

# **CIBERLETRAS**

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

**ISSUE 1**

***Borges y otros ensayos***

**August, 1999**

## TABLE OF CONTENTS

### Introduction

- Susana Haydu  
*Borges y Ciberletras*
- Roberto Alifano  
*El amanuense de Borges*
- Edit Beatriz Tendlarz  
*Encuentros y desencuentros con Borges. Entrevista a Jorge Santiago Perednik*
- Héctor Yánover  
*Borges o la revisión del universo*

### Critical essays

- Ivonne Bordelois  
*El Sur: la reescritura de don Segundo Sombra por Borges*
- Josefina Ludmer  
*Enciclopedias y colecciones. Otra lectura de Uqbar, Tlön, Orbis Tertius*
- María Gabriela Mizraje  
*Lugones, Borges o "nuestras imposibilidades"*
- Elisa Rey  
*Polifonía y contrapunto en la narrativa de Jorge Luis Borges*
- Ricardo Rey Beckford  
*Jorge Luis Borges: el sentido de la violencia*
- Alberto Rojo  
*El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica*

### Reviews

- M. Cristina Guiñazú  
*Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*
- Susana Haydu  
*Borges en diez miradas*

### Essays

- Aída Beaupied  
*La batalla de Sara de Ibáñez en el marco de la poesía crítica en Hispanoamérica*
- Mayder Dravasa  
*Calderón, García Márquez, and the Deconstruction of Absolute Power*
- Nina Gerassi-Navarro  
*Biografía de un cimarrón. Historia de verdades ausentes*
- Gabriel Giorgi  
*Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en De Sobremesa de José Asunción Silva*
- Roberto González Echevarría  
*Cervantes and the Modern Latin American Narrative*
- Bella Jozef  
*Manuel Puig: las máscaras y los mitos en La noche tropical*

- Oscar Montero  
*Casal and Maceo: Art, War and Race in Colonial Havana*
- José Muñoz-Millanes  
*La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin*

## **INTRODUCTION**

## **Borges y Ciberletras**

Susana Haydu  
*Yale University*

Es una feliz coincidencia que la celebración del centenario del nacimiento de Borges ocurra junto con la primera publicación de *CIBERLETRAS*. A Borges le hubiera deleitado esta coincidencia por dos razones fundamentales: *CIBERLETRAS* pertenece al Internet y *CIBERLETRAS* es una revista de crítica literaria. El Internet, como medio universal que traspasa todos los límites de fronteras, culturas y lenguas es la esencia de lo que Borges consiguió realizar en su obra. Borges es el precursor del Internet en sus ideas de bibliotecas universales, memorias infinitas y vidas virtuales. A Borges le hubiera fascinado la ilimitada capacidad de reunir simultáneamente todos los tiempos y lugares en este nuevo espacio, que nos acerca la vertiginosa memoria de Funes y todos los mundos contenidos en el Aleph. ¿Qué es el Internet con sus prisioneros virtuales sino su Biblioteca de Babel?

Las celebraciones del aniversario han mayormente olvidado que Borges era también un gran crítico literario. Su ocupación predilecta era el comentario permanente, la crítica, a los textos que había leído. Era un lector ávido y severo, y sus acotaciones, siempre únicas y certeras creaban otro texto. En sus ensayos y también en sus años de cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras, nos deleitó con su crítica sagaz y original sobre la literatura inglesa y norteamericana- un curso totalmente borgiano- que nos llevaba a las literaturas de otras lenguas y otras culturas. En definitiva, Borges siempre fué uno de los nuestros.

Los artículos que publicamos hoy reflejan reiteradamente estos aspectos de su obra.

## **El amanuense de Borges**

Roberto Alifano

*Director de Proa*

Con Borges uno siempre es parcial. Fui primero su devoto lector después la vida me otorgó el raro privilegio de estar cerca de él durante sus últimos diez años casi diariamente. Su sabiduría estuvo a mi disposición ¡qué mejor regalo que escuchar a Borges no tan sólo en charlas literarias sino también en las grandes y pequeñas cosas de la vida! Borges modificó mi mundo, lo iluminó con su luz única. Estar a su lado fue como compartir los días de Shakespeare, Dante o Quevedo. Me otorgó la singularidad de su amistad, me brindó sus confidencias, a pesar de que bien sabemos no era hombre de confidencias. Mi memoria está enriquecida de la amistad con Borges. En los viajes que hicieramos, en sus dictados, en la afable condescendencia de las traducciones que me permitió compartir, o simplemente en las caminatas del Buenos Aires que tanto amaba, Borges me colmó la vida. Resulté finalmente su amanuense y esto, creo, me justifica la existencia.

Si hubo alguien que despreció la fama, fue Borges. Nunca le interesó ni la buscó. Le llegó bruscamente y la asumió con molestias. Para él la fama era un embuste, una trampa, una máscara equívoca, ajena a la soledad del poeta. No era afecto a las celebraciones ni a los homenajes y, como Shakespeare, los equiparaba a una burbuja. Paradójicamente, quien buscaba ser el hombre de Wells, debió soportar la fama y aún más la gloria en vida. Borges el poeta agnóstico quería desaparecer completamente después de muerto, apenas quizá ser recordado por algún verso. Sabía muy bien que una obra no existe sin un lector que la rescate de la quietud del libro y la anime, dialogue con ella y, literalmente, la reviva. Cada lector es una resurrección, cada lector modifica los

textos, les infunde vida, los levanta y echa a andar. Y la obra resulta otra sin dejar de ser ella misma.

Borges fue un imaginativo y ávido lector de toda la literatura que consideró válida y, lo que es mejor, recordaba y correlacionaba sabiamente cada una de esas lecturas. Creo que aún no se lo ha estudiado en esa dirección. Un lector maravilloso que nos devolvía, encantando por su genio, lo que él había leído.

Divertido y travieso se burlaba de los mitos nacionales: el *Martín Fierro*, Carlos Gardel, el tango, y de casi toda la literatura española (salvaba a Cervantes y a Quevedo) y le negaba méritos literarios al venerado mártir García Lorca, calificándolo de "andaluz profesional".

Borges amaba las palabras, tenía por ellas un respeto sagrado. Las palabras eran su fundamento y así llegó a al quintaesencia de la literatura. Es uno de los pocos escritores que soporta el peso de una obra completa, es decir, de una obra inobjetable hasta el último adjetivo. Allí está la belleza, la sensibilidad, el talento siempre, "la inminencia de una revelación que no se produce", para decirlo con sus propias palabras al definir el hecho estético. El secreto de su observación, me parece, está en la palabra inminencia; todos los seres y las cosas están a punto de revelarnos algo; si se produjera la revelación desaparecería el misterio.

Borges fue un solitario aún ajeno para sus reconocidos maestros, Cansinos-Asséns y Macedonio Fernández. En Borges, aparecen a lo largo de su obra las grandes verdades dichas sin grandilocuencia. Fue un maestro de la ironía, la forma más incisiva de decir la

verdad. Tal vez una de las funciones de la literatura es poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la sugestión adecuada. Allí bien pueden aparecer las revelaciones.

Tímido irreductible, temeroso de los demás, no por lo que comúnmente se tiene miedo a los otros, por aquello que puede afectarnos, sino porque al vivir en un mundo propio de constante agudeza se le hacían temibles los posibles diálogos elementales con que lo abordaban. Cuando se enfrentaba al público, antes de empezar una charla les confesaba que era más tímido que todos ellos juntos y que sin embargo se iba a atrever a hablarles. Más tarde la fama le trajo una seguridad social de sí mismo que lo hizo ganar en desparpajo y osadía. Ese nuevo modo de ser hizo de él, de los diálogos con él un personaje a veces desopilante, sin ningún freno, a no ser el de la inteligencia. Por lo general los interlocutores que iban a entrevistarlo no entendían el sarcasmo que Borges usaba para responder a preguntas ingenuas. Un escucha sagaz podía notar que a la vez que contestaba toda respuesta muy solemnemente, por lo común, también tomaba el pelo muy solemnemente. Esencialmente Borges se divertía mucho consigo mismo. La difícil correlación de ceguera e inteligencia lo aislaban de maravillas. El Borges verbal solía resultar tan maravilloso como el Borges escrito, aún cuando se lo sacara de contexto era siempre genial, prodigioso, un verdadero prestidigitador del idioma.

En México, en casa de Octavio Paz y acompañados por Juan José Arreola-, llegamos a la conclusión de que Borges era, antes que nada, un gran humorista. Contaba Arreola que cuando lo conoció se arrodilló aparatosamente y besándole la mano le dijo: "Borges, le entrego en este beso treinta años de admiración". Y Borges le contestó: "Pero señor, qué manera de perder el tiempo". Claro que el humor de Borges era sarcasmo, ironía pura, al más puro estilo del doctor Johnson, de Bernard Shaw o de Oscar Wilde.



Recordar a Borges es recrearnos. El repetía que "cuando muere un hombre muere un universo". Recordar ese universo es tarea que trae felicidad y encanto.

**Encuentros y desencuentros con Borges.  
Entrevista a Jorge Santiago Perednik.**

Edit Beatriz Tendlarz

*¿Cuándo conociste a Borges?*

En 1981, gracias a una gentil intermediación de María Kodama. En esa época a uno lo podían llamar con cierto grado de justicia un escritor joven, y ahora pienso qué situación incómoda sería para él; un escritor en cierto momento, cuando está entrado en años, siente que las generaciones que lo suceden se vuelven difíciles de aprehender o conocer, algo próximo en el espacio pero irreconciliablemente ajeno; desde la literatura el presente de semejante escritor es en realidad el pasado; podrá ser un pasado reciente, aunque no lo nuevo, lo estrictamente contemporáneo. Así que la situación era, por un lado, que Borges desconocía las nuevas tendencias literarias de aquel momento, y por el otro que parecía interesado en los jóvenes, en conocerlos, en intercambiar opiniones.

*¿Qué pensabas mientras estabas con él?*

Tenía conciencia a cada momento de estar con la mente literaria más lúcida de la Argentina. Tenía conciencia de estar con alguien excepcional, un pedazo de historia viva, pero al mismo tiempo sentía que estaba con un hombre común, dispuesto a recibir los mismos males y bienes que todos los demás mortales, incluyéndome: lo afectaban las enfermedades —era ciego—, el frío —estaba vestido—, el hambre —almorzaba o tomaba té con galletitas—, y por otro lado disfrutaba de ciertos placeres, entre ellos del placer de estar con otros, conversar, abordar ciertos temas. Dijo algo, seguramente con otras palabras, que, me parece, tiene relación con esto: así como en cada uno de los humanos la grandeza convive con la bajeza o la gloria con la miseria, entre humanos la diferencia

convive con la semejanza. Quiero decir: nos parecemos tanto a quienes nos sentimos más lejanos y somos tan diferentes de quienes nos sentimos más próximos... El dio el ejemplo de George Bernard Shaw y Juan Domingo Perón: a pocos seres humanos los sintió tan lejos, tan en la vereda opuesta, como en su momento a Perón, y al mismo tiempo de pocos se sintió tan próximo como de Shaw; no obstante si se hablaba de dulce de leche o de Manuel Belgrano o de tango, el mismo Borges decía que evidentemente estaba mucho más cerca de Perón que de Shaw. Algo parecido podría argumentar uno de varios gobernantes que padeció. Fueron personajes nefastos, infligieron enormes males a la gente en cuestiones muy importantes de sus vidas, y no obstante en muchos aspectos fueron excesivamente parecidos a quienes nos sentimos sus víctimas; para empezar unos y otros compartimos las dos cosas históricamente más importantes en la vida de una persona: pertenecemos al mismo lugar y al mismo tiempo.

*¿Qué opinaba Borges de los militares?*

Por un lado están sus escritos, que enfatizan una tradición elogiosa de ciertos atributos típicamente atribuidos a los militares –el coraje, la valentía, el heroísmo–, y de personajes guerreros, sus antepasados militares entre ellos, e incluso pendencieros, como el compadrito o algún gaucho. Puede haber muchos valores en el guerrero, lo que me parece complicada es la operación de disociarlos de su cometido; no son valores abstractos, que empiezan y terminan en el individuo, sino que forman parte de una empresa; están al servicio del asesinato en masa. En cuanto a la relación personal de Borges con los militares, la supongo absolutamente infrecuente. Hay que recordar sin embargo que a principios de la dictadura militar fue noticia una famosa entrevista suya con el gobernante Videla, a la que también asistió otro escritor, Ernesto Sábato, y que en

los hechos implicó una suerte de difuso apoyo al régimen. En este apoyo de los primeros tiempos quiero suponer que pesó la valoración del guerrero antes descripta, llamémosla literaria o intelectual, sumada al desastre político del gobierno peronista depuesto y, por qué no, a ciertas lecturas por las que Borges reiteradamente confesó admiración, como el ensayo de Carlyle sobre "Los héroes". Cuando digo esto trato de comprender tratando de no excusar. Jamás, me parece por su obra, Borges pudo haber apoyado una política de genocidio. Cuando yo lo conocí era un opositor decidido a la dictadura. Su descripción del gobierno militar que por entonces ocupaba el poder era durísima, porque incluía una crítica de la violación de los derechos humanos, pero también una denuncia de la corrupción reinante en muchos ámbitos, de la que después se habló poco. El horror de los actos cometidos fue tan grande que casi no dejó lugar a otras consideraciones... Borges por ejemplo contó detalles de un viaje oficial al exterior: cómo partió una multitudinaria comitiva, totalmente innecesaria en cuanto al número, y cómo regresó con una cantidad enorme de valijas y bultos que eludieron rigurosamente el paso por la aduana. Parece que estuviéramos hablando de lo que pasa hoy, y esto confirma una vez más que en la humanidad no hay progreso ético.

*¿Hablaron de algún tema personal?*

Sí, de unos pocos; supongo que hablar de estas cuestiones personales fue su manera de decirle a su interlocutor, que lo admiraba, que estaba hablando con una persona, que él quería ser considerado un ser humano, no un mito, y ser tratado sin ninguna distancia reverencial.

*Conversaron por supuesto de literatura.*

Sí. Mi idea es que cuando se encuentran dos "personas de letras" en el mejor de los casos *casi todo* lo que conversan está atravesado por una perspectiva literaria, en el peor *todo*. Recuerdo en este momento que hablamos mucho sobre traducción. Sobre Dante. La traducción de *La Divina Comedia* hecha por el prócer Bartolomé Mitre le parecía execrable. Había otra traducción argentina, publicada un par de años antes, hecha por Angel Battistessa, un profesor que era entonces nada menos que el presidente de la Academia Argentina de Letras, coincidentemente también integrada por Borges. La comentamos. Para mi sorpresa Borges recitó de memoria la primera estrofa de la traducción: "En medio del camino de la vida \ yo me encontré en una selva oscura, \ porque la recta vía había perdido." Sin duda es poco afortunada, para hablar con eufemismos, y Borges sentía cierto placer en enfatizar su aversión por el tercer verso, que en italiano dice "ché la diritta via era smarrita." Es difícil que un traductor con un poco de oído para la literatura, cuando recién empieza su tarea –y no se puede esgrimir que esté cansado- , cometa la torpeza de esta repetición "vía-había", tan desagradable. Habla de una incapacidad. Pues bien, para Borges esta marca, ya al inicio de los versos, era una especie de advertencia al lector, una indicación del desastre que podía esperarse.

*- Era muy estricto*

Siempre mantuvo hacia sus contemporáneos una actitud ligeramente despectiva, excepto ante quienes le parecían persona de genio, como era el caso de sus coterráneos Macedonio Fernández y Xul Solar. En cualquier época, todo el tiempo, a los escritores talentosos les toca estar rodeado por centenares de escritores mediocres, más de uno incluso con ínfulas de genio. ¿Qué decir de ellos? Son dignos en el mejor de los casos de

una trivialidad, pero me parece que a Borges se le hacía difícil mantenerse en ese lugar, la palabra trivial, y entonces superaba el obstáculo yéndose hacia la palabra irónica y levemente injuriosa. Recuerdo una oportunidad en que estábamos armando un número de la Revista *XUL* sobre el poeta Oliverio Girondo y ya que habían sido compañeros en su juventud, incluso de la revista *Martín Fierro*, y Borges había hecho algún comentario bibliográfico sobre sus libros de poemas, decidimos pedirle una colaboración, una suerte de testimonio. Y lo que dijo es un ejemplo elocuente de esta actitud hacia sus contemporáneos. Sería interesante leerlo. Por aquí debo tener algún ejemplar. [*Va hacia los estantes de su biblioteca, saca una publicación con un dibujo de Girondo en la tapa, revisa las páginas y finalmente lee:*] "Oliverio simulaba libros que consistían sobre todo en páginas en blanco, carátulas. Si le publicaran las obras completas, bueno, no llegarían a una página. ¿Si hay un posible paralelismo conmigo? ¡Pero no! Yo alguna página rescatable creo haber escrito. Oliverio era un infeliz, Xul Solar en cambio era un hombre de genio. El se reía de Xul Solar y después lo plagió tardíamente en un libro que se llama *En la masedula*. Una vez recuerdo que nos reunimos los miembros de la Revista *Martín Fierro* y dijimos ¿cuál es el más flojo? Algunos pensaban en un escritor, Piñero, que murió, pero en general dijimos que el más flojo era Oliverio Girondo. El estaba muy interesado en la venta de los libros, fue uno de los precursores de la promoción, que se ignoraba entonces. Yo publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23, y no se me ocurrió mandar un solo ejemplar a las librerías, o a los diarios, o a otros escritores; yo lo distribuí entre mis amigos. Pero él no; claro, el vino de París y trajo consigo ese concepto comercial de la literatura. Las cartas de Oliverio Girondo no se entendían, eran como el *Finnegans Wake*. Un día me dijo que había conseguido un español macanudo que le corregía los ejemplares, porque cuando se los corregía Ricardo

Güiraldes se los llenaba de paréntesis, comas, cremas diéresis, etc. Y al pobre Oliverio, caramba, eso no le gustaba."

*Es realmente muy fuerte. ¿Hubo algún problema personal entre ellos?*

No lo sé, se podrían hacer algunas especulaciones, pero desde mi perspectiva lo que interesa no es eso, sino cierta posición de escritor. Qué hacer en el momento de tener que hablar de los demás escritores que a uno lo rodean. Cómo reaccionar ante esa fatalidad. Yo veo dos cosas positivas en la actitud de Borges, más allá de que a mí no me parezca interesante hablar de las personas. La primera es que al contar algunas pequeñas miserias ajenas da cuenta de la miseria generalizada que reina en la sociedad de los escritores - que es irremediamente una sociedad de no-escritores, porque actuar en ella implica no estar escribiendo, y hasta dónde alguien es escritor mientras no está ocupado en su escritura. Sucede lo mismo con cualquier otro artista o profesional o artesano. Su momento de gloria es aquél en el que está haciendo lo que sabe hacer, más allá... Por otro lado los momentos de gloria del escritor son pocos, y para peor son íntimos, imposibles de compartir, y no veo que de ningún modo conviertan a los escritores en mejores personas. Después está la gente, que tiene necesidad de glorificar todos los momentos de sus ídolos, de tener santos o héroes a quienes reverenciar... Pero además hay otra cuestión sobre la cual él tuvo mucha lucidez y es el tema de la injuria a los escritores y sus usos perversos, y que dejó escrito en un maravilloso ensayo titulado "Arte de injuriar".

*¿Defiende a la injuria como un arte?*

No, definitivamente no la defiende. Por el contrario, subraya que considerada como una manera de argumentar, de refutar opiniones ajenas, la injuria es la expresión de

cierta insuficiencia o carencia de ideas; atacar lo que alguien dice por la forma de su nariz o por la supuesta condición sexual de su madre no agrega ni quita nada a la discusión; en todo caso distrae de ella. Borges califica la injuria llamándola "esa miseria", de modo que si es un arte, es un arte despreciable y practicarlo, en todo caso, es una suerte de exceso, una descarga, un ejercicio purgativo.

*¿Conversaron también sobre cuestiones de filosofía?*

Sí, también. Personalmente me interesan mucho y a él también le interesaban. Para mí la filosofía, que es uno de los patrimonios más importantes de la humanidad, es una rama de la literatura, y sospecho que Borges tenía una idea parecida. Dicho de nuevo, no son, para el que quiere verlas así, materias separables. En una ocasión tuvimos una amigable discusión sobre el tiempo. Dijo que le era posible concebir una realidad sin espacio, pero no sin tiempo. Por mi parte dije que a mí me pasaba precisamente lo contrario; me era posible concebir un universo de espacio sin tiempo, y me animé a hacerle una sintética descripción de cómo funcionaría. Le hablé de una suerte de escenografía de estatuas lumínicas con conciencia de su exterior, en el que había otros innumerables objetos estatuarios de características similares, sin nada que se moviera. El argumentó que el hombre podía suprimir todos sus sentidos menos el del oído, con lo cual mi mundo sería imperceptible, y dio varios ejemplos. Luego trajo a colación la música, que enlaza la necesidad del oído con la del tiempo, y que para él constituye en sí un lenguaje muy complejo, mediante el cual es factible la comunicación humana. A partir de estos datos se puede concebir un universo que sólo conste de conciencias individuales y música, agregando que para que haya música no se requieren instrumentos musicales, así como no los requiere la confección de una partitura. Ahí, me acuerdo, lo interrumpí y



le dije que un violoncello tiene volumen y ocupa un lugar, y su ejecución exige movimientos, por ejemplo de los dedos y de las cuerdas, desplazamientos en el espacio. Y que por lo tanto me parecía que borrar el asunto de la ejecución de la música, o sea borrar los instrumentos musicales, jugaba a favor de su tesis. Pero que, en cambio, al introducir la idea de partitura, volvía a recurrir a la noción de espacio, ya que cualquier forma de notación o de escritura requiere necesariamente de una superficie. Por lo demás la música en sí misma es una cuestión física, ondas sonoras que desplazan por el espacio. Pero aun si la partitura fuera sólo mental, de modo que no hubiera hoja, ni pentagrama, ni notaciones, y la ejecución de la música fuera mental, como le puede suceder a un compositor, incluso en ese caso se estaría introduciendo, aunque más no sea figuradamente, una imagen de espacio. Por otro lado le dije que había más que una cuestión figurada, porque su mención del oído como único sentido necesario, una vez más, introducía la cuestión de la música sonora, que era de carácter físico, espacial.

*¿Y él que te contestó?*

Lo último que comentó es que no estaba de acuerdo con lo que yo decía, y cambiamos de tema, pero esto fue después de un intercambio que duró muchos minutos, una suerte de discusión, aunque muy cordial y respetuosa. Me pareció que de algún modo él estaba contento con la diferencia de opiniones, ese agregado de un poco de emoción o de picante al diálogo. Con respecto a mí, apenas me había ido y ya roto el encanto, si se lo puede llamar así, de su presencia, me empezó a ganar una sensación desagradable, porque tomé conciencia de que más allá de la validez o no de mis opiniones, había defendido un mundo de sólo-espacio y sólo-vista ante alguien que, notoriamente, carecía del sentido de la vista, ante un ciego.

