginarios y relatos que, con sólo funcionar juntos, ya producen risa y asombro.

Dos universos densamente significantes se encuentran sobre un terreno feraz: frente a “lo paraguayo”, lo “húngaro-nazi”, encarnado en un científico delirante. Y la síntesis viene a ser la lucha contra la calvicie, con todas sus posibilidades narrativas.

—Con Montiel llegamos a la conclusión de que, posiblemente, la hoja de mboyacá, que los salvajes consumen como digestivo, constituya el secreto de la durabilidad de su cabello. Y como usted sabrá,



el mboyacá es un árbol leguminoso de la familia de las verbenáceas que sólo se da en esta zona.

La explicación de Szalasi al presidente Stroessner es clara y contundente. Si la síntesis entre mundos tan alejados es el relato infinito sobre la calvicie, el recurso para maridar la selva guaraní y el universo magyar es una planta: el mbocayá. "La operación medusa" es además la historia de una espera, de una carrera contra el tiempo en la que la ciencia aparece reducida a un mero relato, a una poco verosímil historia sobre un invento.

Esta constatación también resulta legible en otros cuentos de Fontanarrosa: el gran invento es el relato, el contar una historia. En este caso, es el relato sobre un invento milagroso capaz de modificar otro relato: la Historia del Paraguay. Con ese relato, y sólo con ese relato, Szalasi tiene que convencer a Stroessner y convertirlo en su mecenas.

Versión desmesurada de las audiencias en las que Colón desplegó sus argumentos ante la Corte de los Reyes Católicos con el fin de convencerlos sobre la viabilidad de su proyecto, la operación pastiche encuentra su síntesis en el peine de plástico —marca Pantera— que el fuego consume durante la explosión que arrasa la Planta Revitalizadora de Ybyrana-Tyma guazú.

El peine pertenecía al abnegado coronel Aceval, una suerte de héroe paraguayo que entrega su calva a la causa nacional. Y entonces será una ínfima pilosidad la que marque el destino y las horas de todo un país.

Una calva abnegada, un dictador, un sobre conteniendo una leve pelusa, y una nación de selvas, misterios ancestrales y nombres con extrañas sonoridades.

La reina Isabel, el príncipe Rodolfo de Habsburgo, Graham Green y el proceso de eliminación de la seborrea que retrasa la llegada del que sería un gran día para el Paraguay. La lógica del pastiche borra límites y habilita el absurdo. Como un Colón demencial, cuando Szalasi intenta convencer a Stroessner de la efectividad de su descubrimiento hace referencia a un importante antecedente, y menciona una célebre figura política que ya se sometió a su tratamiento: Benito Mussolini.

Por eso es que uno de los asesores del presidente del Paraguay, de apellido Montero, le espetó, exaltado: Mussolini es completamente calvo.

### **El triunfo del caos: La cantina del Lolo en Miami**

El chisme, el relato oral y lo ya dicho del qué dirán son los disparadores del acto de enunciación en "Medieval Times". El relato, un largo monólogo, no es sino una aclaración con la que se intenta desmentir un rumor, desactivar lo que "se anda diciendo por ahí". Se trata del relato de un deudor que se siente en falta e intenta negar la verosimilitud de otro relato que lo inculpa.

Presente en otros textos de Fontanarrosa, nos encontramos con la retórica del "verso", el chamo, la labia de una figura estereotípica: en este caso, un argentino buscavidas.

En el cuento "La operación medusa", el científico húngaro Bela Szalasi debe convencer a Stroessner de las bondades de su método para vencer la calvicie. En "Mi amigo Mickey", un dudoso estadounidense le hace el verso a un argentino con el sólo fin de que le pague unos whisks. En "El hijo del Sheik", un personaje intenta convencer a otro de la veracidad de un relato basado en recuerdos de una experiencia vivida por ambos.

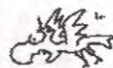
En "Medieval Times", el narrador quiere convencer a un tal Horacio de que no fue su intención estafarlo, y de que su intempestivo viaje a Miami —casi una huida— no necesariamente significa desahogo económico, sino apenas un intento, que finalmente resultó contraproducente, de hacer negocios —revender ropa y muñecos de peluche— para así lograr un cierto desahogo.

Porque yo fui a laburar a los Estados Unidos, Horacio, fui a poner la giba, no me fui de joda como es posible que te hayan batido por ahí.

Será la mirada de este argentino piola, buscavidas y embrollón, que viajó a Miami junto a dos amigos también buscavidas, la que construya la imagen de los Estados Unidos y de Disneyworld (al que el personaje llama "Disneylandia", como se denomina el centro de diversión ubicado en California, y no el que está en Orlando, Florida).

Aquí se ponen en juego los lugares comunes acerca de "los Estados Unidos", "lo argentino" y "lo argentino en Estados Unidos". En el texto funcionan saberes conocidos, retazos remanidos del discurso social puestos a funcionar en clave de pastiche. El maridaje y la colisión de universos incompatibles, que se tornan compatibles al ser instalados en una lógica absurda, resultan irrisorios. La mirada inadecuada del narrador pasa a ser la mirada más adecuada para describir la tan particular lógica que subyace a la actividad que tiene lugar en el restaurante temático que da nombre al cuento. El comportamiento del personaje resulta inadecuado, incluso punible, porque se atreve a exagerar, a llevar al extremo lo que ya es desmesurado. Con esa actitud genera un gran escandaleta, actúa como agente del caos triunfante y termina desafiando el orden es-





tablecido en ese pequeño cosmos —un restaurante para turistas— en el que sólo se tolera y cultiva cierta clase de absurdo.

El texto es una tensa urdimbre que despliega y parodia prejuicios y lugares comunes muy reconocibles y activos en el discurso social actual. "Medieval Times" se construye con retazos de experiencias de viaje que recorren con prolijidad los mitos y leyendas de los viajeros argentinos de clase media en los Estados Unidos.

Es lejísimo eso. Yo escuchaba hablar siempre de Disneylandia, de Miami, de la Península de Florida y me creía que estaba ahí nomás. Como si vos cazás el auto acá en Rosario y te vas hasta Roldán, o a San Lorenzo, una cosa así. Santa Fe, por decirte mucho.

(...)

Y allí en Orlando no es como Miami, que todo el mundo la parla en castellano. Allá la cagaste hermano. Algo de inglés tenés que manejar

(...)

Te la hago corta. Llegamos a Orlando, nos metimos en un hotel cerca de los parques (porque son como parques eso), y nos fuimos el primer día a Disneylandia.. A las cuatro horas de caminar, te juro, yo ya tenía las pelotas por el suelo. Lo llegaba a encontrar a Mickey y lo cagaba a trompadas, te lo juro. Gente grande, jugando a esas cosas, haciendo colas para ver la Cueva de los Piratas. Pelotudos grandotes en pantaloncito corto, tomando helados. Árabes, iraníes con una cara de turcos que asustaba, musulmanes, mi viejo, fundamentalistas que vos pensabas que estarían ahí para ponerle una bomba a la Mansión de los Fantasma, comiendo pororó y esperando como cordeles para meterse en esas lanchitas donde te ataca el tiburón. Una cosa de locos, demencial, te juro. Una cagada.

El narrador es como aquel niño que denuncia que el gobernador está desnudo. Pero es un niño interesado: su relato está puesto al servicio de una estrategia persuasiva con la que intenta relativizar ante su acreedor todos aquellos aspectos que podrían vincular su viaje con el placer. Su narración es además como la puesta en acto de un proceso de producción y transmisión de conocimiento a partir de un catálogo de prejuicios y lugares comunes confrontados con una experiencia particular. "Medieval Times" cuenta cómo se construyen anécdotas —narraciones de bar, sanatas— desde una mirada que siempre es interesada y está al servicio de intereses que se escamotean sistemáticamente. (Una vez más lo escamoteado aquí es el dinero). Este proceso de producción de conocimiento nos remite otra vez al status de los materiales que predominan en los textos de Fontanarrosa: la opinión, el prejuicio, el lugar común. Son saberes inestables, que no están ubicados en los lugares más legítimos del campo cultural porque no constituyen conocimiento en el sentido científico del término.

El estallido del personaje, que instala el caos en el restaurante temático, lo pone al margen de la ley y lo hace víctima de la "industria del juicio", lo que resulta funcional a su estrategia para persuadir al acreedor.

En ese estallido emocional, brutal, es legible además una colisión profunda, un choque entre dos legalidades, entre dos lógicas, entre dos universos sagrados. El fútbol y la ética del hincha actúan entre bambalinas. Incluso en el universo absurdo del restaurante temático, en esa ridícula competencia entre personas disfrazadas, al protagonista le resulta inaceptable que se le imponga a quién debe alentar. Eso está más allá de lo pensable. El fútbol es lo sagrado.

Y entonces el texto pasa a funcionar como una versión hiperbólica del lugar común que indica que es pensable cambiar de pareja, de ideología política, de sexo o de religión, pero no de equipo de fútbol. La violencia que se desata es una violencia justa, porque ataca un sacrilegio.

### Entre la risa y el abismo

Trabajando con la doxa, el pastiche desdoxifica. Puestos juntos, los preconstruidos temáticos —además de habilitar la gracia a través del juego— se desnaturalizan. La operación no compromete en demasía el trabajo del receptor: se busca la risa sin ambigüedades ni lugares de indeterminación que puedan poner en peligro el efecto buscado. Se trata del célebre cross a la mandíbula: el cuento prólogo "Palabras iniciales", que abre *Usted no me lo va a creer* es una declaración de principios en este sentido.

En términos futbolísticos: Fontanarrosa sería algo así como un delantero goleador con un objetivo muy claro al que subordina todo lo demás. Un delantero que además se desmarca permanentemente, gambeteando los rótulos de cierta crítica académica. Sus colecciones de cuentos son anómalas misceláneas difíciles de encuadrar.

Por otra parte, la presencia fantasmática de las otras disciplinas que cultiva Fontanarrosa —el humor gráfico, el periodismo, el fútbol— ejerce sobre la recepción de sus cuentos una influencia difícil de calibrar, pero seguramente considerable.

El creador de Inodoro Pereyra (nombre que no es sino un pastiche) escribe además cuentos nórdicos. El hincha de fútbol construye con estudiada naturalidad textos literarios en los que se



retrabajan retazos del discurso social actualmente activos y operantes. La operación tiene un claro efecto político: una atenta escucha sostiene la literatura de Fontanarrosa, que se nutre con voracidad de retazos del discurso social. Hay un furor por la incorporación que se apropia y aprovecha de la sorprendente proliferación de discursos que caracteriza esta etapa tardía del capitalismo. Se canibaliza el discurso social y esta operación de deglución, además —este podría ser el punto de partida para una lectura política— no conduce al pastiche posmoderno (lo que Fredric Jameson denomina “parodia vacía”)<sup>2</sup>, en el que toda crítica está ausente.

Más allá de las apariencias, la relación de los textos de Fontanarrosa con lo que podríamos denominar “la oralidad” es bien compleja y poco transparente. Quizá sea posible plantear en este punto una operación de simulacro: copia idéntica para la cual nunca existió un original.

Un rasgo distintivo de la literatura de Fontanarrosa es la búsqueda del efecto humorístico. En una entrevista publicada en el número 54 de la revista *N*, César Aira plantea con contundencia lo riesgoso de esa búsqueda: “No me gusta el humor en la literatura, me parece peligroso. Cuando tengo ocasión de darle algún consejo a los jóvenes escritores les digo que traten de evitar el humor. El humor es una de esas vetas del discurso que van a buscar un efecto. Y si no obtienen ese efecto se abre un vacío: un vacío patético, como cuando uno cuenta un chiste y nadie se ríe”.

Fontanarrosa se lanza a la búsqueda de ese efecto con la suerte diversa de los goleadores, cuya tarea es producir un momento de plenitud y comunión colectiva. A veces lo logra, y entonces el trabajo de lectura, una tarea identificable con lo intelectual y lo intangible, se corporiza, se encarna, y se imprime sobre el rostro del lector. A través de la risa, la lectura marca el cuerpo del lector, como un cross a la mandíbula.







## ADAPTACIONES: HISTORIETA Y CUENTO

### Introducción

—(...) Yo aparte de ciencia ficción y policiales no leo más que Balzac, Cervantes y el Corto Matés.<sup>1</sup>  
(Gorodischer, *Trafalgar*)

El universo literario participa de varias materializaciones. Todas éstas comparten la cualidad de que, en su cocina, se proyectan desde la misma escritura (guía técnica, plano de cimientos para la construcción). Sin embargo no todas estas materializaciones son recibidas con la misma efusividad; en el escalafón que hace el discurso social hegemónico, la estructuración va de unas materializaciones "puras" a unas "degradadas". Por ejemplo. La escritura que sirve a la campaña literaria clásica ha sabido diferenciar qué sensibilidades deben ejercitarse para favorecer el deleite de las que se consideran bellas o altas letras, apartando los cenáculos distinguidos y rectores de los bajos amontonamientos populares. Pero es inevitable que históricamente, en la escalada tecnológica, se vayan agregando nuevas materializaciones. Para el caso de la estructura narrativa, desde que se considera a la literatura un sistema con sus instituciones, estas realizaciones plásticas de lo literario han sido básicamente dos: el teatro y el libro. En la modernidad se le han agregado el cine y la revista (la historieta). Mientras las dos primeras son la materia de estudio particular de las academias y constituyen el conocimiento para conformar una ciencia, las dos restantes son objetos marginales (si la Academia les presta atención es en el lugar accesorio del seminario), aunque el cine tenga ya un estatus muy superior con respecto a la historieta, que es en el fondo la materialización más "degradada" de lo literario.

La modernización técnica, de una u otra manera, ha impulsado la democratización de determinados bienes culturales. Se podría decir: para que "lo literario" se volviese popular debió pasar de la materialidad que entrega el libro clásico (la hoja monótona abarrotada de signos sin placer visual), a una realización más "pretendidamente inmediata" regida por la imagen, los sonidos y hasta los volúmenes. Aquél receptor que no ha podido mantener un ejercicio franco en la lectura del libro clásico, puede obtener una información de lo literario en algún otro formato que se le presente más accesible. Según este receptor se eduque —a pesar de las políticas económico-culturales que lo coartan—, podrá disfrutar tanto de un libro, como de una revista, de una película o de una puesta teatral.

Lo que debe quedar claro aquí es que la historieta es una de las posibles materializaciones de lo literario. Por supuesto, tiene ella su propia especificidad, su propio artesanado, que, en materia gráfica compositiva, excede los saberes (y hasta los gustos, podríamos decir) de la comunidad crítica literaria. Pero que no haya todavía un volumen notorio de estudios académicos que se dediquen a ella como lo hacen con las otras habituales materializaciones (el caso del teatro y el libro clásico), no puede querer decir que la cosa, por esta marginación crítica, no deba ser considerada como una manifestación estética de la literatura.

La producción de Fontanarrosa se inscribe en esta particularidad, que hace que su narrativa se materialice de dos maneras: en el volumen de cuentos y en la historieta (incluso se hacen puestas teatrales de su cuentos y hasta un cortometraje). Numerosos relatos, "El récord de Lauven Vogel", "La mayor desgracia", "Una historia de tango", "Los últimos vermicelli", "Los especialistas" (los que a mediados de la década del 80 se publicaban en la revista *Fierro*, 1984-1992), se realizan tanto en el formato del libro, la página cubierta de letras, como en la disposición de las viñetas. Esta doble materialización de lo literario que ha ocupado el trabajo de Fontanarrosa, es sin ninguna duda un dato interesante que debería relevarse, y sobre todo porque permite relacionar su producción con una generación y un sector preciso de la sociedad que se identifica por consumir y haber consumido este tipo de producto. En tal sentido, todavía, el acercamiento crítico a esta particularidad no es independiente del bagaje cultural de quien lo encare. La relación con la historieta, puede decirse, es una historia de vida apuntalada desde la infancia (interés por el dibujo, el amor por los héroes de aventuras); quien no haya atravesado esa experiencia es raro que pueda acceder al código solamente por el relevamiento objetivo de un estudio. Es necesario poseer una tradición del gusto por la historieta para poder dedicarse a contemplarla como un arte que vale la pena destacar. Sin embargo, es importante enfatizar que más allá de los historietistas que se ocupan del tema por vocación, la materia puede incluirse dentro de los programas que estudian a las letras en general, siempre y cuando pueda esquivarse la visión que la toma como una materialización tan degradada que ha perdido todo contacto con su origen literario. ¿Quiénes sino los que estudian la literatura en todas sus formas deberían ocuparse de las realizaciones que presenta el cine, la historieta y el teatro, más allá de que sus técnicas y prácticas tengan cada una su escuela específica? Quizá lo dicho no sea más que el deseo de monopolizar también esos discursos, ¿pero cómo no intentar apoderarse de algo que está huérfano académicamente para proponerle una teoría que le dé el estatus necesario?

La historieta, entonces, es una de las formas de la eficacia con que lo literario se presenta en Fontanarrosa. El estudio que sigue trata de dar cuenta de esto.

<sup>1</sup> Corto Matés, célebre historieta de Hugo Pratt.





## LAS FORMAS DE "ULPIDIO VEGA"

### Denominaciones

La principal dificultad que implica referirse al tema de la historieta en general, radica en que ésta ni siquiera tiene una denominación unívoca. A tales efectos, debo comenzar con una aclaración: si bien voy a recurrir a denominaciones tales como "historieta" y "cómic" como sinónimos, estos términos no significan exactamente lo mismo, sino que sólo son formas alternativas de denominar a la narrativa dibujada. El segundo de ellos, en cierto modo designa al género en forma universal mientras que otros vocablos como "historieta" o "bande desine" constituyen denominaciones locales. No obstante, no puede decirse que exista un consenso universal con respecto a ello puesto que algunas denominaciones trascendieron sus países de origen y nombran tanto al género como al estilo particular de producción que ese país ha desarrollado. Por ejemplo, el "manga" es el término con el que se llama al cómic que se produce en Japón, pero simultáneamente es la historieta en la que se observan ciertos rasgos estilísticos típicos de ese país. De este modo, puede hablarse de un manga español ("iberimanga"), un manga estadounidense ("amerimanga"), etcétera.

El nombre, entonces, constituye un problema que define o marca. En la Argentina, esta denominación, "historieta", es, desde un primer momento, despectiva. No se trata de una historia de jerarquía, que cuenta sucesos de relevancia, sino de "historieta", una fábula, una sucesión de acontecimientos ridículos y denigrantes (Capristo, 2003, Comunicación Personal).

En otros países se establecieron otros parámetros para definir al género. Tal es el caso de los Estados Unidos y México que recurrieron a la denominación de su origen —por lo general humorístico— llamándose "comic" (contracción de "comic strip") y "comiquitas" respectivamente.

A su vez, la narración gráfica también tomó para sí el nombre de alguna publicación famosa en su momento; es el caso de España que, además de "historieta", llama a este género "tebeo", en referencia a la revista *T. B. O.* Asimismo, el cómic también supo adoptar el nominativo de aquella particularidad que más llamaba la atención a la sociedad que la gestó. Con respecto a esto último, tal como se mencionó anteriormente, en Japón recibe el nombre de "manga", término acuñado por el artista plástico Hokusai y que significa "dibujo casual o espontáneo". En China recibe el nombre de "Lien hua" —dibujos encadenados— algo similar ocurre con la "Bande desine" francesa, los "Quadrinhos" brasileños o los "Fumetti" italianos.

Así pues, dejando de lado estas cuestiones que quizá posteriormente merezcan ser objeto de un análisis más profundo, voy a remitirme a ciertas cuestiones que subyacen en torno a la historieta y su cualidad (o no) de género literario.

### Algunas consideraciones sobre la naturaleza historietística

Una negación muy arraigada en los entendidos en materia de historietas es la que atañe a no considerarlas un género literario. Negación seguramente compartida por gran número de críticos literarios. Ya sea por afán de ensalzarla y elevarla a la categoría de *noveno arte* (dejando vacío el octavo lugar) en el caso de los primeros, o bien por no considerarla con suficiente prestigio como para hacerla compartir un lugar común con la novela y el cuento, los segundos. La mayoría de las posiciones que se han establecido entre historieta y literatura, y más precisamente en lo que respecta a su naturaleza (de género o de disciplina artística), son consecuencia de pasiones y/o prejuicios más que de intensos análisis teóricos. Por otra parte, si bien existen numerosos estudios sobre la historieta, muy pocos la toman como un fin en sí mismo. Por el contrario, la gran mayoría recurre al cómic como un medio para dar cuenta de nociones ideológicas (Dorfman y Mattelart, 1986), semiológicas (Eco, 1968) y de las más diversas naturalezas (psicológicas, filosóficas, etcétera). De este modo, el cómic deviene en un simple instrumento para develar cuestiones que se hallan por fuera de él, fenómeno similar que supo señalar Hjemstev (1971) respecto del lenguaje.

No obstante, no sería correcto dejar de mencionar excepciones tales como la de Pablo De Santis quien enmarca a la narrativa dibujada dentro de los llamados "géneros menores", tales como la novela de aventuras o la ciencia ficción. O a Guillermo Saccomano, que, en el prólogo a la recopilación de *Mort Cinder* (Oesterheld/Breccia) publicada en la Biblioteca Clarín de la Historieta, le otorga al cómic la cualidad de "género". Pero sin duda el más osado de todos es Will Eisner que se anima a realizar un análisis sintáctico, no de una oración, sino de una página de cómic, en *El cómic y el arte secuencial*.