*Cada uno de los dos pensaba de acuerdo a su condición, las ideas que defendían estaban determinadas por las respectivas posibilidades de sus cuerpos.*

Al día siguiente Borges fue a dar una conferencia sobre Baruch Spinoza a una asociación de psicoanalistas, él, que no simpatizaba intelectualmente con el psicoanálisis, y, ¡sorpresa!, hizo mención del incidente que habíamos tenido durante la reunión, aunque sin nombrarme. Y reiteró que su interlocutor, o sea yo, estaba equivocado. Y años después, ¡segunda sorpresa!, alguien me pasó una revista francesa de psicoanálisis, creo que fundada por Jacques Lacan, y encontré una transcripción de esa conferencia.

*¿Conservaste el ejemplar de la revista?*

Por algún lado debo tenerlo... tendría que estar por aquí... acá está. *[El fragmento, tomado de la revista L'Ane, que la publica como "une conférence faite en 1981 à l'École freudienne de Buenos Aires", dice: "He conversado ayer con un amigo mío y le dije que yo podía concebir el universo sin espacio, pero no podía concebirlo sin tiempo, sin sucesión. El me dijo que le pasaba lo contrario, que él podía imaginar por ejemplo, el universo tal como existe, con galaxias, con átomos. Todo eso podrá existir, y como no habría tiempo, en el sentido de que no habría ninguna conciencia de ello, existiría solamente el espacio. Creo que esto es un error, porque nuestro concepto del espacio depende de nuestros sentidos, depende sobre todo del tacto, depende del gusto, depende del olfato, quizá parcialmente de la vista. Pero, en cuanto a mí, yo me creo capaz de imaginar un mundo sin espacio. No sé si ustedes pueden hacerlo. Un mundo en el que hubiera un número por qué no infinito de individuos, conciencias, y esas conciencias podrían expresarse por medio de la música, por medio de las palabras. Todo eso podría existir y no tendría por qué haber espacio. Yo estoy escribiendo un cuento sobre ese tema,*

*es solamente una idea literaria."]* En la conferencia me llama su amigo. Hubiera sido un gran honor ser su amigo; por supuesto, decir que lo fui es excesivo; la manera en que Borges me llama es un formulismo, una cortesía, quizás un gesto o una propuesta de amistad que no supe contestar.

## **Borges o la revisión del universo**

Héctor Yánover

*Director de la biblioteca nacional argentina (1994-1996)*

Borges es un gran tema para un escritor porque obliga a la inteligencia, a la deducción, como en una novela policial, al acertijo, a la búsqueda, a la controversia. Como en los grandes libros, el universo está en él, y además Borges. No es para analfabetos, exige perspicacia, sutileza, todas condiciones de las que carecemos pero a las que aspiramos y Borges nos hacer creer que las podemos alcanzar, las pone en nuestras manos. Hablar de Borges como hablar de la Biblia nos obliga a la revisión del universo. Al inventario. Sus temas son la mortalidad, la inmortalidad, el descreimiento, la fe, los libros que son El Libro y la necesidad como enemigo. Por algo Borges decía que la religión era la hermosa, porque se basa en el libro, en la palabra, en la lectura de un hombre solo frente a la inmensidad, al terror, a la benevolencia.

El hombre exige a Dios, su alma se lo exige, exige a Borges, un vasto universo donde nos sentimos cómodos porque estamos hechos a su imagen y semejanza. Borges es importante para los que quieren saber. Para los que no quieren saber, no existió nunca. Desconfiaba del pensamiento rígido, del reglamento, por eso tantos reportajes; para enseñar a dudar y a contradecirse y encontrar un camino propio en medio, a través, con las contradicciones. a su imagen y semejanza.

Podemos seguir dando datos, acercar la lupa y ver detalles, escuelas, señalar modos, quedarnos en el imperio más frecuente, el de los lugares comunes. Darío son las marquesas, Vallejo los cholos, Neruda cuerpo de mujer o Stalingrado y Borges los tigres, los espejos, las espadas, el laberinto. Pero con todo eso no hacemos absolutamente nada. De lo que se trata es de leer un poema y sentirlo con la piel y con los huesos. Les voy a

contar cuáles son algunos de mis poemas. Porque poemas hay muchos. Muchas veces me sorprende escuchando que citan como ejemplo alguno que no es de aquellos que escribió cuando Dios puso las palabras en su boca. Sino los del oficio. Los que cualquier Borges puede escribir (ahora que se han multiplicado) y no Jorge Luis.

- Poema conjetural. -Baltasar Gracián
- Fundación mítica -Le regret d'Héraclite
- Un soldado de Urbina - A un poeta menor de la antología
- El gólem -La noche que en el sur lo velaron
- Leopoldo Lugones -El tango
- Borges y yo -Milonga de Jacinto Chiclana
- Poema de los dones -A un viejo poeta
- Límites -El general Quiroga va en coche al muere

"La poesía (¿el arte?) es la inminencia de una revelación que no se produce". Creo que no se puede dividir a un ser humano y esto ya lo sabía Salomón. Tampoco se puede dividir a un creador y poner aquí la prosa, aquí la poesía; son convenciones por supuesto, para poder estudiarlo mejor, pero sería imposible que alguien pretendiera decir que ha leído a Borges sólo porque ha leído sus cuentos. Borges le debe mucho a Marcelo Abramovicz a quien conoció en Ginebra y que fue quien le presentó nada menos que a los grandes poetas del simbolismo y la modernidad: Baudelaire, Rimbaud, etc. y a Rafael Cansinos Assens, un probable lejano descendiente de sefarditas que reivindica su ser

judío y es el adalid español del ultraísmo que Borges importa al Río de la Plata. Estoy seguro que estos judíos que tampoco podemos dividir le dan junto con la literatura, su sentido de la unicidad y la Biblia, y de esa forma Borges no sólo es judío sino también griego, escandinavo, celta y vikingo y sobre todo argentino, porque esa es nuestra herencia occidental y literaria que Borges acepta, encarna y nos lega. La tendencia a dividir pone lo mortal y lo inmortal en distintos lugares, y como los pueblos tienden a no pensar aceptan la idea del ser separado. Borges en cambio tendía en sentido contrario, a pensar y no sólo a pensar sino a oír y, en primer lugar, a oírse a sí mismo. La Biblia es ese libro circular que su abuela Francis Haslam sabía de memoria. Dios, dice, es el verbo circular.

Si tuviese que definirlo de manera que en su presencia no nos sonrojáramos, diría que era un lector. El dice: lector hedonista, un lector que leía con placer, que gozaba con la lectura y que ese amor por la lectura le educó el paladar. Borges educa su pasión por los libros, aprende a leer, lee toda su vida, esa pasión no decae. Cuando comienza a escribir, su sentido crítico ("hay que llegar al propio crítico" le escribe Rilke a Kapus) lo va guiando y a veces bandeando, es un autodidacta avalorado por un vago bachiller ginebrino y así deviene ultraísta, simbolista, expresionista, folklorista. Llena de palabras del Río de la Plata sus textos, se enamora y desenamora de las metáforas, odia y ama a Leopoldo Lugones, proclama el verso libre y vuelve a la rima y a los sonetos, se ríe y ama a su país, está en *Sur* y ora lo defiende, ora no le gusta, es Borges y no le gusta, es argentino, de pronto parece que más que nada y no le gusta, habla el español y tampoco le gusta. Vive en conflicto, en guerra con sus entrañas y lo lee todo y lo procesa todo en esa máquina maravillosa que hace él mismo, artesanalmente, y que le fue otorgada por Jehová Dios porque se le dio la gana.

Nunca como ahora que los diarios se han inundado de Borges, ha quedado al descubierto tanto la ignorancia como el profundo respeto en torno a su obra. Borges tenía razón cuando decía que él era el escritor más comprado y menos leído. De ese quedarse afuera de Borges han dado testimonio fehaciente locutores de radio y televisión, animadores, charlistas, comentaristas y críticos. También en revistas y diarios serían muy contados los nombres que realmente saben de qué están hablando. Propondría hacer un club Borges, si no estuviese seguro que "ellos" serían los organizadores.

Vamos a hablar de Borges y la literatura argentina. Tema importante porque contribuyó como pocos a enaltecerla. Nosotros que hablamos esta lengua nos damos cuenta de hasta dónde Borges es argentino, son sus buceos en este idioma nuestro los que lo han puesto donde está, sus búsquedas hasta encontrar el engarce que Dios le había marcado a sus palabras. Es notable cómo algunos países se las ingenian para incorporarlo a su panteón sin abdicar sus fronteras. Para los rusos, si hay gauchos en Borges hay cosacos en Gogol y eso, al emparentarlos, lo hace ruso. Para los alemanes Borges es un hombre universal, como Goethe, por lo tanto es alemán. Para los ingleses no hay duda, por el idioma que amó, la Biblia que leyó y los autores que cita profusamente. Además, George Steiner acaba de calificarlo "extraterritorial", ergo, es inglés, y casi todos ellos lo leen traducido y la traducción ¿no es con respecto al original, como el Golem al hombre? Esto sucede quizá porque no pueden aceptar que del perdido sur de los mapas, allí donde sólo habitan tribus que "disputan su tasajo con blanca encía y afilados dientes", pueda surgir Borges, que es -creo yo- más argentino que el pan criollo y por lo mismo, universal.

Borges supo encontrar sus palabras y dirigirlas hacia la difícil claridad con esfuerzo y con genio. Se apropió de la imaginación argentina, de los reverberos del lenguaje rioplatense, del destino de las palabras de sus mayores y aún las de sus herederos. El 9 de marzo de 1926 dice: "Criollismo pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo". Tuvo la gentileza de ofrecer a cada cual una atalaya desde donde creemos que oteamos y conocemos su obra: podemos elegir cuchillos bibliotecas, espejos, tigres, laberintos. Borges no es avaro en sembrar pistas para que cada cual inicie su viaje por donde quiera. Me gusta la frase de Van Wyck Brooks que cita Pedro Salinas en *Al Defensor*: un gran escritor es un gran hombre que escribe.



## **CRITICAL ESSAYS**

## "El Sur": La reescritura de Don Segundo Sombra por Borges

Ivonne Bordelois  
*Universidad de Buenos Aires*

En "El Sur", escrito en los años 40, Dahlmann, de origen anglocriollo y bibliotecario como Borges, sufre, como Borges en 1938, una herida grave y va a refugiarse al Sur, donde es provocado a un duelo imposible que sin embargo acepta (*Obras Completas* p.100). Dahlmann elige así, de un modo prácticamente suicida, la barbarie -como la inglesa cautiva. Percibimos aquí lo que Sarlo llamará el "núcleo amenazante del criollismo" reflejado por Borges, en tanto el mundo criollo o indio toma una revancha sobre el espacio urbano y letrado.

En *Don Segundo Sombra* Fabio, elevado socialmente a la condición de estanciero, se enfrenta también, en la despedida, con Don Segundo, representante de un criollismo diferente. El desenlace es distinto en Güiraldes, donde en cierto modo es la quieta y superior indiferencia de Don Segundo, al apartarse de Fabio, la que provoca el desangre metafórico del protagonista. En su final abierto, estilísticamente magistral, Borges sugiere la romántica destrucción de un protagonista urbano y vulnerable en manos de una barbarie que él mismo ha ido -en un arrebatado de inconciente jactancia- a desafiar. De algún modo paradójicamente más realista, lo que Güiraldes parece decir en su conclusión es que el maestro siempre desborda al discípulo y que el llamado bárbaro profesa acaso una lejana compasión por el pueblerino que trata de afincarse en sus valores.

En la arquetípica despedida de Fabio y Sombra, el que se desangra no es Sombra sino Fabio -y no se desangra porque la despedida deba ser definitiva, sino porque acaso duda de su propia integridad para preservar los dones que su maestro le ha transmitido: es Fabio quien se va mientras Don Segundo se aleja sin dar vuelta la cabeza. En cierto

sentido, Güiraldes no ha descripto la edad dorada del paisano sino para señalar la dificultad que los hijos de la ciudad decadente tienen para arraigarse en ella. Dice Sarlo:

"El Sur" es al mismo tiempo trágico e irónico. Advierte doblemente que el pliegue que separa dos culturas tiene un filo amenazador. Uno de sus peligros es el romanticismo blando y evocativo del pasado criollo que conduce a una literatura de *revival* rural pensada sobre la imagen de la edad de oro, evocada por una estética pintoresquista que purifica la barbarie administrándola en un elenco de virtudes que quieren ser heroicas y resultan mediocres.

(Aquí es claro que Sarlo, sin nombrarlo, está hablando de Don Segundo Sombra. Romanticismo blando y y pintoresquismo son precisamente los pecados capitales que Borges achaca, como lo hemos visto, a Güiraldes).

Borges escribe que el destino es ciego e implacable con los que se equivocan. Esto se aplica a la ensoñación de Dahlmann y anticipa el desenlace de las adopciones descuidadas. Distráido por el pintoresquismo de la escena rural y la tipicidad de una pulpería, Dahlmann no puede resistir la tentación del duelo que puede ser leído como cumplimiento de un destino pero también como castigo por su bovarismo, porque el criollismo de Dahlmann es, como el romanticismo de Emma Bovary, un efecto superficial y trágico de la literatura tomada al pie de la letra. Ambos sentidos forman el pliegue de la ironía del relato. (*Orillas* 106-107).

Es decir que es posible leer "El Sur" como un castigo que se autoinflige Borges por su incursión a la vez romántica y bovárica en el criollismo. "Nunca hay final feliz ni mezcla pacífica, sino conflicto" dice Sarlo ( 107). Yo leo sobre todo expiación.

Dahlmann, dice Borges, cultivaba "un criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso", propio de un hombre de ciudad, lector de *Las Mil y una Noches*". En realidad, el criollismo de los años veinte de Borges, aun sin caer en los excesos del moreirismo, es a la vez voluntario y ostentoso. Lo que parece estar en juego aquí es que, cualesquiera fueran sus calificaciones, este criollismo era ilusorio, y por esto merecía ser castigado.

Pienso a mi vez que cabe imaginar que "El Sur" describe sin complacencias el duelo de un joven poeta con el imaginario colectivo. La bravuconada de *El Tamaño de mi Esperanza* le cuesta a Borges una suerte de muerte o borramiento literario. Hombre de ciudad más apto para otro tipo de fantasía, no puede medirse con las fuerzas bárbaras con las que ha querido inconcientemente -e incoherentemente- retomar contacto y de las que ha querido sustraer inspiración. Es cierto que no son las metáforas de corte francés reprochadas a Güiraldes las que guían al protagonista de "El Sur", sino las fantasías de *Las Mil y una Noches*, pero el resultado es el mismo: tanto Fabio Cáceres como Dahlmann serán derrotados, sólo que Güiraldes habrá elegido un final incruento y Borges, de acuerdo con sus necesidades y preferencias, uno esperablemente violento aunque la sangre, muy a la manera de Borges, resulte invisible.

Sarlo, que percibe en este relato ante todo un conflicto, acaba por discernir una dimensión elegíaca en el espacio ficticio que crea Borges: "Toda su literatura está atravesada por la nostalgia porque percibe el pliegue de dos mundos, la línea sutil que los separa y los junta, pero que en su existencia misma, advierte sobre la inseguridad de las relaciones" (*Orillas* 108).

A mi modo de ver, no se trata tanto de nostalgia en la tácita descripción de la derrota autoexpiatoria de Dahlmann -como tampoco hay nostalgia en la despedida de Fabio y Sombra- sino más bien una suerte de austero Juicio Final.

#### La Vuelta del Moreno: Borges y Güiraldes reescriben el *Martín Fierro*

Uno de los episodios más interesantes del *Martín Fierro*, ideológica y estéticamente, es la vuelta del Moreno. Como se recordará, en la primera parte, Martín Fierro, exasperado por una vida de acosos y persecuciones, mata en duelo violento a un negro en un baile, a su regreso de un largo período en que se encuentra fugitivo por desertión. En la segunda parte, otro Moreno, que resulta ser hermano del primero, desafía en venganza a Martín Fierro, en una payada extraordinaria que acaba con gran tensión dramática pero sin desenlace trágico, con la derrota no violenta del Moreno. En cierto modo Hernández reitera así dos veces la victoria del protagonista sobre un hombre de otra raza, primero en forma violenta, luego en forma pacífica, por la superioridad alegadamente demostrada en el talento de pagar.

El descrédito con que suele juzgarse la segunda parte del *Martín Fierro* en comparación con la primera ha dejado relativamente en la penumbra esta magnífica payada -sobre la que hay mucho que decir. El propósito al que me atengo aquí, sin embargo, es comparar otras dos versiones posteriores -o futuribles posibles- que a partir de estos dos encuentros con morenos trazan Borges y Güiraldes, versiones que suponen ambas una "corrección" del texto de Hernández. La primera, cronológicamente, es la de Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, pero como ha pasado inadvertida para la crítica, comenzaré por la segunda, señalada primero por Josefina Ludmer (*Desafío y lamento, los*

*tonos de la patria. Borges ante la ley*, 1989) y retomada luego por Beatriz Sarlo (*Orillas*, 1995).

Sarlo señala que Borges reescribe de dos maneras el *Martín Fierro*, una a nivel crítico y otra a nivel narrativo. Su contribución más decisiva a la relectura y a la reescritura de la vuelta del Moreno está en "El Fin". Sarlo cita aquí pertinentemente a Harold Bloom: "Un poeta completa antitéticamente a su precursor, leyendo el poema padre de modo que se retienen sus términos, pero se los hace significar de modo diferente, como si el precursor no hubiera podido ir suficientemente lejos." La idea aparece en Fenichel, citado también por Bloom: "...se toma una actitud que contradice la original" y "en el proceso de deshacer, se da un paso más. Se hace algo positivo que, en realidad o mágicamente es lo contrario de algo, que en la realidad o en la imaginación, fue hecho antes." Este tipo de reescritura, como veremos, es la que guía tanto a Borges como a Güiraldes al retomar, cada uno a su manera, el texto de Hernández. Ambos trascienden, efectivamente, el escenario original de Hernández, para proponer sus versiones antitéticas del encuentro con el Moreno.

En "El Fin" (1953), Borges imagina una tercera instancia en la cual el Moreno y Martín Fierro se reencuentran, a siete años de la memorable payada. Es el último quien morirá, a manos del primero. Es decir, estamos ante una igualación poética de destinos en la que el Moreno, primero víctima, se vuelve al fin victimario, por una suerte de justicia retributiva. También se convierte el Moreno en el doble de Martín Fierro, porque, como Martín Fierro, él también se ha "disgraciao".

Con este relato, Borges no sólo narra el fin del protagonista, Martín Fierro, sino que de alguna manera intenta terminar simétrica y justicieramente el sentido de la

epopeya: si el final de Hernández señalaba una suerte de sublimación del duelo violento en duelo de poesía, "El Fin", de Borges, restablece el duelo de sangre como única salida válida y posible del conflicto, con la particularidad de que opera en este caso una suerte de venganza del destino, y esta vez el matador es el Moreno y el matado Martín Fierro.

Pero la simetría que le interesa a Borges, tal como está expresada en las líneas finales, no es tanto la equivalencia de un blanco muerto con un negro muerto, como la de un negro culpable con un blanco culpable. No es la muerte definitiva de Martín Fierro sino el horizonte infinito de fuga y culpa que adviene al Moreno lo que cierra la historia, típicamente borgesiana, en el sentido de que lo que contemplamos en la figura del vengador es la aparición de un doble, condenado a repetir indefinidamente la historia de su asesino. Así cierra magistralmente Borges su relato: "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre."

En la segunda parte del *Martín Fierro*, Hernández muestra un gaucho civilizado y en cierto modo decepcionante -un gaucho sarmentino, comentará sarcásticamente Borges. El retorno a la violencia que escoge Borges devuelve al personaje a un realismo más acorde a las circunstancias esperables y sobre todo, en el sentir de Borges, más aceptables estéticamente. Donde Hernández sublima definitivamente el duelo de sangre en duelo de palabras, Borges añade metonímicamente al duelo de palabras un duelo de sangre, y el tiempo circular de los mitos se cumple así inexorablemente. Es decir, la tercera aparición del Moreno será cruenta, como la primera.

Quiero ahora regresar al duelo originario de Martín Fierro y el Moreno en la primera parte, porque éste es en realidad el que reescribe Güiraldes. La idea de reescribir el *Martín Fierro* en este episodio es, por lo tanto, primigenia en Güiraldes.

Si se me permite aquí un breve apartado, diría que de hecho podemos hipotetizar que Borges, en "El Fin", no sólo se propone reescribir la vuelta del Moreno en Hernández, sino también la vuelta del Moreno en Güiraldes -de modo que con "El Fin" estamos en realidad ante un doble espejo antitético. Una indicación en este sentido podría estar dada por la memorable descripción que hace Borges del paisaje en que ocurre el duelo: "Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo: nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible >como una música..."

Esta frase tiene una melodía atrapante que es y no es borgesiana y que por el sentimiento parecería aproximarse mucho más al espíritu del *Don Segundo Sombra*. Yo leo en esta frase una suerte de reverencia cordial y distante de Borges a Güiraldes, su antiguo compañero de *Proa*, su camarada en un programa de criolledad que quedó sin cumplirse totalmente. Es indudable que Borges escribe mejor que Güiraldes, pero acaso sin el antecedente que significó Güiraldes nunca hubiera podido escribir estas líneas extraordinarias y extraordinariamente conmovedoras en su pureza y sencillez.

Volvamos ahora a nuestro tema fundamental. Como se recordará, en uno de los primeros episodios del *Martín Fierro*, el protagonista ha desertado y luego de tres años de huída, al regreso a su pago, encuentra su hogar deshecho y su mujer desaparecida. Una noche en que se siente espolado por la soledad, concurre a un baile y se emborracha. Al mismo baile llega el Moreno con su compañera, a la que Martín Fierro ofende con un



juego de palabras llamando -entre líneas- "vaca" a la mujer, que responde airadamente, y la discusión prosigue con una malhadada estrofa dicha por Fierro:

A los blancos hizo Dios,  
A los mulatos San Pedro,  
A los negros hizo el diablo  
Para tizón del infierno.

Cuando el Moreno reacciona, Fierro lo trata de "porrudo" y el duelo se arma con toda su inútil y sangrienta violencia:

Le colorieron las motas  
Con la sangre de la herida,  
Y volvió a venir jurioso  
Como una tigre parida.  
  
Por fin en una topada  
Con el cuchillo lo alcé  
Y como un saco e güesos  
Contra un cerco lo largué.  
  
Tiró una cuantas patadas  
Y ya cantó pa el carnero.  
Nunca me puedo olvidar  
De la agonía de aquel negro.