Considero que la historieta supo marcar un punto de evolución en la literatura. Evolución en la medida en que ésta dejó de limitarse a los típicos elementos textuales para comenzar a hacer uso de las múltiples posibilidades que el dibujo ofrece. A tales efectos y en lo que atañe a consideraciones personales, debo confesar que me resulta un tanto difícil dejar fuera del campo de las letras aquellas historietas que son capaces de explotar de la mejor manera, los recursos que la literatura dispone.



Para este análisis, voy a partir de esta concepción tan arraigada respecto de ubicar a la historieta dentro de los denominados "géneros menores" (o populares). Puede observarse que la historieta sufre un doble desprestigio. Por un lado, se trata de "historieta", "no es la 'historia' mayor que relata los sucesos, es una historia menor que da cuenta de una sucesión ridícula de acontecimientos" (Capristo, Comunicación Personal). A su vez, se halla dentro de los géneros literarios de menor prestigio (menores o populares). De acuerdo con este precepto, la narrativa dibujada se halla enmarcada dentro de la misma categoría que la Ciencia Ficción, el Policial, el Terror, etcétera. Pero también hay historietas de ciencia ficción, de terror, policiales y demás, lo que implica que el cómic deviene en un nuevo género literario que a la vez alberga sus propios géneros (no sub-géneros). Es decir, un género hecho de géneros.

### **Lecturas, sub-lecturas, contralectura**

Ahora bien, no cabe duda de que la constitución de un nuevo género va a presentar nuevas modalidades de lectura. ¿Qué leemos cuando leemos un género que es género de géneros? ¿Qué leemos cuando leemos una historieta?

Al enfrentarnos a un texto escrito, asumimos el compromiso de una lectura que se compone en realidad de varias sub-lecturas: leemos grafemas, signos de puntuación, tipografías, palabras, oraciones, párrafos. La lectura de cada uno de esos elementos que atañen al discurso consiste en una sub-lectura particular; y la lectura va a residir en la combinación de las distintas sub-lecturas que el lector realice. Para el caso de la historieta, pueden observarse dos sub-lecturas preponderantes. Por un lado, hay una sub-lectura grafemática, que atañe a la lectura de los signos lingüísticos; y por otro, una sub-lectura que subyace en el nivel del dibujo.

Claro está, no siempre las diferentes sub-lecturas que componen la lectura de un texto van a estar encaminadas en una misma dirección. Tómese de ejemplo ciertas producciones de la poesía vanguardista como ser *Espantapájaros* de Oliverio Girondo. En este caso, el autor se sirve de los grafemas tanto para escribir palabras como así también para dibujar, y con esto propone dos sub-lecturas predominantes, una a nivel gráfico (el "dibujo" del espantapájaros) y otra a nivel de escritura. A su vez, dentro de esta última se presenta una sub-lectura que sigue un recorrido horizontal y otra que presenta un camino vertical.

En lo que sigue se pretende indagar acerca de cómo funcionan las diversas sub-lecturas en la historieta *Ulpidio Vega*, de Roberto Fontanarrosa.

### ***Ulpidio Vega*, una cuestión de ritmo**

Podría decirse que toda adaptación consiste en un acto de traducción, en la medida en que se trata del traslado de una obra concebida en un lenguaje (ej. literario) a otro (ej. cinematográfico). La literatura tiene múltiples lenguajes (narrativos, poéticos, cada uno con sus particularidades y recursos expresivos), y para llevar a cabo una tarea de adaptación deben tenerse en cuenta estos elementos.

En el caso de adaptaciones a la historieta, el factor fundamental es lograr un equilibrio acorde entre texto y dibujo. Para ello, la parte escrita puede llegar a sufrir modificaciones a fin de reacomodarse al nuevo formato. Sin embargo, debe reconocerse como una excepción el caso de *Ulpidio Vega*, la historieta de Fontanarrosa adaptada del cuento del mismo título. En ella se halla íntegramente el texto del relato escrito y en perfecto orden, sin alteraciones de ninguna clase.

La primera impresión que deja la lectura de ambas versiones de *Ulpidio Vega* es que el cuento resulta *más largo* que la historieta. Algo realmente extraño debido a que en esta última hay que leer más (texto escrito y dibujo). ¿Dónde radica, entonces, este problema de "extensión" en la lectura? ¿Por qué después de leer el cuento *Ulpidio Vega* tenemos la impresión de haber asistido a todos los enfrentamientos del malevo, a todos sus revuelcos en sábanas sucias, a todos sus sacrificios en el frigorífico y, en cambio, la historieta *Ulpidio Vega* nos cuenta un único episodio frenético que desemboca inexorablemente hacia la catástrofe? ¿Cómo es posible que tres páginas de escritura sean "más extensas" que cinco páginas de historieta?

Una posible respuesta a todos estos interrogantes lo daría el ritmo.

El ritmo consiste en ciertos elementos que se repiten de manera constante en una determinada cantidad de tiempo: El fenómeno de la duración y su experiencia —lo que solemos llamar «tiempo»— es una dimensión esencial del arte secuencial. En el universo del conocimiento humano, el tiempo se combina con el espacio y el sonido en un marco de dependencia recíproca en el que conceptos, acciones, gestualidad y movimiento tienen un significado y son medidos por nuestra capacidad de comprender su mutua relación (Eisner, 2002). Para que un relato narrado visualmente sea efectivo, es de capital importancia saber comunicar el paso del tiempo: Es esta dimensión del entendimiento humano la que nos permite reconocer e identificarnos con la sorpresa, el humor, el terror y



toda la escala de experiencias humanas. Es en este teatro de nuestro entendimiento donde el historietista ejercita su arte. En una historieta captamos visualmente el paso del tiempo en el desarrollo secuencial de imágenes que se nos ofrecen. Ahora bien, para transmitir el «ritmo», que es la manipulación de los elementos del tiempo para comunicar un mensaje o una emoción específicos, el elemento decisivo son las viñetas. (Eisner, 2002).

En el caso del cuento, el ritmo está dado por ciertas construcciones que se repiten a lo largo de éste, «Ulpidio Vega te nombro», sería uno de los ejemplos. En la historieta, esto se logra —se enriquece— gracias al dinamismo que otorgan las viñetas.

Es una revelación cotejar el Ulpidio Vega del Fontanarrosa historietista con el del Fontanarrosa escritor. Éste, por ejemplo, escribió:

Quien te vio alguna vez por el Bajo, no te olvida. De callada medida, sombrío el porte, mezquinabas palabras como si fueran monedas caras. Negros los ojos, en la negrura misma que sobre la frente escasa te tiraba encima el ala apenas curva de tu Sombrero gris tan conocido.

Ulpidio Vega te nombro. Y de tu nombre exhala un aliento a kerosén barato, a bizcochito a queso de rallar y vino tinto.

Aroma de almacén, de cambalache, que tuvo tu pobre viejo laburante por calle San Martín, casi en Tablada. Aroma a jabón pinche, a mate amargo, el mismo aquél que te alcanzaba la mano cordial de doña Cata, tu pobre vieja, que se cansó de mirar por la ventana.

En este caso, las enumeraciones se presentan con el fin de situar al lector en el universo del mave. El Fontanarrosa que escribe y dibuja, en cambio, dice:



Un dibujo que no sólo acompaña al texto sino que por el contrario lo confirma y lo refuerza. Fontanarrosa no desconfía del dibujo, no lo relega a un segundo plano porque éste no es un mero adorno de lo escrito. No se trata de viñetas redundantes, con captions (en las historietas, cuadro de texto) que lo único que se limitan a describir es lo que muestra el dibujo. Por el contrario, Fontanarrosa no repite nada sino que lo que dice con palabras lo corrobora con ilustraciones. Esta particular utilización de la gráfica puede compararse con la reiteración de ciertos versos en algunas poesías que lejos de ser redundantes tienen un papel fundamental en la constitución del ritmo.

Ahora bien, para lograr un ritmo de tal magnitud es necesario que se realice una operación de combinación entre dibujo y escritura, operación que el lector realiza durante la lectura. Desde esta perspectiva, puede decirse que una historieta alcanza la naturaleza de tal únicamente durante el proceso de lectura que es, en definitiva, el proceso de combinación de las diferentes sub-lecturas.



### Análisis de una viñeta

Quiero detenerme en uno de los pasajes del relato. Se trata del enfrentamiento verbal que tienen los hermanos, luego de que ambos descubren que andan con la misma mujer. En el cuento, este pasaje es enunciado de la siguiente manera:

"Si no te mato" se lo dijo bien clarito Ulpidio a Juan "sólo es por ella". "Si no te enfrió" le contestaba Juan que no era lerdo "es por la vieja." (Fontanarrosa, 1985:31)

A la vez, en la historieta se expresa:



En este caso, el lector se encuentra con elementos que participan de dos sub-lecturas simultáneamente. Una sub-lectura que se da en el ámbito del globo, y a la vez, el texto de éste también forma parte del texto del caption.

Aquí se puede apreciar lo siguiente, el cuadro de texto de la viñeta coincide con lo que se cuenta en el dibujo, nótese que hablo de coincidencia y no de descripción. La descripción es redundante y nada más lejos de eso en la historieta de Fontanarrosa. Lo que sucede es que en esta adaptación, Fontanarrosa no quiere perder el ritmo literario sino que, por el contrario, lo mantiene y lo combina con el de la historieta, logrando hacerlo más dinámico.

### Consideraciones finales

De este modo, puede observarse que las ilustraciones en una narración, no necesariamente van a ejercer una función de acompañamiento sino que pueden constituirse como uno de los recursos más eficaces y expresivos a la hora de contar una historia. En el caso de esta adaptación de Fontanarrosa, la historieta le permitió lograr un relato de lo más fluido y dinámico sin que ninguna de sus cualidades literarias se perdiesen.

Esto fue posible gracias a los acertados planteos de página y a una adecuada distribución de cuadros. Con ello, Fontanarrosa supo elaborar un relato cuyo ritmo obliga al lector a no interrumpir su actividad de combinación.

Y es que en definitiva, todo acto de lectura radica en un acto de combinación, en el cual los elementos literarios (en el caso de la historieta, los elementos literarios son texto escrito y dibujos) se le presentan al lector para que éste haga emerger el sentido que se oculta en sus unidades no exentas de un eminente carácter relacional.

CONICET







## Las novelas

En el mundo de la literatura argentina, la novela ha sido siempre un género muy importante. Desde los primeros intentos de los escritores del siglo XIX, hasta las obras más modernas de hoy, la novela ha sido un reflejo de la sociedad argentina. En este artículo, vamos a analizar algunas de las novelas más importantes de la literatura argentina.

Una de las primeras novelas argentinas fue "El gaucho Martín García" de Juan Manuel Rosas. Esta novela, publicada en 1845, describe la vida de un gaucho que se encuentra en una isla desierta. La novela es un ejemplo de la literatura de la época, que buscaba reflejar la vida del gaucho.

Otra novela importante es "El gaucho Martín García" de Juan Manuel Rosas. Esta novela, publicada en 1845, describe la vida de un gaucho que se encuentra en una isla desierta. La novela es un ejemplo de la literatura de la época, que buscaba reflejar la vida del gaucho.

En el mundo de la literatura argentina, la novela ha sido siempre un género muy importante. Desde los primeros intentos de los escritores del siglo XIX, hasta las obras más modernas de hoy, la novela ha sido un reflejo de la sociedad argentina. En este artículo, vamos a analizar algunas de las novelas más importantes de la literatura argentina.

En el mundo de la literatura argentina, la novela ha sido siempre un género muy importante. Desde los primeros intentos de los escritores del siglo XIX, hasta las obras más modernas de hoy, la novela ha sido un reflejo de la sociedad argentina. En este artículo, vamos a analizar algunas de las novelas más importantes de la literatura argentina.

En el mundo de la literatura argentina, la novela ha sido siempre un género muy importante. Desde los primeros intentos de los escritores del siglo XIX, hasta las obras más modernas de hoy, la novela ha sido un reflejo de la sociedad argentina. En este artículo, vamos a analizar algunas de las novelas más importantes de la literatura argentina.

En el mundo de la literatura argentina, la novela ha sido siempre un género muy importante. Desde los primeros intentos de los escritores del siglo XIX, hasta las obras más modernas de hoy, la novela ha sido un reflejo de la sociedad argentina. En este artículo, vamos a analizar algunas de las novelas más importantes de la literatura argentina.

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

CONICET



I E C H



## Las novelas

### Escritura embrionaria

1. Las novelas de Fontanarrosa, escritas en los comienzos de su carrera como narrador, albergan un compendio de recursos y procedimientos que se irán desarrollando a lo largo de todos sus libros de cuentos. A la manera de matrices primerizas, las novelas incuban los embriones de una escritura en estado germinal. Temas como el fútbol, la camaradería, la pasión, el sexo, el dinero, el poder, se combinan y plasman en las novelas a través de un clima de mayor sofisticación y exotismo, ligado al cine norteamericano, el best seller o el culebrón latinoamericano. La vida cotidiana en su versión local, temática fuerte que impregna la gran mayoría de sus cuentos, se deja aquí de lado, cediendo lugar a la gran historia (aventura, espionaje, terrorismo, traición) transculturada, mediante la apropiación y reelaboración de los formatos recién mencionados. Seller es una mezcla de mercenario sirio, James Bond y galán latino.

2. El humor, el suspenso, el ritmo vertiginoso y episódico, los giros inesperados, los gags, las largas descripciones; en fin, el arsenal de procedimientos utilizado posteriormente en los cuentos se encuentra aglutinado en las novelas, provocando la sensación de exuberancia, apremio y voracidad que las caracteriza. Como en sus volúmenes de cuentos, la información es de todo tipo: geográfica, técnica, histórica, cultural, médica. El narrador de estas novelas y sus personajes saben abrir una caja fuerte, recorrer un museo, catar un buen vino, describir el funcionamiento del ojo, en suma, manejan saberes mediatizados por la biblioteca, el cine, las revistas de divulgación científica.

3. El lenguaje utilizado por Fontanarrosa es, en principio y al igual que en sus relatos, claro, sintético y sensorial, adecuado para la descripción minuciosa, obsesiva, al límite de lo exasperante. Pero a diferencia de aquellos cuentos en los que el lenguaje es coloquial y local ("rosarino", sacado de una charla de bar), en las novelas se utiliza mucho del léxico y las construcciones verbales del cine norteamericano; traducción que se convierte en una reconstrucción de otra reconstrucción, originando una distancia, un exotismo.

Desprejuiciadas, desbocadas, desbordadas

1. Desprejuicio, desbocamiento y desborde, tres características fundamentales y fundantes de la novelística de Fontanarrosa, están

en estrecha relación con una sensación de libertad e independencia generada por dos factores: el momento en que fueron escritas las novelas, es decir, los comienzos de una experiencia narrativa, y la no pertenencia del autor, en el momento de escribirlas, al campo literario propiamente dicho. Libertad e independencia potencian la aparición de una escritura descarada, rugosa e intensa, que por momentos parece derramarse hacia el barroco o el pastiche, hacia la acumulación de sentido, ignorando las pautas de lo alto y lo bajo, mezclando todo sin pedir permiso.

2. Esta escritura desprejuiciada se basa en la consigna "el fin justifica los medios": todo vale, lo que importa es contar, relatar, y provocar la necesidad de ser leído. Hay un gesto de descaro y desenfado en la cantidad y calidad de la apropiación de todo lo utilizable en términos narrativos: géneros, procedimientos, formatos; cine, enciclopedia, best-sellers, telenovelas, relatos de partidos de fútbol, revistas de ciencia, literatura norteamericana. Esta apropiación no siente culpas, no se enmascarara, por lo que la narración avanza relajada, honesta, sin falsas pretensiones.

3. Si bien se adaptan a modelos estandarizados como el best-seller, estas novelas no parecen respetar los requisitos de dichos formatos. La escritura desbocada e inquieta de la novelística de Fontanarrosa, aún no ha encontrado su cauce, su encuadre, su sutileza. Vacila, busca el punto donde acomodarse y sentirse cómoda, moviéndose en un esquema de ensayo-error, en permanente sondeo y experimentación.

4. Desbordada, intensa, ávida, la novela de Fontanarrosa quiere decir y describir todo. Recurre a permanentes digresiones e innumerables descripciones, muchas de ellas "accesorias" a la trama. Los nombres abundan, la información es desmesurada. El ojo literario, el foco que narra, ve y transmite en exceso, invitando a una bacanal sensorial: todo tiene forma, color, sonido y aroma. Derroche, exuberancia y variedad, características de un universo literario que se irá puliendo, afinando, hasta volverse más sereno, confiado y singular.

El largo aliento y sus dos versiones: la buena y la mala

1. Una combinación infalible: El área 18 es, de las tres novelas editadas por Fontanarrosa, la más consistente, la que mejor combina humor, pasión, adrenalina, suspenso y tensión dramática, en el marco de un formato (el best-seller) y una temática populares. Esta





última conjuga lo local, cercano y reconocible (la pasión y el orgullo futbolero), con lo exótico, inalcanzable y fantaseado (el mundo del espionaje). Literatura de entretenimiento: ritmo vertiginoso, folletinesco, que va sumando situaciones nuevas en cada capítulo, hiladas sobre una historia-base sólida y auspiciosa. Los personajes son carismáticos y ostentan una carga emocional importante que provocará simpatías o antipatías y ayudará a mantener el interés del lector. Al igual que la trama, se encuentran en perpetuo movimiento, recordando los personajes de la picaresca. Todo parece apuntar al que será uno de los principios fundamentales de la escritura de Fontanarrosa: capturar y mantener la atención del lector.

2. Del uso al abuso: La gansada, por el contrario, es un ejemplo de lo que ocurre cuando el largo aliento se queda corto: repetitiva, los primeros gags surten efecto pero a medida que transcurre la novela se vuelven exasperantes, y la sonrisa inicial se torna mueca impaciente a medida que pasan las páginas. La vuelta de tuerca se anula en la repetición inagotable. Parece una sucesión ininterrumpida de gags que intentan sostener la trama, especie de parodia a un culebrón latinoamericano con toques yanquis, sin demasiado éxito. Los personajes, a diferencia de sus otras novelas, son opacos, sin carisma, huecos: son moldes de personajes, clisés carentes de la densidad o carga afectiva necesaria para conmover.

## La parodia

### 1. Historia y positivismo

Claramente, las parodias de Fontanarrosa tienen cierta propensión a dejarse embelesar por la égida de la narración histórica. El relato de los hechos, a su vez, puede adoptar distintos formatos donde inscribirse. Uno de los modelos en los que se apoya la parodia histórica de Fontanarrosa es la historiografía positivista. Esa forma de contar la historia se ocupó de enseñar que la nación era algo objetivo, ajeno a los hombres, externo a ellos (Hobsbawm, 1990). Los eventos contados por esa historia, claro está, no son elegidos de manera arbitraria, sino que responden a una lógica de selección. Las características de los personajes que protagonizaron esta Historia son elocuentes: humanitarios, patriotas, rectos, intrépidos, valientes y leales a los objetivos de la nación.

El relato de la Historia Nacional estaba, entre fines del siglo XIX y principios del XX, tamizado por un objetivo preciso: la unificación del Estado Nacional y la conformación de una memoria colectiva, es decir, la necesidad de generar un pasado común.

Los sucesos que forman esta Historia Nacional fueron seleccionados por el conservadurismo de la generación de 1880, y han quedado fosilizados en nuestra memoria a partir del machaque continuo del discurso que circula en el habla de los maestros, en el manual Estrada, en los actos escolares.

El ensayo histórico de tinte positivista exige el borramiento total del narrador, en búsqueda de una objetividad que lo obsesiona. Sin embargo, en sus relatos, Fontanarrosa pone en evidencia la voz que escribe, la voz del historiador. De manera por un lado conserva el uso de determinadas marcas formales que posibilitan el reconocimiento del modelo, y por el otro se viola la norma de objetividad que rige al discurso modelo, presentando a un narrador que no se adapta a sus máximas. Es que Fontanarrosa no quiere hacer historia, sino relato. La historia le sirve como materia prima, relato en estado puro. La literatura, sus artificios, sus desvíos, tiene otras intenciones y otras posibilidades de irradiación. Casi siempre, los cuentos basados en la historia argentina generan un desvío claro hacia el humor:

1928. Año de San Ignacio de Reisenberg, patrono del chilicote. Se ha terminado el Congreso Eucarístico de Mendoza. Se acallan las protestas de los vendimiadores de don Fermín Freire. Concluye en total disidencia el encuentro por la unificación salteña en Chos Malal, Neuquén. Añatuya se autodenomina Capital Nacional del Hollejo. Llega a nuestro país Oreste Limosella, asesor socioeconómico del rey Octavio III.

En los llanos de Maimará, Jujuy, el general Severiano Ascasubi masca el freno. ("General Severiano Ascasubi. Un retrato real", en Usted no me lo va a creer).

### 2. Historia y revisionismo

Floro Galván es el nombre del historiador/narrador del relato "General Severiano Ascasubi. Un retrato real". La introducción al cuento enumera una serie de complicaciones que le trajo a Galván un libro anterior, en el que ya quedaba en evidencia su interés por contar la Verdad de la Historia:

Por supuesto, ya había recibido innumerables agresiones en la presentación de mi libro anterior, Ismael Calzada, patricio de dudosa cuna. Cuando debí viajar a Tucumán, por ejemplo, para dar una charla en "La casa del chalchero" a público abierto y a los efectos de firmar ejemplares de dicha obra, tuve que soportar hostilidades de todo tipo, incluidos empujones y escupitajos, de parte de un grupo de fundamentalistas supuestamente "patrióticos" enardecidos por mi descripción de la figu-



ra, sin duda colosal, de Ismael Calzada. ("General Severiano Ascasubi. Un retrato real").