Comentando el espíritu provocador y racista de Martín Fierro en este pasaje -de una excepcional eficacia expresiva, pero asimismo portador de un mensaje racista muy poco señalado por la crítica oficial- dice Borges en un pequeño ensayo sobre el Martín Fierro, que también parece haber pasado bastante inadvertido: "Desgaciadamente para los argentinos, esta escena es leída con indulgencia o con admiración, y no con horror."

Quizá lo más trágico del episodio es la reveladora pobreza espiritual a la que se ve reducido el gaucho. Humillado por los porteños, que lo obligan a la leva y luego -en la segunda parte- sometido por los indios, que le infligirán un cautiverio miserable, su única salida para el desquite es el negro. La profunda amistad entre varones -Cruz y Fierro (interesante sintagma de corte católico-militar)- distrae la atención y encubre en parte el desdén hacia el indio, el negro y hasta cierto punto hacia la mujer, homologados en la misma marginalidad. Este desdén significa también el terror del Otro. La complicidad en un destino de desprecio, y el fracaso de varones unidos en una suerte de pacto de lealtad y de coraje, será más tarde la herencia de Borges en relatos como "La Intrusa".

Lo que es curioso es que esta cadena de desprecios que se van repicando unos en otros no sólo es típico de la gauchesca sino que se eleva a ideología en obras como *El Payador* de Lugones. Recordemos que Lugones, por ejemplo, a pesar de su intento de enraizar la tradición gauchesca nada menos que en la épica griega, no creía demasiado en el valor moral intrínseco de su personaje, y esto por razones claramente racistas. Así escribe contundentemente sobre el gaucho en *El Payador*: "Su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena" (p. 51). Güiraldes está lejos de comulgar con esta perspectiva. Hay un pasaje suyo donde presenta y celebra al gaucho como maestro de estilo para nosotros:

El gaucho dentro de sus medios más limitados es un tipo de hombre completo. Tiene sus principios morales (...).

Tiene sus artes, ampliamente representadas por su platería de ensillar; por sus tejidos,(...) sus trabajos en asta y hueso, sus trenzados.

Tiene su prosa, en sus cuentos de fogón ( magia por lo general) (..)

Tiene su poesía en sus relaciones jocosas que declama en fiestas como un juego de gracia e ingenio. (...)

Tiene sus danzas, extraordinarias de donaire y lujuria.

Tiene su traje y sus adornos y sus lujos.

Y tiene algo que pocos tienen: un estilo para moverse que implica estética, educación y respeto de sus propias actitudes.

Si nuestra ciudad y nuestra tan sonada cultura hubiesen llegado a expresarse tan armónicamente tendríamos derecho de mirarlos desde arriba. Y entonces no lo haríamos porque ése es un gesto de parvenus." (*Obras Completas* 732).

Resulta reveladora la reescritura del tema del racismo y de la violencia criolla, tal como están dados en la primera parte del *Martín Fierro*, en el segundo capítulo de *Don Segundo Sombra* - el capítulo escogido precisamente como anticipo de la novela en el periódico *Martín Fierro*. A mi modo de ver, éste es el capítulo crucial del libro -del cual Borges dirá, algunas décadas más tarde, curiosa pero significativamente, que se trata del capítulo más flojo del libro.

Fabio Cáceres, el adolescente que ha huído de sus viejas tías solteronas y del ambiente mezquino del pueblo, se cruza en la noche con un desconocido que lo sorprende y lo deslumbra. "Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser, algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río." Llegado a la pulpería La Blanqueada, Fabio pregunta al pulpero sobre la identidad del forastero. Este pasaje es decisivo. Lo primero que pregunta Don Pedro es: "Decime ¿es muy moreno?" " Me pareció, sí señor... y muy juerte." " El es de San Pedro... dicen que tuvo en otro tiempo una mala partida con la policía." A partir de estas señales se desarrolla el famoso episodio inicial: el Tape Burgos, ya borracho, provoca a Don Segundo diciendo: "En el pago 'e San Pedrino - el que no es mulato es chino". Recordemos que en el *Martín Fierro* el duelo se provoca precisamente cuando Fierro dice al Moreno:

A los blancos hizo Dios

A los mulatos San Pedro

A los negros hizo el diablo

Para tizón del infierno.

Para mayor paralelismo, el Tape -en un juego de palabras- llama "bagre" a Don Segundo, del mismo modo que Fierro había llamado "vaca" a la acompañante del Moreno. Como sabemos, Don Segundo ignora olímpicamente al Tape y sólo a la salida se produce un amago de ataque por parte de éste -ataque del cual Fabio previene a Don Segundo. Este desarma rápidamente al Tape y le perdona la vida, lo que ofusca aún más al provocador, que queda humillado y perplejo. Lo que deslumbra a Fabio, precisamente, es el hecho de que Don Segundo, desafiado por el Tape Burgos en términos groseramente

agresivos por su color oscuro, desiste de toda revancha y se marcha tranquilamente sin prestarle más atención que una displicente misericordia. Ésta es "la fuerza del remanso cuya hondura absorbe al río": esa fuerza es precisamente la que fascina a Fabio.

Aquí hay un tajante contrapelo a la tradición gauchesca, un llamado a la no-violencia en que está todo Güiraldes, el Güiraldes que admiraba a Mahatma Gandhi y el Güiraldes enraizado religiosamente en el hinduismo -el Güiraldes que se expresará luego aún más plenamente en esta dirección en *El Sendero* y en los *Poemas Místicos*. Este texto es la antítesis o la tachadura del duelo de Martín Fierro con el Moreno y produce una especie de hiato inesperado, un quiebre de respiración en la esperada violencia de la tradición gauchesca de los duelos.

Si Borges actúa por metonimia, agregando un capítulo final al segundo encuentro del Moreno y recreando una catarsis sangrienta, más afín con sus propias preferencias estéticas, Güiraldes actúa por metáfora y sustitución, remplazando un duelo sanguinario e inútil con un borracho mediante un ademán de suprema libertad y serenidad -que es, precisamente, lo que deslumbra a Fabio. En ambos, sin embargo, tanto en Borges como Güiraldes, se cumple una revancha mítica con respecto al texto de Hernández, en el sentido de que en ambos es el Moreno quien vence al blanco -sangrientamente en Borges, pacíficamente en Güiraldes.

Lo interesante aquí es la vertiente por la cual este episodio va a dividir pareceres estéticos sobre *Don Segundo Sombra*, colocando de un lado a los admiradores de la novela y por el otro a sus detractores -una línea que va por Borges, Ciro Alegría y culmina en nuestros tiempos en Sarlo.

Esto condice perfectamente con la tesis pro-cuchillera de Borges, explícita en poemas como "El Tango":

¿Dónde estará (repito) el malevaje  
que fundó en polvorientos callejones  
de tierra o en perdidas poblaciones  
la secta del cuchillo o del coraje?  
¿Dónde estarán aquellos que pasaron  
dejando a la epopeya un episodio  
una fábula al tiempo, y que sin odio  
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

En *El Tamaño de mi Esperanza*, Borges se había repartido con Güiraldes la creación del nuevo paisaje argentino: quede la pampa para Güiraldes y él se reservará el mundo de las orillas. Pero detrás de esta división -y acaso sin preverlo Borges ni Güiraldes- surge otra: la del topos clásico campo versus ciudad, donde el campo ya no es barbarie sino que la barbarie se traslada a la ciudad, foco de violencia -mientras que el campo es irradiación de sabiduría primitiva y paz espiritual.

En la vuelta del Moreno ambos, Borges y Güiraldes, juegan su carta estética y personal. A Borges el final pacifista de Hernández le resulta ineficiente y acaso hipócritamente frustrante. Lo que entiendo que cuenta en Borges, en "El Fin", es un motor permanente de su escritura, que es el despejar la sospecha de la cobardía y el expresar la atracción por el enfrentamiento físico personal y por la victoria en el duelo.

En Güiraldes la tesitura es muy otra. Güiraldes había experimentado el racismo en carne propia, al ser tratado de *métèque* en París, por ejemplo, en un episodio callejero que acaba a las trompadas, propinadas por Güiraldes -que boxeaba profesionalmente- y con el alejamiento de los agresores. El ser sospechado de cobardía nunca fue su tema ni su experiencia. Su estética no descartaba el conflicto físico, como lo comprueban, acaso demasiado evidentemente, los *Cuentos de Muerte y de Sangre*. Pero su veta más profunda y acaso su contribución más original a la literatura criolla se vuelcan en un memorable personaje que encauza la violencia "como el remanso que absorbe el río."

Retomando las palabras de Bloom, ambos, Güiraldes y Borges, sintieron que Hernández, el precursor al que ambos admiraban y del que ambos provenían, no había ido suficientemente lejos. Pero Borges sintió que Hernández no había ido suficientemente lejos en la violencia, mientras que Güiraldes sintió que Hernández no había atisbado una sabiduría posible. A su vez, Borges juzgó, con Nicolás Paredes, que la violencia rinde más, literariamente, que la sabiduría. Y el juicio de la literatura, como el de la historia, queda abierto en este punto.

**Enciclopedias y colecciones.  
Otra lectura de "Uqbar, Tlön, Orbis Tertius"**

Josefina Ludmer  
*Yale University*

[Del capítulo "La frontera del delito" en: *El cuerpo del delito. Un manual*.

(Buenos Aires: Libros Perfil, 1999): 216-223]

En Borges, en "Uqbar, Tlön, Orbis Tertius", la combinación del elemento criollo con la enciclopedia o el orden enciclopédico, "marca" de la "alta" cultura argentina, alcanza su culminación. El punto de partida es la bastarda *Cyclopaedia Angloamericana* (norteamericana) que reproduce la *Encyclopaedia Britannica*, y que tiene un tomo XLVI, que sólo tiene Bioy, con un suplemento alfabético y cuatro páginas más (de la 917 a la 921), donde está el territorio "irreal" de Uqbar. El punto de partida del cuento, como se recordará, es la reproducción de una cita de Bioy en Ramos Mejía sobre los espejos y la cópula (que en la *Cyclopeadia* está trasmutada en paternidad).

Esos puntos de partida llevan vertiginosamente a la reproducción de las enciclopedias y de los territorios, y también a los "criollos" que las acompañan. Uqbar es una entrada y unas páginas "de más" en la "bastarda" Ciclopedia "americana", y también es un territorio ("un falso país"). Ese territorio de la enciclopedia "reproducida" de Bioy es la puerta de entrada al universo de Tlön (que es la *región imaginaria* de Uqbar y después un planeta inventado) y a su Enciclopedia, que ya contiene el Orbis Tertius. Tlön está en el tomo XI (o uno duplicado, y tiene 1001 páginas) de "otra enciclopedia" en inglés, *A First Encyclopaedia of Tlön*, que también es norteamericana. La Británica es la "medida" para las otras enciclopedias: la *Cyclopaedia* norteamericana que la reproduce es "bastarda", y la Enciclopedia norteamericana de Tlön la duplica. La serie de enciclopedias sería una serie creciente de territorios (la geografía fue la reina de las ciencias imperiales) hasta llegar al tercero, Orbis Tertius, que es el imperio que cierra el cuento. En Borges la "alta" cultura se vuelve sobre sí misma para reproducir órdenes enciclopédicos imaginarios (un territorio, un planeta, un orbe) a partir de la *Britannica*, y los concluye en "la realidad" del imperio.



El planeta Tlön, entonces, está en el tomo XI de una primera enciclopedia que recibió sin saberlo, antes de morir, un amigo del padre de Borges, "el inglés" del Hotel de Adrogué. Trabajaba con diversos sistemas de numeración y trataba de convertir el sistema decimal a otro mayor por encargo de un noruego. Y con ese inglés: "Hablamos de vida pastoril, de *capangas*, de la etimología brasileña de la palabra *gaucho* (que algunos viejos orientales todavía pronuncian *gaúcho*)".

La combinación de lo criollo y la enciclopedia que los sujetos del estado liberal de 1880 inventaron como "marca" de la "alta" cultura se muestra aquí, en relación con el tomo XI de la primera enciclopedia de Tlön que recibe de Brasil el "inglés" sin saber que lo recibió porque murió sin abrir el sobre. Allí Tlön ya no es una región imaginaria de Uqbar sino "un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas", donde está prefigurado un nuevo y tercer mundo Orbis Tertius.

El cuento de las primeras y segundas enciclopedias y de los territorios en expansión está dividido en dos partes y en dos tiempos; también está dividido entre la primera parte, que está en la Antología de la literatura fantástica y la segunda, que se postula como "realidad". La primera parte está datada en Salto Oriental, 1940 (y se cierra con la "realidad" de Tlön donde los objetos reales se duplican: *la realidad de Tlön es la reproducción*) y la segunda parte es una Postdata de 1947, donde la enciclopedia completa de Tlön retorna a la realidad como imperio, como Orbis Tertius. Después de dos o tres territorios imaginarios hay una intrusión de mundo fantástico en el real (como en el caso de los Rosacruces que habría inventado Andrea en el siglo XVII, y que se constituyeron después). Tlön retorna a la realidad dos veces y Borges fue testigo de las dos, para poder

reproducir en Uruguay la combinación del elemento "criollo" de la *frontera* (donde se unen otra vez los tres territorios del gaucho: Argentina, Uruguay y Brasil) al cual *pone el pesode* "la religión" (y en Buenos Aires el "elemento aristocrático francés" que la princesa francesa de Faucigny Lucinge recibe de Poitiers, junto con su platería, *una liviana brújula*: las letras de la esfera corresponden a *uno de los alfabetos* de Tlön). Veamos la parte criolla de Borges:

Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasileño en la Cuchilla Negra. Amorím y yo regresábamos de Sant'Anna. . . no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestos inextricables con rachas de milongas; más bien con rachas de una sola milonga. . . A la madrugada el hombre estaba muerto en el corredor. . . En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente del diámetro de un dado. . . Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. . . Amorím lo adquirió por unos pesos, nadie sabía nada del muerto, salvo "que venía de la frontera". Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad en ciertas religiones de Tlön.

La combinación del elemento criollo (con evidentes alusiones al lugar donde estuvo exilado José Hernández, el autor del *Martín Fierro*) con la presencia real de la Enciclopedia de Tlön. . . El "elemento criollo" de la frontera y su pesada religión (y el liviano "elemento francés" con la brújula y el alfabeto de Tlön) *en una fantástica organización del saber y el poder*, Tlön y el orden enciclopédico retornan como "el archivo del imperio": "Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales,

reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la Tierra".

Este cuento es una ficción del orden enciclopédico (o el orden enciclopédico en ficción), y no sólo una ficción de su relación con "el elemento criollo". Porque el orden enciclopédico no es solamente el alfabético ni el numérico en "Uqbar, Tlön, Orbis Tertius". Es un orden del saber: un saber positivo, ordenado en partes, y también una concepción del saber, como totalidad que abarca las partes. En el territorio de Uqbar la información se divide en zonas o "ciencias" (geografía, ciencia, lengua y literatura), y se enuncia la filosofía que organiza esa información, que está en el "territorio" planetario de Tlön. Una ficción del orden enciclopédico porque la clave de una enciclopedia es *la organización* (de Tlön): la clave son los principios por los cuales controla otros textos. (Y la elección de los principios que organizan la enciclopedia depende del estado contemporáneo del saber y de la tecnología contemporánea de la escritura, dice J. David Bolter en *Writing Space. The Computer, hypertext, and the history of writing*, Hillsdale, Nueva Jersey, Hove y Londres, Lawrence Erlbaum Ass., Publishers, 1991: 90).

El orden enciclopédico es también un orden utópico (con sociedades secretas y benévolas, con países y universos mentales): a principios del XVII *una sociedad secreta y benévola* en Lucerna o en Londres, surgió para inventar un país; en el programa figuraban los "estudios herméticos", "la filantropía y la cábala"; la visión enciclopédica ha sido que el gran libro debía contener todo el saber. Un orden alfabético, numérico, un orden territorial, un orden del saber, un orden utópico. . . Y por fin un orden "real", donde la Enciclopedia retorna como Imperio, como Orbis Tertius (con el pos-inglés de Tlön, *al*

*que Borges resistirá haciendo una inútil traducción del inglés de Browne al español de Quevedo: una traducción entre los imperios anteriores y sus lenguas).*

En "Uqbar. . ." las enciclopedias muestran irónicamente una cara desconocida y aparecen por fin como una de las fantasías de poder imperial (y colonial, con el "elemento criollo") de la cultura "aristocrática" argentina. Borges habría tomado de la literatura inglesa del imperio británico de fin del siglo XIX (o de la *Encyclopaedia Britannica*) la ficción del archivo del imperio y la equivalencia saber total-poder total, para poder llevar a su culminación (y a "su verdad") una de >las marcas de la cultura "alta" argentina de la coalición cultural de 1880.

Thomas Richards dice que escribió *The Imperial Archive, Knowledge and the Fantasy of Empire* (*op. cit.*) para tratar de comprender lo que significa pensar *la ficción del control imperial*. Y porqué la literatura inglesa del fin del XIX estaba tan obsesionada con el control del conocimiento. (El centro administrativo del imperio británico, dice Richards, fue construido alrededor de instituciones productoras de conocimiento como el British Museum, la Royal Geographical Society, el India Survey y las Universidades). Las narraciones del fin del XIX están llenas de fantasías sobre un imperio unido no por la fuerza sino por la información. El control del conocimiento, más que el control del imperio, dice Richards. Y esa alianza entre saber y poder nunca se presentó más claramente que en la ficción inglesa de fin de siglo. Richards analiza *Kim* (1901) de Rudyard Kipling, *Drácula* (1897) de Bram Stoker, *Tono-Bungay* (1909) de H. G. Wells y *The Riddle of the Sands* (1903) de Erskine Childers. Cada una de estas novelas iguala conocimiento con seguridad nacional, *y pone al conocimiento mismo no como el suplemento del poder sino como su reemplazo en el mundo colonial*. Estas novelas y otras

llegaron a crear el mito de un archivo unificado, un archivo imperial que mantiene unidas las vastas y diversas partes del Imperio.

Este archivo no es una biblioteca ni un museo, dice Richards, sino *una fantasía de conocimiento unificado al servicio del Estado y del Imperio*. El mito del archivo imperial reunió en la fantasía lo que se estaba separando en la realidad, y al hacerlo unió dos concepciones diferentes del conocimiento que a primera vista podían parecer contradictorias. La primera dividió el mundo en trozos, partes: territorios de hecho verificables; la segunda organizaba el saber en un gran sistema. En síntesis, el proyecto básico del archivo imperial era la organización de todo el conocimiento en un todo imperial coherente, dice Richards (7)

Estoy tratando utópicamente de encontrar, en el cuerpo y en la frontera del delito, uno de los puntos donde podría ver emerger con nitidez otra línea de la cultura argentina moderna. Por momentos lo imagino en ciertas colecciones, en la idea y en la imagen misma de colección, diferente de la idea y de la imagen de las enciclopedias de la cultura alta.

Un conjunto de objetos es trasladado de un lugar a otro y adquiere un nuevo significado en función de su recontextualización en "colección". La colección se liga con el desplazamiento porque es la reunión de obras dispersas o seriadas en un nuevo conjunto, dotado de una identidad propia. Anota Walter Benjamin en los borradores del "coleccionista" (*Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle. Le livre des Passages*, Paris, Les Editions du Cerf, 1997, 3<sup>a</sup> ed., traducción del alemán al francés por Jean Lacoste): en el arte del coleccionista lo decisivo es que el objeto sea desprendido de sus funciones primitivas (y de sus relaciones funcionales) para que establezca una relación estrecha con los objetos

semejantes. El objeto se organiza de un modo nuevo, en un sistema histórico nuevo, la colección, y es puesto bajo *la lógica de la completud*, dice Benjamin. Y eso es lo que quizás interesa en las "colecciones" como punto de emergencia de algo que utópicamente busco en la frontera del cuerpo del delito: su lógica, porque si a la colección le falta una sola pieza o ejemplar sólo tenemos una serie fragmentaria.

La colección, dice Susan Stewart en *On Longigng: narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham y Londres, Duke University Press, 19993: 152-156) funda un orden nuevo que borra el pasado. La colección no intenta preservar o constituir una memoria, sino que busca olvidar el pasado y fundar un universo desde cero. Ese "nuevo orden" del saber sin pasado, y su lógica de la completud podría separar las colecciones de las enciclopedias. Podría separar con nitidez la cultura "aristocrática" argentina de las enciclopedias (y sus fantasías imperiales con los "criollos"), de esa otra cultura moderna cuyo nacimiento busco en la frontera y en los *best-sellers* de "colecciones" de celebridades internacionales (en el orden de la fama como su "nuevo"orden del saber con sus combinaciones). Porque es allí donde imagino el punto utópico del cuerpo del delito donde emerge la "cultura progresista y modernizadora", que es una cultura segunda, de hijos de inmigrantes, de periodistas, de nuevas clases medias, y que es la mía.

Entre la enciclopedia Britannica de la cultura alta y las colecciones, completas o incompletas, de la cultura segunda hay dos concepciones del saber. Pongamos en funciones nuestro instrumento "delito" para ir a "los cuentos de colecciones" de la literatura y ver su punto culminante en 1926, en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, que es precisamente, como Bildungsroman, una de las fábulas de identidad de esa cultura

moderna, progresista y segunda. En el primer capítulo, "Los ladrones", que cuenta el famoso robo de la biblioteca de la escuela por parte del "Club de los caballeros de la medianoche" (una "sociedad secreta" de tres), los chicos de un barrio de Buenos Aires cuentan los libros y el dinero que les darán los libros robados. Primero, en los planes, alguno había hablado de la posibilidad de robar "el Diccionario Enciclopédico" porque *sería el mejor "negocio"*, pero es desechado por "pesado": "¿Y en qué llevamos *veintiocho tomos*? Estás loco vos. . . a menos que llares a un carro de mudanzas".

Es desechado porque es como un mueble o como un territorio. Entonces los tres chicos eligen los libros para robar y construyen una serie a la que Enrique agrega después unos tomos de la geografía de Malte Brun ("Me la guardo para mí") porque se vuelve a la biblioteca a "cerrar la puerta". El botín total de *veintisiete libros* tiene, precisamente, *un tomo menos* que la enciclopedia de veintiocho. (Y tiene *Las montañas del oro* de Lugones para vender, una biografía de Baudelaire que el narrador se guarda para sí, *Evolución de la Materia* de Lebón, y manuales de Química Orgánica e Inorgánica y de Cálculo infinitesimal). El botín total de veintisiete tomos se divide en "vendibles" o "expropiables" para uso personal. Y se divide equitativamente en tres partes (nueve para cada uno de los "Caballeros de la medianoche"); el diccionario enciclopédico, de veintiocho tomos, era indivisible por tres. ¿Será la combinación de un manual científico (como la geografía de Malte Brun), que expropia Enrique para sí, con la biografía y los poemas de Baudelaire (que expropia el yo para sí) lo que define a las colecciones? ¿o lo que define la cultura de las colecciones es que siempre falta un tomo?

Este mismo Bildungsroman de barrio (que hace un balance cultural perfecto, en el mismo año de 1926, con *don Segundo Sombra* el Bildungsroman "argentino", de la estancia; Güiraldes tituló las dos novelas, porque también puso título al *Juguete rabioso*), se abre con la colección de figuritas de banderas de Enrique. El drama de la colección: le falta una y es, precisamente, la de la bandera de Nicaragua (que evoca a Rubén Darío). Entonces Enrique la *falsifica*: usó "*tinta china y sangre*" para reproducir "la bandera de Nicaragua tan hábilmente, que el original no se distinguía de la copia". (Enrique terminará mal, en la cárcel, dice el narrador en ese momento). Los delitos son dos: *el robo*, que desecha la enciclopedia y forma una serie con un libro o tomo menos, y *la falsificación* del "tomo menos" que completa la colección de figuritas y por lo tanto obtiene el premio: un rifle que Enrique vende. Estos dos delitos definirían esa posición específica ante la colección como fundadora de un orden nuevo en las fábulas de identidad de esta cultura segunda que emerge en la frontera y en 1920 alcanza su culminación: una cultura a la que falta una figurita para estar completa o para llegar a la enciclopedia, al orden enciclopédico.

En el *Juguete rabioso* los chicos no sólo son ladrones de libros y falsificadores de colecciones sino también inventores: Enrique: "Che, si usted necesita datos científicos para sus cosas, yo tengo en casa una colección de revistas que se llaman "Alrededor del mundo" y se las puedo prestar". Es la colección "científica" que en las bibliotecas de la nueva cultura de la frontera equivale a las enciclopedias.



## **Lugones, Borges o "nuestras imposibilidades"**

María Gabriela Mizraje  
*Universidad Nacional de Buenos Aires*

### **Límenes y seculares**

Cualquier ejercicio que tentemos entre la vanidad y la nostalgia puede dejarnos balbuceantes en medio de un mapa que reconoce el límite de su pertenencia en una cultura de lo posible y el de su pertinencia en una imposibilidad cultural para los avatares de un terreno que se quiso desierto y fue equívoco, un país que se quiso grandioso y es tristeza constatada diariamente en corrupción, injusticia, miseria. Volver a algunas figuras paradigmáticas de la Argentina siempre es tratar de definir una identidad que sigue esforzándose -más allá de las paradojas, los silencios cómplices y las arbitrariedades sistemáticas- por acertar consigo misma.

En ese intento, Leopoldo Lugones (suicidado hace seis décadas) no se puede eludir, porque ese hombre se atreve a hacer con nuestro idioma algo que lo torna singular e irrepetible, y ese poeta no se atreve a soportar su propio error. El horror de las ideas políticas que, con la misma minucia de la versificación prolija, fue gestando. Leopoldo Lugones nos da la medida de una tradición nacional, en la literatura argentina y en la Argentina no literaria. Acertó y desacertó con pasión (si la pasión no redime, al menos explica), quiso explicarlo todo, probarlo todo, cantarlo todo y esa totalidad lo devoró con una ansiedad mítica. Pero su literatura se autojustifica y Lugones es aún hoy, en este fin de siglo, el otro gran escritor del s. XX, en la Argentina.

### **Un paladín de la Iliada**

Si la coyuntura del Centenario en la Argentina permite algunos cruces, además del que puede verificarse en las lenguas mezcladas en el mapa local como consecuencia de la inmigración, es porque en el afán constitutivo de la nacionalidad se producen enfáticas revisiones e introspecciones tendientes a la configuración de mitos más o menos definitivos. El oficialismo y sus escritores por encargo van a trazar esas versiones tan necesarias como conjuratorias. Apoyándose en una fascinación previa, Leopoldo Lugones (1874-1938), como escritor central de ese período, acudirá a la épica para elaborar la síntesis de la argentinidad que propone. Desde entonces y hasta el final de su producción no dejará de volver, hasta en ciertas opciones gramaticales, a depositar su mirada sobre la cultura clásica que le dicta un ansia de grandeza temática y estilística. Su nacionalismo exacerbado bebe de la épica, su sensibilidad de filólogo retorna al griego y al latín con esmero, y algunas grandes metáforas le permiten sostener un sistema de analogías en el que *La patria* se torna *fuerte*. De este modo, por ejemplo, "la Atenas del Plata" puede iluminarse en *Las industrias de Atenas* (1919).

Desde ese episodio sin precedentes que constituye *El payador* (1916) en la historia de la literatura argentina, la cultura grecolatina al díscolo Lugones le sirve tanto para las sutiles delicias etimológicas como para las peores justificaciones del militarismo, y, en este sentido, marca una doble tradición en el pensamiento y la literatura de nuestro país. Solidez y ornato, sabiduría o sofística: una disyuntiva clásica.

En medio de *Las limaduras de Hephaestos* (1910), *La Torre de Casandra* (1919), *La funesta Helena* (1922) o la sucesión de estudios helénicos, acaso en Lugones, preocupado por *El ideal caballeresco*, el cruce más fascinante entre la cultura

clásica y la local (en su versión del militarismo y la muerte) sea su cortapapel. Un puñal, un epitafio. Latines mortuorios para una promesa de violencia desconcertante, un autoritarismo letrado en el lugar en que toda autoridad es de la letra, justo allí donde se puede cortar lo mismo que se escribe. Residencia y prisión de los papeles que exhiben a su lado -como en el cuento (publicado en 1924, el mismo año de su célebre discurso acerca de "La hora de la espada"), "El puñal", que así lo nombra- la inscripción sepulcral "Ci git" y el filo filológico bajo la imagen huesuda de la muerte.

Lo que subyace es una metáfora de la escritura (donde el puño se cierra): *a puñal y letra.*

### **El Tiempo y La Vanguardia**

De manera semejante a la marxista vacilación que va a mostrar Roberto Arlt en la década del 30 en *Bandera Roja* (frente a la redacción del partido que tiene sus leyes), Lugones, a fin del otro siglo, se enfrenta en la prensa con la necesidad de demostrar la supuesta "pureza" de su ideología.

En 1896, a propósito de la llegada del duque de los Abruzzos a Buenos Aires, Lugones publica en *El Tiempo* un saludo de reverencia (1) que lo deja mal colocado frente a la mirada justiciera de la izquierda oficial.

Una nota de *La Vanguardia* sin firma lo acusa de aristócrata y de renegar del pueblo. Lugones desafía soberbio y requiere uno por uno a los miembros más renombrados del periódico y del Partido Socialista Obrero que se pronuncien en su caso. Son conocidos, algunos son amigos, deben firmar esa defensa -dado que el poeta

grandilocuente se dirige directamente a ellos esperando respuesta al pie de su descargo

(2)- Antonio Piñero, Roberto J. Payró, Juan B. Justo, José Ingenieros.

En la bienvenida a Su Alteza -que responde al tópico de recepción en la Argentina del visitante ilustre, recogido paradigmáticamente por Arturo Cancela-, Lugones, tras enrolarse en el argumento científico darwinista de selección de las razas y afirmar su respeto por los príncipes y "todas las grandes almas: Napoleón y Washington, Torquemada y Garibaldi", tras afirmar (como más tarde haría Borges) un "patriotismo plural", tras recuperar tanto a Sarmiento como llamativamente a Rosas (dentro del mismo lenguaje, sin duda, de las grandes almas, es decir, de las personalidades fuertes), tras hacer el elogio de Alem y hablarle al extranjero de "los argentinos" como si él no lo fuera, entre muchos otros conceptos, aborda a Luis de Saboya con una certeza: "Vuestra Alteza habrá comprendido que trata con un socialista. Ya tenemos también aquí la plaga roja. Yo soy uno de los contagiados". (3)

Más adelante, el autor explica: "Yo no encuentro obstáculo ninguno en mi socialismo, Señor, para besar vuestra noble mano. La pezuña del cerdo burgués es lo que me horroriza". La ideología indecisa se monta sobre una gestualidad de añosa aristocracia ("besar vuestra noble mano") y una retórica de juvenil transgresión ("la pezuña del cerdo burgués...").

La aclaración es también una forma anticipada de defensa, y Lugones, con falsa modestia histórica (homérica), se autodefine de manera creciente y cada vez más concreta y nominaliza: "Mi nombre? [...] Llamadme Nadie". Poco después apela al "título que corresponde a mi rango: ciudadano". Y al finalizar firma la nota. (4) (La modestia lugoniana no es siquiera retórica.)

### **La Argentina negada**

Efectivamente y de modo paulatino, un ciudadano para Lugones se convierte cada vez más en nadie (para elegir). Respecto del derecho de adjudicarse la representatividad, un ciudadano argentino es nadie, según la programática lugoniana.

Al llegar a los años veinte, Borges -seguidor de Lugones en varios aspectos- afirmará, en el momento en que se encarniza con el "Roman-cero" de 1924, que su autor es "muy casi nadie". (5) Atentando contra las dimensiones alcanzadas por el ensayista de *El tamaño del espacio*, el poeta de *El tamaño de mi esperanza* -que apuesta al ultraísmo, en oposición a las desmesuras de la poesía modernista- así lo define. Si Borges -seguramente lector de aquellas páginas periódicas de *El Tiempo* previo a su nacimiento-, tan esforzado por negarlo o empequeñecerlo, lo llama casi como Lugones hubo propuesto, no le concede ni siquiera la mayúscula de la negación. Un nadie sin el mérito patético de un énfasis. Un minúsculo nadie, un casi nadie. Pero he aquí que hasta Borges acaba por reconocer que casi nadie puede ser Lugones.

Por la apuesta político-estilística del panfleto *El único candidato* de 1931 (el único candidato a presidente que es -claro- Justo, y el único candidato a escritor que es el mismo Lugones), mediante una doble postulación se perfila tanto el erudito como el ideólogo enfático.

En "Justo o ninguno", como "suprema imposición del patriotismo", el candidato es, en efecto, único y la fórmula, falsa. (6) Un candidato que se impone, una patria negada. En esa negación no hay justicia, sólo hay justificación de lo negado (la democracia). La disyuntiva es falaz porque precisamente lo que no se puede es elegir. Elegir a ninguno es

no elegir. Electo o no, el presidente será Agustín Pedro Justo, que se convierte en el Augusto del poeta serrano.

La "o" del cartel "Justo o ninguno" no abre alternativas sino dentro de un mismo sistema que, amparado en la moral pública -lo que se señala es nada menos que la justicia-, cierra cualquier posibilidad civil y autoriza el militarismo. El discurso de la negatividad se sostiene en el recurso simbólico de la afirmación futura, en la promesa de que no se repetirán los errores cometidos. Cada negación se positiviza, bajo la lógica de necesarias prohibiciones y controles éticos.

"Ahora bien, todo eso que se quiere que vuelva -asegura, refiriéndose a la democracia- es, precisamente lo que no volverá; y no porque otros lo querramos a nuestra vez, sino porque ya no existe. Ni porque nadie lo haya matado, tampoco, sino porque murió de muerte natural, o sea el modo más completo de morir" (p. 4).

"Hoy o mañana, con Uriburu o Justo, habremos de reformar la Constitución para poder gobernar correctamente, no como hasta ahora: la letra por un lado y el espíritu por otro" (p. 9).

Para salir de la negación, para que el espíritu no contradiga la letra, Lugones trabajará al pie de la letra. Castrense.

La retórica visionaria, practicada a lo largo del folleto de *El único candidato*, donde la anticipación es sinónimo del sentido político y la proyección al futuro se basa en un balance histórico (la Historia como capital), tiene también otros efectos. En el correlato que puede establecerse entre estructuras gramaticales, estructuras psicológicas y estructuraciones políticas, el estilo de antelación, el verbo que constantemente asegura

un tiempo por venir, construye paralelamente una presión. El discurso reproduce y orienta la presión extratextual, la no elección; da por hecho lo que es proyecto. El recurso de las armas tiene su representación mejor lograda en el discurso armado de Lugones. La apuesta que se articula reconoce como cierto el mismo mañana que se propone, y desde allí torna autoritaria la frase. Militarizada la propuesta, la posible promesa es, en rigor, una amenaza. La política de la lengua prueba su eficacia y el escritor político pone al servicio de su causa (política) toda la destreza de su lógica (escrituraria). No por clásico menos propagandista; no por didáctico menos compulsivo en su palabra.

Para ello acude a más de un "nosotros" (un nosotros de los argentinos; otro, de quienes tienen la solución para la Argentina) (7), trabaja las analogías, teoriza y ejemplifica, no olvida a un prócer paradigmático (como es Mitre), confía en el procedimiento de la repetición o intenta persuadir a beneficio de la xenofobia en base a un método inductivo. Elabora, en síntesis, una pieza argumentativa prolija, donde el silogismo está cuidado y todo el arsenal retórico dispuesto. Lugones "nacionaliza" la preceptiva, haciendo del dominio retórico el campo donde fertilizar las más peligrosas de sus ideas.

Pocos años después (1933), en respuesta a la encuesta realizada por *La Razón*, que proponía el lúdico ejercicio de preguntar qué haría Ud. si fuera presidente por un día, Lugones se autodefine como el que no cree en el sufragio ni lo practica. El no sabe ni contesta a esa pregunta, sólo afirma que no está de acuerdo con el voto y que no lo ejerce. El escritor de los cuentos extraordinarios, de lo fantástico, de lo terrible, ni siquiera accede al acto imaginario de soñarse en el lugar de sus paradigmas por 24 horas. Claro, la pregunta le llega cuando el presidente es nada menos que su candidato, el único.

*Roca* también puede leerse en ese contrasueño, en esa pesadilla de Leopoldo Lugones al pensar y repasar la historia argentina.

¿No puede imaginarlo o no quiere imaginarlo? ¿o lo que no quiere, en verdad, es decirlo? ¿Qué haría si fuese presidente -el orador del discurso de *la hora de la espada*- sustituyendo la pluma por la aguja, la aguja por la espada; cerrando el tiempo del escritor locuaz para dar cuerda a una fantasía política desbocada?

Lugones ha pasado de *Las fuerzas extrañas* a *las fuerzas armadas*. "Nadie", "muy casi nadie", "ninguno" hace ese trayecto, en pos de una trascendencia que lo salve de los arrebatos temporales y las negaciones de la historia. Por eso, acaso, su negación final es también un pedido -que no se cumple: el pueblo tan indócil como los militares se apropia de Lugones-. "No puedo concluir la historia de Roca. Basta. Pido que me sepulsen en la tierra sin cajón y sin ningún signo ni nombre que me recuerde. Prohíbo que se dé mi nombre a ningún sitio público. Nada reprocho a nadie. El único responsable soy yo de todos mis actos". Despedida con reminiscencia de *Santos Vega*, donde antes que el camposanto se elige el santo campo de la Argentina, despedida con autocastigo, que se inscribe en el reverso de la poética y la práctica roquistas (en cuanto Roca funciona como epicentro de la alabanza).

Lugones homérico, con vocación de héroe y temeroso de un monstruo voraz, se esconde atrás de cada negación. El es su propio Polifemo y busca su orilla, es sus esperanzas y traiciones.



### **El escollo de la revisión**

Mientras traza el ensayo biográfico del presidente del '80 y del '98, Lugones acaba con su vida. Precisamente en los años en que ese nombre, Julio Argentino Roca, encarnado en su hijo, volvía a estar en el poder a cargo de la vicepresidencia (1932-1938). El oficialismo de Lugones va a subrayarse en ese texto estatal. Roca le ofrece un modelo, Lugones lo emula en más de un rasgo.

Son otros cabos rotos. Lugones se detiene en una palabra clave. La Nación no termina de ser dicha: "Pero nada tan concluyente como el saludo con que Mitre, djelo ya, despidió a aquél [a Roca] en *La Na*". Así finaliza la biografía de Lugones; lo que Mitre le había dicho a Roca había sido: "Yo recibí su juramento; vengo a decirle que lo ha cumplido". Gloriosa *conclusión* la de estos próceres. Pero Lugones hay algo que no concluye, que no cumple. Su incumplimiento, su autolimitación lo deja al borde de un doble abismo: La Nación o La Nada.

### **La vanguardia y el tiempo**

"En aqueste panteón/ Yace Leopoldo Lugones/ Quien, leyendo "La Nación"/ Murió entre las convulsiones/ De una autointoxicación", este juego de los *muchachos neosensibles* de la cultura, presentado en enero de 1925 por Enrique González Lanuza esconde, tras su sentido crítico, la mueca grotesca de lo que casi fue un destino a cumplir. De La Nación a La Nada.

La rima lapidaria de los versolibristas se adosa a la disputa verbal entre los representantes de la modernofobia y la lugonofobia de la ya mítica revista *Martín Fierro*.

Sus siempre recordados epitafios parecen mostrar sobre todo una retórica irreverente. Eso nada más (o, si se prefiere, nada menos) pero no escriben tanto contra como *sobre* aquellos que señalan. "Atacaremos los nombres que merezcan ser pronunciados" asegura Leopoldo Marechal, autor de la "Filípica a Lugones y otras especies de anteayer". No podrían explicarse de otro modo las congratulaciones a Güiraldes -muerto en 1927-, la *Apología del Hombre Santo* a él referida que en 1930 realiza Enrique González Tuñón, por ejemplo; el ensayo acerca de Gálvez a cargo de Stanchina y Olivari, la dedicatoria de Soiza Reilly a Enrique Larreta en *Las timberas* (1927-8), la forma en que Borges, con el correr de los años, se reunirá a Lugones. De manera análoga, en cuanto contradictoria, a la que utiliza el mismo Lugones con Joaquín Castellanos en su carácter de representante de la estética que lo precede, los 'jóvenes' o los voceros de las nuevas corrientes literarias se situarán frente a él; el retrato autografiado de Lugones para la publicación de Bianchi y Giusti en 1916 da cuenta del estado de sitio de esas filiaciones: lo dedica "A la revista *Nosotros*, mi simpática enemiga". Esa parece ser una de las fórmulas, enemistades simpáticas y disputadas amistades sostienen el plano inclinado de la cultura. Dos décadas después, la dedicatoria regresa en forma extraordinaria en el invierno de 1938; *Nosotros* "a Leopoldo Lugones", conmovidos por el suicidio del autor de los *Cuentos extraños*, los otros escritores organizan un homenaje, un número especial en el que nadie falta (son sesenta, además de los directores, de Rojas a Juan Pablo Echagüe, de Atilio Chiappori a Darío), se lo celebra casi incondicionalmente, se lo interpreta, se lo glosa; entre aquellas voces homogeneizadas por la tinta de sombra y olvido que las muertes suelen imponer, aparece la de la escritora Nydia Lamarque apostando a la lucidez y a la ecuanimidad, sosteniendo

el impacto con el juicio crítico de su "Negación de Leopoldo Lugones". Femenina y solitaria, la poeta.

No hay asesinato, hay reconocimiento, porque termina no haciendo falta sustituir, basta con sumar. La literatura argentina definitivamente se ha ensanchado y sus "santos", en poco tiempo, al fin de cuentas empezarán a caer solos. En aquella dedicatoria a Larreta, de 1927, que mencionáramos, Soiza Reilly juega una carta que define otra de las fórmulas; le asegura al glorioso autor de *Don Ramiro*: "No soy el que lo sigue. Yo soy el que le sigue...".

### **El Tigre, el que le sigue**

No en vano Borges había elegido el tigre como figura mítica entregada al vaivén de las horas y de la multiplicidad de las imágenes en las cuales recostar sus insomnios.

No en vano Borges escogió como punto de partida de algunas de sus variaciones y símbolos (principalmente para la poesía, aunque no sólo para ella) aquel punto final del otro. Del otro gran poeta de su siglo, en la Argentina. Del 'padre' conflictuado al que rechaza literariamente con alguna insistencia para después al fin reconocerlo casi arrepentido, casi pródigo y acaso nunca ecuánime (difícil equilibrio de los juicios frente a figuras tan controvertidas como Leopoldo Lugones).

Resulta relativamente sencillo señalar la inconsistencia y el oportunismo de algunos momentos políticos del autor de *El único candidato* al tiempo que es simple rescatarlo en páginas memorables y ya de antología de algunos relatos como los de *Las fuerzas extrañas* (1906) o de algún que otro poema de *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905) o *El libro de los paisajes* de 1917).

Lugones es el punto más fijo que ciego de la literatura argentina del siglo XX que abrevará a los principales prosistas, poetas y ensayistas contemporáneos, especialmente de la primera mitad. Porque si la relación que con él establece Borges es paradigmática, no lo es menos -aunque de una intensidad sosegada- la de Roberto Arlt.

Lugones viene a probar la lengua en una nueva rueda de Virgilio, local, establecida por Sarmiento, castiza y nacionalista según la época. Lengua que además se fascina con el helenismo, de ahí la proclividad a la etimología -rasgo fundamental de cualquier escritor que reflexiona y experimenta sobre todo en el propio idioma. Poesía inclusive de filólogo. Lugones hace pasar la lengua por el diccionario como en un laboratorio idiomático donde se jugará lo definitivo de una nacionalidad y de una estética (basten como ejemplos las variaciones del *Lunario sentimental* o el barroco de *La guerra gaucha*).

No sin razón, alguna vez se le ha reprochado el haber querido abarcarlo todo. Pero es precisamente esa pretensión cabal una de sus justificaciones como escritor. El mismo hombre que apuesta al exceso en la materialidad de la escritura, el hombre capaz de firmarle a su amante sus cartas con semen y sangre, ¿cómo no habría de ser capaz, en su condición de escritor, de probar las palabras en el caleidoscopio de un español inusual, especialmente de y para el Río de la Plata, aunque su *Diccionario Etimológico* sea del *Castellano Usual*? ¿Cómo no habría de fascinarse especularmente con su propio registro?

El episodio reiterado de la firma a la amante puede interpretarse como metáfora condensatoria de algunos de los rasgos de su oficio.

Narcisismo -podríamos conceder en primer lugar-, exhibición, confianza en sí mismo, en su materia. Autosatisfacción. El acto solitario de la sexualidad o de la escritura que después permite remarcar el nombre es, al mismo tiempo, un acto de entrega. Es más: un acto donde queda involucrado el amor. El placer indica una necesidad, una falta: la de la amada, la del lector. El líquido primordial que extrae de su cuerpo sólo halla justificación frente al otro, en el circuito de lectura que allí se cierra (privada o públicamente) o se continúa.

Sangre, semen, tinta. En la escaramuza de la literatura de Lugones, las manchas se cruzan, sangre de la escritura erótica frente a una escritura política sanguinaria (no sanguinolenta pero sí a punta de espada) y una escritura suicida.