En esa breve introducción, que narra las consecuencias de la publicación de sus libros, se filtra la imagen del historiador revisionista, que arrasa con la imagen impoluta de los próceres y propone nuevas versiones de la historia oficial. La selección de los hechos históricos narrables responde a objetivos políticos determinados. La parodia de la historia se convierte en el relato de las imposibilidades de alcanzar una verdad absoluta. No hay héroe que resista una investigación minuciosa, y si la historia de una Nación se construye a través de una memoria, no es menos cierto que toda idea de nacionalidad se conforma, también, en torno a ciertos olvidos fundamentales. Aquí, el humor lo brinda el trabajo sobre un discurso desgastado socialmente, el de la historiografía positivista, vacío y agotado.

Pero Fontanarrosa no se queda quieto y extiende su operación a la contraparte del modelo: el revisionismo histórico. El "retrato real" que Floro Galván traza sobre el General Ascasubi intenta, en primer lugar sacarlo del anonimato en el que ha caído como figura histórica. El texto pone en evidencia hasta qué punto esa historia que cuenta Galván no deja de ser una visión más de la realidad y que, pese a su pretensión de verdad, sigue instituyéndose como una ficción, o como una forma de varios relatos posibles. Sin embargo, el historiador revisionista sigue teniendo la ambición del historiador positivista.

Pero si la elección de los sucesos de una historia positivista apunta a narrar hechos que presenten determinados valores (la honrra, la honradez, el patriotismo), es natural que Ascasubi haya caído en el olvido de esta historia. Sus cualidades no son, precisamente, las del héroe patrio tradicional: cobarde, corrupto, jugador, parrandero y delator.

En "Los cuestionarios" (en Usted no me lo va a creer), esta tensión aparece en primer plano, con el desopilante revisionismo que Aristarco de Samotracia opera sobre la figura de Hércules. El narrador del cuento (escrito a la manera de un texto histórico/periodístico), quien a su vez comenta la obra del historiador Bifontel, finaliza así su relato:

"Crítico a un héroe popular -sostiene Horacio Bifontel, finalmente- es lo mismo que criticar un fenómeno de la naturaleza. Es como buscarle aciertos y defectos a una tormenta de viento, lluvia y lodo, elogiando la iluminación de sus relámpagos o vilipendiando lo confuso del sonido de sus truenos. Los héroes populares son simples fenómenos de la naturaleza,

inmunes a todo tipo de crítica, recomendación o cuestionamiento". Y si lo dice este notable historiador y ensayista contemporáneo, creemos que es ocioso de nuestra parte ponerlo en duda.

### 3. Enciclopedia y doxa

"La literatura convierte al saber en una fiesta": La célebre frase de Barthes puede ajustarse a la narrativa de Fontanarrosa, incluso cuando su relación con la Literatura sea transversal. Reformulando la cuestión, podría decirse que es la invención narrativa de Fontanarrosa la que convierte al saber en una fiesta. El universo que logra conformar una novela o, en menor medida, una colección de relatos, está cosido con determinados saberes del mundo. En un nivel profundo de construcción hay también la expresión de una experiencia del mundo, de una determinada visión que se conjuga en letra escrita, intenciones, marcas epocales, intrincadas problemáticas de índole psicológica. Hay también un nivel de construcción más superficial, no por eso menos interesante, y por eso más accesible al análisis: el tema. El saber acerca del mundo funciona como disparador de tramas narrativas, como juego abierto dado a la invención y como sostén informativo.

¿Qué clase de saberes pone en juego Fontanarrosa? En primer lugar, nos enfrentamos al dominio de la información. Información como dato puro, como referencia seca, recogida de manuales de historia o geografía. Conocimientos generales, en oposición a aquellos saberes exquisitos o institucionalmente más legitimados, especializados. En definitiva, el estatuto de la información -dado por su origen- diferiría del estatuto del saber intelectualmente legitimado. Periodismo y enciclopedia anudan la fórmula "saber un poco de todo", y aquí "saber" podría reemplazarse por "conocer". Como dijo Sarlo respecto de Arlt, en La imaginación técnica: "Discursos ajenos al campo de los escritores (...) saberes sin prestigio". En el caso de Roberto Arlt se ponía en escena literaria un saber técnico y científico de "segunda mano", propio de la ciudad moderna y estrechamente vinculado a las publicaciones de divulgación científica que por esa época acompañaban la edición de periódicos.

Los saberes que incorpora Fontanarrosa en su narrativa provienen de lo que se conoce como "sentido común", aquellas frases que sentencian verdades socialmente constituidas con débil carga semántica subjetiva. Es decir, su construcción invariablemente colectiva hace que el "decidor" (o, para ser más precisos, el "repetidor") de esos axiomas, comparta un lugar común con el resto de los hablantes. Construcciones y contratos lingüísticos, todos



estos saberes derivados de la doxa forman parte fundamental de las narraciones. Los personajes que discurren, lo hacen desde el suelo del lugar común:

-Últimos vestigios de una época, Pecenti. Una época cuando las cosas no se hacían paratiñar, sino que se hacían para durar muchos años. Entonces se reparaban, se hacían arreglar. Usted tenía los zapateros remendones, los plomeros, los electricistas. Ahora usted lleva una plancha a arreglar y le dicen que le sale más barato tirarla y comprarse otra, fíjese usted... ("Una velada literaria", en Una lección de vida).

No hay vuelta de tuerca sobre la visión más frecuente y popular de la experiencia posmoderna: "hoy las cosas no duran". La frase no quiere reflexionar sobre un fenómeno sino -he aquí una de los bastiones fundamentales de la causa narrativa que esgrime Fontanarrosa- hacer hablar a un personaje, ponerlo en determinada situación, ubicarlo en determinado universo. Si hay reflexión, es la que el escritor experimenta para poner en acto su mundo narrativo. Sus personajes, entretanto, permanecen inmunes a estas elucubraciones, y avanzan decididamente, casi se deslizan, utilizando una imagen gráfica, en el relato, como si tuvieran vida propia. Y lo hacen sobre un terreno común.

Atendamos a las variables gramaticales de composición, que apela a una segunda persona. No dice: "antes había zapateros remendones", sino que recluta en sus huestes al interlocutor -y al lector- en la argumentación, afirmando: "usted tenía los zapateros remendones". "Usted", es decir, todos. El lugar común siempre incluye, e incluir es una forma de generar interés. Si hay interés, es decir, si estamos, de algún modo, comprendidos en el cauce del relato, la escritura cumplió la función: el lector se quedará leyendo, porque hay algo de él ahí que quiere llegar al final de las consecuencias, y al final del relato.

#### 4. Mentiras verdaderas

La enciclopedia de Fontanarrosa difiere, notablemente y desde su mismo origen, de la borgeana, patentemente erudita y "escrita" en su idioma original. La de Fontanarrosa es mucho más asequible, manual, menos erudita, pero no por eso menos rica. El gesto de uno y otro escritor se parecen en un punto: el saber es propicio para relatar. Citarlo o parodiarlo es una forma de acceder por la puerta del costado a determinados elementos de un universo narrativo, acceder por el margen de los datos, los nombres, las fechas, las informaciones; para aprehenderlas, para transmitir las, para

corromperlas, para desnaturalizarlas. Y siempre, en definitiva, para disfrutarlas. Se lee en el "Prólogo a la Edición de 1954" de Historia universal de la infancia:

Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. Atenuarlas hubiera equivalido a destruirlas; por eso prefiero, esta vez, invocar la sentencia *quod scripsi, scripsi* (Juan, 19, 22) y reimprimirlas, al cabo de 20 años, tal cual. Son el irresponsable juego de un tímido que no se atrevió a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo -Hombre de la esquina rosada-...

Y dice, con menos pompa erudita y más saber mundano, Roberto Fontanarrosa, en nuestro reportaje:

En una época hablando de gustos de lectura, me gustaban los best seller, dentro de los cuales había algunos muy bien armados y muy atractivos, y otros espantosos, ¿viste? Por ejemplo, Tiburón me pareció un libro bárbaro, además, con mucha información. Y Aeropuerto, un libro muy flojo, a mi juicio, la historia es totalmente infantil, pero la información que hay sobre los aeropuertos es realmente muy interesante. Entonces, esa combinación hizo que yo escribiera Best Seller, porque era la posibilidad de inventar una enorme cantidad de información. Aparte la parodia es más fácil, siempre. Si vos estás, como yo, con el temor de afrontar una novela, que después me di cuenta que no las puedo hacer o me resultan muy difíciles, siempre en la parodia tenés un modelo o más o menos lo vas modificando. Pero te da la posibilidad de inventar mucho y como en todo mentiroso, profesional, digamos, en este caso, tenés que meter alguna información cierta.

Un temor al vacío parece ser el telón que agita en lo profundo el duelo literario, la faena narrativa, sea "el juego de un tímido" o "el temor de afrontar una novela". Temor a que la historia -la idea, el argumento, la peripecia- no alcance a tener el peso que se necesita para que ese universo avance y para que, al fin, el lector quiera recorrerlo. El escritor, que trabaja sin red, encuentra en el espacio de la parodia una especie de mínimo (y peligroso) refugio. Su forma, en primera instancia, otorga algo del orden de lo transmitible, de lo narrable. Abre, posibilita, ofrece.

Por eso casi nunca la parodia de Fontanarrosa trasunta la intención de burlar, sino que evidencia un disfrute con la palabra. De la misma



manera, la información no cercena los anclajes ficcionales sino que los posibilita. El escritor encuentra así su red para el salto de la invención.

#### 5. Ciencia y exotismo

En el mundo narrativo de Fontanarrosa, el término "científico" comprende la información geográfica o biológica de manual, el dato a secas, y no la ciencia académicamente validada, que Fontanarrosa parodia con frecuencia.

En "Un hombre en soledad", uno de los relatos más pretendidamente humorísticos, leemos, entre sugerentes paréntesis:

(El Paraná se origina en Brasil, donde toma el nombre de Río Grande, recibe las aguas del Paraná y recorre la depresión continental hasta la llanura argentina. Se le ha intentado dar variados usos, pero se explota, más que nada, en una de sus ventajas más reconocidas: la navegación).

Entre paréntesis, en medio del relato, se inserta esta explicación hidrográfica del río Paraná, una típica postal de la ciudad, que pareciera no necesitar demasiada ilustración. Sin embargo, Fontanarrosa prolifera en un comentario excesivo, y de esta manera ese paraje reconocible se extraña. La explicación no trae consigo la claridad, sino cierto exotismo surgido de lo real.

El presunto -y, en algunos casos, comprobable- costumbrismo de Fontanarrosa, en estos casos, no juega con supuestos. No da "por sabido" determinado universo. Opuestamente a lo que ocurre con el manejo del lugar común, que comulga, que incluye al lector en un guiño de experiencia compartida, el uso del saber geográfico, en cambio, distancia. No al lector con el texto, puntualmente, sino al texto con el mundo. De este modo, lo extraña y lo eleva a un estatuto narrable, lo extirpa del flanco a los sentidos concretos y experienciales y lo transplanta, hecho discurso, al flanco narrativo, ficcional, artificioso. Literario.

De aquí se deduce algo: el costumbrismo de Fontanarrosa no consiste en reproducir un mundo, no radica en traducir un referente concreto al ámbito literario. El lenguaje, indefectiblemente, exilia la referencia concreta a otro universo. La usa, pero merced a ese uso la modifica irreversiblemente. Explicar el río Paraná es deportar la referencia cotidiana a una dimensión imprevisible (y por ello, opuesta diametralmente a lo cotidiano): el relato.

#### 6. Subtítulos, pequeños bivalvos

En El mundo ha vivido equivocado hay un relato curioso, construido por tres testimonios que cuentan, en primera persona, distintas

experiencias personales. "Al principio, no experimenté ninguna sensación" narra las vicisitudes de un joven en el oscuro mundo de la droga. En el texto resuenan las célebres notas del Reader's Digest, del tipo "John: un joven que sobrevivió al infierno de los estupefacientes". La parodia de Fontanarrosa hace un pequeño giro: las drogas sobre las cuales versa este testimonio son medicamentos inocuos. Pero pareciera que esta mínima vuelta de tuerca no es el punto central del relato. El narrador disfruta al transmutarse en un personaje que habla con una voz que mezcla el subtitulado florido con el doblaje al español.

A esta serie se puede agregar "Memorias de una estrella", el relato en el que la parodia se realiza sobre los reportajes de las publicaciones masivas dedicadas al entretenimiento. Esta vez se pone en juego el formato de la entrevista, el interview propio de las revistas de espectáculo. Claro que en este caso la superestrella hollywoodense deja entrever más su amnesia que su fama.

Hay un personaje que se repite en cuatro de los volúmenes de cuentos de Roberto Fontanarrosa. Es Ernesto Esteban Etchenique, escritor de aforismos.

Solamente así, conociendo este empecinamiento que impulsa su talento en un alarido constante, podremos entender la porfiada persistencia del poeta. Persistencia que lo mantuvo, por ejemplo, aguardando catorce largas horas en nuestra redacción a la espera del jefe editorial. Solamente así, advertidos de ese soplo interno e inextinguible que alimenta su juego creativo, pueden explicarse el centenar de llamadas telefónicas que el vate realizara a "Recua" advirtiendo el nacimiento de un nuevo puñado de sus aforismos. "Pequeños bivalvos que abren el nácar de su coraza a la mirada de mis hermanos y liberan, apenas, una perla pura", como los califica él mismo, con sincera humildad. ("Aforismos. Ernesto Esteban Etchenique. El rayo que no cesa", en Uno nunca sabe).

El aforismo no es a priori un formato menor. Desde los griegos hasta Nietzsche, estas sentencias cortas vienen instaurando verdades taxativas. En la contemporaneidad, el aforismo tiene una práctica más masiva, encarnada en la figura, por ejemplo, de José Narovsky. Pero a Fontanarrosa no le importa su estatuto más o menos elevado, sino la intención que el aforismo supone: esa ambición de colgar con un clavito una verdad indubitable. Al parodiarlo, al virarlo hacia el humor, se deja en evidencia la irrisoria solemnidad de esta empresa: Creí hallar en ti a un niño. Y hallé un retardado.

CONICET





Dice uno de los aforismos de Fontanarrosa, en la pluma del insólito Etchenique. La tensión sublime se afloja. La sentencia sirve a los fines de un remate humorístico, y no de una máxima de vida.

Fontanarrosa no confía demasiado en ninguna verdad. Esta duda respecto del mundo se vislumbra de algún modo en su narrativa, y más aún en su parodia. Pero hay -en mayor medida- una certeza clara, un espacio indubitable: Fontanarrosa cree ciegamente en el relato, apuesta todas sus fichas a la escritura. Antes que la verdad, y también antes que la crítica, le interesa contar el cuento, venga de donde venga. Por eso, su parodia no amenaza la forma original, sino que le rinde una especie de homenaje aunque, claro, desviando sus intenciones hacia su, al fin de cuentas, sublime objetivo: el humor.



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

CONICET



I E C H



## apéndice

## figura de escritor

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

CONICET



I E C H



## SOBRE "PALABRAS INICIALES"

¿Es un cuento?, ¿es un prólogo?, ¿es un manifiesto?, ¿qué es, en definitiva, el texto que inaugura el volumen de relatos *Usted no me lo va a creer*? Algunas pistas: el texto no se encuentra firmado, es entonces lógico pensar que no se trata de un prólogo. Si fuese un cuento, estaríamos frente a la impugnación misma de ese cuento, ya que es un cuento que no cuenta (valor fundamental que se propugna desde las "Palabras iniciales") por lo que esta opción queda, por ahora, descartada. Si es un manifiesto, comparte con el prólogo la falta de rúbrica que haga a una persona responsable de esas palabras que se tiran al papel. No es entonces ninguna de las tres cosas, o, mejor, es las tres a la vez.

Ante la indefinición en que nos deja el tratar de precisar qué clase de texto es "Palabras iniciales", la siguiente pregunta que nos asalta es: ¿importa, en una obra como la de Fontanarrosa, el género que contenga al texto? Nos encontramos, ahora sí, frente a una respuesta: no. No importan los géneros —aquí se piensa en los géneros del prólogo, cuento o manifiesto con una connotación negativa, en tanto que coartan posibilidades de lectura— que puedan contener al texto. El cóctel que une la figura de Fontanarrosa con el personaje narrador, opera de manera tal que las categorías a las que se puedan referir estas "Palabras iniciales" resulten sobradas. Si una de las características que definen a Fontanarrosa como escritor es, precisamente, esta comunión entre persona y personaje narrador, es porque existe dentro de una variedad temática inmensa una figura que emerge siempre debajo de cualquier disfraz que el narrador utilice. Esta ligazón que tiene como base de operaciones al humor, nos recuerda siempre que es Fontanarrosa el que está narrando o argumentando. La rúbrica de la firma, en el caso de un manifiesto o prólogo, no haría más que confirmar la intuición de que es Fontanarrosa el que dice, como también puede ser Fontanarrosa el que cuenta en cualquiera de los otros cuentos que componen *Usted no me lo va a creer*. El hecho de que sea siempre Fontanarrosa la voz detrás de la letra, genera una instancia que se desentiende de las ideas de género para pasar a ser un texto. Un texto de Fontanarrosa, el humorista, con lo que eso implica. Esto por un lado.

Coincidamos por otra parte que "Puto el que lee esto" es un buen comienzo, una buena invitación a la lectura. La interpelación directa al lector ha sido, y sigue siendo, un buen "gancho". Coincidamos también en que la elección dista de ser arbitraria y comporta un posicionamiento (explícito, por otra parte, dentro del texto) de Fontanarrosa, del narrador o de quien sea, donde dice, básicamente, que lo mejor de la literatura se encuentra escrito en un baño público. Nada más ni nada menos. De ahí a decir que Joyce es un maricón, que Tolstoi es un inútil, Góngora un pelotudo, hay un paso, que por cierto se da. ¿Es esto un argumento ingenuo, sencillamente provocador, o hay aquí una concepción de la Literatura, y por ende, una reflexión sobre la misma?

Si esto fuese así, ¿cómo quedaría formado entonces el canon de Fontanarrosa, suponiendo que sea ésa su intención?: El autor anónimo del baño, el tal John Irving, Chiquito, y él. Él, que sabe puntuar, que tiene el don de lengua, que basa su autoridad en el hecho de "saber contar". De esto último se desprenden las dos primeras menciones al autor anónimo, a John Irving y la posterior a Chiquito. La literatura es para Fontanarrosa "saber contar", atrapar al lector, detener su mirada entre la masa indiferenciada de bodrios de la mesa de saldos. No se trata para Fontanarrosa de establecer un sistema de referencias más o menos eruditas, es por eso que la oposición entre tropos "altos" y "bajos" que se encuentra patentizada en "Palabras iniciales" no es un fin en sí mismo (como lo sería en caso de tratarse de un manifiesto) sino más bien un fuego de artificio. Los distintos componentes que arman el sujeto cultural Fontanarrosa (un individuo de clase media que ha accedido a un alto grado de cultura general y que se encuentra ligado a una tradición popular donde la diferenciación entre las partes constitutivas del propio sujeto no son de tono cualitativo sino más bien de naturaleza diversa) son tan heterogéneos que la idea de tratarlos en esferas separadas no resulta. No se trata aquí de pensar si la literatura es tal o cual cosa, se trata, más bien, de utilizar los recursos que se encuentran al alcance de la mano sin importar de dónde provienen.

La oposición que se intenta retratar entre lo alto y lo bajo no tiene entonces una base "real", sino más bien simbólica, en tanto y en cuanto los autores que son denostados son también contadores de historias. La consecuencia del armado del "sistema Fontanarrosa" tiene entonces más que ver no, precisamente, con el armado de un sistema, de un canon, sino con una forma de retener al lector. Es aquí cuando es necesario repensar la idea de la reflexión acerca de la literatura. Quizá la haya, sí, (y de hecho la hay, como en todo texto literario) pero es posible pensar que nos enfrentamos a otro "ardid", otra bala de fogueo, en sus palabras, a un golpe bajo.

Lo importante del texto de Fontanarrosa no tiene que ver con un nuevo ordenamiento entre lo bajo y lo alto, con una idea sobre la Literatura, sino con crear una tensión que lleve al lector hasta el final del relato, manteniéndolo firme sobre el libro.

Un gesto común de la academia es pensar la relación entre los elementos constitutivos de un relato como entre lo bajo y lo alto, como si hubiese, dentro de la literatura, o dentro del escritor



mismo, una distinción positiva entre elementos que se puedan relacionar sólo en estos términos. En el caso de Fontanarrosa nos encontramos con la utilización de herramientas. Lo alto y lo bajo son dos categorías que en un sujeto cultural como el que él personifica (alto grado de cultura general, no pertenencia a circuitos académicos, vinculación estrecha a la cultura popular) utiliza en pos de un fin, entretener, en el sentido de *sostener mientras*. ¿Sostener qué?, preguntará algún crítico desorientado. Sostener nada, sostener el relato por el relato mismo, hacerlo durar, y para que dure es necesario que el pacto entre lector y escritor se mantenga el exacto número de páginas que el cuento ocupa.