### **Lugones, el hacedor**

Para la autonomía literaria de Borges, había necesidad de otra filiación fuerte en la literatura argentina, más allá de Carriego, o de las proximidades con Güiraldes o Macedonio. Pero menos que la necesidad de un padrinazgo retrospectivo (Lugones hace demasiados años que está muerto), lo que funciona allí es una relectura y una lectura de las nuevas producciones del autor. Lo que Borges le dedica a Carriego, mientras se lo apropia, es un libro de ensayos, y en cambio, lo que le dedica (y ahora en un sentido más acotado del término) a Lugones es un poemario donde el nombre de Lugones no aparece (sino al frente, como dedicado) pero donde podrían rastrearse sus sombras.

Todos conocemos nuestros literarios pecados de juventud -parece insinuarnos Borges. En la actitud de repensar a Lugones, Borges quizá también ordene la lectura de su propia obra.

Las dedicatorias a veces pueden ser una retracción.

Las dedicatorias -como tantos hechos de la escritura, como las cartas- no ignoran el anacronismo.

Que Borges le dedique a Lugones nada menos que *El Hacedor* (1960) no es casual: tiempo de rescates y condenas. Dominio del juicio, que permite un espacio para la reconciliación con aquel "muy casi nadie". Todo queda para calificarlo entre el exceso y el defecto, lo mucho y la nada, el "muy" y el "nadie". Lugones, casi un enemigo, un amigo casi.

No se retracta pero en esas palabras, que inscribe además un acto (el de dedicar), se desdice. No borra pero borronea. El desafuero juvenil se convierte en reconocimiento adulto, mientras labra para sí mismo, Borges, el rol que la sociedad argentina insistirá en otorgarle una y otra vez: el de juez y artífice de la cultura.

Desde este punto exacto de la inflexión borgeana (y sólo allí) podría decirse que Borges es a Lugones lo que Lugones a Sarmiento, y de este modo nos quedará trazado el mapa estructurante de la literatura argentina.

Sarmiento/Lugones/Borges es también el indicio del canon; hitos o clásicos de la literatura argentina precisamente por su trabajo con la lengua, por un antes y un después de su literatura, por las líneas temáticas y las preocupaciones estéticas, lingüísticas o políticas que los obseden, por cómo esos desvelos están narrativizados, poematizados, entregados a la avidez de sus contemporáneos que los reconocen como figuras públicas y demandan de ellos un modelo. Los tres están preocupados por *El idioma de los argentinos*, los tres se sitúan y nos sitúan frente a "El escritor argentino y la tradición".

Lugones cuando mira para atrás halla a Sarmiento, Borges cuando mira para atrás halla a Lugones, como cualquier escritor actual cuando mira para atrás halla a Borges (y a Lugones y a Sarmiento, a sabiendas o no, a veces a pesar de sí mismo). Claro que en esta constelación de pretéritos y filiaciones hay muchas otras figuras, cuya acción, por otra parte, o participación o declaración política se yergue también con dificultad.

Los tres, a su modo, soñaron *La grande Argentina* -mucho más Lugones y Sarmiento que Borges, puesto que eran más épicos y menos irónicos-, con todos los riesgos inherentes a tal postulación. Porque el Lugones de *La grande Argentina* y no la gran Argentina o la Argentina grande es el del momento -1930- que podríamos calificar como más reprochable (si es que nos atrevemos a permitirnos semejante licencia axiológica), el Lugones que había sustituido la hoja del cuchillo de *La guerra gaucha* independentista por la punta del sable.

Lugones nace cuando Sarmiento deja la presidencia y éste es, en rigor, un dato histórico que esconde una metáfora. El azar indomeñable, a veces, permite esos aciertos, que nos conceden, en este caso, la gratuidad de pensar en un relevo simbólico.

Cuando Lugones nace, Sarmiento está por volver a las letras (que, de todos modos, nunca abandonó). Lugones tiene su *Historia de Sarmiento*, Borges, su *Leopoldo Lugones*. Cuando Borges le dedica a Lugones su libro *El Hacedor* en 1960 lleva ya varios años reivindicándolo. El *Leopoldo Lugones* que escribe en colaboración con Betina Edelberg es de 1955, año en que otra generación fundamental de la literatura argentina se encarga precisamente de repensar el canon, es decir, entre otras cosas, de enterrar a Lugones y replegarse sobre Roberto Arlt, Martínez Estrada y establecer otras paternidades.

Borges alinea a Lugones con Milton y Virgilio, un recurso retórico excusará tal paradigma donde van a convivir las "lámparas estudiantinas", los que "iban oscuros..." y el "árido camello". En el falso desierto de la literatura nacional, el poeta argentino está salvado.

Lugones no se puede imaginar presidente, Borges sí se imagina en un encuentro con Lugones que nunca existió. "Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible" asegura el poeta de los sesenta, que pobló de imágenes la imposibilidad de los encuentros.

En *El tamaño de mi esperanza* del '26, Borges está pensando en ser, en llegar a ser, un gran escritor. Ataca a Lugones desde el ensayo entonces y lo homenajea desde su propia poesía más tarde.

En la época de la primera vanguardia lo analiza, lo critica; en la de la segunda, lo cita, lo convoca (¿es más sencillo disculpar a un muerto?) como bajo el influjo de alguna fuerza extraña o de esas reconciliaciones que sólo aproxima la vejez.

Cara y seca de otras *monedas de hierro* para contar la historia (de la literatura) argentina.

#### Notas

1. Cfr. "Saludo a S. A. Luis de Saboya", *El Tiempo*, 8 de julio de 1896.
2. Cfr. La carta "A la dirección de *La Vanguardia*" que es una 'denuncia de traición a los principios del partido Socialista hecha contra Leopoldo Lugones', aparecida en *El Tiempo* el 27-7-1896.



3. La metáfora que reúne enfermedad (y promiscuidad) con política resulta cara a la historia de la cultura sobre todo del siglo XX pero también del XIX. Ya había intoxicado al Baudelaire que afirmó que "todos llevamos el espíritu republicano en las venas como la sífilis en los huesos –estamos democratizados y veneralizados", y más tarde reptaría peligrosamente entre los oradores y escribas del nazismo. En nuestro país se expande con una carnadura especial en las primeras décadas del siglo, época de un doble apogeo que constituye a su vez una doble preocupación: la prostitución y el marxismo.

4. El que no firma la nota, el detractor de la *vanguardia* será precisamente quien halle los obstáculos *principales* de ese socialismo.

5. Confrontar una de las "Anotaciones" de *El tamaño de mi esperanza* de 1926, donde así lo tilda.

6. Leopoldo Lugones, *El único candidato*, Buenos Aires, 1931, p. 11 (en Museo Mitre, A. 79, E. 6, orden 69).

7. Este tratamiento puede verse en contraste con "los argentinos" de los cuales se excluye en el citado artículo de *El Tiempo*. Sin embargo, en ambos casos construye una pronominalización paralela, alternativa. En *El Tiempo*, los argentinos son "ellos" frente al "yo" solitario del narrador; en *El único candidato*, hay un "nosotros" para los argentinos y otro para los salvadores.



## **Polifonía y contrapunto en la narrativa de Jorge Luis Borges**

Elisa Rey  
*Universidad de Buenos Aires*

Borges introduce en sus relatos de un modo deliberado un cúmulo de referencias y de citas. Su narrativa constituye una verdadera encrucijada de hipótesis y de teorías. La lectura de su obra -aunque Genette imagine la crítica de Borges realizada por los compiladores universitarios semejante a la más desesperada de las empresas- (1) sólo aparentemente descansa en la erudición.

La visión de su literatura como un espacio homogéneo y reversible, la percepción polifónica de su obra, está apoyada esencialmente en un recurso contrapuntístico. En la combinación simultánea de voces o partes, cada una independiente, pero que conducen todas a una textura coherente y uniforme.

Punto y contrapunto es el recurso que articula y da forma a toda su literatura narrativa. Esta técnica se relaciona con el género, el diseño y el sentido. También con la lengua. En lo que se refiere al género, sus ficciones son historia, sus narraciones incluyen acciones dramáticas o se confunden con el ensayo. Las líneas temáticas se contraponen o se combinan yuxtaponiéndose. Su estilo, como el mismo Borges señala en el Barroco, "deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades" (2). El rigor y la perfección formal de sus relatos se apoya en la búsqueda de lo inesperado; su aspiración es sorprender al lector.

El interlineado se manifiesta de múltiples formas. Las referencias, exposición y alusiones a distintas doctrinas filosóficas y teológicas aparecen en muchas si no en la

mayoría de sus narraciones. Esas teorías postulan distintas interpretaciones del hombre y del mundo y determinan, a su vez, la naturaleza del relato.

En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Borges aventura que el universo quizás esté ordenado "pero de acuerdo con leyes divinas -traduzco: con leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir" (3). El universo es un problema insoluble, un enigma, y el universo del relato se presenta igualmente enigmático. Cada una de sus historias se ramifica indefinidamente; cada cita, sea ésta cierta o apócrifa, provoca un sinnúmero de interrogantes. Sus juicios compendian una información que siempre remite a otra cosa.

Ante la situación misma de la lectura de una obra de Borges el problema que se nos plantea -casi de antemano- es el del género. ¿Ficción o *Historia Universal de la Infamia*? Borges introduce un tiempo histórico en el tiempo de muchas de sus narraciones. El relato, cada uno de sus relatos, deliberadamente nos enfrenta a priori con el problema del género.

En *Hombre de la esquina rosada* la acción dramática, por momentos, se superpone a lo meramente narrativo hasta articular un tiempo y un espacio nítidamente teatral. En *Tema del traidor y del héroe* el narrador se refiere a una historia que resulta una acción dramática escrita por uno de los personajes. Shakespeare está asimismo incorporado al relato. Kilpatrick, su protagonista, es asesinado en un teatro y él mismo es actor de su propia muerte.

*Tema del traidor y del héroe* incluido en *Ficciones* yuxtapone una serie de técnicas que caracterizan a otros tantos géneros literarios: un comienzo que recuerda el

de los diarios personales, algunas fórmulas propias del relato oral, recursos estilísticos de la lírica, así por ejemplo el uso de la anáfora, de la enumeración, de los paralelismos, etc.

Las técnicas del relato policial -un enigma a resolver, una víctima, un victimario y algunas pistas- son notorias en *El jardín de senderos que se bifurcan* y en *La muerte y la brújula*, entre otros. En *Tema del traidor y del héroe* leemos "el enigma rebasa lo puramente policial" (4). Las formas del ensayo -"fortuna y juego le son esenciales", al decir de Adorno (5)- caracterizan algunas de sus más famosas narraciones: *Pierre Menard, autor del Quijote*, *Examen de la obra de Herbert Quain*, *Tres versiones de judas* y muchas más. Lo fantástico, "esa vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales" (6), aparece en *El inmortal*, *El sur* (al menos, es una de sus interpretaciones posibles), *La escritura del Dios*.

El diseño en Borges, al igual que el género, se apoya en un contrapunto de referencias y citas que estructuran el relato. Algunas de ellas de difícil o imposible comprobación; otras, decididamente apócrifas y dispersas casi siempre en páginas plagadas de precisiones verificables. La simple lectura nos plantea la dificultad de decidir dónde Borges se atiene a la verdad y dónde la falsea. El buen lector de ficciones debe prestarle fe para no quebrar el encanto del relato. Los críticos universitarios distinguirán el alcance del interlineado.

El contrapunto del diseño puede complicarse casi infinitamente. *Tema del traidor y del héroe* comienza con una cita del poema de W.B. Yeats *The Tower*. Un lector ingenuo difícilmente pueda advertir que "All men are dancers and their tread/ Goes to the barbarous clangour of a gong" (7) ("Todos los hombres son bailarines cuyos pasos/ conducen al bárbaro clamor de un gong"), además del acierto estético de la metáfora en

relación con la historia, esa cita contiene de modo implícito una serie de datos que reclaman su muy improbable información.

El poeta irlandés William Butler Yeats (1865-1939) es autor de un ensayo sobre Parnell (8), el líder irlandés acusado de mantener relaciones con una mujer casada. Algo de esas páginas de Yeats sobre Parnell parece subyacer en la narración de Borges.

Borges nos cuenta la historia de un héroe-traidor que sucede en Dublin. En esa historia también confrontan Irlanda e Inglaterra y, sobre todo, existe en ella la revelación de una verdad. La decisión de ocultarla o mostrarla alterará la historia. Ryan decide ocultarla y su silencio permite la glorificación del traidor Kilpatrick. Yeats cuenta cómo Harrison, la principal fuente de información de los periódicos irlandeses, en su libro, devuelve a Parnell su estatura de hombre.

Todas estas referencias a una historia real que ofrece algunas similitudes con la trama del relato no pueden deducirse de la simple lectura del nombre de Yeats, autor de los versos que sirven de epígrafe. Sin embargo, subrayan que no hay en la obra de Borges ningún recurso inocente, en ella nada es indeliberado. Todos los nombres y los autores que cita tienen relación con la historia.

Al contrapunto que abre el relato se le suma tal como lo enuncia el narrador en la primera línea la referencia a Chesterton. Este es autor de *La muestra de la espada rota* en el que se refiere la historia de St. Clare sometido a juicio en mitad del desierto y ejecutado para limpiar el honor de Inglaterra y el de la hija de un general. Sus verdugos se conjuran para callar por siempre aunque las estatuas del traidor "entusiasmen por siglos"(9). St.

Clare, gracias al silencio de sus verdugos será considerado un santo y la verdad nunca será revelada aunque se trate de un canalla.

Existen otros ecos reconocibles. La estatua que se menciona en el relato de Chesterton también se repite en la historia de Kilpatrick, "su estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas"(10).

Otras voces surgen luego como la del "que inventó la armonía preestablecida" (el consejero áulico Leibniz (1646-1716)" (11). Para Leibniz Dios ha hecho desde el principio al alma y al cuerpo, a cada una de estas dos sustancias, de una naturaleza tal, que, siguiendo sólo sus propias leyes, que les han sido otorgadas junto con su ser, concuerdan una con la otra, como si hubieran recibido un mutuo influjo o como si Dios pusiera continuamente su mano.

También la de Robert Browning (1812-1889). "Su obra es enigmática" ha dicho Borges. En el poema *El anillo y el libro* los diez protagonistas, incluidos el asesino y la víctima cuentan la historia de un crimen y cada uno de ellos cree que su acción ha sido justa. Browning es mencionado junto a Victor Hugo (1802-1885) quizá porque fueron contemporáneos, quizá porque la poesía de Browning, por momentos parece asemejarse a la de Hugo, más probablemente porque ambos pudieron escribir sobre Parnell. En el relato de Borges aparecen unidos por el nombre de Fergus Kilpatrick.

Este interlineado se enriquece, asimismo, con los nombres de Jean Antoine marqués de Condorcet (filósofo, matemático y político francés 1743-1794) autor de *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano*, una historia decimal, como la califica Borges, concebida como un progreso indefinido pero en la que

excepcionalmente pueden existir regresos. Con el de Hegel (1770-1831) que aunque en su filosofía de la historia sostiene que los acontecimientos históricos son irreversibles y autónomos, señala que en la naturaleza las cosas se repiten. Con el de O. Spengler (1880-1936) autor de la teoría de las cuatro edades de la cultura que reconoció haber sido influido por Nietzsche y por Goethe y que concibe las culturas como organismos biológicos sometidos, por su propio desgaste interno, a consunción y decadencia. Con el de Giovanni Battista Vico (1668-1744) para quien la historia particular transcurre de acuerdo con una historia eterna ideal. En virtud de la Providencia esas historias particulares no pueden salirse de su cauce eterno que consiste en la invariable repetición de tres edades. Por último Hesíodo, autor de *Los trabajos y los días*, quien anuncia un ciclo de cinco edades que llegado a su punto más bajo volvería a repetirse.

Esta técnica, como vemos, a través de nuestra rápida enunciación, incluye muchas voces. Sin embargo, en esa combinación simultánea se destacan con mayor nitidez algunas de ellas: las de Yeats, Chesterton y Shakespeare que reflejan las de Parnell, St. Clare y Julio César. Borges señala las de Macbeth, Julio César y los Festspiele suizos. Nosotros descubrimos las de Harrison, Ryan y el padre Brown. Descubrimos también que Kilpatrick reúne a Parnell, St. Clare y Julio César y que Borges alude a Shakespeare Chesterton y Yeats.

Pero este perspectivismo casi infinito del diseño se conjuga con "ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte" (12) prefiguradas por Shakespeare en la tragedia *Macbeth*. No existen mendigos en *Macbeth* pero sí tres brujas que profieren "Fair is foul and foul is fair" (13) (El justo es vil y la vileza es justa).



La vileza une a Kilpatrick y a Macbeth; las palabras se tornan proféticas. Quizá hayan sido éstas las palabras del mendigo.

Kilpatrick, al igual que Julio Cesar, recibió un mensaje que le advertía el riesgo de concurrir al lugar donde encontraría la muerte. De la misma manera, el derrumbamiento de la torre en homenaje a César, soñado por Calpurnia, y el incendio de la torre de Kilgarvan son presagios de homicidio.

Estamos ante un contrapunto invertible donde la voz superior y la inferior cambian de lugar sin quebrar la polifonía del diseño. Ese diseño debe, sin embargo, apuntar a un sentido que pone de manifiesto un tejido uniforme y apretado de conjeturas, citas y referencias.

Lo que se nos dice es que la realidad es una conjetura. Nuestras lecturas ensayan vanamente versiones. Así, por ejemplo, en *El jardín de senderos que se bifurcan* traidor y héroe, perseguidor y perseguido se alternan infinitamente. Yu Tsun y Stephen Albert son de modo indistinto, uno y otro, traidor y héroe, perseguidor y perseguido. En la obra de Borges no sólo se declara la incognoscibilidad del mundo, también se niega la unidad del yo. Por otra parte, el heroísmo y su contrapartida, la traición, gravitan de un modo insistente en la narrativa de Borges. En *La forma de la espada* el traidor Moon nos dice de sí mismo "me abochornaba ese hombre con miedo, como si fuera yo el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon" (14).

En *Tema del traidor y del héroe* el sentido señala un narrador que cuenta como otro narrador, Ryan, se ha "dedicado a la redacción de una biografía" (15), la de Fergus Kilpatrick, asesinado en un teatro. A Ryan lo inquietan circunstancias de carácter cíclico y ciertos paralelismos que le recuerdan a Shakespeare. Piensa en un dibujo de líneas que se repiten. Sabe que James Alexander Nolan, amigo de Kilpatrick, es traductor al gaélico de los dramas de Shakespeare y autor de un ensayo sobre los Festspiele. Sabe que Fergus Kilpatrick antes de morir firma la sentencia de muerte de un traidor cuyo nombre se ha borrado. Ryan investiga y "descifra el enigma" (16).

Kilpatrick fue ultimado en un teatro pero toda la ciudad era el teatro. Nolan había descubierto que el traidor de los revolucionarios era su mismo jefe: Fergus Kilpatrick. Los conjurados condenan al presidente que firma su propia sentencia. Nolan, para que no se viese comprometida la rebelión, oculta la felonía de Kilpatrick. Nolan propone que Kilpatrick muera a manos de un asesino desconocido. Plagia a William Shakespeare, repite escenas de Julio César y Macbeth. Esa muerte alude también a la de Lincoln. Ryan silencia el descubrimiento y publica un libro dedicado a la gloria del héroe.

El contrapunto se establece en dos registros: por un lado un narrador que descubre a otro, Ryan, que, a su vez, descubre y oculta a otro: Nolan. Ryan silenciará asimismo su propio descubrimiento. Y en el segundo registro, encontramos una tragedia que plagia a Julio César, a Macbeth y a los Festspiele y que recuerda la de Lincoln.

*Las tres versiones de Judas* propone la redención del traidor de los traidores mediante distintas interpretaciones que justifican de un modo u otro la conducta de Judas y lo transforman en una suerte de mártir.

Borges en *Los teólogos* nos cuenta la historia de Aureliano de Aquilea y de Juan de Panonia. Ambos combaten las herejías de su tiempo y son rivales entre sí. Los éxitos de Juan de Panonia han suscitado los celos y el rencor de Aureliano. Cuando se produce la herejía de los anulares, que sostenía el carácter cíclico del tiempo, la eterna repetición de los hechos y las cosas, Juan de Panonia y Aureliano de Aquilea emprenden simultáneamente su refutación. El éxito del trabajo realizado por Juan de Panonia agrava los celos de Aureliano. Muchos años después surge una nueva herejía, la de los histriones. Mientras Aureliano prepara su dictamen para combatirla reproduce los términos de la herejía en palabras que resultan ser las de Juan de Panonia al refutar la de los anulares. Aureliano señala oblicuamente en su escrito esta circunstancia. Lo que pierde a Juan de Panonia es la cita de sus palabras aplicadas a otro contexto donde resultan heréticas. Esto lleva a Juan de Panonia a la hoguera. Aureliano, tiempo después, sufre una muerte similar en el incendio de un bosque. Al llegar al cielo, Aureliano comprende que para Dios él y Juan, el hereje y el ortodoxo, son una misma persona.

El contrapunto en este relato se complica. Un mismo discurso, una misma voz, tiene significados totalmente opuestos. En un primer caso, representa el paradigma de la ortodoxia, en el otro caso, merece el anatema y la hoguera. La otra línea se establece con el contrapunto entre los dos teólogos, ese contrapunto de rivalidad se desarrolla a partir de una misma ortodoxia, que, a su vez, está en relación también contrapuntística con las herejías.

Es difícil llevar el relativismo más lejos. La ortodoxia parece depender aquí del tiempo y de las circunstancias. La afirmación ortodoxa de Juan de Panonia contra los anulares se convierte, años después, al producirse la herejía de los histriones, en anatema.

La enemistad entre Juan y Aureliano, su lucha sorda, no es sino un contrapunto que se resuelve para la mente de Dios en un solo ser. Una de las tantas herejías que circulaban sostenía que todos los hombres son dos; ambos, Juan y Aureliano, la habían combatido.

Las citas y nombres falsos y verdaderos forman parte de ese esquema contrapuntístico que domina muchos de los relatos de Borges. Todo apunta a señalar la imposibilidad de la certeza. Todo parece señalar la nada.

Algunos críticos han afirmado con insistencia el carácter lúdico de la narrativa de Borges. Esa observación es cierta pero sólo a condición de que se advierta que ese sentido de puro juego, refleja con rigor, una lectura del mundo actual con la que coinciden los más grandes escritores de nuestro siglo. La literatura actual muestra que la unidad del yo en el nivel histórico y en el nivel personal aparece cada vez más precaria y huidiza, que la temporalidad lineal se quiebra también, que lo que se percibe es el tiempo de la caducidad, que las mismas palabras parecen estar situadas ante el abismo de la crisis. Nietzsche en *El Caso Wagner* señala: "La vida ya no reside en la totalidad de un todo orgánico y completo."(17) Nietzsche ha sido el profeta de esa mala nueva.