La apuesta es alta. ¿Qué pasa si, en términos de Fontanarrosa, el lector no ve salir volando su protector bucal? ¿Qué pasa si con esa primera mano no nos vemos esparcidos en la lona del ring, si seguimos allí, parados aunque medio tembleques, esperando el próximo bife? La respuesta a esa pregunta está también en las palabras iniciales de "Usted no me lo va a creer", para decirnos qué debemos esperar. Más. Una atrás de otra, hasta que caiga. Si el golpe cae debajo del cinto, no importa. ¿Y qué significa caer, en términos de un cuento, en términos de Fontanarrosa? Llegar al final. Terminar el cuento primero, el libro después, ávidos de ese final que nos hunda en lo más profundo de la lona. Eso es todo. No hay un más allá ¿Es bueno?, ¿es malo?; de por sí, nada posee éstas características, pero existe una moral, una moral de la forma diría Barthes, que nos obliga a pedir más. La literatura debe tener un "más allá", ese fenómeno que la hace tan singular como inexplicable. Es algo que se le pide a la literatura para que sea Literatura.

Definitivamente Fontanarrosa no es Literatura, por dos cosas: primero porque él mismo así lo decide, porque Fontanarrosa no es un literato sino un escritor, y esta decisión, que tiene tanto de ideológica, lo ubica en un lugar que no admite cortes ni brechas. La reflexión acerca de qué es lo pertinente dentro de la Literatura, o la aparente distancia entre los temas que aborda, aparece obsoleta. La segunda causa es porque el plus que Fontanarrosa ofrece a la Literatura es el humor, un humor que no accede a la categoría de "más allá" porque es un humor costumbrista y que trabaja con la inmediatez del chiste. Dejando de lado la categoría de popular, asunto irresuelto eternamente para la institución literaria, nos encontramos con una literatura que no trabaja en terrenos "trascendentales", que no se propone como metalenguaje de ningún tipo.

Resulta un problema para la Literatura plantear el significante vacío, sobre todo en una narrativa como la de Fontanarrosa. El hecho de que no haya un "más allá" parece coartar posibilidades a la Literatura, detener su andar rumboso en un sentido finito. Si las categorías de lo alto y lo bajo aparecen trastocadas en su funcionalidad dentro del relato (la inversión que efectúa Fontanarrosa es "extrañar" un relato volviéndolo, paradójicamente, cotidiano), si el "efecto realidad" es aquella parte del relato que salta su propia lógica (el "efecto realidad" no se encuentra utilizado para apoyar la verosimilitud del relato sino para anclar el sujeto extraño a un referente familiar), nos encontramos frente a la posibilidad de la planicie narrativa, a la posibilidad del vaciamiento cínico de contenidos que todo acomoda para dar cabida a la nada, al vacío nihilista. Fontanarrosa sortea esta piedra en el camino reacomodando su sistema de referencias, no para destruirlo, sino para conformar uno nuevo.

Nos enfrentamos entonces con un escritor que nos plantea que todo (y este todo incluye desde Cervantes o Joyce hasta el autor anónimo del baño, pasando por Chiquito e Irving) es parte de una sola cosa, que las diferencias existen, pero atravesadas por un sujeto escritor. "De todo me voy a valer", sí, de todo.

La diversidad, que no es en Fontanarrosa un fin en sí mismo, hace posible repensar el tema de las categorías (lo alto, lo bajo, la cuestión del género) brindando al lector un panorama completo de los objetos y matices que pueden intervenir en un relato. Las distancias que guardan entre sí los objetos literaturizados, presentadas no como tales sino más bien como un "efecto realidad", son utilizadas como una diversidad unificada. El fin, el verdadero, el oculto entre tanta sanata intelectualosa, es captar a un lector difuso que no asocia lo bueno con lo alto, que escapa de la Literatura y se refugia en el cuento, esperando que el relato "lo divierta". Todo mezclado y todo junto. Los géneros, los tropos altos y bajos, las preguntas trascendentales y las que no lo son, los autores consagrados, los eruditos, y los anónimos célebres, aportan su granito de arena para fijar al lector en su silla, tenga éste un background literario o no. Es lo mismo, pero no.

La cita a Monzón en "Palabras iniciales" es por demás reveladora. La elección de citar a Monzón y no el famosísimo prólogo a *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, cuando la intención de ambas citas es exactamente la misma, habla a las claras de los procedimientos que de Fontanarrosa deben esperarse. El lector adentrado en la literatura puede leer, por omisión, la cita a Arlt, mientras que el lector que no consume Literatura puede comprender claramente el piñón que Fontanarrosa describe. Nada queda afuera. Nada ni nadie. Todo sirve, todo es bueno, y eso debería bastar, ¿no nos deja esto algo para pensar?, ¿no hay aquí "algo más"?





## "PALABRAS INICIALES": NOTAS PARA UNA LECTURA

¿Cómo abordar el texto inicial del último libro de Roberto Fontanarrosa? Esta es la pregunta que ha dirigido el ordenamiento del presente ensayo. Tuve acceso a ese texto, por primera vez, a través del suplemento "Radar Libros", que aparece los domingos con el diario *Página/12*. El copete de la nota, publicada el 9 de agosto de 2003, lo presentaba como "el extraño y deslumbrante tratado de teoría literaria que abre el volumen". Si bien no se afirmaba en ningún momento que era el "Prólogo" al libro, su nombre "Palabras Iniciales", el hecho de que fuera el primer texto y, obviamente, el carácter que le daba su publicación en un suplemento podía sugerir que se trataba del "prólogo" al libro. Es evidente que cuando se plantea una determinada cuestión en un texto, poco importa el estatuto que el mismo tenga; de hecho, la ficción puede realizar una autocrítica, incluso desde sus propios límites. Así y todo, un determinado estatuto textual genera una actitud de lectura determinada y hace que el lector construya parte de los significados que se agolpan en el texto.

Ahora bien, ¿por qué habría de considerarse ese texto como un prólogo? Carece de firma, su disposición tipográfica en el libro que integra y su diagramación no están separadas o distinguidas de forma alguna del resto de los relatos. Aún ante esta evidencia, bien podría pensarse que este relato sea, efectivamente, un prólogo. Este ensayo apunta a explorar esa ambigüedad, a generar las preguntas acerca de cuál es el sistema de lecturas que permite leer "Palabras iniciales" como un prólogo, a rastrear las marcas discursivas que hacen que dentro de una determinada tradición, se pueda abordar un determinado texto como un prólogo.

A lo largo de la lectura de cualquier libro de Fontanarrosa hay algo que se pone de relieve en el segundo o tercer texto: la parodia de los géneros es un gesto que se repite: parodia las cartas de lectores, los debates entre intelectuales, las novelas, los talk-shows. También parodia los "prólogos", por ejemplo, en el libro *Te digo más...* hay un relato que lleva por nombre "Prólogo". Ahora, la cuestión es la siguiente, qué datos vinculados al sistema literario argentino y, aún más, latinoamericano, hacen que el texto "Prólogo" de *Te digo más...* no pueda ser confundido y se reconozca enseguida su intención paródica, y qué marcas de "Palabras Iniciales" posibilitan que sea ambiguo, es decir: que pueda leerse como un prólogo.

Por una parte hay datos textuales que los diferencian. "Prólogo" está ubicado en la página 119 de *Te digo más*, hecho que hace que ni bien se lo aborde, se sepa que es una escritura parodiada: ningún "Prólogo" a un libro se ubica en la página 119. "Palabras Iniciales", en cambio, está ubicado al principio del libro, carece de firma y no hay ningún rasgo tipográfico que lo diferencie del resto de los relatos.

La pregunta entonces intentaría delimitar por qué "Palabras Iniciales" puede leerse como un prólogo, cuáles son las marcas textuales y contextuales que permiten esta lectura. En principio, creo que tiene que ver con el sistema de textos en el cual se inscribe, es decir, con una determinada tradición literaria, ya que posee ciertas características que lo ligan fuertemente a otros textos de nuestra cultura que sí funcionan como prólogos. Por otra parte, y en cuanto a las diferencias con el cuento "Prólogo", creo que puede aventurarse la hipótesis en la cual "Palabras..." sería una parodia a la forma de actuar de un sistema literario, en tanto que "Prólogo" es la típica parodia a un género, parodia que puede hallarse en cualquier libro de Fontanarrosa.

Hay un cúmulo de significaciones condensado en "Palabras Iniciales", que permiten ubicarlo en una cierta tradición: la de los prólogos de la cultura literaria latinoamericana. El primer impacto al leerlo es que concuerda con esta tradición, no sólo por los temas tratados sino también por el tono que utiliza. Así, el texto entraría en un sistema que va desde las "Palabras liminares" (1896) de Rubén Darío, hasta el prólogo de Roberto Arlt a *Los lanzallamas* (1931), desde la "Carta abierta a La Púa" (1922) de Oliverio Girondo, hasta el prólogo de Lugones a *Unario sentimental* (1909).

Como bien lo afirma Octavio Paz, la línea dominante de la literatura latinoamericana moderna se ha constituido a partir de una sucesión de rupturas. Ahora bien, esos prólogos pueden ser leídos a su vez, como manifiestos, como lugares en los que se definen gestos programáticos con respecto a la escritura. Los prólogos de la cultura latinoamericana se han constituido en lugares canónicos desde los cuales se apuesta a lo diferente, a lo nuevo, a la ruptura, algunos con mayor virulencia que otros, pero todos, casi en la misma dirección, han precisado la necesidad fundamental de *cambiar* el rumbo de la literatura y sus estatutos. Muchos de los textos que fueron acompañados por esos prólogos/manifiestos, traicionan los gestos programáticos expresados allí. El planteo de los prólogos es a veces tan radical que resulta imposible llevarlos a cabo en la escritura.

Podría proponerse que la ambigüedad de "Palabras iniciales" se instala en sus relaciones intertextuales: el texto pone en juego una serie de enunciados que se corresponden con la tradición de la ruptura. Ahora, si se asume que es un Prólogo habrá que decir, necesariamente, que el autor fracasa si ése es su proyecto de escritura. Pero este fracaso también es parte de la tradición



literaria de los prólogos: muchas de las pautas programáticas de los escritores de vanguardia fracasaron al ser llevadas a la escritura, y quedaron fosilizadas en sus programas como simples propuestas. En esto radica, en gran parte, el fracaso de las vanguardias históricas: en su mayoría, no pudieron transformar en obras artísticas los presupuestos que las regían. Por ende, esta no correspondencia entre "Palabras Iniciales" y su puesta en práctica en los textos, podría formar parte de esa tradición de la ruptura.

En relación a esto, me parece importante agregar algunas consideraciones con respecto al programa que se enuncia en "Palabras iniciales" y su falta de puesta en práctica en la escritura (en el caso de que fuera leído como prólogo). Es evidente que muchos cuentos de Fontanarrosa carecen del "golpe de efecto" que se propone para la literatura; hay muchos remates ineficaces, tramas bastante desvaídas, momentos en que se aburre tremendamente al lector. Esto contrasta con la pretensión de *inmovilizar al que lee*, de mantenerlo constantemente pendiente del relato, ya que la proliferación excesiva de algunos detalles y descripciones conspira notablemente contra las ambiciones presentadas en el supuesto prólogo. Existe, entonces, una falta de correspondencia entre lo que se enuncia y su puesta en acto en la obra estética.

"Palabras iniciales" puede ser leído como prólogo debido al espesor real de los temas que plantea: la relación con el mercado, la profesionalización del escritor, la capacidad para atrapar al lector desde una escritura, el cuestionamiento del mercado editorial, la eficacia del producto. Si se leen los prólogos básicos de nuestra cultura, se verá que son los temas que se repiten en casi todos ellos. Así, podrían proponerse tres tipos de lectura:

*Se lee como un prólogo:* Roberto Fontanarrosa decide escribir unas palabras preliminares a su libro y compone ese "extraño tratado de teoría literaria", atacando algunas cuestiones del mercado, enunciando un supuesto programa de escritura y denunciando los factores que hoy por hoy rigen el mercado literario. Es esta una lectura pobre cuya posibilidad cae prácticamente hacia el final del texto, cuando el narrador anuncia:

Entonces yo, que soy un literato, que he leído a más de un clásico, que he publicado más de tres libros, que escribo desde el fondo mismo de las pelotas, que me desgarró en cada narración, que estudio concienzudamente cómo se describe y cómo se lee, que me he quemado las pestañas relejendo a Ezra Pound, que puedo puntuar de memoria y con los ojos cerrados y en la oscuridad más pura un texto de setenta y ocho mil caracteres, que puedo dictaminar sin vacilación alguna cuándo me enfrente con un sujeto o con un predicado, yo, señores, premio Cinta de Plata 1989 al relato costumbrista... ("Palabras iniciales".)

Se comprueba entonces que ese narrador ya no es Fontanarrosa, por un dato esencial: la imagen que el escritor ha constituido de sí mismo es diametralmente opuesta a la de este narrador. Si hay algo que Roberto Fontanarrosa no haría, eso sería definirse como "un literato". Varias afirmaciones en este sentido, diseminadas imperceptiblemente a lo largo del texto, conducen a rechazar de plano esta posibilidad de lectura. "Palabras Iniciales" no es un "prólogo" y leerlo de esta forma limitaría en gran medida sus intenciones.

*Se trata de un ejercicio de "escritura parodiada",* otro de los muchos que hay a lo largo de toda su obra. Podría afirmarse fácilmente que "Palabras Iniciales" posee el mismo estatuto textual que "Prólogo" de *Te digo más...*, y entrar así en el juego de esta lectura, dejarse llevar y hasta reconocer que pueden causar gracia algunas de sus insinuaciones. Así y todo, creo que esta lectura también es limitante. En primer lugar, porque "Palabras Iniciales" y "Prólogo" no coinciden ni en su tema, ni en su tono y muchísimo menos en su intención. Aquí no hay ambigüedad: nadie cuestiona su estatuto paródico ya que no responde al sistema tradicional de los prólogos de la literatura canónica argentina. "Prólogo" forma parte, en cambio, de la parodia a un género y funciona (o pretende funcionar) como introducción, como simple paratexto. En primer lugar, está plagado de frases hechas y lugares comunes. Por otra parte, "Prólogo" no genera ningún tipo de ambigüedad: se ubica en la página 119 de *Te digo más...*, su narrador se empeña en comentar la obra del autor del libro *Dos balas calibre 38*, un tal Abelardo Rodríguez, y la parodia consiste precisamente, en comentar el texto que acompaña, contando el final. El libro es un policial, y el *prologuista* concluye así su comentario introductorio:

Y cuando el lector llegue al final de esta promisorio y consagratoria ópera prima de Abelardo Rodríguez, cuando se haya pegado ya una palmada en la frente exclamando, abismado, "¡Cómo no me di cuenta antes de que era Thomas Stevenson, el jardinero!", comprenderá que no ha perdido su tiempo y que ha leído uno de los más importantes aportes de los últimos tiempos a la novela policial. ("Prólogo").





Es evidente que el lector *no habrá perdido su tiempo* porque no leerá un libro policial que viene con el enigma resuelto desde su prólogo. Así, en este relato se instala una ficción totalmente reconocible y se le da el estatuto de *relato* por más que se la llame *prólogo*. "Palabras Iniciales" se construye como texto desde una estrategia completamente distinta a ésta. Y me gustaría proponer, como tesis central del presente ensayo, que dicho texto se constituye como *parodia a un sistema* y por ende, no se puede prescindir de ese sistema para elaborar una lectura que vaya más allá del mero entretenimiento. Las lecturas desde las cuales se puede abordar un texto le dan al mismo un lugar determinado: leerlo como prólogo implicaría inscribir a Fontanarrosa en la tradición literaria, mientras que leerlo como parodia al sistema supone ubicarlo en un lugar desde el cual se permite romper esa tradición, parodiando sus reglas. Opino, de esta manera, que "Palabras Iniciales" se construye como texto desde una parodia al sistema de los prólogos latinoamericanos.

La tercera propuesta de lectura me parece fructífera en varias direcciones. Por un lado, porque "Palabras Iniciales" forma parte de los textos en los cuales Fontanarrosa mejor se desempeña: las escrituras parodiadas. Por otro lado, porque instala un diálogo potente con otros textos de nuestra tradición, diálogo en el cual están en juego los postulados de una estética, sea o no la del mismo Fontanarrosa. A partir de esta parodia, se ponen en cuestión los carriles que ha utilizado la literatura latinoamericana para expresar su voluntad de ruptura con las estéticas anteriores y se evidencia que esos programas no han dado resultado porque, en muchos casos, sus presupuestos no han sido trasladados al acto estético. Si se lo acepta como parodia al sistema, el texto señalará el agotamiento de una tradición literaria. Y, a pesar de eso, resulta cómodo leerlo así, entrar en ese juego, y reconocer que esos postulados son vitales para esa estética, aunque después fracasen.

Sí, al decir de Julio Ramos, los prólogos de los escritores modernistas de fines del siglo XIX se han constituido en muchos casos como reflexión de la relación problemática entre literatura y poder, el texto de Fontanarrosa parecería querer discutir acerca de la relación entre literatura y mercado.

### Contra el canon

Un ejemplo de esta voluntad de ruptura son las "Palabras liminares", el célebre prólogo de Darío a *Prosas profanas* (1896). Una de las cuestiones fundamentales en las cuales es necesario detenerse al leerlo, es la propuesta de Darío con respecto al canon. Puede verse allí de qué manera Darío se propone alterarlo, sacar de su centro una tradición, proponiendo otra:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Éste, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega; éste, Garcilaso; éste, Quintana." Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamó: ¡Shakespeare!, ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!) ("Palabras Liminares").

"Palabras iniciales" apunta también en esta dirección, es un intento por resituar el orden del canon, por llevar al centro lo que se encuentra en el margen. Si Darío proponía cambiar a Cervantes por Gracián, el narrador que construye Fontanarrosa va mucho más allá: propone como literatura algo que no sólo está fuera del canon, sino que es marginal con respecto a la literatura misma: al proponer una escritura cuasi rupestre (ya que se escribe con un cortaplumas), al apreciar la narración oral por sobre lo escrito, al citar como autoridad a alguien que no tiene nada que ver con lo literario. Pueden leerse frases como:

("Puto el que le esto") ...no la escribió ni Joyce, ni Faulkner, ni Jean Paul Sartre, ni Tennessee Williams, ni el pelotudo de Góngora.

(...) Hablan de aquel famoso comienzo de *Cien años de soledad*, la novelita rocodó del gran Gabo.

"Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento..." Mierda pura.

(...) No me muevo bajo la influencia de consejos de maricones como Joyce o el inútil de Tolstoi. ("Palabras Iniciales").

Ni Faulkner, ni García Márquez, ni Góngora. Sí, en cambio, el *contador de historias*, personaje típico de muchos de sus relatos. Primero la enunciación de lo que se rechaza, luego la ejemplificación de aquello que se acepta, de aquello que debe constituir el nuevo centro en una nueva literatura:

Te están contando algo, querido lector, de eso se trata. Tu amigo Chiquito te está contando, por



ejemplo en el club, cómo al imbécil de Ernesto le rompieron el culo a patadas cuando se puso pesado con la mujer de Rodríguez. Vos te tenés que ir, porque tenés que trabajar, porque dejaste la comida en el horno, o el auto mal estacionado, o porque tu propia mujer te va a armar un quilombo de órdago si de nuevo llegás tarde como la vez pasada. Pero te quedás, carajo. Te quedás porque si hay algo que tiene de bueno el sorete de Chiquito es que cuenta bien, cuenta como los dioses y ahora te está explicando cómo el boludo de Ernesto le rozaba las tetas a la mujer de Rodríguez cada vez que se inclinaba a servirle vino y él pensaba que Rodríguez no lo veía. No te podés ir a tu casa antes de que Chiquito termine con su relato, entendolo. Mirás el reloj como buen dominado que sos, le pedís a Chiquito que la haga corta, calculás que ya te habrá llevado el auto la grúa, que ya se te habrá carbonizado la comida en el horno, pero te quedás ahí porque querés eso que Jhon Irving decía con tanta gracia: querés saber cómo termina la historia, querido, eso querés.

La propuesta pretende llevar al centro de lo literario no sólo lo que está en los márgenes del sistema, sino aquello que está al margen de lo literario: la oralidad o la huella de un cortapluma.

### Contra el sistema

Vale detenerse un momento en la "Carta abierta a La Púa", que funciona como prólogo a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo. Si bien responde a un espíritu de época, tiene algunos factores en común con el texto de Fontanarrosa. Girondo se queja claramente de la masiva mediocridad de los escritores:

¿Un éxito eventual sería capaz de convencernos de nuestra mediocridad? ¡No tendremos una dosis suficiente de estupidez, como para ser admirados?... (...) ¿Publicar? ¿Publicar cuando hasta los mejores publican 1.071% veces más de lo que debieran publicar?<sup>1</sup>

También en el prólogo de Darío podemos advertir esta crítica:

Por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-comprend-pas*. *Celui-qui-ne-comprend-pas* es, entre nosotros, profesor, académico correspondiente a la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*. ("Palabras liminares").

Acerca de esta multitudinaria cantidad de seudointelectuales y seudoescritores, también se expone el texto de Fontanarrosa. Si bien su intención es quejarse, ante todo, de las reglas del mercado y del valor del libro en tanto que objeto de cambio, su narrador recupera la voz de los prólogos que he citado, afirmando:

Millones de libros, entonces, de escritores importantes y sesudos, de mediocres, tontos y banales, de señoras al pedo que decidían escribir sus consejos para cocinar, para hacer punto cruz, para enseñar cómo forrar una caja de bizcochos. Pelotudos mayores que dedicaron toda su vida, toda, al estudio exhaustivo de la vida de los caracoles, de los mamboretás, de los canguros, de los caballos enanos. Pensadores que creyeron que no podían abandonar este mundo sin dejar a las generaciones futuras su mensaje de luz y de esclarecimiento.

(...)

Mi libro tendrá, como cualquier hijo de vecino, que zambullirse en las mesas de novedades junto a otros millones y millones de pares, junto al tratado ilustrado de cómo cultivar la calabaza y al horóscopo ilustrado de Sabrina Pérez... ("Palabras iniciales").

### La voluntad de cambio

La tradición de la ruptura está ligada, consecuentemente, con la idea de un cambio, de una propuesta que defina de qué modo se continúa al romper con algo, en este caso, al romper con una estética anterior. En los prólogos analizados, esa voluntad de ruptura se hace patente y es por eso que ese discurso adquiere un tono casi agresivo. La propuesta acerca de cómo seguir, también está explícita; de hecho, es lo que sustenta el rasgo programático de estos textos. Leemos en Darío:

Yo no tengo literatura *mía* -como lo ha manifestado una magistral autoridad- para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí.

(...)

Y la primera ley, creador: crear. Bufo el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta. (Darío, "Palabras liminares").

Darío declara una *estética ácrata*, define sus pautas y propone pasos a seguir. Tampoco en Girondo faltan estos rasgos. Se lee en la "Carta abierta a La Púa":

Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno

<sup>1</sup> "Carta abierta a La Púa", en *Veinte poemas...* (1922), C.E.A.L., Buenos Aires, 1991.





recoge como quien junta puchos en la vereda. Lo que sucede entonces es siniestro. El pasatiempo se transforma en oficio. Sentimos pudores de preñez.

[...]

Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera voluntad de aventura? ¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra? ("Carta a La Púa").

Girondo apunta a la desacralización de la figura del escritor y propone un acercamiento entre la literatura y lo lúdico. Romper con la lógica y, a su vez, con lo anterior, con los que *hace 70 siglos están bajo la tierra*. Los gestos de ruptura son elocuentes, porque son estéticas que han reclamado un cambio en lo literario. El texto de Fontanarrosa se construye también bajo éste código: por un lado, la impugnación de un determinado tipo de literatura; por otra parte el programa o propuesta de acción que posibilita el rechazo anunciado. Del primer gesto, es decir, de la ruptura, se habló anteriormente: se impugna todo un sistema literario,

Esto que yo cuento, que encontré en un baño público, es muy superior y no pertenece seguramente a nadie salido de un taller literario o de un cenáculo de escritores pajeros que se la pasan hablando de Ross Macdonald ("Palabras iniciales")

y se propone, a su vez, una determinada idea de literatura:

Lo leí en un baño público en una estación de servicio de la ruta. Eso es literatura. Eso es desafiar al lector y comprometerlo. Si el tipo que escribió eso, seguramente mientras cagaba, con un corta-plumas sobre la puerta del baño, hubiera decidido continuar con su relato, ahí me hubiese tenido a mí como su lector consecuente. Eso es un escritor.

¿Eso es un escritor? Un momento, la imagen es muy parecida a la del tipo que *recoge poemas como quien junta puchos en la vereda*, se corresponde con esa imagen y, si bien la metáfora tiene otra intención ya que apunta al *efecto* de la escritura sobre un lector, es clara su semejanza. Tienen que ver con desacralizar el lugar del escritor, presentarlo como alguien que no necesariamente tiene que estar vinculado a determinados ámbitos para poder escribir. Ahora bien, y con esto se vuelve al problema del comienzo, el gesto puede leerse como *programa* o como *parodia de un programa*. Prefiero optar por lo segundo, creo que el gesto de Fontanarrosa tiene que ver con una parodia hacia el sistema por el cual nuestra literatura se ha expresado en contra de presupuestos estéticos gastados. Esa forma, que se ha vertido mayoritariamente mediante prólogos/manifiestos también se ha desgastado. Y se ha desgastado tanto, que hasta puede propiciar esta parodia.

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

CONICET



T E C H



entrevistas

fontanarrosa  
divinsky

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

CONICET



I E C H





—¿Qué le gusta leer? ¿Cuáles son sus autores preferidos?

—Yo advierto que son etapas. Etapas porque he pasado por muchas, lo que no quiere decir que no vuelva el día de mañana a esas etapas, y no sé muy bien la razón de esas etapas, qué determina esas etapas. Yo empecé leyendo historietas, historietas de aventuras, a mí no me atraían tanto las humorísticas. Yo leía *El Tony*, *Rayo Rojo*, *Misterix*, ese tipo de cosas. Y yo creo que tuve —tuvimos— la suerte de que en una edad muy formativa y muy influenciada aparecieron acá en la Argentina un par de revistas: *Hora Cero* y *Frontera*. La diferencia era que escribía Oesterheld. Y entonces ya marcó otro nivel dentro de los guiones de las historietas y es como que te da otro punto de referencia. Ya no admitís cualquier cosa. Y fundamentalmente genera —o generaba porque yo creo que ya ahora la historieta está en otra situación— un hábito de lectura. Y relacionar directamente a la lectura con el placer, o sea con el entretenimiento, que yo no sé si está bien o está mal, pero es lo que yo pretendo al menos, ¿no? Y eso después me motivó a que buscara otras cosas. Y caí fundamentalmente en una colección muy emblemática, que en alguna oportunidad en una Feria del Libro en la que *Clarín*, creo, hizo reportajes a, ponele, veinte escritores, dieciocho dijimos lo mismo: es la colección Robin Hood. Ahí uno leía con la misma intención del entretenimiento a autores que eran importantes, y que uno no sabía que eran importantes. Jack London, por ejemplo, con *Colmillo blanco*. Conrad, Stevenson, el mismo Salgari. Y después leí ya en forma bastante caótica porque, no me explico muy bien por qué, en mi casa había libros. Digo, no me explico muy bien porque mi viejo no leía, y mi vieja siempre leyó por placer. Pero yo nunca vi que comprara libros. O sea, ahora mi teoría, ya que ella es una mujer mayor, es que los robaba. Robaba libros (risas). La otra teoría sería que se los prestaban algunas amigas, que se intercambiaban libros. Entonces, aparecían libros insólitos en casa. Yo leí *Un mundo feliz* de Aldous Huxley cuando tendría trece, catorce años, y no entendí un carajo. Lo que entendía es que era otra cosa: que había otra importancia, que había otro espesor ahí. Y también, te digo, una cantidad de libros de muy distintas procedencias. Ya me gustaban los libros que me informaban, dejando de lado el estilo ¿no? Por ejemplo, me acuerdo, nunca más lo encontré a ese libro, y ni sé de quién era, un libro que se llamaba *Aventuras del Capitán Hateras*, que después vi que el punto más al este de los Estados Unidos es el Cabo Hateras. Y se ve que era un navegante, no sé. Estaba lleno de información sobre el arte. A mí esos libros me fascinaban. El libro de aventuras me fascinaba. Otro libro importante en su momento para mí fue *Dar la cara*, de David Viñas, porque fue, diría, el primer libro de un autor argentino que leí. Acostumbrado a leer traducciones al español de autores de habla inglesa, o españoles, lo que a mí me produjo un asombro, lo que me impactó de David Viñas era que los personajes hablaban como hablaba mi viejo. Y puteaban como puteaba mi viejo, y como los amigos de mi viejo en el club. Y eso es como que decís "Putá, éste es un escritor importante y se puede escribir así. Se puede escribir sobre lo que a uno lo rodea", ¿no?

Y después está todo el boom latinoamericano. O sea, leí, como correspondía, a García Márquez, a Vargas Llosa, Cortázar, Borges. Esa fue la época en la que empecé a trabajar en la revista *Boom*, donde tuve contacto con gente más especializada. Yo trabajaba en publicidad —y la publicidad es por ahí una burbuja, ¿viste?— pero ahí en la revista me encontré especialmente con el Negro Ielpi, con Juan Carlos Martini, que ahora es Juan Martini, que me empezaron a decir "¿Por qué no lees esto?". Y ahí fue que tuve como una especie de guía, de ambiente. Por ejemplo, Pavese, que leí bastante por influencia del Negro Ielpi.

Pero yo creo que a mí los que me marcaron mucho —y que también habrá sido influencia de Ielpi— fueron los narradores norteamericanos: Hemingway, Mailer, Capote, Salinger, tipos que cuentan una historia con una aparente simplicidad, y que no ahondan demasiado en la personalidad de cada personaje, y uno va conociendo a esos personajes a través de cómo actúan y cómo hablan, que es lo mismo que como uno conoce a la gente. Yo creo que a mí eso me tranquilizó. Ver que se podía escribir así, que se podía contar con cierta sencillez. Una cuestión ligada a la literatura periodística, ¿no?

Y desde hace unos años —me salté como veinte años en el camino—, me di cuenta de que me atrae la lectura periodística, o biografías noveladas, informes, no sabría decirte si llegar al ensayo, porque por ahí me superan en lo que respecta a información... Pero he leído a Eric Hobsbawm, algunas cosas me parecieron particularmente interesantes. Pero fundamentalmente busco información: los tipos que por ahí te ayudan a ver mejor algunas cosas, a nivel accesible. Savater o Tomás Abraham, por ejemplo. A veces abro libros de Abraham pero veo que me exceden en lo que es la información: están haciendo una cantidad de menciones a tipos que yo no tengo ni la más puta idea. También libros sobre la historia argentina y ese tipo de cosas. En este momento estoy, y desde hace varios años, en eso, en ese tipo de lecturas.



—¿Lee, entonces, para buscar información más que por entretenimiento?

—Es por información. Bueno, en algunos casos las cosas se complementan: me entretienen y me informan. Pero te digo que he dejado momentáneamente de leer ficción. Cada tanto, por ahí, alguien me dice "mirá esto", o encuentro algún libro. Bueno, he pasado, por ahí, por Woody Allen, supónete, dentro de lo que uno intenta hacer, ¿no? No hay demasiada literatura humorística y yo confieso que no me entretienen los libros de los humoristas antiguos. Por ahí te dan nombres de algunos españoles de otra época. Y no me atrapan, en realidad.

—¿Se considera un escritor humorístico?

—Ocurre esto: yo intento encontrar, para empezar a escribir, situaciones que considere dignas de ser contadas, que me entusiasmen para empezar a escribir. Situaciones de conflicto, fundamentalmente. Yo creo que si encuentro una buena situación de conflicto tengo el setenta por ciento de la cosa solucionada. Pero después, sí, trato de buscarle, si no una resolución humorística, que haya algo, que haya una idea, que no sea solamente una narración costumbrista. Que haya una idea en el medio. Y en muchos casos es humorística. Y creo que es un plus que yo por ahí le puedo agregar y que otros escritores no. Como que es una ventaja que no quisiera resignar. Aunque muchos de los temas son dramáticos, como los de cualquier otro escritor. Al punto que sin yo imaginarlo, ni pensarlo, muchos de los cuentos se hacen en teatro. Yo nunca escribí para teatro ni soy un tipo de teatro. He quedado mal con todos los grupos de teatro de Rosario porque no los voy a ver ni en pedo. No por nada, sino porque no tengo hábito de ir al teatro. Y creo que es por eso, porque mis cuentos son fácilmente transportables: hay por ahí una situación atractiva, y hay diálogo y acción.

—También se hizo el corto de "Una historia de tango"...

—Sí, por camaradería, pienso. Lo había enganchado a este chico Omar Vieytes. Había hecho un muy lindo corto en dibujo animado sobre otra historieta mía, y después hizo éste, más ambicioso, que lo enganchó al Negro Caloi, y estaba también Ulises (Dumont). Pero yo no participo nunca en eso. En teatro, simplemente doy la autorización a través de Argentores, pero no participo.

—En Buenos Aires hay un grupo de teatro que se llama Ernesto Esteban Etchenique...

—¿Ah sí? (risas). Un homenaje...

—Ese personaje recorre buena parte de su obra...

—Lo que pasa es que en un momento empecé a fijarme en los aforismos. A mí me causa gracia, no sé si el aforismo, sino la intención del aforismo. Esa cosa como que ¡pac! ahí... una frase que te va a cambiar la vida, de una profundidad notable, ¿viste? Y bueno, empecé a escribir aforismos en joda, totalmente paródicos, ¿no? Y había que sustentarlos en un personaje. Lo que pasa es que después ya no me salían. Llega un momento en que se agotan. En un primer momento dije "no, puedo escribir cuatrocientos"... Y no. Pero me parecía gracioso eso: la pretensión del aforismo. Y algunos son buenos. Yo compraba libros de aforismos y afanaba un poco de ahí, modificaba, ¿viste? y ese tipo de cosas.

—Volviendo a su interés por la información. En distintos momentos de la confección de este número, pensábamos: "Fontanarrosa escribe con una enciclopedia al lado". La intuición venía por la cantidad de nombres que hay en su obra: países, ciudades, animales, plantas...

—Vos sabés que sí, se transmite eso, y yo creo que en ese aspecto algunos humoristas tenemos la imagen un poco distorsionada que pueden dar los periodistas. Los periodistas siempre algo de información tienen. Por ahí es mínimo lo que tienen, pero daría la impresión de que conocen mucho el tema. Es difícil que a un periodista lo agarres mal parado con algo, a menos que sea especializado. Pero yo siempre traigo a colación una frase que leía (incidentalmente, a mí me gusta mucho el fútbol, y creo que recién ahora está generándose una literatura de fútbol proporcional a lo que es el fútbol en la Argentina, pero si yo tengo que decir qué autores leía de fútbol cuando era joven, éstos eran los periodistas deportivos de *El Gráfico*) Panzeri: "vivimos en el torbellino de la dialéctica, donde los que saben poco les tratan de hacer creer que saben mucho a los que no saben nada". Eso es cierto. En muchos casos, cuando escribo un cuento, pongo cualquier nombre y cualquier cosa. Y después busco. Pero por ahí, a una persona le pongo el nombre de un río, a una ciudad le pongo el nombre de un animal, qué se yo. Pero que suene. Que tenga un clima. La sensación que da, es que uno es un experto en eso. Y sacaste dos cosas. En





una época, hablando de gustos de lectura, me gustaban los best-seller, dentro de los cuales había algunos muy bien armados y muy atractivos, y otros espantosos. Por ejemplo, *Tiburón* me pareció un libro bárbaro, además, con mucha información. Y *Aeropuerto*, un libro muy flojo, a mi juicio, la historia es totalmente infantil, pero la información que hay sobre los aeropuertos es realmente muy interesante. Entonces, esa combinación hizo que yo escribiera *Best Seller*, porque era la posibilidad de inventar una enorme cantidad de información. Aparte la parodia es más fácil, siempre. Si vos estás, como yo, con el temor de afrontar una novela, que después me di cuenta que no las puedo hacer porque me resultan muy difíciles, en la parodia siempre tenés un modelo, y más o menos lo vas modificando. Pero te da la posibilidad de inventar mucho y como en todo mentiroso, profesional, digamos, en este caso, tenés que meter alguna información cierta.

—**Hay también ambientes inventados, como el restaurante giratorio de El área 18...**

—Claro, pero yo estuve en un restaurante giratorio en El Cairo, en El Cairo de allá (risas).

—**A nosotros nos sonaban como sacados de películas norteamericanas.**

—Otras son de películas, obvio.

—**Ésa era otra pregunta: la relación de su literatura con el cine.**

—Y, para los historietistas el cine es el ejemplo. En definitiva, la historieta es un story board. Y todos somos muy fanáticos del cine.

—**La influencia del cine se refleja más en sus novelas que en los cuentos.**

—Bueno, pero por la necesidad.

—**El largo aliento...**

—Claro. En el cuento vos tenés un punto de atracción. Lo desarrollás y se terminó. En la novela yo tenía un punto de atracción acá y otro acá, y acá se me caía, no sabía qué carajo hacer, ¿viste? Es complicada la estructura de la novela. Es muy lindo cuando entrás, pero...

—**¿Cuál es la que más le gusta de sus tres novelas?**

—*Best Seller*, yo creo. Aunque *El área 18* para los que les gusta el fútbol. *Best Seller* es más como las ganas de escribir algo así, y bueno, solucionarlo de alguna manera, ¿no?

—**¿Nunca pensó que *Best Seller* podía ser un personaje de aventuras de sus historietas, como *Sperman* o *Boogie*?**

—Puede ser que me haya pasado por la cabeza. Pero en el 72 empiezo con Inodoro Pereyra y con Boogie... Entonces ya se hacía muy difícil, realmente. Yo lo veo con mis colegas: muy pocos han mantenido dos personajes durante tanto tiempo.

—***Best Seller* es un personaje muy carismático.**

—Claro. Me causa gracia porque todavía hoy en La Feria del Libro en Buenos Aires, siempre yo hago un dibujito, la firma y pongo el Mendieta. Por ahí alguien me dice "Haceme Inodoro", qué se yo. Por ahí uno me dice "Por qué no me hacés el *Best Seller*", y ahí lo inventaba en la Feria. Un tipo con una nariz tipo Inodoro Pereyra...

—**¿No tenía un dibujo pensado para *Best Seller*?**

—No, no, no tenía una gráfica de él.

—**En los últimos juegos olímpicos, el canal TN visitó al seleccionado de hockey, y en una de las mesitas de luz había un ejemplar de *El área 18*.**

—Ah, sí? (risas) Muchas veces me preguntan "¿Cuándo vuelve *Best Seller*?" Yo tenía una novela empezada de *Best Seller*. Y yo siempre digo que necesito saber cómo termina una novela para empezarla, porque hay muchos escritores que no. El Gordo Soriano no, largaba. Y yo sabía el comienzo y el final. Y el medio no lo tenía. Y no lo tuve nunca, y no lo hice. Siempre pienso "puta, la tendría que volver a agarrar y describirla toda".

—**Recién mencionó a Soriano. Dentro de la literatura argentina: ¿cuáles son los autores que más le han gustado?**

—Y, los clásicos, Borges, por supuesto.



—**¿Cuál es el Borges que más le gustó?**

—Bueno, he leído los cuentos, no sus poemas. No leo poesía. Y no lo digo como un rasgo de orgullo, ¿no? Habitualmente no leo poesía, he consumido poesía a través de los cantantes: Paco Ibáñez, Serrat, Cortéz.

—**Sin embargo, en alguno de sus cuentos aparece lo que podría llamarse sensibilidad poética.**

—Hay una intención paródica de entrar en la cosa florida porque es divertido. Eso por ahí es difícil de precisar. Cuando digo "bueno, ¿en qué tono voy a escribir esto?" y "¿en qué estilo lo voy a escribir?", porque indudablemente lo paródico es más sencillo pero no podés seguir haciendo parodias toda la vida. Entonces cuando vos salís de ahí tenés que hablar con una voz propia. Y bueno "¿ahora qué hago, ahora que estoy solo?"

—**¿El estilo se lo da el tema que elige?**

—Depende. Hay muchas historias del tipo tanguero (yo no me considero un nostálgico, para nada) que se prestan a hablar como los glosistas de tango, que a mí me gustan mucho, o las viejas novelas floridas, lo cual implica ya otra literatura. O por ahí, volviendo al tema Hemingway, ese tipo de narraciones con frases más cortas y más despojadas. Y si no, yo aplico lo que a veces le decía a mi hijo cuando tenía que escribir una composición y no sabía cómo hacerlo. Yo le decía "¿cómo le contarías esto vos a un amigo?". Y chau, ¿viste?, bancátela y rebuscátela. De la misma manera que le tengo que contar algo a alguien y digo "bueno, trato de contárselo de la forma que lo pueda entender".

—**En su escritura hay muchos rasgos orales. Por ejemplo, todos los títulos de las compilaciones de cuentos corresponden a los cuentos donde un personaje le cuenta a otro una historia: Te digo más, Usted no me lo va a creer: ¿Se le hace difícil la transcripción del registro oral al escrito?**

—Eso es un tema, ¿no? Porque, volviendo a lo de David Viñas, hay gente que me lo ha puntualizado, porque indudablemente el lector —como me pasó a mí con Viñas— se siente más cercano, más metido dentro de ese vocabulario. Pero, para mí, es como si yo hubiera grabado durante años las conversaciones de mi alrededor, y después pongo el grabador y las escucho. Me da esa impresión. Tiene que ser una música medianamente reconocible, ¿no? Si yo tengo que escribir un cuento sobre los muchachos que van a jugar al fútbol, lo que se habla mientras uno se cambia y todo eso, puedo escribir cuatro volúmenes, y me aparece con total fluidez. O cómo habla mi viejo. Y en muchos de los cuentos de bar, yo digo "bueno, este personaje va a hablar como el Pitufito, o como Ricardo". Finalmente nunca es textual, es una mezcla. Aparte, hay otra cosa de la que me di cuenta. En una oportunidad que le tuve que hacer un reportaje muy largo a la Brujita Verón, le dije "mirá: yo no grabo ni desgrabó". Entonces se grabó la conversación y después se lo dan a una pobre chica que tiene que desgrabar todo. Y te desgraba hasta las vacilaciones ¿viste? Vos decís: "hum", esas cosas. Y vos te das cuenta de que si eso lo transcribís así, se vuelve un plomo. O sea: necesita una edición que, de todas maneras, haga aparecer la cosa como muy suelta y muy natural. Pero ahí hay un trabajo de no repetir demasiadas cosas, de clarificar el texto.