La literatura de Borges, al mismo tiempo, ha reflejado estéticamente rasgos muy profundos de la realidad argentina. Este aspecto de su obra ha sido soslayado por buena parte de la crítica. Señala Rey Beckford que "La obra narrativa de Borges ilumina un mundo fungible onírico. Un mundo donde el pensamiento sólo se manifiesta como arbitrario ordenador y no conduce a la verdad, donde la esencia de la razón se revela como ferocidad destructora que se destruye . . . Este sentimiento de espanto ante la creación es

el reconocimiento de la desdichada aventura de una razón abandonada a su pura negatividad" (18).

¿Cuál es el sentido entonces de la intertextualidad en Borges? Las citas de autores, las breves referencias a teorías distintas y hasta opuestas versan sobre interpretaciones o postulaciones de la realidad. Esta multiplicidad pone de manifiesto que el mundo admite infinitas interpretaciones y ninguna. La intertextualidad parece remitir siempre a la impotencia del conocimiento y a la nada que el mundo puede llegar a ser para quien advierta esa impotencia

Es por consiguiente a través de la superabundancia de referencias que el contrapunto del sentido se convierte en polifonía, una polifonía que nos devuelve a una zona de perplejidad, a la percepción nítida del misterio.

El carácter provisional, contrapuntístico, de las versiones, interpretaciones y teorías que se disputan el mundo en la obra de Borges contamina la textura de estas narraciones y convierten al relato en conjetura de conjeturas, en espejo de la soledad del hombre de nuestra época.

#### Notas

1. Gerard Genette, *De figuras. Retórica y estructuralismo* (Córdoba: Editorial Nagelkop, 1970).
2. Jorge Luis Borges, "Prólogo a la edición de 1964", *Historia Universal de la Infamia, Obras Completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974).
3. Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones*, Op. cit.
4. Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", *Ficciones*, Op. cit.

5. Theodor W Adorno, *Notas de Literatura* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1962).
6. Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica* (Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982).
7. Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", *Op. cit.*
8. William Butler Yeats, *Essays* (Londres: Mac Millan, 1961).
9. Gilbert K Chesterton, "La muestra de la espada rota", *Obras Completas* (Plaza y Janés Editores, 1967/1970).
10. Jorge Luis Borges, *Tema del traidor y del héroe*, *Op. cit.*
11. *idem.*
12. *idem.*
13. William Shakespeare, (1985) "Macbeth", *The complete works* (New York: Gramercy Books, 1985).
14. Jorge Luis Borges, "La forma de la espada", *Ficciones*. *Op. cit.*
15. Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", *Op. cit.*
16. *idem.*
17. Friedrich Nietzsche, "El caso Wagner", *Ecce Homo* (Madrid: Alianza, 1980).
18. Ricardo Rey Beckford, "Jorge Luis Borges: el sentido de la violencia". *La Prensa* (Buenos Aires: 26 de agosto de 1979).

## **Jorge Luis Borges: el sentido de la violencia**

Ricardo Rey Beckford

Los primeros trabajos narrativos de Borges, reunidos en 1935 en *Historia Universal de la Infamia*, fueron escritos entre 1933 y 1934. Unos veinte años después esos mismos trabajos no eran para su autor más que "el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias".

La aspiración de quien falsea la historia no suele ser otra que la historia misma. Pero estos "ambiguos ejercicios" que no aspiran, por cierto, a la historicidad, no omiten ninguno de sus gestos. Examen de hechos y detalles significativos, distinción entre circunstancias comprobadas y simples conjeturas, enumeración de fuentes documentales y bibliográficas: todo obedece a las apariencias del más riguroso historicismo. Pero la ambigüedad de estas "historias" va mucho más allá de los gestos.

Sabemos que los hechos por sí mismos, aislados, resultan ininteligibles; que sólo la teoría y el método de la historia, al descubrir sus íntimas conexiones, al darles un sentido, les otorgan historicidad. Por consiguiente, no es imposible hacer historia con hechos falsos o erróneos -historia falsa o errónea, por supuesto- del mismo modo en que es posible no hacer historia con hechos ciertos.

La ahistoricidad de estas historias de la infamia no deriva de la presunta falsificación de los hechos. Falsificación, por otra parte, cuyos alcances no pueden ser determinados a través de una simple lectura. Ignoramos dónde Borges se atiene a los hechos y dónde los falsea. Sabemos, en cambio y con absoluta certeza, que la totalidad es ficticia. Y lo sabemos no porque el texto lo declare de un modo expreso, sino porque

lo oculta de un modo expreso. Es a través de un procedimiento irónico, de un deliberado exceso de semejanzas y similitudes con la historia, que Borges alcanza la ficción.

La de estos relatos no es, por lo tanto, la simple ambigüedad de lo que participa al mismo tiempo de lo falso y de lo verdadero. Lo que aquí se observa es una ambigüedad más radical y exasperada: es el encuentro de dos modos de concebir el mundo- el histórico y el literario- que se contraponen y excluyen con violencia.

El resultado de este enfrentamiento- que vuelve difíciles todos los caminos- es una estructura narrativa discontinua, fragmentaria; una serie de rápidos disparos. Una estructura que está declarando la incompatibilidad del tiempo histórico y del tiempo literario.

La violencia que caracteriza a los protagonistas de estos relatos se suma a la violencia de la estructura narrativa y ambas se encarnan en un estilo que, como el de Borges, está hecho de bruscos contrastes, de enumeraciones arbitrarias, de saltos imprevistos.

El estilo de Borges no tolera la neutralidad. Su prosa excluye cuidadosamente todo posible reposo; no permite ni se permite la menor indolencia. El lector no tarda en averiguar que el curso de esta prosa es imprevisible, que no puede adelantársele. Apenas lo intenta, descubre que no es eso lo que se le dice, que es otra cosa.

Pero, ¿cuál es el sentido o, al menos, qué presupone la violencia del narrador? Los cuentos de Borges no nos conceden un solo momento de reposo. Buscan, casi con desesperación, sorprendernos. Esta desesperación tiene un significado inequívoco: desconfianza, falta de fe en lo literario. Aunque en rigor la falta de fe rebasa aquí lo



meramente literario. De lo que se trata es de un escepticismo radical, de una visión del mundo muy próxima al nihilismo.

El aspecto lúdico de su literatura, que con tanta ligereza se le ha reprochado, tiene un sentido dramático: en el universo incognoscible el hombre es un jugador de puro azar, un jugador forzado. La apariencia de este juego es racional, como por necesidad lo son los distintos sistemas y doctrinas que pretenden conocer y explicar el universo. Pero esta racionalidad sólo oculta para Borges una arbitrariedad esencial: la arbitrariedad de la apuesta.

El juego de azar excluye la experiencia. Cada partida exige una apuesta del jugador. Gane o pierda, el resultado no le servirá como experiencia cuando deba enfrentar la próxima partida. El juego de puro azar no permite el adiestramiento ni el progreso del jugador. En cada partida deberá comenzar de nuevo, partir de la nada y en esa nada que es la partida, apostar.

La literatura de Borges parte de esa nada que es el mundo para quien advierte la impotencia del conocimiento humano y sobre ella arriesga una nueva interpretación. Esa interpretación puesta sobre la nada, es apuesta -conjetural, renovable y siempre renovada- es la confirmación de que el mundo admite todas las interpretaciones y ninguna.

Al igual que para el jugador de azar, a quien ni la experiencia ni la racionalidad pueden asistir, para Borges sólo cuenta el destino, la fatalidad. En ese enigma impenetrable del universo, en donde el hombre es apenas un jugador forzado, todo es posible. El reino del azar es el reino de la arbitrariedad.

Pero esta concepción del mundo que los relatos de Borges repiten con insistencia, no obedece al extravagante capricho de una subjetividad singular. Por más grande que sea el talento de Borges -y lo es en grado superlativo- su obra no deja de pertenecer a un lugar y a un tiempo determinados.

Creo que estos cuentos fantásticos, tal como se los suele calificar, han captado y expresado estéticamente rasgos muy profundos de nuestra realidad. Hasta el punto de convertirse en el testimonio más lúcido y más valiente que la literatura argentina podría exhibir en lo que va del siglo.

Esta última afirmación puede no ser compartida. Intentar demostrarla o determinar, al menos, el modo en que lo testimonial se manifiesta en los cuentos de Borges, es una pretensión no sólo ardua sino también injusta. Pone en peligro esa distancia que es condición esencial del mundo estético e implica un inevitable rebajamiento de lo literario.

"Nuestro pobre individualismo" es un ensayo que data de 1946. Se trata de un trabajo menor: unas pocas páginas en donde se señalan algunos rasgos distintivos del carácter argentino. Escribe Borges:

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel El Estado es la realidad de la idea moral, le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de

un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese héroe' es un incomprensible canalla.

El mundo, para el europeo, es un cosmos, en el que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce; para el argentino, es un caos. El europeo y el americano del Norte juzgan que ha de ser bueno un libro que ha merecido un premio cualquiera; el argentino admite la posibilidad de que no sea malo, a pesar del premio. En general, el argentino descreo de las circunstancias. Puede ignorar la fábula de que la humanidad siempre incluye treinta y seis hombres justos -los *Lamed Wufniks*- que no se conocen entre ellos pero que secretamente sostienen el universo; si la oye, no le extrañará que esos beneméritos sean oscuros y anónimos...

Pienso que estas líneas podrían multiplicarse y aún agravarse sin mayor esfuerzo. Pero sea cual fuere nuestra opinión sobre su veracidad, lo cierto es que no nos escandalizan, ni siquiera nos sorprenden. Por el contrario, si algo estuviéramos dispuestos a reprocharles sería su falta de novedad, su trivialidad casi. Porque, en definitiva, que el mundo sea un caos, el Estado una inconcebible abstracción y una desagradable realidad, los gobiernos pésimos, los funcionarios venales, la policía una *maffia*, los libros premiados generalmente ilegibles, es sólo una parte de lo que esperamos de la realidad.

Y no es lo contradictorio de esta realidad lo que llama la atención. La vida se funda en contradicciones. Pero la contradicción es sólo un momento, un paso hacia un estadio en donde lo contradictorio se resuelve y supera.

En la realidad descrita por Borges no sucede lo mismo. Aquí los contrarios conviven sin solución. Esto, además, se caracteriza por la simultaneidad; por el hecho de que nada es algo definido nunca, nada obtiene lo que merece nunca. Se caracteriza por la ambigüedad y el equívoco.

Y el reino de la ambigüedad y el equívoco no es otro que el reino del sueño. No sugiero, por supuesto, que nuestra realidad sea onírica. Digo que en ella son reconocibles ciertos rasgos típicos del mundo onírico y del mundo lúdico. Uno de ellos es la semejanza. Al igual que en el sueño, todo es semejante. Cada imagen es semejante a otra y ésta a otra y así indefinidamente. Se busca la figura verdadera pero siempre se nos deriva a lo semejante. El soñador, como el argentino, "descrie de las circunstancias".

En el sueño, por otra parte, estamos inermes, entregados a lo que el sueño mismo decida, sin posibilidad de modificarlo o dirigirlo. Las peripecias del sueño son una fatalidad a la que el soñador debe resignarse. El azar, la buena o la mala suerte, dibuja el imprevisible destino del soñador. En el sueño podemos "sin escándalo" ser todos los hombres. Del mismo modo, en el juego de puro azar, se gana o se pierde sin necesidad de mérito o culpa.

Pienso en los cuentos fantásticos de Borges. En este fragmento de la "Lotería en Babilonia", tan deliberadamente alejado de la realidad:

He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre. En una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel; en el río de los deleites, el pánico. Heraclides Póntico refiere con admiración que Pitágoras

recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo y antes algún otro mortal; para recordar vicisitudes análogas yo no preciso recurrir a la muerte ni aun a la impostura.

Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de modo imperfecto y secreto: la lotería . . . . Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad.

La obra narrativa de Borges ilumina un mundo fungible, onírico. Un mundo donde el pensamiento sólo se manifiesta como arbitrario ordenador y no conduce a la verdad, donde la esencia de la razón se revela como ferocidad destructora que se destruye. Si el mundo es algo para Borges, es una pesadilla. Este sentimiento de espanto ante la creación es el reconocimiento de la desdichada aventura de una razón abandonada a su pura negatividad.

Pero el nihilismo es también un clamor, una protesta, una desesperada nostalgia de Dios: "No me parece inverosímil -escribe en "La Biblioteca de Babel"- que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre - uno solo, aunque sea, hace miles de años!- lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme biblioteca se justifique".

Desde el silencio estos textos repiten siempre un mismo clamor. El relato construye una brillante conjetura -con ese placer que sólo una inteligencia superior como la de Borges puede proporcionar- una brillante conjetura que destruye y arruina toda

certeza, para que lo que no se nombra hable, para que sólo resista aquello que sigue resistiéndose.

**El jardín de los mundos que se ramifican:  
Borges y la mecánica cuántica**

Alberto Rojo  
*University of Michigan*

Entrada al laberinto

El 9 de julio de 1985, de pura casualidad, crucé unas palabras con Borges. Recuerdo la fecha porque era el día después de mi casamiento y antes de partir para la luna de miel, mi mujer y yo habíamos ido a saludar a mis padres que se alojaban en el hotel Dorá, en la calle Maipú al novecientos. Mi madre me tomó del brazo y me acercó al comedor. Las mesas estaban vacías, salvo una, y ahí estaba Borges, sentado junto a una mujer, que posiblemente fuera Estela Canto, con quien hablaba por momentos en inglés y por momentos en castellano. Diría que me sentí en frente de un personaje ficticio y, paralizado por la fascinación de comprobar que su figura se correspondía con las imágenes de la publicidad, lo examiné como se mira a las estatuas, que no pueden devolvernos la mirada. Llevaba un traje oscuro, una corbata prolija, y en su plato había un austero montículo de arroz blanco. Mi padre me convenció de que fuéramos a charlar con él. Esperamos que terminase de almorzar y cuando el mozo, que lo trataba de "maestro", le trajo una taza con un saquito de té, nos acercamos a su mesa. Mi padre inició el diálogo y Borges, que se mostró encantado con la idea de conversar, nos regaló algunas fábulas de su erudición. Habló de Dios, del minotauro, y criticó duramente a Ortega y Gasset ("lo conocí en su visita a Argentina y me pareció cero").

Mi única intervención fue comentarle que algunos textos de física hacían referencias a su obra. Por entonces yo finalizaba mi licenciatura en el Instituto Balseiro, y en esa ocasión aludí a las citas a "La lotería en Babilonia", donde Borges reflexiona

sobre el azar y el determinismo. Borges me habló de su ignorancia en materia de física con una respuesta desconcertante que yo habría de citar hasta el cansancio en conversaciones informales con colegas. Una anécdota personal con Borges es una gran excusa para la vanidad; todo el mundo percibe que su fama es un universo en constante expansión por ejemplo, la biblioteca de la Universidad de Michigan tiene más de quinientos libros sobre él, pero pocos saben que era un hombre accesible que hablaba igual con un notable como con un desconocido.

Desde ese día me he encontrado con varias citas de Borges en textos científicos y de divulgación científica: menciones a "La biblioteca de Babel" para ilustrar las paradojas de los conjuntos infinitos (1) y la geometría fractal (2), referencias a la taxonomía fantástica del doctor Franz Kuhn, en "El idioma analítico de John Wilkins" (un favorito de neurocientíficos y lingüistas) (3), invocaciones a "Funes el memorioso" para presentar sistemas de numeración (4), y hace poco me sorprendió una cita de "El libro de arena" en un artículo sobre la segregación de mezclas granulares. (5)

En todos estos casos se trata de ejemplos metafóricos que dan brillo a la prosa opaca de las explicaciones técnicas. Sin embargo, una notable excepción la constituye "El Jardín de senderos que se bifurcan", donde Borges propone sin saberlo (no podría haberlo sabido) una solución a un problema de la física cuántica todavía no resuelto. "El jardín", publicado en 1941, se anticipa de manera prácticamente literal a la tesis doctoral de Hugh Everett III publicada en 1957 con el título *Relative State Formulation of Quantum Mechanics* (6), y que Bryce DeWitt habría de popularizar como "La interpretación de los muchos mundos de la mecánica cuántica" (*The Many-Worlds interpretation of Quantum*



*Mechanics*). La curiosa correspondencia entre un cuento y un trabajo de física es el objeto del presente artículo.

### **Los senderos cuánticos**

Las leyes de la mecánica cuántica describen el comportamiento del mundo microscópico; un mundo en el que los objetos son tan livianos que la presión de un rayo de luz, por tenue que sea, puede ocasionar desplazamientos bruscos. Esos objetos -átomos y moléculas invisibles al ojo humano- se mueven e interactúan unos con otros de una manera cualitativamente distinta de como lo hacen las pelotas de tenis, los automóviles, los planetas y el resto de la fauna del mundo visible. Veamos cómo.

Tanto en la descripción del mundo microscópico como en la del macroscópico es útil hablar del *estado* de un objeto. Un estado posible de una pelota de tenis es: en reposo al lado de la red. Otro estado posible es: a un metro del suelo y moviéndose hacia arriba a una velocidad de un metro por segundo. En este lenguaje, especificar el estado de la pelota de tenis en un momento dado es entonces indicar su posición y su velocidad en ese momento. Las leyes de la mecánica clásica, enunciadas por Isaac Newton, permiten predecir dado el estado de la pelota de tenis en un instante inicial el estado de la pelota de tenis en todo instante posterior. La secuencia de estados no es nada más que la *trayectoria* de la pelota de tenis. En mecánica cuántica esta descripción no funciona. Los átomos y otras partículas microscópicas no admiten una descripción en la que indicar el estado de la partícula en un momento dado se corresponda con indicar la velocidad y la posición: en mecánica cuántica, especificar el estado de una partícula en un momento dado es indicar una cierta función que contiene la *probabilidad* de que la partícula esté en un cierto lugar con una cierta velocidad. Las leyes de la mecánica cuántica, enunciadas

en este caso por Erwin Schrödinger y Werner Heisenberg, permiten calcular los cambios temporales de esa función de probabilidad (o en términos más técnicos, de la *función de onda*). Los cambios de estado no son cambios de posición sino cambios de la función de onda. Nos encontramos así con una de las revoluciones conceptuales de la mecánica cuántica: la pérdida de la idea de trayectoria en favor de una descripción en términos de las probabilidades de las trayectorias.

Pero la historia no termina ahí. Al fin y al cabo, a menudo en nuestro mundo cotidiano nos enfrentamos a situaciones en las que el azar juega un papel crucial y cuya descripción requiere un lenguaje probabilístico. Con el objeto de comparar dos visiones probabilísticas la clásica y la cuántica consideremos el más simple de los experimentos aleatorios del mundo macroscópico: Alicia tira al aire una moneda y la retiene en su mano cerrada. María debe predecir si la moneda que Alicia oculta en su mano cayó cara o cruz. Desde el punto de vista de María, el estado de la moneda (olvidémonos por el momento de su velocidad) podría describirse por una función de probabilidad (clásica) que indica que cada estado posible ,cara o cruz, tiene una probabilidad del cincuenta por ciento. Si bien María tendrá que esperar que Alicia abra la mano para saber si la moneda cayó cara o cruz, es "obvio" que la moneda cayó en una, y sólo una, de las dos posibilidades y que la descripción probabilística en este caso cuantifica la ignorancia que tiene María del estado ,o de la posición, de la moneda. Cuando Alicia abre la mano, María comprueba que la moneda cayó, digamos, cruz. Por un lado podemos hablar también del cambio de estado de la memoria de María, que pasó de ignorar cómo cayó la moneda, a saber que cayó cruz. Por otro lado, en el proceso de observación, el estado de la moneda no cambió: la moneda había caído cruz y la observación lo único que hizo fue develar un resultado que existía de antemano. Comparemos este experimento con su equivalente microscópico. Si

bien no existen monedas microscópicas, existen sistemas (átomos) que pueden estar en alguno de dos estados mutuamente excluyentes. El lector experto reconocerá que estoy hablando del "espín" de un átomo, que puede tomar dos valores: "arriba" y "abajo". Digamos que tenemos un átomo en una "caja" cerrada (que juega el papel de la mano de Alicia) y que sabemos que la función de onda del átomo corresponde un cincuenta por ciento para arriba y un cincuenta por ciento para abajo. En analogía con la moneda de Alicia, si abrimos la caja veremos el átomo en una de las dos posibilidades y si repetimos muchas veces el experimento preparando el átomo en el mismo estado inicial, comprobaremos que aproximadamente la mitad de las veces el espín está para arriba y casi la mitad de las veces para abajo. Hasta aquí las dos visiones probabilísticas coinciden. Sin embargo, la mecánica cuántica admite la posibilidad de que el átomo esté en una *superposición* de estados antes de ser observado y en un estado definido después de ser observado. Digamos que María tiene ahora un detector capaz de abrir la caja y observar el espín del átomo. Después del proceso de medición no sólo cambia la memoria de María sino que *también cambia el estado del átomo*. La diferencia crucial estriba en que antes de que María lo observe el átomo está en una superposición de los dos estados; y no tiene sentido decir que está *o* para arriba *o* para abajo, porque el átomo está simultáneamente en los dos estados. Esta peculiar característica, que no tiene cabida en nuestra intuición, nos pone en frente de otra de las revoluciones conceptuales de la mecánica cuántica: la pérdida de la existencia de una realidad objetiva en favor de varias realidades que existen simultáneamente. Para Niels Bohr, cuya visión conocemos como la interpretación de Copenhague y que representa la ortodoxia dominante, las entidades microscópicas difieren de las macroscópicas en su *status* ontológico; y el problema filosófico se termina ahí. En otras palabras, sólo tiene sentido hablar del estado de una

partícula microscópica una vez que ésta ha interactuado con un aparato (macroscópico) de medición. Pero entonces la dificultad se agrava, porque la teoría cuántica pretende ser una teoría del mundo completa y unificada; y si contiene elementos alarmantes que desafían la intuición en un nivel microscópico, no existe una manera de prevenir que estos efectos propaguen su infección al mundo macroscópico.

La pregunta central, que resume el problema de la medición, todavía hoy sin resolver, puede ser formulada en el contexto de nuestro ejemplo de la siguiente manera:

Si tanto María como el átomo están sometidos a las leyes cuánticas; y si el átomo está en una superposición de estados antes de la medición y en uno bien definido después de la medición, ¿cuál es el mecanismo por el cual el átomo "elige" un estado y no otro? El consenso generalizado es que la solución de este dilema excede a la mecánica cuántica (7), desborda una de las teorías de la física con mayor poder explicativo y de predicción.

La única "solución" a la paradoja estaría en la teoría de Everett que, si bien propone una salida coherente, es demasiado rebuscada para el gusto de algunos físicos que la acusan de "placebo verbal" (8), "extravagante" (9) y de acarrear "demasiado equipaje metafísico" (10). Llegamos a la encrucijada central del laberinto: o aceptamos que la mecánica cuántica es incompleta o aceptamos la resistida teoría de los mundos paralelos de Everett y DeWitt, en cuyo caso el mundo sería precisamente el laberinto de Ts'ui Pên, que:

creía en una serie de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se

bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos (Obras Completas, I: 479).

### **Las bifurcaciones de Ts'ui Pên y las ramificaciones de Hugh Everett III.**

En el prólogo de Ficciones Borges nos advierte que "El jardín de senderos que se bifurcan" es una pieza policial. Yu Tsun, espía y protagonista de la historia, debe transmitir el nombre de una ciudad a los oficiales alemanes. Acosado por el implacable capitán Richard Madden, decide comunicar su mensaje matando al sabio sinólogo Stephen Albert, porque su apellido es igual al nombre de la ciudad que los alemanes tienen que atacar. Así, cuando los diarios británicos publicasen la noticia del asesinato de Albert en manos de un desconocido, los alemanes recibirían el mensaje. Yu Tsun encuentra la dirección de la casa de Albert en la guía telefónica y, una vez allí, por obra de una fortuita coincidencia borgeana, Albert reconoce a Yu Tsun como el bisnieto de Ts'ui Pên, un astrólogo chino que ha escrito un libro extraordinario: *El Jardín de Senderos que se Bifurcan*. Ts'ui Pên se había propuesto dos tareas inconcebibles: construir un laberinto infinitamente complejo y escribir una novela interminable. Después de su muerte se pensó que había fracasado por cuanto la existencia del laberinto no estaba clara y la novela no sólo estaba incompleta, sino que resultaba absurda e incoherente (por ejemplo, algunos personajes morían y reaparecían en capítulos posteriores). Para sorpresa de Yu Tsun, Albert le revela que ha descubierto el secreto de la enigmática novela: el libro es el laberinto, y el laberinto no es espacial sino temporal. *El jardín* es la imagen del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên, y si aceptamos la hipótesis de Everett, el mundo es un jardín de senderos que se bifurcan.

Volvamos al experimento de María y el átomo. Según la teoría de los muchos mundos, en el momento en el que María toma consciencia de que el átomo está en un estado definido, el universo se divide en dos copias casi idénticas: en una de ellas el espín apunta hacia arriba, en la otra el espín apunta hacia abajo. En cada medición cuántica el universo se ramifica, con una componente por cada resultado posible del experimento. En uno de los universos la memoria de María se corresponde con el espín para arriba; en el otro, con el espín para abajo. La secuencia de las configuraciones de la memoria de María, o la "trayectoria" de las memorias es diferente en cada uno de los universos.

Los dos autores presentan la idea central de maneras llamativamente parecidas. En la sección 5 del artículo original, Everett dice (la traducción es mía):

La "trayectoria" de las configuraciones de la memoria de un observador que realiza una serie de mediciones no es una secuencia lineal de configuraciones de la memoria sino un árbol ramificándose (*a branching tree*), con todos los resultados posibles que existen simultáneamente (321).

Y en "El Jardín", Borges dice:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta "simultáneamente" por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (Obras Completas, I: 477).

Ahora bien, ¿dónde están todos estos universos? Una respuesta es que pueden estar "aquí", donde está "nuestro" universo. Según la teoría estos universos no interactúan, de manera que no hay razón para excluir la posibilidad de que estén ocupando el mismo

espacio. Otra respuesta es que los universos estén "apilados" en una dimensión adicional de la que nada sabemos (11). Esta posibilidad debe distinguirse de las "infinitas dimensiones de tiempo" de las que habla Borges en su ensayo sobre J. W. Dunne, en *Otras Inquisiciones*. Según Dunne (12), cuyos escritos son acaso la inspiración de la idea de que el tiempo se bifurca, esas dimensiones son espaciales e incluso llega a hablar de un tiempo perpendicular a otro. Esa "geometrización" no tiene cabida en la teoría de los muchos mundos, y es por cierto distinta del tiempo ramificado de Ts'ui Pên.

Borges parece ser entonces el primero en formular esta alternativa al tiempo lineal. La otra posibilidad, la de un tiempo cíclico, tiene numerosos antecedentes en culturas arcaicas (13) y en literaturas a las que Borges hace detallada referencia en varios escritos. Con los tiempos múltiples la historia es diferente: "Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en la que tiene lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en la que se eslabonan todos los hechos. *Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión*" (14) (las cursivas son mías) (*Otras Inquisiciones*, 202).

Mientras compilaba el material para este ensayo le pregunté a Bryce DeWitt, que ahora está en la Universidad de Texas en Austin, si él tenía conocimiento de "El Jardín de senderos que se bifurcan" al escribir el artículo de 1971 donde acuña el término "muchos mundos". Me contestó que no, que se enteró del cuento un año después por medio de Lane Hughston, un físico de la Universidad de Oxford. En efecto, en una recopilación de artículos editada por DeWitt y publicada en 1972, donde se incluye una versión ampliada del trabajo original de Everett aparece un epígrafe en el que se cita a "El Jardín".

Finalmente, ¿qué nos enseña este asombroso paralelismo? Al fin y al cabo las coincidencias existen y a veces inducen a confundir correlación con causa y efecto, o similitud con representación (15). En mi opinión, el parecido entre los dos textos nos muestra de qué manera extraordinaria la mente de Borges estaba inmersa en el entramado cultural del siglo veinte, en esa complejísima red cuyos secretos componentes se ramifican más allá de los límites clasificatorios de cada disciplina. La estructura de ficción razonada de los cuentos de Borges, que a veces parecen teoremas con hipótesis fantásticas, es capaz de destilar ideas en proceso de gestación que antes de convertirse en teorías hacen escala en la literatura. Y así como las ideas de Everett y DeWitt pueden leerse como ciencia ficción; en "El Jardín de los senderos que se bifurcan", la ficción puede leerse como ciencia.

Si en aquella mañana de julio me desconcertó la respuesta de Borges, hoy la entiendo como una metáfora reveladora de lo que puede saberse sin saber que se sabe. Recuerdo que dijo:

¡No me diga! Fijese qué curioso, porque lo único que yo sé de física viene de mi padre, que me enseñó cómo funcionaba el barómetro.

Lo dijo con una modestia casi oriental, moviendo las manos como si tratara de dibujar ese aparato en el aire. Y luego agregó:

¡Qué imaginativos son los físicos!



Notas

1. Ver por ejemplo R. Rucker, *Infinity and the mind* (Boston: Birkhäuser, 1982).
2. F. Merrell, *Unthinking Thinking, Jorge Luis Borges. Mathematics, and the New Physics* (West Lafayette: Purdue University Press 1991).
3. S. Pinker, *How the Mind Works* (New York. W. W. Norton, 1997).
4. Philip Morrison, "The Physics of Binary Numbers", *Scientific American* Febrero de 1996: 130.
5. H. A. Makse y otros, "Dynamics of granular stratification" *Physical Review E*. Vol. 58 (1998): 3357.
6. H. Everett III, *Reviews of Modern Physics* Vol. 29 (1957): 454.
7. Por el contrario, en el experimento clásico de Alicia y María, las leyes de Newton son capaces de predecir la trayectoria de la moneda desde el momento en que ésta sale de la mano de Alicia hasta el momento en que cae: si bien es un problema muy difícil, si supiéramos con absoluta precisión (sobre la que la mecánica newtoniana no impone restricciones) el ángulo y la velocidad con que sale, y las posiciones y velocidades de las moléculas de aire que chocarán con la moneda, podríamos en principio predecir si la moneda caerá cara o cruz.
8. A. J. Leggett, *The Problems of Physics* (Oxford: Oxford University Press, 1987) 172.
9. J. S. Bell. *Speakable and unspeakable in quantum mechanics*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987) 133.
10. Ver por ejemplo A. Rae, "Chapter 5", *Quantum physics, illusion or reality?* (Cambridge: Cambridge University Press 1986).

11. J. W. Dunne, *An experiment with time* (New York: The MacMillan Company, 1949).

12. B. C. Sproul, "Sacred Time", *The Encyclopedia of Religion*. Mircea Eliade, ed. (New York: MacMillan, 1987). Ver también M. Eliade, *El mito del eterno retorno* (Buenos Aires: Emecé, 1952) 34.

13. J. L. B. "Nueva Refutación del tiempo", *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires: Sur, 1952) 202.

14. B. S. DeWitt y N. Graham, *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics* (New Jersey: Princeton University Press, 1973).

15. F. Capra en su famoso libro *The Tao of Physics* (Boulder: Shambhala, 1975) cae a mi juicio en esa trampa al sacar conclusiones a partir de ciertos "paralelos" entre la física moderna y antiguos misticismos.

## REVIEWS

Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.)  
*Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX.*  
Madrid: Iberoamericana, 1999

Cristina Guiñazú  
*Lehman College, CUNY*

Esta compilación de diecisiete artículos es resultado de una selección de las conferencias presentadas en el Coloquio Internacional "Jorge Luis Borges. Conocimiento y saber en el siglo XX". Tuvo lugar entre el 13 y el 17 de marzo de 1996 y estuvo a cargo del Centro de Investigación Ibero-Americana de la Universidad de Leipzig y del Research Center of Comparative Literary Studies de la Carleton University Ottawa.

Los ensayos ilustran el propósito del Congreso de estudiar al autor argentino "como literato, pensador y filósofo bajo un punto de vista ya no tan sólo crítico-literario, sino a la vez científico y filosófico, todo ello contextualizado dentro de la teoría de la cultura" ("Prólogo", 7). Si bien no ofrecen un panorama totalizador –la poesía borgeana figura de soslayo- entablan un diálogo interdisciplinario que rinde homenaje a la inmensa riqueza de la obra borgeana. Indico aquí sólo algunos de los ensayos como muestra de la amplia gama de registros críticos que integran el libro.

Edna Aizenberg en "Nazismo es inhabitable: Borges, el holocausto y la expansión del conocimiento" señala su importancia dentro de la literatura de resistencia al fascismo y al naciismo. Los relatos, así leídos, prefiguran la literatura que cincuenta años más tarde denunciaría las políticas que implantaron el terror de estado en Sudamérica.

Arturo Echavarría analiza el espacio escritural borgeano, especialmente en "Los jardines de senderos que se bifurcan". La cultura china se úne aquí al contexto histórico

de la segunda guerra mundial para expandir la noción del laberinto como imagen del universo.

Luce López Baralt lleva a cabo un estudio perspicaz y detallado sobre "El Zahir" a partir de sus filiaciones con las escuelas místicas árabes. Las pautas que establece, iluminadoras por cierto, le sirven de punto de partida para una interpretación multifacética.

La lectura de C. Ulises Moulines, "El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo" aborda "Nueva refutación del tiempo" y discute las ideas de la disgregación de la realidad y de la unidimensionalidad temporal sin olvidar la ironía autocrítica con que la voz narrativa se desmonta a sí misma.

Beatriz Sarlo observa el rol seminal que las citas y el fragmentarismo tienen en los textos borgeanos. El rigor que implanta la brevedad de datos y la síntesis con que son presentados fundamentan el cuestionamiento de la tradición crítica a la vez que proponen perspectivas anticanónicas.

Varios críticos señalan sagazmente las coincidencias entre las propuestas del escritor estudiado y los conceptos teóricos actuales. Laura Milano y Rosa María Ravera detallan minuciosamente el deconstructivismo borgeano a partir de la poética barroca de narraciones tales como "El Aleph", "El inmortal", "Examen a la obra de Herbert Quain" y otros. Alfonso de Toro en: "Borges/Derrida/Foucault" analiza "el problema de la ausencia" en textos que simulan la mimesis pero que no duplican nada que les sea exterior. Fernando de Toro en: "Borges/Derrida y la escritura" coteja la lucidez de los presupuestos borgeanos con los conceptos analíticos de Derrida sobre la escritura. Estos autores

estudian la renovación epistemológica llevada a cabo por Borges en relatos que problematizan y cuestionan el hecho literario.

Los trabajos críticos restantes pertenecen a Silvia G. Dapía, Eckhard Höfner, Rolf Kloepfer, Ema Lapidot, Floyd Merrell, Alberto Moreiras, Elmar Schenkel y Laura Silvestri. Todos ellos aportan perspectivas –históricas, comparativas, tecnológicas- que no sólo estudian diferentes aspectos de la obra de Borges sino que ilustran el caleidoscópico panorama crítico de nuestro fin de siglo. Confirman así una de las concepciones fundamentales del escritor argentino: hay tantos Borges como lectores.

El libro publicado en el centenario del nacimiento de Borges da pleno testimonio de su importancia en el desarrollo del pensamiento actual. Allí radica su interés tanto para catedráticos y especialistas como para quienes tímidamente se inician en su lectura.. La variedad de acercamientos críticos aquí ejemplificada invita a postular nuevos planteos y a renovar las posibilidades de discusión de uno de los pensadores latinoamericanos más acabados.

Ferrari, Osvaldo, editor. *Borges en diez miradas*  
Buenos Aires: Fundación El Libro, 1999

Susana Haydu  
Yale University

La Fundación El Libro y Edenor se han unido para rendirle homenaje a Borges en el centésimo aniversario de su nacimiento, creando un concurso para escritores sin libro publicado en el género ensayo. En este volumen se publican los diez ensayos seleccionados. El mayor mérito del libro es haber permitido presentar nuevos enfoques sobre Borges y la obra borgiana. Los ensayos cubren un gran número de temas diversos que van desde una nueva visión histórica de la ubicación de Borges en las letras argentinas hasta la resolución de un problema fundamental de la física cuántica anticipado en "El jardín de los senderos que se bifurcan". El nivel de los artículos es elevado y homogéneo y el libro está bien presentado, en un prólogo de Osvaldo Ferrari, que explica la elección de estos textos.

Queremos destacar aquí algunos de los ensayos de esta colección, por su significativo aporte a la investigación de la obra literaria de Borges. "Luna de enfrente: entre la autocensura y la admiración" de Ivonne Bordelois estudia la fase inicial neo-criollista de Borges a través de dos libros: *Luna de enfrente* y *El tamaño de mi esperanza* que Borges suprimió de su corpus canónico y que han sido reeditados recientemente. Este ensayo marca la importancia de estos libros, donde ya se encuentra lo que caracteriza el lenguaje y el tono que Borges imprimió a su obra. Sobre "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Federico Lafuente nos presenta una original lectura del cuento, que como afirma Ferrari en su prólogo "este estudio, más que un comentario del famoso cuento Borges, resulta una magnífica iniciación al mismo, y también una prologación de

su sentido". Lafuente resuelve con gran claridad los anacronismos y contradicciones del mundo ficticio que Borges ha creado en esta obra, pero al mismo tiempo, sabe - y humildemente concede - que no ha podido agotar el tema. En "La educación del olvido" Fermín Adrián Rodríguez crea interpretaciones nuevas de "El Aleph" y "El Zahir", relacionándolos con la fractura del cuerpo social y su transformación. Rodríguez define la literatura de Borges como "un poderoso aparato de percepción para expresar el cambio, para señalar las zonas del presente imperceptibles para el discurso político o teórico, el momento en el que la sociedad se puede volver otra cosa".

Finalmente, Alberto G. Rojo en "El jardín de los mundos que se ramifican" establece una relación entre la norma contenida en " El jardín de los senderos que se bifurcan" y las tesis de la mecánica cuántica. Borges en este cuento propone una serie de tiempos, convergentes y divergentes, que abarcan todas las posibilidades, anticipando las ideas de Hugh Everett y Bryce DeWitt sobre los mundos paralelos y realidades simultáneas, basados en las paradojas de la mecánica cuántica. Rojo concluye que esta similitud no es coincidencia, sino que "la estructura de los cuentos de Borges, que a veces parecen teoremas con hipótesis fantásticas, es capaz de destilar ideas en proceso de gestación que antes de convertirse en teorías hacen escala en la literatura". Por su originalidad e interés hemos elegido este ensayo para incluirlo en el primer número de CIBERLETRAS.



## ESSAYS

**Auto-reflexión y género: *La batalla* de Sara de Ibáñez  
en el marco de la poesía crítica en Hispanoamérica**

Aída Beaupied  
*Penn State University*

Llama la atención el hecho de que *La batalla* (1966), uno de los más bellos y enigmáticos poemarios que se haya publicado en la Hispanoamérica del siglo veinte, sea también uno de los menos estudiados por la crítica. ¿Tendrá ese descuido algo que ver con el hecho de que la obra poética de Ibáñez se inserta en la tradición de la poesía crítica -auto-reflexiva- orientada a manifestar un profundo escepticismo hacia el lenguaje? No cabe duda que este tipo de poesía es por naturaleza menos popular que aquella comprometida con temas menos abstractos. En un libro reciente, Thorpe Running explica que una razón por la que las obras de un considerable número de poetas hispanoamericanos del siglo veinte no se haya diseminado a la par de la de los novelistas radica en el hecho de que -además de que la poesía siempre apela a menor cantidad de lectores- la que explora una pesimista filosofía del lenguaje es aun menos popular (11) (1).

En el caso de las mujeres poetas cuyas obras han explorado las limitaciones del lenguaje, notamos que sus cuestionamientos inevitablemente sacan a flote la problemática del género de identidad sexual. Pensemos en el célebre poema de Rosario Castellanos, "Poesía no eres tú", donde la incomunicación de los contrarios se representa mediante la mirada que cada uno debe evitar en los ojos del otro para así impedir la cosificación mutua; es decir, para garantizar la sobrevivencia, y acaso la coexistencia, del tú y el yo. No debemos olvidar que en ese poema los contrarios son, entre otras cosas, poetas, y que se trata de un poema crítico que establece un diálogo intertextual, no sólo con el célebre poema Bécquer--"Poesía eres tú"--, sino con toda la tradición post-romántica de los

poetas que, de una manera u otra, reclaman un "me gustas cuando callas porque estás como ausente" de su interlocutor. También *La batalla* dramatiza una visión antagónica del lenguaje en la que se problematiza la cuestión del género de identidad sexual. El objetivo de este ensayo será entonces doble: recordarnos de qué manera esta obra de Ibáñez contribuye a abrir otro espacio a la especulación filosófica en la que han participado otros poetas críticos de Hispanoamérica, sobre todo los de este siglo, y tomar en cuenta cómo su contribución está íntimamente relacionada a la problemática del género.

El acto de creación poética ha sido descrito como una búsqueda del origen que pretende situarse en el lugar donde el lenguaje separa, un viaje de regreso al momento en el que el yo cae en la palabra que lo aleja del origen buscado. La cada vez mayor falta de fe en el éxito de esa empresa ha servido para caracterizar la evolución de la poesía, desde el Renacimiento hasta hoy. Sabemos que el conocimiento de esa falla ha estado presente en la literatura de todos los tiempos, pero no hay duda que la poesía a partir del Romanticismo ha jugado un papel estelar a la hora de llamar la atención sobre lo insalvable del espacio entre la palabra y lo nombrado. Tomemos el caso de un viejo mito que, según Abrams, comenzó a ponerse muy en boga a partir del romanticismo: el andrógino. La unión de los contrarios en un mismo ser es la contrapartida de otro mito aún más famoso: el de la caída edénica--que hoy día se describe como una entrada en el lenguaje (Riddel 54). Ya desde uno de los tratados herméticos, *El Pimandro*, podemos ver una coincidencia entre ambos mitos. En ese tratado el Hijo de Dios, andrógino como su padre, cae enamorado de sí mismo al contemplar su imagen en las aguas de la naturaleza. Evocando al Narciso ovidiano, la versión hermética de la caída del Hijo de

Dios desemboca en la separación en dos sexos de lo que era la unidad simbólica de su condición divina. (2)

Otra de las metamorfosis de esos mitos ocurrió en el Renacimiento, mediante la cristianización de la doctrina hermética llevada a cabo por Paracelso, la que lo llevó a asociar la separación de la unidad con Lucifer y la redención o unión de contrarios con la figura de Cristo, la piedra filosofal capaz de hacer posible la transición del mundo físico al espiritual. (3) La poesía del amor cortés ilustra este optimismo, a la vez que recrea el mito de la divinidad andrógina mediante el papel de la amada como espejo en que se refleja la belleza del alma del poeta. (4) La otra cara de esa moneda es el pesimismo de que ha dado cuenta tanta poesía moderna, al representar la caída o derrota de un poeta incapaz ya de creer en el lenguaje como vehículo de trascendencia. Esa caída se asocia con un acto de auto-reflexión y también con un profundo sentimiento de culpabilidad. El poeta crítico no sólo siente culpa al comprender que su creación -al volverse auto-reflexiva- pone en evidencia la distancia que lo separa del origen, sino que su culpa se agrava al darse cuenta de que fue precisamente su mirada crítica la que cavó el abismo de la separación.

Ya desde las obras de Sor Juana el mito del andrógino comienza a aparecer de manera más o menos implícita en la poesía hispanoamericana. Puesto que la figura del andrógino es el emblema perfecto de una identidad de género sexual compleja, no sorprende que muchas mujeres poetas lo hayan empleado, si bien no siempre de manera consciente. Pensemos, por ejemplo, en la forma cómo Delmira Agustini ("El vampiro"), Alfonsina Storni ("Divertidas instancias de Don Juan"), Juana de Ibarbourou ("¡Mujer!"), y Julia de Burgos ("A Julia de Burgos"), han reclamado para la mujer atributos y

comportamientos "masculinos", a fin de dismantelar los espacios bien demarcados de un orden que las limita. Ejemplos tal vez menos obvios pero sin duda igualmente significativos los presentan las relaciones madre/hijo y mujer/ángel a lo largo de la obra de Gabriela Mistral. Y es que con mucha frecuencia los hijos en la poesía de Mistral, como sus recurrentes ángeles, son emblemas de una entidad andrógina. Esto no excluye la importancia de la temática de la madre frustrada a lo largo de su obra, pero sí implica que la frustración por el hijo no nacido -véase el poema "Sueño grande"- coincide con la búsqueda de ese Otro masculino que a veces aparece como "Pan", como "Ultimo árbol" o como ángel, y a quien la poeta busca para completarse.