—**Manuel Puig decía algo parecido con respecto a repetir lo que se escuchó.**

—Sí, sí. Ah, bueno, él tenía esa particularidad. Otro tipo que yo leí mucho...

—**Su cuento "Fotos viejas" tiene claras reminiscencias de la literatura de Puig.**

—Claro, porque son esas viejas enclavadas un poquito en la memoria de la infancia, y Puig recurría mucho a eso, ¿no? Sí, esas situaciones de mi vieja con una tía mirando un álbum de fotos es clásica. Clásica por ahí de aquella época, ahora con los videos y esas cosas ya no pasa mucho. Y me parecía lindo, esa cosa que uno aprecia en algunos escritores y es lo que no cuentan. Es como si vos escuchás una conversación en una habitación cercana. No sabés qué está pasando. Vos escuchás sólo la conversación. Entonces es como que detrás hay toda una cosa de suposiciones, que es muy interesante.

—**¿Cómo se lleva con la gramática?**

—Mal. Nuestra relación siempre fue mala, desde la escuela. Tenía una ortografía espantosa. Pero nunca le di demasiada bola. No por la cosa que vos decís "ah, un transgresor", no, las pelotas. Yo soy una cosa clásica. Yo después me enteré que Daniel Divinsky corrige bastante la gra-





mática. Pero a mí no me calienta demasiado en lo que respecta al diálogo. Se habla como se habla, con reiteraciones, equivocándose. Ahora, después, en las descripciones... Pero te digo, la preocupación pasa por otro lado. Eso me parece que es una cosa mecánica, técnica, que se puede corregir o no. El problema original es qué quiero contar y cómo. Y encontrar algo para contar. Después, ya, si vos tenés una buena idea, decís "uh, bueno, fantástico". El problema es que aparezca una buena idea.

**—El disparador a la hora de escribir: ¿es una situación, un personaje, o una voz?**

—Y, puede ser un montón de cosas. Es muy raro eso. Hay veces que vos decís "bueno, un tema, tengo ganas de escribir sobre esto". Recurrentemente el fútbol, ¿verdad? Entonces, por ahí fuerzo una situación, o como excusa tomo eso: los muchachos cambiándose antes de jugar, y no hay una historia ni nada, hay una historia pelotuda dando vueltas por ahí. Me gusta recrear el lenguaje. En otras no, en otras surgen cosas como en "Sueño de barrio", que una vez me desperté y estaba soñando con una mina, indudablemente, ¿no? Entonces, es como que vos de golpe te despertás y tu mujer está al lado. Es como una infidelidad cometida a cinco centímetros de tu mujer (risas). Me parecía una situación linda. Te digo, eso aparece medio de casualidad. Otras veces, hay situaciones que te parecen de por sí extrañas, como "¡Qué lástima Cattamarancio!". Yo lo escuchaba a José María Muñoz, que dejaba hablando a un tipo que estaba en la cancha de Ferro con otro en la Base Marambio (risas). Ya de por sí, el simple hecho de contar eso, era... Y hay veces, muy poquitas, que arrancan de hechos reales. "Plegarias a la virgen", por ejemplo, a mí me lo contaron: dos hinchas de Central que fueron a la iglesia, ¡y le rompieron el dedo a una virgen para forzarla! (risas). Uno le empezó a pedir y el otro le dice "No, no, no. ¡Apretala porque sino no te va a dar bola!" Me pareció una cosa maravillosa. Pero bueno, tampoco es muy frecuente que uno se encuentre con ese tipo de cosas. Lo que es cierto es que en este tipo de actividades no hay recreos, ¿no? Uno está siempre medio atento. Porque te digo: a mí lo que me deslumbra de Woody Allen es que ve lo que vemos todos y tiene otra mirada sobre lo que vemos todos, eso que está tan adelante tuyo que no te das cuenta. Yo digo: cuántas veces hemos dicho: "Fulanito habla con un peronista y es peronista, habla con un radical y es radical...". Y bueno, Woody Allen hizo *Zelig*, donde el tipo hablaba con un negro y se volvía negro, hablaba con un gordo y se volvía gordo. Muchas veces uno lee que los personajes parecen salirse de la pantalla, y bueno, en *La rosa púrpura del cairo* pasa eso. Entonces yo digo "¡puta! Todos hemos estado cercanos a esa idea y se le ocurrió a este muchacho". Por eso, hay una atención para ver qué podés sacar de algún lado ¿no?

**—Y hay una tensión o un desvío, siguiendo con Woody Allen, que también aparece en su obra: lo que era cotidiano y real se vuelve extraordinario.**

—Claro, eso es lo que yo llamo "la idea". Es lo que quisiera encontrar siempre, y muchas veces no se encuentra o no es suficientemente efectiva. Pero esa es la idea: lo que diferencia a esa historia de otra. O lo inesperado. Es muy claro en el cuento de los tipos que vuelven de un partido en Santa Fe, "Un hecho curioso", realmente, un hecho curioso, ¿no?, donde aparecen ahí unos marcanos, y comen con ellos... situaciones grotescas.

**—El cuento "Nada del otro mundo" suponemos que debe haber surgido de pensar un poco la literalidad de la frase hecha.**

—Claro, como si alguien supiera qué es el otro mundo. Es una intención de mirar desde otro punto de vista situaciones habituales.

**—Y ese cuento de Usted no me lo va a creer, "Caza de brujas en la pampa", ¿fue una ocurrencia del momento o ya tenía el tema de antes?**

—Yo había leído muchos libros por ahí, libros de costumbres, de hábitos de principios de siglo pasado. Leí Diego de Azara me parece que se llama a un biólogo español que me parecía gracioso porque él escribe un librito donde envía a España datos sobre todo lo que ve aquí, ¡pero sobre todo lo que ve! una hormiga, una planta, una montaña, ¿no? Y después, hay un escritor que cuenta cómo fueron los principios de Comodoro Rivadavia, habla de la caza del guanaco, de cómo es la conducta del zorrino; contaba lo que veía: las primeras chatas, los primeros autos que llegan a Comodoro Rivadavia, ¿viste? Y bueno, yo siempre tuve ganas de contar algo así: de cárceles de... ¿ñandús? (ñandúes, ñanduses, no sé); que ahí sí entramos en eso de que yo en la puta vida he estado cerca de algo así, o solamente a partir de la literatura. Y bueno, ahí se combinó con lo de la caza de brujas.



—¿Por qué brujas?

—Por el dicho habitual. O sea, eso se refiere al maccartismo. Se supone que si vos planteás: "la caza de brujas en la pampa", me imagino que la primera idea que tiene alguien que va a leer, es que se trata de algo político, la caza de opositores... y bueno, no, él dice "yo vine a cazar brujas".

—*Inclusive se podría llegar a suponer que es una especie de animal al que le dicen "bruja", porque está detallado como si fuese la caza de un animal: van primero con los perros que las huelen y después con el gato que las espanta. Es más, los cazadores tienen que taparse las caras porque las brujas los pueden engualichar. Y es algo terrible, también, el cuento...*

—Sí, es cruel.

—*En la crueldad se asemeja a "De la comida casera", de Los trenes matan a los autos.*

—Hay cosas que ya, por ahí, yo no haría...

—*Por ejemplo esos cuentos...*

—Y... "De la comida casera", no sé. Aparte ese libro es el primero. Ese se editó acá en Rosario, en el '73. La edición tenía la foto de una especie de tía abuela mía, en la tapa. Lo editó Juan Carlos Martini.

—*¿Y cómo lo lee hoy? La pregunta viene porque nosotros notamos que después de este libro cambió completamente su forma de escribir.*

—Es que eso fue lo primero, muy experimental.

—*Como si fuesen ejercicios...*

—Sí, sí, ejercicios, a ver qué pasaba, cómo me sentía. Por primera vez escribía algo saliéndome de la historietita.

—*¿Ve una evolución? ¿Se siente un escritor maduro?*

—Yo creo que se da una cosa ambivalente. Uno siente como que ahora tiene más herramientas, en el dibujo también, que puedo solucionar mejor los problemas que se me presentan. Y por otro lado, también la sensación de que tenés menos ideas, que yo no sé si es "una sensación"... Pero hay una cosa concreta: cuando vos empezás todo es virgen; podés agarrar cualquier tema, que no lo hiciste, nunca lo hiciste. En cambio, ahora digo: "otro de caza de brujas en la pampa, no puedo, puedo hacer la caza del peludo o del tatú carreta en la pampa", y ya no lo puedo hacer, ¿viste?. De fútbol he escrito mucho, se hace difícil encontrar otra cosa... Entonces, ésa es la sensación...

—*Está el miedo a repetirse.*

—Pero te repetís lo mismo, es imposible. Incluso, bueno, no sé quién decía: "el estilo es la reiteración". ¿Viste esa gente que va a ver a Les Luthiers y dice: "...y sí, pero es más o menos siempre lo mismo", ¿y qué querés que hagan?, ¡es lo que les sale! Además, si arrancan con una cosa muy distinta, te dicen: "esto no es Les Luthiers".

—*¿Cómo se lleva con las interpretaciones que se hacen de sus cuentos?*

—A veces eso es interesante, en teatro especialmente, ¿no? Los tipos le han encontrado un matiz, una vuelta que vos no viste ni intentabas. A veces es interesante eso, a veces se le saca más jugo del que uno le ha puesto.

—*Nosotros tuvimos un largo debate acerca de "El reino de oro", con respecto a lo subliminal que el relato propone: el favor de los dioses que le dan el poder al protagonista de que lo escuche todo el mundo, y el golpe final en el que el tipo no tiene nada para decir...*

—Yo lo manejé un poco. Primero, son de esos cuentos que te dan posibilidades de inventar muchísimo. ¿no?, también con esa pretendida erudición que en definitiva uno no tiene. Yo agarré la enciclopedia, miré los nombres... Y un poco la idea era esa, la de la televisión. Tener un medio de esa magnitud, que es maravilloso, ¡y usarlo para las pelotudeces más grandes! O sea, el tipo al final tiene la posibilidad de hablar de todo y hace un programa de preguntas y respuestas. Pero tampoco es como para considerarlo, desde mi punto de vista, un mensaje a la humanidad; simplemente te da un andamiaje para un cuento, y me divertí hacerlo.





—Lo que nosotros intuíamos era que su intención era relatar, contar, que no había ningún afán moralizante; que había crítica quizás, pero que nunca era demasiado evidente. Por ejemplo en un cuento dice: "Fueron campeones morales, que en definitiva es lo que importa", y esa voz es medio ambigua, no sabemos si es lo que Roberto Fontanarrosa piensa, si es una ironía...

—A mí, realmente, me jodería aparecer pontificando. Porque yo, cada vez más, no es que lo privilegie, tengo en cuenta todo el ámbito de la duda, sobre qué cosas estoy completamente seguro; hay momentos en que tenés que decidir. Pero cuando encuentro esas personas que dicen: "...y, para mí las cosas son blanco o negro", me parece un primitivismo absoluto, y son invitaciones a no pensar. Es mucho más fácil decir "para mí las cosas son blanco o negro", y se está ahí nomás del racismo, de la marginación y todo eso... Entonces, por supuesto que uno tiene ciertos gustos y ciertas formas de pensar, etcétera, etcétera. Siempre es como que lo pongo a consideración, supongo que se transmite un poco eso, ¿no?, la inseguridad... (risas), ¡la inseguridad del autor!

—Hablando de ambigüedad, otro cuento que se presta para el debate es "Palabras iniciales".

—Mucha gente lo tomó como mensaje del autor, como prólogo, y en realidad es un cuento como cualquier otro, que está primero porque se llama "Palabras iniciales". Pero además no es caprichoso que se llame "Palabras iniciales", el cuento habla de eso, de cómo empieza un cuento. Arrancando de eso, de "puto el que lee esto", que es una cosa que uno ha leído mil veces en los baños.

—El cuento "Prólogo" de Te digo más, por hablar de la posición en el volumen, está en la página 153.

—Claro, por eso te digo, lo hubiera podido poner primero. Pero en el caso de "Palabras iniciales", era un cuento más y mucha gente lo tomó "este es el mensaje de Fontanarrosa a las generaciones futuras..."

—Cuando comenzamos a elaborar el número, lo tomamos como prólogo. Pero luego descartamos la idea y pasamos a considerarlo como un cuento más. Dejando esto de lado, ¿hay ideas de "Palabras iniciales" con las que comulga?

—Hay cosas con las que comulgo. Y también no deja de ser un error que si yo no he querido que se lea como mensaje del autor, lo lean como mensaje del autor; no es un problema del lector, es un problema de que..., bueno, se nos ocurrió ponerlo antes. Ahora, yo creo que si hubiera sido realmente mensaje del autor, yo lo hubiera firmado. A pesar de que todos los otros también eran míos, pero...

—En los cuentos de fútbol, no en todos, pero en gran parte de ellos, hay una visión, que está solapada, bastante crítica, bastante negativa con respecto a lo que puede ser un hincha de fútbol. Y usted se define como hincha de fútbol...

—Es que tengo una visión bastante negativa (risas). Yo me enojo conmigo mismo porque a mí me gusta el fútbol, desde su cosa primaria, como juego —es un juego lindísimo, ¿no?—, yo he jugado siempre al fútbol, mal, pero he jugado, por ahí todavía intento jugar, y creo que lo que más me ha gustado, aún jugando mal, es jugar, más que ver el partido. Y así y todo, debido a cómo uno se fanatiza, es más lo que lo sufro que lo que lo disfruto, eso me da mucha bronca. Y me da mucha bronca que la gente que está a mi alrededor diga: "¿che, cómo salió Central?", ¡a ver con qué cara de culo aparezco yo! Digo, yo soy una especie de monstruo que tiene a todo el mundo preocupado por eso. Y yo, por otro lado, pienso que soy un tipo medianamente analítico, o crítico, que labura de eso, que se pregunta qué palabra poner en un cuento. Y sin embargo, no puedo manejar eso, no lo puedo manejar. Y de dónde sale, de dónde viene todo este asunto? Es cosa de la más profunda infancia, de la rivalidad con la gente de Nuls, es una cosa... estás durmiendo con el enemigo, ¿no?, entonces es muy ambiguo el asunto.

—Hay un cuento, "Entre las cañas", en que uno de los personajes va a buscar la pelota y pasa, sin importarle nada, por arriba del cadáver de uno que habían ultimado ahí.

—Sí claro, es así, es así.

—Casi todos los cuentos que tratan de pasiones, el fútbol, el tango, denotan eso. En "¡Qué lástima Cattamarancio!" se está viniendo abajo el mundo, pero el relator está enfra-



**cado en el partido y para él no hay nada más que eso. En "Un hecho curioso", a los hinchas se les aparecen unos extraterrestres pero apenas si les prestan atención porque están mudados porque vienen de perder 2 a 0 con Colón en Santa Fe.**

—Y es así, es bastante inexplicable, difícil de explicar al tipo que no vive eso. Yo trato de explicarlo volviendo a esto, bueno, yo soy "un intelectual". Pero me pregunto: ¿qué otra cosa me puede cambiar mi humor?, o ¿qué otra cosa puede hacer que yo salte, grite y me abrace con un gordo que no conozco? Nada más que un gol de Central cuando vamos perdiendo con Nuls. La pregunta es: ¿te cambia la vida eso?, y yo digo, ¿qué otra cosa hay?, ¿ganarme la lotería?, no, ¿el nacimiento de mi hijo?, tampoco... eh, ¡nada!, es animal... es una cosa animal, realmente...

**—¿Escribes pensando en alguna teoría del humor o se mueve intuitivamente?**

—Yo creo que, afortunadamente, no hay estructuras fijas. Por ahí los chicos —yo no enseño—, pero por ahí aparecen chicos con dibujos, a los que yo les puedo indicar algunas cosas: "mirá, me parece que esta figura está mal...", o qué se yo. Pero cómo llegar al humor es más complicado. Yo creo que todo vale. Por eso cuando hay gente que dice: "el humor tiene que ser esto", yo digo "no, sacá el «tiene»". Uno hace el humor como puede y no como quiere. Ahora, indudablemente al principio, hay como una propensión o una vocación a consumir humor, a que te divierta, a que te resulte algo curioso, una cierta facilidad, que vaya a saber de dónde carajo aparece. Pero después vas elaborando mecanismos. Digamos, yo creo que en el laburo mío, fundamentalmente —volviendo a lo de los libros—, la información es fundamental, porque además la información te va dando elementos, ¿no?, no es sólo la información...

**—Para inventar...**

—Claro, para inventar. Disparadores te va dando. Y después, el otro punto importante, es qué hacer con esa información. Porque yo digo: me pueden dar un espacio humorístico y yo puedo hacer algo con intención filosófica o periodística, pero si no hago reír, con el tiempo, con justicia me van a remplazar por un periodista o por un filósofo. A mí me quieren para otra cosa, entonces yo tengo que agregarle ese plus. ¿Cómo se lo agrego? En muchos casos es una asociación de ideas que viene de que tal situación me hace acordar a aquella otra situación, que por ahí no tienen nada que ver. Como decir: "la caza de brujas política" y aplicarlo a una caza de animales silvestres, ¿no? Otra, es... bueno, si doy vuelta la situación, si en vez de que vos le decís esto a ella es ella la que te dice eso a vos. O empequeñecer uno de los personajes, agrandar otro... En definitiva, vos por ahí aplicás tres mecanismos en toda tu vida, tres resortes, que es lo que uno ve trabajando con Les Luthiers. Ellos también aplican tres o cuatro resortes. Pero creo que todo vale, todo vale. Hay un humor, como ser el de Quino, que es elaborado, te podrá gustar más o menos un chiste, pero no es espontáneo, hay una serie de pasos. Yo pienso que el humorista es como un pequeño laboratorio, recibe un producto que es la información, lo procesa y saca después algo más elaborado, y hay una relación directa entre esa información y el producto final. Como la relación que hay entre el vino y las uvas: por ahí a determinadas uvas... Si la información es pesada y negra y oscura, como la época de la Dictadura, el humor es negro y oscuro y etcétera, etcétera. Para mí, Quino tiene uno de los laboratorios más perfeccionados, siempre le da una vuelita más a las cosas. Y hay otros más espontáneos: el Negro Crist... ¡jé, al Negro Crist le gusta dibujar!... se hace un dibujo y después piensa "qué le pongo encima"; y Olmedo, que era un tipo muy intuitivo. Casi nunca tenía guión, se las rebuscaba. "Se las rebuscaba", ¡no le podías sacar la vista de encima!, un tipo de una seducción absoluta. Y Les Luthiers es otra cosa. Algunos son muy eficaces en un plano, y otros, en otro.

**—¿Por qué cree que la academia es reticente a incorporar su obra a las Letras, así, con mayúsculas?**

—Me están dando una noticia terrible... ¡Yo creí estar totalmente integrado!

**—Pero lo que concreto es que de un tiempo a esta parte se lo ha empezado a leer de otro modo.**

—Por cansancio... por cansancio.

**—La pregunta apunta a lo siguiente. Nosotros vemos que autores como usted o como Soriano, que son populares, muy leídos, que toman temas como el fútbol, o que han sido catalogados como "costumbristas", no han sido leídos en la dirección de "la gran literatura argentina". Se puede pensar que esto se debe a sus elecciones temáticas, y también puede pensarse la ecuación "cuanto más masivo o popular es un autor, menos posibilidad**





***des de que se le haga un estudio académico serio".***

—Nunca lo he estudiado mucho porque tampoco me desvela demasiado, ¿no? Pero lo que dicen es cierto, a más popularidad... Porque creo que por ahí se da con algunos críticos que parecen preguntarse qué función cumplen ellos si toda la gente dice que algo es bueno y ellos también, ¿no? Entonces es como que tienen que decir: "no, no, pará, esto a mí no me gusta". Supongo que viene por ese lado. Supongo, también, como cuando hablábamos de la gramática y eso, que debe haber reparos justos: "mirá, este tipo escribe para el orto", ¿no?, "¡formalmente para el orto!"

***—Sin embargo no es tan así, o al menos lo que uno ha escuchado cuando se lo menciona es: "Fontanarrosa es un gran escritor", pero la observación se limita al humor. Ahí —para retomar lo que decía de la función del crítico— está el gesto también de decir algo diferente de lo que opina el común, porque la percepción popular de su arte estaría dada por el humor gráfico, la historieta, el chiste diario. Rescatar su narrativa agrega una perspectiva más a una obra que quizás la mayoría de la gente no la tenga procesada críticamente, más allá de que usted sea un autor muy leído. Es decir, desde ese punto de vista, su obra tendría un valor interesante para el crítico.***

—Hay siempre una mirada un tanto sospechada o sospechosa, sobre el tipo que viene de otro ámbito. El Menchi Sabat, que es un plástico de la puta madre, no sé hasta qué punto es aceptado entre los pintores. Yo vengo de la historieta, ¡de la publicidad!, de una cosa absolutamente frívola. Pero no lo sé. Yo me siento muy cercano a, tengo muchos amigos, bueno, obviamente lo era del Gordo Soriano, Juan Martini, Feinmann, Sasturain, no sé, en todos encuentro una buena receptividad. Lo que es cierto es que por ahí leo sobre encuentros de escritores, y yo por ahí me quedo afuera. No es porque no me inviten, ¡me quedo afuera porque no entiendo de lo que hablan!, hablan de referentes que yo no... Es que eso, yo creo, es lo que te marca a dónde llegás, a quién llegás, de acuerdo a la información que vos cargás en eso. Si yo hago un cuento refiriéndome a un personaje parecido a Palito Ortega, lo van a entender muchísimos. Si hago un cuento refiriéndome a Thelonus Monk, quedan muchos en bolas, incluso yo, que no lo conozco. Sería muy distinto si a mí me apasionara el béisbol. ¿Quién me leería?, los cuatro tipos que juegan al béisbol acá, japoneses algunos...

***—Entonces también hay que pensar en la información que usted maneja, que incorpora con los saberes.***

—Y que es legítima, en este caso, porque es difícil impostar un estilo, decir "yo voy a escribir sobre las clases altas porque ahí está la guita". Y si yo no tengo un registro de eso...

***—Pasaba lo mismo con Puig, otro autor muy ligado a la cultura popular, que recién muchos años después de su muerte entró en el canon.***

—Claro, además a él le apasionaba el cine, que es un género popular ¿no? Digo, medio que son casualidades, compartir gustos con una gran cantidad de gente, yo no sé si es bueno o es malo, simplemente es. Al Negro Dolina también le gusta el fútbol, le gusta el tango. Yo no soy un experto en tango pero me gusta.

***—¿No hablamos de Fray Mocho?***

—Tampoco vamos a hablar porque no tengo idea, es poquito lo que sé de Fray Mocho.

***—Se lo compara bastante con él. Parece casi un epíteto: "Fontanarrosa, el Fray Mocho de estos días".***

—Cagamos... ¡voy a tener que leerlo, a ver de qué se trata! ¿Quién dice eso?

***—Schoó.***

—Ah ¿sí?... son todos amigos, es todo sospechoso lo que escriben. Uno es Gandolfo, ¿no? Claro, ¡no me van matar!

***—La comparación viene por el lado del escritor que levanta el habla, las voces urbanas.***

—Sí, desde ese punto de vista creo que es real. Te digo, a mí me divierte mucho recrear el habla coloquial.

***—Lo que ocurre con eso es que, nos parece, reduce su obra al sector del costumbrismo. Y en sus cuentos hay mucho más que costumbrismo.***



—Bueno, por eso yo te digo que la intención, lograda o no, es que además haya una idea, que no sea sólo el costumbrismo, que haya una idea, digamos, que lo diferencie. Que vos le puedas decir a alguien: "Leí un cuento donde al final el tipo... qué se yo, se convierte al budismo, se cae a un sótano". Pero hay cuentos en que vos no podés decir eso, entonces, bueno, leo un cuento de unos tipos hablando en un bar, y que por ahí te gustó mucho. Porque ojo, yo he leído cosas, vuelvo a Hemingway, donde no cuenta nada, lo que te transmite es un clima, y un ambiente. Y vos estás metido ahí y te subyuga.

*—Cuando preparamos nuestro primer número, tomamos escritores de finales del siglo XIX, entre ellos Fray Mocho. Lo que se le criticaba era su falta de invención, que salía a la calle y tomaba el habla popular, como un grabador. Lo que se le achacaba era que sólo repetían lo que veían. Eso no necesariamente es así. Desde el momento en el cual tu novela El área 18 transcurre en Congodia, se está ante una invención completa, no es simplemente una reproducción.*

—Ahora, hay cosas que por ahí, aún confiando uno en la imaginación... Por ejemplo, yo siempre tuve la idea de hacer un cuento de un tipo que vuelve al pueblo de Italia de sus abuelos, o algo por el estilo (cosa que a mí no se me hubiera ocurrido, a mí nunca me preocupó demasiado quiénes eran mis ancestros, aunque la madre de Colón era Fontanarrosa, o sea que yo puedo reclamar tierras en cualquier momento), y me di cuenta, si bien yo no necesitaría hacer lo mismo, de que si necesitaría estar en esa situación de llegar a un pueblito chiquito... qué se yo, es como que no tengo letra, no tengo letra. En otras cosas, si yo dijera "me voy a la jungla amazónica" y bueno, ahí invento cualquier pelotudez, busco los libros y eso, ¡que es otra comprobación de uno! Hay libros para todo, es agobiante la cantidad de libros que hay. Bueno, te decís, "yo tendría que escribir sobre las medialunas", ¡y hay una góndola de libros sobre medialunas, loco! Eso es una comprobación fantástica.





—¿Cuándo y cómo comienza su relación con Fontanarrosa?

—Empieza a partir de la propuesta de Lanusse del Gran Acuerdo Nacional. En ese momento, yo trabajaba en la editorial de un amigo mío, compañero del secundario que era militante de un grupo político y que, como oposición al Gran Acuerdo Nacional, sacó una revista que se llamaba *Desacuerdo*, una publicación que salía de vez en cuando. Y por alguna vinculación de alguien de Rosario con Fontanarrosa, le empezaron a pedir a él humor gráfico sobre ese tema, humor muy político. Ahí lo vi y me pareció muy interesante. Me enteré de que estaba publicando en *Hortensia*, empecé a ver *Hortensia* con mayor detenimiento, y le pedimos que mandara dibujos para armar un libro, y salió el primer libro que, como nadie lo conocía, se llamaba *Quién es Fontanarrosa*, que salió en un formato enorme, totalmente antieconómico, un disparate que hicimos por error, pero que a la larga se fue vendiendo. Después al libro lo agarraron los jibaros porque se achicó y salió ya en el formato cuadrado que quedó ya definido para la colección de humor gráfico. La tapa decía "Respuesta en la página 3", y en la página 3 había una breve nota biográfica sobre Fontanarrosa y lo que hacía hasta ese momento, que era lo de *Zoom* de Rosario, lo de *Hortensia* y muy pocas cosas más. Decía "colabora con muchas más publicaciones, comprándolas". Y ese fue el comienzo. Después salió un segundo que se llamó *Fontanarrosa*, y en el 73 o 74, todavía con "Inodoro Pereyra" apareciendo en *Hortensia*, salió la primera recopilación de *Inodoro Pereyra*, de la cual este año va a salir el tomo 29, lo cual quiere decir que son 30 años de estar publicándolo, porque un año no se publicó el tomo nuevo, ya que salió el tomo gordo de los 20 años con *Inodoro Pereyra*.

—¿Cómo comienza la publicación de la obra narrativa?

—El había publicado un librito en Rosario que se llamaba *Los trenes matan a los autos*, que yo conocía, y en algún momento le sugerí hacer una recopilación de otros cuentos, que le había publicado la Editorial Calicanto, que era una editorial muy vinculada también a otro grupo político, una compilación que se llamaba *Fontanarrosa se la cuenta*, que tenía algunos de *Los trenes matan a los autos* y algunos sueltos. Ahí apareció el material que se convirtió en *El mundo ha vivido equivocado*, que fue el primero que publicamos. En la época en que nosotros estábamos en el exilio, Pomaire se instaló aquí con mucho dinero, largó una colección de autores argentinos, y allí le publicaron la primera edición de *Best Seller* y *El área 18*, que nosotros empezamos a publicar recién en el 86.

—¿Cuál es, según su criterio, el punto fuerte de la narrativa de Fontanarrosa?

—El oído para el pastiche. Yo no soy crítico, pero creo que el fuerte está en la imitación de estilos ajenos, como puede ser García Márquez en la muerte de aquel coronel, o del *Reader's Digest* o las publicaciones de divulgación científica. Eso por un lado. Y por otro, el oído para el diálogo, es decir la reproducción, como puede hacer Tito Cossa en teatro, de algo que se siente realmente posible, como grabado, ¿no?, que es lo que hizo Gorostiza en *Los prójimos*, cuando empezó a escribir teatro en argentino reconocible.

—Los títulos de los libros de Fontanarrosa aluden a los cuentos escritos en primera persona, lo que podría leerse en dirección a su ubicación dentro del catálogo del costumbrismo. ¿Cuál es la idea editorial en la elección de los títulos?

—A los títulos casi siempre los hemos puesto de común acuerdo, pero a propuesta nuestra. Él nunca pone título, y entonces de repente, el cuento que se llama "El gordo de Navidad", se terminó llamando "Te digo más" porque me pareció el cuento más feliz, el tipo que va contando la historia del tipo ese que va disfrazado de Papá Noel en verano, me pareció el cuento más fuerte de todo el libro, entonces sugerí cambiarle el título, y él, en ese sentido, es de una docilidad envidiable, algo que no pasa con los demás autores, que se enamoran de sus títulos y demás.

—Al abarcar un repertorio tan amplio de registros, temas y argumentos, la obra de Fontanarrosa aparece como difícil de antologizar. A la hora de pensar en una nueva antología de Fontanarrosa, ¿cuál sería el eje?

—Está *Puro fútbol*, que es el único que es temático. Pero otra, qué se yo: "Vinos, mujeres y canto". (risas)

—¿Nunca pensó en hacer una antología que no sea temática sino electiva, es decir, de lo mejor de su obra?

—No le veo la necesidad todavía. Está el disparate editorial, a mi juicio, que hizo Alfaguara. Ese inmenso tomo de 800 páginas que es hasta difícil de manipular, y que responde a la idea de

CONICET



I E C H



Alfaguara, de publicar relatos completos de distintos autores que, en el caso de autores vivos, lo van haciendo por tomos con la idea de seguir. Ahora va a aparecer este año el segundo volumen. A mí me parece totalmente antifuncional un libro de cuentos de 800 páginas. Sobre todo porque no se pueden leer de corrido. Pero es una decisión editorial que responde a esa colección que tienen ellos. Han hecho los cuentos completos de Onetti, y otros.

—**Si tuviera que hablar de un punto débil de la narrativa de Fontanarrosa, ¿cuál sería?**

—Su desprolijidad lingüística...

—**Cuando lo entrevistamos para este número, le preguntamos cómo se llevaba con la gramática, y él respondió que mal, y dijo "Divinsky corrige mucho".**

—No sólo eso. Fontanarrosa no requiere ver cómo quedan las cosas después, lo cual es, para mí, una responsabilidad infernal. Mirá si me equivoco... No he llegado a corregir personajes, pero párrafos enteros sí, y sobre todo adjetivación. Pero en algunas de las novelas, mi hijo, que tenía por aquel entonces catorce años, descubrió que un personaje de *La gansada* se llamaba de determinado momento hasta cierto punto y que después cambiaba de nombre, cosa que yo no me había dado cuenta.

—**Según lo que usted dice, Fontanarrosa no es un gran corrector de sus textos.**

—Tiene una gran celeridad para escribir, y tiene una impaciencia enorme para corregir, pero eso va con la ortografía también y eso es confesado por él. De *Inodoro Pereyra* 29 me mandó el otro día los originales, y le pegué papelititos con las correcciones. Inclusive en *Clarín* pasa, porque salen con los errores. Entonces él ahora está corrigiéndolos, me llamó hace un ratito...

—**De modo que, de alguna manera, usted tiene injerencia sobre los textos.**

—Sí, él supone que no voy a hacer ningún cambio importante. La sugerencia más seria que le hice fue con un cuento que se llamaba el tío no sé cuánto...

—**"Tío Enrique".**

—"Tío Enrique", que era la base de un cuento de un Rosario mítico, con túneles que iban del Puerto a los prostíbulos, y a Tribunales, y con sampanes en el Puerto y demás. Y yo le dije "mirá, esta es la base de una novela, no la malgastes en un cuento, porque es una historia muy linda, con muchas ramificaciones". Después de un tiempo no sé si me llamó o me escribió y me dijo: "Sí, es la base de una novela que no voy a escribir nunca."

—**Esa era otra pregunta, las novelas: Fontanarrosa escribió tres novelas y abandonó el formato. Según nos dijo, la novela le llevaba mucho trabajo. ¿Qué evaluación hace de su producción novelística?**

—De las novelas, creo que *Best Seller* y *El área 18* son más flojas, porque responden a un momento en el cual no las edité yo, y seguramente les hubiera hecho algunas observaciones. En segundo lugar, él no tiene paciencia como para seguir una trama, aunque el personaje sea muy válido, el agente secreto y demás. En *La gansada*, que la trabajamos más juntos, quedó una historia muy ligada a los melodramas de las telenovelas. Pero tiene una forma interrumpida de escribir, que deriva de que buena parte del día la dedica al dibujo, que es su fuente principal de ingresos, porque trabaja de eso. Entonces, los momentos en que se pone a escribir siempre son momentos sueltos del día, y que no dan tal vez para el diseño de la trama de la sucesión de acontecimientos de una novela.

—**¿Es Fontanarrosa un autor traducido a otros idiomas?**

—No. Los textos no. Lo hemos intentado, inclusive sobre *Usted no me lo va a creer* salió una nota muy linda en un periódico inglés que se ocupa de los libros de éxito en distintos lados. Lo hemos propuesto pero aún no se ha traducido. Hay una propuesta italiana para hacer los cuentos de fútbol, que la está estudiando la gente de él en Europa, que todavía no se concretó.

—**¿Y cuál es su opinión con respecto a las posibilidades de traducirlo?**

—Es muy complicado porque el habla es parte esencial de su obra y habría que encontrarle un equivalente. Pero se han traducido tantas cosas que...

—**¿Cuál cree que es el lector medio de Fontanarrosa?**

—Es vastísimo. La muestra la tenemos en la Feria del Libro, donde hay desde un lector, diga-





mos, popular, pero también calificado —porque va a la Feria del Libro—, que disfruta de algunas cosas, hasta un lector más sofisticado, que puede realizar otras lecturas y comparaciones. Es decir, hay posibilidades de lectura de distintos niveles de profundidad.

**—Los libros de Fontanarrosa tienen muchas reediciones.**

—Es impresionante. Ahora acaba de salir *No sé si he sido claro*, y me fijé porque estamos haciendo el catálogo en papel, y tenía que poner el número de edición, y ésta es la 12 o la 14, una cosa por el estilo.

**—¿Cuántos números supone cada tirada?**

—Ahora se están haciendo 2000. En las primeras ediciones se hacen 5000. Y *Usted no me lo va a creer*, que fue el más rápido, porque hay ritmos diversos, se hicieron primero 5000, después 4000, 3000. Y ahora ya se sigue con 2000 que es lo normal en estos casos.

**—En la obra de Fontanarrosa es muy visible la evolución que se opera desde los comienzos hasta sus cuentos más recientes. Usted no me lo va a creer, que es el último a la fecha, fue el que más nos gustó.**

—Sin dudas es el mejor escrito.

**—¿Usted nota esta maduración?**

—Se cuida más, además, y contrariamente a lo que pasa en general en nuestro país, donde todo el mundo trata de demostrar que ha leído más de lo que ha leído, el Negro trata de demostrar que ha leído menos de lo que ha leído. Y es un lector consuetudinario, firme, no sólo de narrar sino también muchas biografías o libros de reportajes y demás, cosas que yo no leo.

**—Sí, él nos contaba eso...**

—Sí, no nos van a pescar en contradicciones. Nos pusimos de acuerdo (risas).

**—¿Dónde está la clave del humor de Fontanarrosa?**

—En que todo se parece mucho a lo real cotidiano, desplazado un poquito. Y en ese desplazamiento está la clave.

**—En muchos cuentos aparece una crítica a la clase media. ¿Le parece que hay en muchos de sus cuentos una visión muy aguda y muy ácida respecto de determinados tipos sociales?**

—Sin ninguna duda. Por ejemplo: "Una noche en lo de Nela y el Gordo", esa madre sobreprotectora que le rompe la paciencia a todo el mundo, que está súper exagerada en la versión teatral, de *Aryentains*. Son todos actores varones, incluso el que hace el papel de la mujer, y el que hace de la novia que le van a presentar, y entonces ahí está ya como muy desplazada la farsa.

**—Recién hablábamos de la cantidad de libros que vende Fontanarrosa, pero, a la vez, su obra no tiene un reconocimiento unánime por parte de la academia.**

—¿Cómo que no? En Literatura Argentina e Iberoamericana II en la U.B.A. es uno de los autores estudiados. Y la *Historia de la Literatura Latinoamericana* (sic) dirigida por Noé Jitrik también le dedica un capítulo importante.

**—Sí, pero creemos que se trata de emergentes de un proceso que ha empezado poco tiempo atrás.**

—Sí, bueno. El tomo ese de la *Historia*... salió hace dos años, así que no hace mucho, es verdad. Pero creo que el otro síntoma, que no sé cómo se puede medir, es la cantidad inverosímil de teatralizaciones de cuentos. En un momento del año, en marzo, había seis espectáculos, sólo en Buenos Aires, basados en cuentos de Fontanarrosa. Dos muy profesionales, el de Pablo Brichta y de los que estaban haciendo *Aryentains*, y otros cuatro más marginales. Él no ha ido a ver casi ninguno. Fue a ver *Aryentains* porque le habían insistido mucho, porque aparte es el único espectáculo para el cual él dio cuentos inéditos, porque cuando se hizo el espectáculo todavía no había aparecido el libro que los contiene.

**—La pregunta con respecto a la cuestión de la crítica académica salió porque cuando lo entrevistamos, Fontanarrosa mencionó la cuestión de la popularidad. Es decir, el escritor que, en tanto popular, es mirado con recelo por los círculos catedráticos. Él mencionó a**



**Manuel Puig.**

—Y, Soriano sería un caso más afín...

**—¿Se trataría, en definitiva, de una cuestión que depende del repertorio temático, ya sea el fútbol o la charla cotidiana, de los llamados temas menores?**

—No sé, porque Sasturain también toma el catch por ejemplo, o las historietas, en *La lucha continúa*, y de alguna manera está dentro del canon. No creo que venga por ahí. Creo que es falta de información. O, así como una vez íbamos a publicar un libro de humor gráfico de Fatti, que como humorista firma Fatti y como pintor y dibujante, que es excelente, firma Scafatti. Habíamos firmado el contrato, había traído el material y demás y entonces me dijo que había hablado con Carlos Alonso, que le dijo: "No publiques un libro de humor, porque después, cuando hagas una exposición de pintura van a decir «ah, el humorista está haciendo una exposición de pintura»". Es un poco lo que pasa con esto: "¿Cómo?, ¿este tipo que hace chistes en el diario, escribe? ¿Y hay que considerar lo que escribe?"

**—La idea que dice que Fontanarrosa es un escritor costumbrista, ¿es una definición ajustada?**

—No, tenemos la costumbre de escribir eso en la solapa (risas). No, yo creo que la gama temática es muy amplia, porque tiene sus cuentos de ciencia ficción y demás. El otro día, para una antología en México, me pidieron un cuento policial. Y policial, lo que se dice policial, no tiene ninguno, pero está el de las dos viejitas que terminan dominando a los ladrones que de alguna manera está ligado a un hecho policial. No es narrativa de género. Me parece que no se lo puede encuadrar así, tan fácilmente. Porque de repente se le ocurre el disparate, como el tipo este que está en el bar con la mina y que quiere empezar a hablar y pasa el perro, y se va desviando del tema... ¿de qué es ese cuento?... Es repentista.

**—¿Cree que en la obra de Fontanarrosa el humor gráfico y la narrativa forman parte de un mismo universo?**

—Yo creo que forman parte de un mismo universo y lo notás, por ejemplo, en este caso: tenemos un libro que se agotó y que después no lo reeditamos porque se había vendido muy lentamente, que es *Semblanzas deportivas*. Más de una de esas páginas se convirtió, después, en un cuento, o sea que creo que es parte de lo mismo, es decir, tienen la misma raíz, la misma estructura.

**—¿Es más fácil hacer humor desde la gráfica?**

—Ah, qué se yo. Hay mucho visual en los cuentos. Hay cuentos muy sangrientos. El del boxeador ese cuya cabeza sale volando, que también está en las historietas, o el otro del chiquito que va a enfrentar al grandote en Chivilcoy, que te hace pensar "bueno, va a haber un cambio, va a ganar el débil". Y no. Son de un realismo demoledor.

**—¿Cómo se arman los volúmenes de cuentos?**

—El me trae todos. Primero los leo. Deshecho algunos que no me parece que tengan el promedio necesario. Les hago el "editing", como se dice, y le sugiero un orden. Él los manda como salen.

**—Charlando con él, salió el tema de la confusión que genera "Palabras iniciales", que es un cuento que en algún momento se lo ha leído como prólogo, casi como una declaración de principios de Roberto Fontanarrosa, el escritor.**

—Sí, a mí me hace acordar a eso que decía un boxeador "¿Cómo voy a tener piedad con el que tenía en frente, que quería que no ganara el pan para mis hijos?", una cosa por el estilo. Me parece un acto de sinceramiento digno de encomio. En definitiva, el escritor escribe por la literatura, por el público, pero el escritor profesional contemporáneo también incluye en eso ganarse la vida ¿no?

**—¿Habría sido diferente si "Palabras iniciales" hubiera tenido otro lugar en el libro, otro orden?**

—Y no, con ese título no podía sino estar ahí.

**—Pero "Prólogo", en Te digo más, está cerca del final. ¿Fue buscada esa ambigüedad?**

—Sí. Me olvidé cómo llegó a ponerse ahí. No es que lo oculte, no me acuerdo.





—**¿Cuáles son a su juicio las influencias narrativas más concretas?**

—Todos los narradores norteamericanos, que es lo que dice él. De Dos Passos en adelante. Por la síntesis, por lo fáctico, por la inclusión de muchísimo diálogo. Es decir, eso debe decirlo él, pero Hemingway es ostensible y, hasta cierto punto, Faulkner en algunas cosas. Ni siquiera los muy contemporáneos. Creo que ahora está leyendo bastante a Auster. Pero no veo que haya una influencia específica.

—**¿Y dentro de lo que sería la literatura argentina?**

—Sería arbitrario, porque me da la sensación de que él no lee mucha literatura argentina. Tendría que ver con Soriano, obviamente, con alguna cosa de Sasturain también, aunque sean contemporáneos. Y de los anteriores, Arlt, y supongo que también con Fray Mocho es legítimo vincularlo.

—**Quizás también con cierto sector de la obra de Borges. Nosotros encontramos ecos de Historia universal de la infamia, esas grandes vidas escandalosas...**

—Sí, claro. Como parodia ¿no?, no en lo estilístico.

—**Fontanarrosa dijo en alguna ocasión que ponía muchos "cuentos de relleno". ¿Eso se debe a que una edición tiene que tener determinada cantidad de páginas?**

—No, no necesariamente. Eso es una cosa que se le ocurrió a él. Como *Inodoro Pereyra* tiene 27 historietas. Eso es fijarse un número. Hay alguno de los libros que es más gordo, y hay un mínimo de exigencia de calidad que deriva de su propia opinión y de la mía. Por ahí, algún cuento que deseché porque no me gustó, no digo que lo rescribió porque ya es mucho, pero sí que lo corrigió bastante y que entró en el libro siguiente. La nuestra es una relación autor-editor que ya no existe más. Ya ni existe con otros autores nuestros...

—**¿Hay alguna periodicidad establecida en cuanto a la publicación?**

—Ah, no, cuando están. No hay ningún ritmo. ¿Cómo se puede imponer un ritmo de creación? Lo del *Inodoro*... sí, porque como llevamos un año de adelanto, siempre se juntan. Y aparte ahí, normalmente no hay páginas desechables. Hay cuatro cuadros brillantes. Son autónomos. Cada uno es un chiste en sí mismo.



- 1 ¿Cuáles son a su juicio las características de la obra narrativa de Fontanarrosa?
- 2 ¿Qué lugar ocupa dentro del sistema de las letras argentinas?
- 3 ¿Qué relatos seleccionaría? ¿Por qué?

### Jorge Barquero

1, 2, 3 Mi juicio, debo aclarar, semejará a un elefante dando una clase de Zoología. Puestos entonces, a que ya no tengan nada que perdonarme, digo: en la prosa de Fontanarrosa no hay descripciones (no las necesita, las dibuja el lector); no hay mensajes (para ello existe el correo); ni legado artístico (es joven aún para narrar su testamento). Fontanarrosa, en parodias costumbristas, detalla y enfatiza lo paródico del sub-género humano; y parece ser que lo hace reflexionando en voz alta. De tal manera, ejerce la jefería del humor sin más (risa, sonrisa, carcajada). Pero esta respuesta suena mezquina —y lo es— a consecuencia de haberme asomado a la siguiente pregunta e intuir que ambas respuestas—la primera sin completar— se interesan.

Hoy, el revisionismo en literatura, peca de ser anacrónico. Se da ya, en vida del autor; es más: en vida de su obra. Y hay un despliegue inusitado de lábaros, banderas y pancartas: "Piglia escribe restos de discusiones pasadas", "ni Saer ni sus héroes tienen vidas verdaderas", "Cortázar contribuyó a asociar la literatura argentina con cierto tono de charla de cafetería universitaria", "donde Borges (Jorge Luis) pasa el rastrillo, Quiroga (Horacio) hunde la pala". Animado por semejantes discursos, respondo ahora a la pregunta encubierta: ¿Tendrá acceso a los claustros universitarios la obra narrativa de Roberto Fontanarrosa?

En un país en el que mientras Osvaldo Soriano hace cola en la puerta detrás de Graham Greene, Paulo Coelho se prueba en rectoría la cuadruplica gorra negra de la academia, en ese país todo es posible. Puede que sí, puede que no, dijo mi abuela y tuvo once hijos. En todo caso a Fontanarrosa no le preocupa su lugar en la grilla ni le quita el sueño no pasar de la escalinata. ¿A qué encasillarlo? De ponerme serio, diría que el Negro se adelantó a su peculiar propedéutica. De ponerme sano, diría que el humor de Fontanarrosa está prefigurado en su perro. Mendieta: noble, franco y sin casilla. Me quedo con todos sus relatos, porque en ellos encuentro siempre más de lo que en esa instancia del ánimo busco. Excluyo a *La*

*gansada*, cuyo título ya es, de por sí, una petición de principios, (o un adelanto de su contenido).

### Beatriz Vignoli

1 Es rosarina por su lenguaje y sus paradigmas culturales (palabras estas dos que el Negro detestaría, pero no se me ocurren otras); es paródica, la de un maestro del pastiche y del ejercicio de estilo, y además es graciosísima. Lo que más me gusta de su obra, tanto literaria como gráfica, es su humor negro, del cual el propio autor a veces reniega en ciertas entrevistas (autocrítica a la que le sospecho razones laborales). Agrego también que es la de un maestro en todo sentido; la narrativa de Fontanarrosa me instaló en el subconsciente literario (otra frase odiosa) algo así como lo que Hemingway llamaba un "bullshit detector": una especie de lucecita roja que se prende cuando me releo y veo que puse algo demasiado pomposo, pretencioso, amargo, sin gracia o sencillamente ininteligible desde la lógica de un tipo de la calle (pero MI tipo de la calle es uno de clase media, con educación terciaria, y bastante más solo y desesperado; el de Fontanarrosa es más gregario y popular, y nada le es tan ajeno como la desesperación). Mis tachaduras son a menudo un reflejo fontanarrosista que tengo incorporado. La obra y la presencia del Negro, con su humor del mismo color, nos sirvió de antídoto contra la solemnidad trágica y existencialista a los que crecimos leyendo *Rayuela* y no nos tiramos al Sena porque lo que había acá era el Paraná. Ser de Newell's es mi modesto gesto parricida, y que mis personajes sean de Arroyito y de Central no es casualidad.

### 2 NS/NC.

3 No me acuerdo de los títulos, no tengo ni los libros a mano ni tiempo de buscarlos, pero mis favoritos son dos: uno sobre una invasión marciana que pasa completamente desapercibida en medio de un asado de amigos que charlan de fútbol (y que, encima, los agarran de punto a los marcianos), y otro que es una parodia de los cuentos de la selva de Horacio Quiroga, donde por supuesto alguien agoniza picado por una víbora y es atendido por una nativa llamada Edema, que cruza la selva arrastrando de la cola un "yacuare-





guazú" o yacaré gigante. ¿Por qué los elijo? Porque siempre que los releo me río a carcajadas. Y además hay que saber escribir para parodiar a Quiroga. Como gesto literario me parece de una irreverencia magnífica. Algo a la altura de "El fin" de Borges o de "El niño proletario" de Osvaldo Lamborghini, pero hecho por pura diversión y sin ninguna ambición evidente de quedar en el panteón de las "letras argentinas" deconstruyendo al modelo para desplazarlo. Saludable modestia que le permite llegar a un público amplio.

### Eduardo D'Anna

**1.2.3** La narrativa de Fontanarrosa ancla en la corriente que yo llamo "cotidianismo". En ella desaparece el carácter demiúrgico del narrador y las limitaciones temáticas que hacían que sus temas y personajes tuvieran que ver con la epopeya de este demiurgo dentro de la sociedad civil (como los miembros del Club de la Serpiente en *Rayuela*; o los personajes de *Los que esperan el alba* de Noemí Ulla). Se abandona el realismo crítico y se mezcla "la realidad" con lo "fantástico", con lo grotesco, lo humorístico. Ahí entra Fontanarrosa, pero poco a poco va abandonando la postura típica de esta corriente (aunque vuelve de vez en cuando), para internarse cada vez más en un costumbrismo de rasgos contemporáneos. De hecho, el delirio se va desplazando del narrador a los personajes. Es decir, el delirio se vuelve una característica de ciertos personajes, con lo que puede ser "mostrado" sin comprometer la verosimilitud o lo que el autor entiende como tal. Pero eso lo lleva al costumbrismo: la "razón" del relato estriba en la "rareza" de los seres que lo pueblan. Es curioso: Rosario no había podido cultivar el costumbrismo de corte modernista, porque no quería ser típica; pero ahora, sesenta años después, éste florece en los relatos del Negro: hábitos de café, hinchas de fútbol, tipos raros, han encontrado la tipicidad negada a Rosario antes. Por eso el lugar de Fontanarrosa dentro de la literatura argentina es "descompasado" con los otros lugares. Algo que pasa, por lo demás, con una muy buena parte de la literatura rosarina.

### Osvaldo Aguirre

**1** Creo que en principio aparece como proyección de su obra como humorista gráfico, en tanto la parodia, uno de sus procedimientos más efectivos como humorista, es tam-

bién su mecanismo para contar historias. Fontanarrosa es un consumado parodista, de lo que en sus primeros libros hay excelentes ejemplos. Pero más tarde el núcleo de su obra se va desplazando hacia la captación del lenguaje coloquial, los cuentos desarrollados como diálogos, algo en lo que muestra un oído sutil, igualmente notable. No quiero decir que la primera parte sea menos literaria o tenga menos valor, al contrario. Basta pensar en su escritor de aforismos, Ernesto Esteban Etchenique, o en su incorporación de textos "desconocidos" en la literatura, como el lenguaje del periodismo deportivo, un lenguaje cargado de estereotipos que parece hecho a medida para la parodia de Fontanarrosa. A veces, cuando leo algunas notas en las páginas de deportes de los diarios, pienso que son como parodias involuntarias, textos que podrían haber sido escritos por Fontanarrosa. De igual manera, cuando leo aforismos me suelo reír mucho, porque me parecen escritos por Etchenique.

**2** Se podría decir que aún no ha sido reconocido en su justa medida de escritor por la academia y el periodismo. Los libros de Fontanarrosa no suelen ser objeto de reseñas bibliográficas. No sé si estarán en algún programa de la facultad. Al mismo tiempo goza del reconocimiento de un público amplio, lo que se verifica en la extraordinaria repercusión de sus libros. Pero Fontanarrosa suele ser presentado como humorista; es indudable que la importancia de su obra como humorista incide en buena medida en que no sea señalado como escritor. Es también una figura pública; eso influye en que no se visualice su importancia como escritor. Por otra parte, a veces, cuando se lo señala como escritor, se lo reduce al lugar de un autor costumbrista o humorístico, es decir, se niega solapadamente su valor literario, sus cualidades de narrador, que son extraordinarias y que superan largamente a las de muchos autores canonizados. Finalmente, el propio Fontanarrosa tampoco colabora, ya que cuando se lo entrevista suele desmerecer su valor como escritor.

**3** Menciono sólo tres: "Tío Enrique" desmiente los comentarios habituales sobre Fontanarrosa como escritor y muestra además que, cuando habla de Rosario, no reproduce lugares comunes sino que reinventa la ciudad; "La observación de los pájaros" es quizás el mejor de sus re-



latos sobre fútbol; "Choro común" es un ejemplo de su oído de narrador.

### Elvio E. Gandolfo

1 Fontanarrosa probó por primera vez la prosa en *Los trenes matan a los autos*, un libro que sacó en Rosario un sello de su amigo Juan Martini, hace muchos años: eran las parodias que podían esperarse de un gran humorista. Probó después suerte con la Novela: *Best-Seller*, *El área 18*, *La gansada*, que tenían sobre todo grandes pegadas parciales (las escenas de los Naranjales del Monte Camorta o la explosión de una botella de yogur en un bolsillo después de una gran tensión erótica en *Best-Seller*, y la infinita salida violenta del túnel en *El área 18*). Ya habían empezado a mezclarse los que terminaron por ser los "libros de cuentos de Fontanarrosa", de características parejas y sostenidas. Tienen entre 250 y 300 páginas, incluyen entre 25 y 30 textos. Cada uno suele tener dos o tres obras maestras, algunos cuentos excelentes, algunos medianos. Y varios textos humorísticos menores y hasta malos mezclados al conjunto. Su capacidad de producción es también firme y asombrosa: se ve que inventó el "libro de Fontanarrosa" para tener un contenedor tan reconocible y acotado como una tira o un chiste diario o una página semanal de Inodoro, y librarse de absurdas dudas y vacilaciones: va metiendo textos, lo llena y se lo lleva a Daniel Divinsky, que lo publica. La gran diferencia es que cuando uno enhebra los cuentos excepcionales y los excelentes, aparece una sobrecarga de literatura fuera de lo común en casi cualquier autor argentino de textos cortos, salvo Borges.

2 No tengo la menor idea de qué es "el sistema de las letras argentinas", denominación que sólo suele representar algo con cierto perímetro definido en las aulas o cátedras universitarias de literatura. Pero dicho perímetro suele variar espectacularmente según el jefe de cátedra, de un aula a otra, o según la pasión clasificadora de algún grupo de alumnos que funda una revista o "un grupo teórico", etc. Incluso en los así llamados "medios gráficos" el "sistema literario argentino" es una figura de lenguaje sólo presente en el cerebro de quienes provienen de esas cátedras o profesorado de literatura. Sospecho que la rigidez del molde "libro de Fontanarrosa" lo salva de entrar en alguno de los numerosos y contradictorios "sistemas de las letras argentinas". Eso le permite se-

guir escribiendo silenciosamente, porque entre tanto "el otro Fontanarrosa" (comparable al "otro Borges") va a la tele, habla de Rosario Central, se mete al público en el bolsillo en algún coloquio o reunión de escritores argentinos invitados a España por Casa de América, asiste a sus propias presentaciones, o hace cobertura de mundiales de fútbol para Clarín. Claro, los libros se acumulan, sale una selección de sus cuentos en España, a *RIEL* se le ocurre hacer un número monográfico, y todo corre peligro. Algo parecido le está pasando al pobre César Aira en estos momentos.

3 Por desgracia tengo los "libros de Fontanarrosa" fraccionados en dos bibliotecas: una en Buenos Aires, otra aquí en Montevideo. Si me acuerdo de memoria, elegiría "El mundo ha vivido equivocado", "El tío Enrique" (aquel de los témpanos que bajan por el Paraná en las primeras líneas); el del futbolista que va a buscar la pelota en un yuyal y encuentra un muerto; el de la vieja que se está por morir y viene la amiga a pedirle (casi robarle) un vestido, y la vieja moribunda decide seguir viviendo, para que la otra no se salga con la suya.

Por una parte en varios de sus mejores cuentos Fontanarrosa suele ser un disolvente de la realidad aparente tan eficaz como Borges o Philip K. Dick, aunque para decirlo en jerga presente, "desde otro lugar". Y es un maestro en la imitación de estilos: uno lee "Rosita la obrerita" como si fuera realmente un texto anarco y conmovedor hasta que llega el final. O logra imitar el estilo "histórico" en sus crónicas de guerras o personajes gauchos, torciéndolas para el lado del absurdo o de la emoción excesiva o del descalabro desopilante.

Por otra parte, para quien a veces narra, como yo, Fontanarrosa es una consultoría mental importante (lo mismo le ha pasado alguna vez a Fogwill). Recuerdo que en *Boomerang* tenía cierto miedo a la ridiculez en un capítulo que ocurría en Punta del Este. De pronto sentí la mano de Fontanarrosa apoyada en el hombro, diciéndome: "Y dale... Total, si no te sale lo sacás."

Con diez o doce libros publicados, Fontanarrosa ha recopilado entre 250 ó 300 textos. Es cierto: habrá unos 50 más bien flojos. Pero a la vez entre 20 y 30 son excepcionales. Y otros tantos buenos. Eso es prepotencia de trabajo y talento a lo





Artt. Antologar sólo los cuentos mejores y literarios sería forzarlo a integrar el sistema literario argentino. Mejor dejarlo escribir tranquilo, mientras "el otro Fontanarrosa" se ocupa del resto. Es un tipo de usina o central eléctrica narrativa que conviene cuidar, porque los repuestos no se consiguen.

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

CONICET



I E C H



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

CONICET



I E C H



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

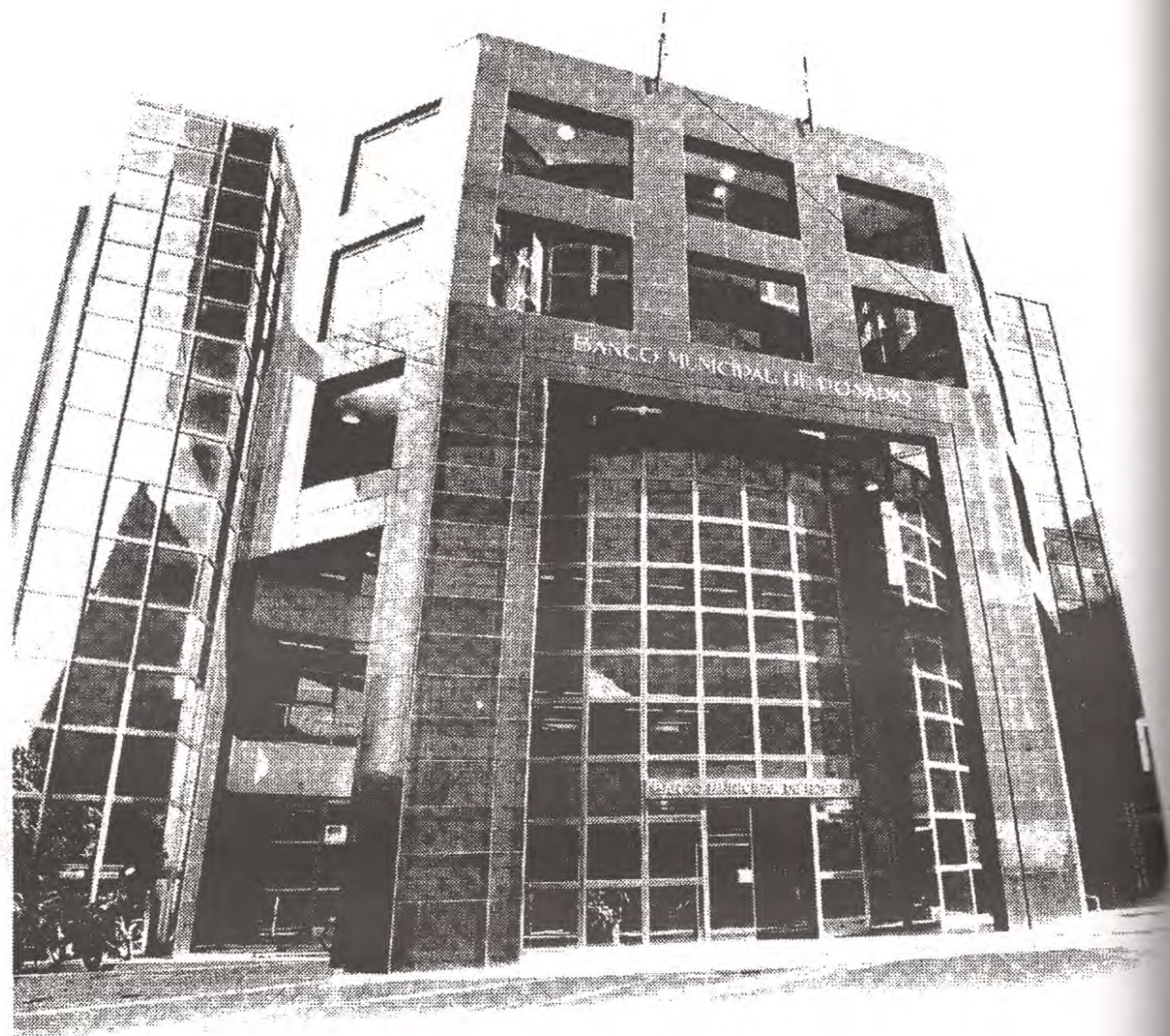


CONICET

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

I E C H





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

CONICET



I E C H



★ San Martín 730 y Sucursales - Rosario  
Tel.: 0341 425-6666 y líneas rotativas  
e-mail: [cliente@bmros.com.ar](mailto:cliente@bmros.com.ar)



[www.bmros.com.ar](http://www.bmros.com.ar)





**DISTRIBUYE EN ROSARIO Y  
RESTO DEL PAÍS**

Laborde Libros  
Entre Ríos 647  
Teléfono 0341 4498802  
2000 Rosario  
labordelibros@citynet.net.ar

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

CONICET



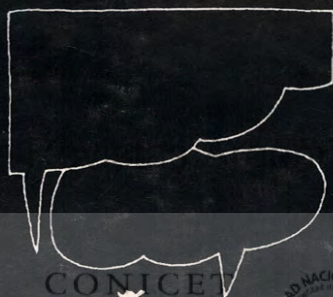
I E C H



**RIEL PUESTOS DE VENTA  
ROSARIO**

Laborde (Entre Ríos 647)  
Ross (Córdoba 1347)  
Ascasubi (Santa Fe 947)  
El Pez Volador (San Lorenzo 983,  
Mendoza 983, San Luis 916)  
Mandrake (Ríoja 1869)  
Biblioteca de la Escuela de Letras  
(Facultad de Humanidades y Artes)





CONICET



H