Al llegar a la obra poética de Sara de Ibáñez vemos que su tratamiento de este mito se inscribe en esta trayectoria y lo hace de manera altamente auto-reflexiva. En su poemario *La batalla* (1967), el andrógino o Adán prelapsario ilustra la relación entre la conciencia crítica moderna y la problemática de la identidad del género sexual. A lo largo de la obra de Ibáñez--no siempre, pero con frecuencia--el yo lírico evita asumir la identidad femenina y con este fin adopta una identidad de género que alterna entre la masculinidad y la neutralidad. Una explicación que nos ayuda a entender las motivaciones que impulsaron a Ibáñez a servirse de esa estrategia nos la ofrece Marcie Sternheim, quien señala que en la unión de una presencia autorial de mujer con la de una voz poética de hombre hay implícita una unión de contrarios que aparece como testimonio de las preocupaciones existenciales de Ibáñez. (5) Más adelante veremos cómo la inscripción de un yo masculino, el desdoblamiento y la auto-reflexión son estrategias que usa Ibáñez para representar la imposibilidad de recuperar el origen por medio de la palabra, imposibilidad ésta que Ibáñez describe como una lucha "contra el soplo de la nada".(6)

Aunque *La batalla* es sin duda el poemario de Ibáñez que mejor ilustra el intento fallido del lenguaje poético por expresar la intención que lo origina, lo cierto es que toda su obra ofrece testimonio de esa crisis. Alejandro Paternain comenta al referirse a este libro: "La aventura poética, la aventura creadora, es una forma de lucha" ("La raíz del fuego" 258-59). Por su parte Marcie Sternheim ha señalado que el poemario *La batalla* puede y debe ser leído como arte poética en la que aparecen las preocupaciones más recurrentes a lo largo de la obra de Ibáñez, incluyendo, entre otras, la ambigüedad sexual de su yo lírico (Sternheim 9). Las observaciones de Sternheim nos dejan ver que uno de los aspectos más notables en la obra de Ibáñez es la presencia de una voz que evita definir el género de su sexo y que, cuando lo hace, emplea casi siempre una voz masculina que no sólo habla desde la perspectiva de hombre, sino de guerrero. Sternheim ve en esa estrategia un deseo por parte de Ibáñez de llamar la atención hacia la dificultad -la batalla- que enfrenta toda mujer poeta que se sabe marginada. Esta batalla, explica Sternheim, sobreviene en el momento en que dicha poeta debe emplear una forma artística que "habla el lenguaje de los hombres" (97-98). Por su parte Roberto Ibáñez, esposo de Sara de Ibáñez y como ella poeta, ofrece dos razones que explican este uso del yo masculino. La primera -afín según Roberto Ibáñez al tema del doble en la literatura mundial- es la que busca distinguir entre el yo "habitado por el carbón", o yo terrenal y el yo "visionario" (R. Ibáñez XI). La segunda razón la define como "estética del pudor" (R. Ibáñez XII), la cual responde al deseo de crear una distancia entre las confesiones del yo lírico y la poeta. (7)

La "estética del pudor" sugiere también un distanciamiento que nos remite a la caída y separación que coincide con la toma de conciencia del poeta crítico. Teniendo en cuenta los planteamientos de Sternheim, podemos decir que, cuando esa toma de

conciencia aparece en la poeta mujer, el desdoblamiento entre el yo y el lenguaje tiene mucho que ver con la dificultad de insertarse en una tradición literaria acostumbrada a hablar desde un punto de vista masculino. Por otra parte, la distinción entre el yo terrenal o "habitado por el carbón" y el yo visionario que definiera Roberto Ibáñez apunta a un deseo universal de trascendencia. Es cierto que el acto de evitar la inscripción textual de la identidad femenina se podría interpretar como contrario a las prácticas feministas de legitimización de la mujer. Pero hoy día sabemos que, precisamente debido a que gran parte de esos intentos de legitimización se han hecho a espaldas de una actitud suficientemente auto-crítica, muchos de ellos terminan imitando las tendencias hegemónicas del discurso falocéntrico al que se oponen (Butler 5). Sin pretender adjudicarle a Ibáñez intenciones que nunca tuvo, no deja de ser notable que el problemático tratamiento de la identidad de género en sus textos reproduzca ese *gender trouble* o ironía que desmantela las trampas de la retórica ontológica. Esas trampas son la muralla de formas que el yo lírico de *La batalla* busca trascender, al asumir una identidad sexual que no se preste a la fácil diferenciación.(8)

Los primeros versos del poemario nos sitúan frente a un sujeto que busca, más que nombrar, nombrarse. El *crescendo* suscitado por anáforas repiten la imagen de un yo cuya sexualidad evoca, si bien muy veladamente, una condición andrógina que se delata en su auto-descripción como una Medusa de "cabellos fundidos en raíces/ que van abriendo turbulentas lamas" (7). Se trata de la vigilia de un enemigo invisible al que el hablante acecha y por el que se siente acechado. La interacción entre el soldado protagonista y su enemigo presupone un desdoblamiento del yo cuyo carácter auto-reflexivo se manifiesta a través de las alusiones a Narciso que aparecen a lo largo de esta obra. Tomemos como ejemplo uno de los poemas de la sección titulada "Intima lid",

donde el enemigo o *alter ego* del yo/soldado/Narciso, resulta ser un emblema del deseo que desemboca en muerte: "yo y yo, enemigo y enemigo, caigo en mi fuente, y me devoro" (43). Ya que el *alter ego* se presenta aquí con un sustantivo masculino, "enemigo", la fragmentación del yo parecería no favorecer lo andrógino. Sin embargo, consistente con la indiferenciación sexual como vía hacia la trascendencia, al verlo aparecer como "fuente" y como "muerte" notamos que el "enemigo" también se describe femeninamente en este poema. Más adelante lo veremos como "esfinge" y eventualmente como poesía. (9)

El enemigo/ esfinge surge por primera vez en "Combate oscuro": Siempre a mi espalda en negro bosque/... Y ante mi rostro -duelo frío- / el duro ojeo de la esfinge/ cuaja mi sangre gota a gota (11). Si recordamos que Ibáñez ponía gran esfuerzo en la arquitectura de su obra, no nos sorprenderá esta aparición de la esfinge en la segunda estrofa del segundo poema del libro. Ya se vio que el primer poema ponía énfasis en la soledad del yo, lo cual refuerza la idea del solitario número uno. La segunda estrofa del segundo poema presenta al enemigo, llamando así la atención hacia el número dos. El hecho de que la palabra "esfinge" aparezca en el tercer verso puede verse como una alusión a ese divino número tres con el cual se plantea la idea de suma y reconciliación de contrarios. (10) Notemos que el verso, el "duro ojeo de la esfinge", sugiere una mirada especular: la del hablante que mira "dura" y persistentemente a la esfinge esperando su respuesta, y la de la esfinge que le devuelve su "dura" mirada de piedra silenciosa.

Consistente con esa doble perspectiva, el punto de vista cambia a lo largo del libro. Intercalados a los poemas en los que la voz poética asume el punto de vista del guerrero,



hay una serie en los que aparece una voz que nunca revela su identidad. Este hablante no identificado unas veces describe al soldado protagonista ("Desigual combate"), otras habla de los soldados en general ("Canto sordo"), y en otras ocasiones describe una naturaleza hostil, presta a devorar a los soldados muertos, ("Vivac"). Algo que caracteriza los poemas cuyo punto de vista es el del guerrero poeta es el hecho de que en ellos siempre aparecen alusiones a su enemigo, la esfinge. En "Combate imposible", la esfinge aparece implícitamente comparada a una fuente:

Con astuta cabeza de zafiro,  
bloque de piedra fría y transparente,  
inmóvil, la mandíbula sellada,  
linda con la tiniebla el monstruo leve.

Ah, nunca, nunca, la terrible escama  
su fuego amargo torcerá en la lucha,  
ni se abrirá para tragar mi cuerpo  
la boca acrisolada por la espuma.

Aquí jadeo hasta acabar la sangre  
clavada en la canción mi lanza triste,  
hasta que el fruto de su viejo vientre  
lance al estrago la materna esfinge. (15)

La comparación con la fuente implícita aparece en la descripción de la esfinge como "piedra fría y transparente". El adjetivo "transparente" es una elipsis del sustantivo "agua", y sabemos que los atributos "piedra" y "agua" son precisamente los que componen

la fuente. Pero aquí no se trata de una esfinge de piedra como puede serlo cualquier fuente; ésta es la fuente paradisíaca: la "materna esfinge" cuya "mandíbula sellada" nos remite a la fuente sellada del paraíso. El poema recrea la expulsión del paraíso y con ella la experiencia de distanciamiento del origen buscado. Esto explica por qué la esfinge no se abrirá para tragar al cuerpo del hablante, sino que lo expulsará al "estrago", al exilio. El desdoblamiento especular entre el hablante y la esfinge reaparece ahora mediante el uso del sustantivo "lanza" y del verbo "lance". El yo lírico "lanza" su canción en busca del origen que simbólicamente lo eludirá cada vez que el vientre de la esfinge lo "lance" fuera de sí. Su crimen es la caída en el lenguaje, en este caso, la "canción" o "lanza triste" que busca y no encuentra el camino de regreso.

Búsqueda, auto-reflexión y caída desembocan en la muerte final del poeta guerrero quien, como tantos otros poetas Narcisos, cae para descubrir que en el silencio final está su triunfo. Son muchas las alusiones al silencio en este poemario pero bastará notar las del penúltimo poema, "Triunfo del guerrero", donde la victoria se asocia con la mudez del guerrero, quien ahora yace con "la boca llena de canciones muertas". . . "donde el silencio rompe las quijadas" (59). La correlación entre silencio y triunfo se explica en el último poema, "Apotheosis", mediante la auto-descripción del soldado muerto que ahora contempla su propio cadáver:

. . . .

Yo, cintura del sismo, luzco indemne  
mi corona de espumas y adelanto  
bajo un escudo de apuradas nieblas  
el pecho más buscado de las llamas.

....

Cae mi sangre, por fin, en las fastuosas  
purpúreas ramas donde muere el viento

....

Caigo sin fin, asido a un dulce duelo  
como el tránsito agudo de la rosa,  
y bajo mis rodillas abolidas  
estallan los oasis, y los labios  
corean mi retorno; los oídos  
abiertos en mitad de una pradera  
labrada en oro musical, escuchan:  
-las flores suben sin temor- escuchan  
un solo son, y para siempre escuchan. (60-61). [Mis  
subrayados].

"Caigo sin fin" nos remite a un verso del célebre poema de Paz, *Piedra de sol*, en el que la búsqueda del ser culmina en las esporádicas e instantáneas uniones con el Otro, (11) --en este caso la amada--: "caigo sin fin desde mi nacimiento,/ caigo en mí mismo sin tocar mi fondo, recógeme en tus ojos. . . ." (99). En la literatura Hispanoamericana, el primer poema extenso que inagura el tema de la caída asociada a la búsqueda del Ser es *Primero sueño* de Sor Juana. No es sino hasta el siglo veinte, y a partir de *Altazor*, cuando vemos una verdadera explosión de esa temática. Por ejemplo, en el caso de *Muerte sin fin* de Gorostiza, el sujeto que busca mientras cae se identifica

con Narciso (12). En *La batalla* hay otros Narcisos que le han servido a Ibáñez de inspiración a la hora de retomar el tema de esa caída/búsqueda: sin duda los de Valéry y el *Divino Narciso* de Sor Juana e incluso, y dado que Ibáñez era una lectora informada de la literatura de su época, cabe pensar que haya leído el de Lezama en su *Muerte de Narciso* (13). *La batalla* se inserta en una tradición que se sirve de la alegoría para ilustrar cómo lo azaroso de la actividad poética culmina en silencio y/o muerte. Los últimos versos del poemario aluden a un "tránsito" y un "retorno". El poeta/ Narciso, a punto de transformarse en flor, cae "como tránsito agudo de la rosa". Dejar atrás el cuerpo supone un abandono de las formas -rima, métrica, palabras- que buscan atrapar a la poesía. (14)

Pero si el poeta crítico muere, ¿quién aparece para decir/cantar que contempla su cadáver? Ya vimos que una de las estrategias que emplea Ibáñez es la elipsis que establece un paralelo entre dos palabras -la escrita y la omitida- mediante la rima asonante que ambas comparten. Los siguientes versos de este último poema nos ofrecen otro ejemplo de esa estrategia: "Oh hueco, ausencia de raíz y espacio,/ hueco del hueco, rabia de la nada,/ sordera de la forma, yerta huida/ de flor llorada en un no ser sin tregua". En este caso la palabra que aparece es "hueco" y la que se omite es "cuerpo". Esa elipsis nos permite establecer otra comparación implícita en estos versos. Hueco es cuerpo y es también forma poética o "sordera de la forma". El poeta guerrero resucita para ver que ha dejado atrás el hueco/ cuerpo. El abandono del cuerpo corresponde a la entrega de su voz, al silencio de la palabra que le permitirá escuchar la melodía que nunca podrá ser capturada en el poema. La mención al "retorno" alude a un poeta liberado de las formas y capaz de escuchar "un solo son": el del poeta que ahora es uno con la poesía.

El desdoblamiento del yo y su alegórica unión final con la naturaleza nos permite ver que *La batalla* traza un recorrido que va de la ironía (desdoblamiento del sujeto), a la unión mítica que caracteriza el ideal romántico de la unión de contrarios. Según Paul de Man, hay una ruptura o desmitificación que sobreviene cuando el yo irónico o auto-reflexivo se desdobra del yo inmerso en el lenguaje. Sin embargo -como nos advierte el dividido narrador de "Borges y yo" -la ironía no es una solución definitiva ya que la trampa de la mitificación asecha detrás de cada palabra. La única escapatoria es entonces dar un salto fuera del lenguaje (de Man 222-26).

No cabe duda que la problemática de la identidad de género sexual siempre ha estado íntimamente implicada al desdoblamiento y al deseo de trascenderlo. Esto nos deja ver cómo la muerte del soldado, al final de *La batalla*, sirve de alegoría a la muerte o fin del poema mismo. Su muerte representa el fin del desdoblamiento que el lenguaje no sólo pone en evidencia sino ejecuta. Sin embargo, no puede escapársenos la inevitable mitificación que sobreviene cuando el silencio del guerrero y la unión con su otro yo tiene que ser cantada con palabras. No hay duda que ésta es una contradicción con respecto a proclamada unión de contrarios, ya que aquí estamos ante una auto-descripción que es, otra vez, desdoblamiento. Pero también es cierto que esta inevitable contradicción sirve para ilustrar por qué la única victoria posible radica en ese salto fuera del lenguaje.

Persiguiendo una vez más la relación entre la poesía auto-reflexiva y el tema hermético, vemos que la muerte del poeta guerrero coincide con el abandono de su voz, la cual no le permite escuchar la melodía a la que al final se entrega. Su no escuchar, su búsqueda en el reflejo de esa voz, es la "sordera de la forma" que no puede alcanzar su objetivo: cruzar la frontera que lo separa del origen. Ya que este poemario emplea

persistentemente la poesía auto-reflexiva, podemos concluir que en él la labor poética se concibe como sacrificio, como combate desde siempre destinado al fracaso, cuya única victoria sobreviene al aceptar la derrota. Esta actitud pesimista y a la vez heroica con respecto al lenguaje la comparten muchos de los poetas críticos. Indudablemente todos se enfrentan al silencio de la esfinge de manera diversa, pero en muchos de ellos la confrontación los lleva a afirmar que seguirán intentando el diálogo imposible. Aunque es cierto que *La batalla* concluye con la muerte del poeta protagonista, el consuelo triste con que nos deja el canto final no es muy diferente de los tristes pero consoladores versos que aparecen al final de una de las búsquedas del tigre imposible de Borges -el que no es, ni de carne y hueso, ni de sueño:

Un tercer tigre buscaremos. Este  
Será como los otros una forma  
De mi sueño, un sistema de palabras  
Humanas y no el tigre vertebrado  
Que, más allá de las mitologías,  
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo  
Me impone esta aventura indefinida,  
Insensata y antigua, y persevero  
En buscar por el tiempo de la tarde  
El otro tigre, el que no está en el verso

("El otro tigre", 203).

Quizás sea exagerado calificar de consolador el efecto que produce esta terca insistencia del poeta que ha decidido no cejar en su búsqueda del tigre arquetípico. Sin

embargo, no es en lo imposible de su empresa donde radica ese vago consuelo, sino en la misteriosa sugerencia de que "algo" le "impone [la] aventura indefinida". Borges no aclara qué fuerza es esa que lo impulsa a perseverar en su empeño pero, ya que lo que busca es un tigre "que no está en el verso", podemos ver en ese "otro" tigre al "enemigo" cuyo encuentro resultaría en el temido y deseado salto fuera del lenguaje.

#### Notas

1. Thorpe Running traza la trayectoria de ese tipo de poesía en las obras de varios poetas entre quienes no sólo figuran Borges y Paz sino otros de menor renombre internacional: David Huerta, Alberto Girri, Roberto Juarrós, Juan Luis Martínez, Gonzalo Millás y Alejandra Pizarnik.

2. Hans Jonas ha señalado la relación entre el mito de Narciso y la versión de la Caída que aparece en el *Pimandro* el primero de los tratados del *Corpus Hermeticum* (Jonas 164-165).

3. "... Paracelsus, writing at the high tide of Hermetic philosophy during the Renaissance, proposed an elaborate and Christianized form of the doctrine, in which, however, we recognize a similar cosmic design. The world is an emanation or expansion from the first principle, which is conceived as a simple and eternal unity and is sometimes identifies as *Mysterium magnum*. The creation is effected by the principle of *separatio*... Since this separation from unity constituted the fall of Lucifer, the creation of the world, according to Paracelsus, coincides with its fall..."(Abrams 158-59).

4. Con respecto a la fe en la capacidad del lenguaje, no todos los críticos ven una clara distinción entre la poesía del amor cortés y la moderna. Por

ejemplo, Giuseppe Mazzotta señala que la poética de la fragmentación del yo en el *Canzoniere* demuestra que ya en Petrarca hay una conciencia de que el lenguaje comunica una experiencia de otredad en relación al impulso que lo origina.

5. "In *La batalla* the androgynous voice is a technical device which allows the 'yo' as warrior to function as a trope for the poetic and existential struggle, while the 'yo' as poet is the voice of Ibáñez inserting herself into the text (Sternheim 139).

6. Alejandro Paternain llama la atención hacia las menciones recurrentes de la palabra "nada" en *La batalla* e indica que el empleo de ese término pone de manifiesto el plano filosófico-existencial de la obra. Sin embargo, Paternain señala que el primer plano le corresponde a la auto-referencialidad del discurso poético, en el cual "la batalla [se presenta] como la representación de la lucha creadora, como la encarnación de la esencial aventura poética" (Paternain, "La raíz del fuego", 259).

7. Roberto Ibáñez ilustra esta estética, la que también califica como guiada por el "propósito de mediatizar efusiones" (Xli), al citar un verso del poema "Fuga". El primer borrador de ese verso aparecía como "Borrada, ciega, en la ceniza canto..." Más adelante el mismo verso aparece corregido como: "Borrado, ciego, en la ceniza canto..." (R. Ibáñez Xli)

8. Sin embargo, importa no olvidar que aunque la problemática del género afecta a todo poeta independientemente de su género, para una mujer la posición privilegiada que asume un poeta como Borges a la hora de abandonar su identidad en la de sus precursores --Dante, Shakespeare, y tantos otros-- no se logra sin una confrontación previa con el género.



9. Aunque no se la llama "esfinge", sabemos que se trata de ella cuando se la describe como monstruo, o como "[d]emonio anfibio" en "Duro combate"(17). Lo andrógino se implica en el adjetivo masculino, "demonio" que califica al sustantivo femenino "fuente".

10. La palabra "suma"recurre a lo largo de la obra de Ibáñez. Con "suma" Ibáñez alude a la unión de contrarios que con frecuencia concibe como una unión del ángel y de la mujer-poeta. Véanse los sonetos dedicados a Sor Juana (*Las estaciones* 73-82), Agustini y Mistral (*Canto póstumo* 164 y 167).

11. En ese poema de Paz –como en el resto de su obra poética el ser atrapado en el tiempo sólo puede aspirar a la trascendencia en los instantes en que logra unirse al Otro en un acto de amor.

12. "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/ por un dios inasible que me ahoga.../ lleno de mí –ahíto- me descubro/ en la imagen atónita del agua" (Gorostiza 65). Marcie Sternheim ha indicado que a pesar de que *La batalla* comparte el existencialismo de *Muerte sin fin*, hay una actitud consoladora en los versos finales que contrasta con el poema de Gorostiza (Sternheim 148).

13. Llama la atención la referencia a Narciso en este poema. Lo cierto es que el mito aparece en la obra de Ibáñez desde su primer libro, como ya pudimos ver en el análisis de una de las liras de *Canto*, fechado en el 39. Lezama escribió *Muerte de Narciso* en el 37 y Gorostiza su *Muerte sin fin* en el 36. Los tres, desde luego, estaban al tanto de los narcisos de Valéry, y del *Divino Narciso* de Sor Juana. Por otra parte, la influencia de Sor Juana se hace notar en la serie de sonetos que le dedica en "Tránsito de Sor Juana"(*Las estaciones* 73-

81). Ver además los estudios dedicados a la influencia de Sor Juana en Ibáñez escritos por Eliana Suárez Rivero y Celia de Zapata.

14. Una parte significativa de este abandonar los aspectos formales que atrapan la poesía lo tenemos en el hecho de que en el último poema desaparece la rima, tan presente en este libro como en el resto de la obra de Ibáñez. Sí se mantiene la métrica, y persiste además el efecto de eco que causa la repetición de la palabra "escuchan" en los tres versos finales.

#### Trabajos citados

- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York & London; W.W. Norton & Co., 1971.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- de Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis; University of Minnesota Press, 1983.
- Gomez Mango, Lídice. *Homenaje a Sara de Ibáñez*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1971.
- Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1988.
- Ibáñez, Roberto. Introducción. *Canto póstumo: Diario de la muerte, Baladas y Canciones, Gavilla*. De Sara de Ibáñez. Buenos Aires: Losada, 1973.

- Ibáñez, Sara de. *Canto*. Buenos Aires: Losada, 1940.
- ---. *Las estaciones y otros poemas*. México: Tezontle, 1957.
- ---. *La batalla*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Jonas, Hans. *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginning of*. Boston: Beacon Press, 1963.
- Mazzotta, Giuseppe. "The Canzoniere and the Language of the Self." *Studies in philology*. 75 (1978): 271-96.
- Paternain, Alejandro. "La raíz del fuego". *Cuadernos Americanos*. 174 (1969): 242-261.
- ---. "Sara de Ibáñez: la esfera cerrada". *Cuadernos Americanos*. 80 (1972): 181-208.
- Paz, Octavio. *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Riddel, Joseph N. *The Inverted Bell. Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1974.
- Running Thorpe. *The Critical Poem. Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America*. Lewisburg and London: Bucknell University Press, 199.
- Sterheim, Marcie, B. "Baroque/ Avant-Garde/ Neobaroque: The Poetry of Sara de Ibáñez. Diss. Yale University, May 1989.
- Suárez Rivero, Eliana. "La invención barroca en dos poemas de sara de Ibáñez". *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura*

*Iberoamericana*, tomo1: *El barroco en América*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (1978): 597-611.

- Zapata de, Celia. "Dos poetas de América: Juana de Asbaje y Sara de Ibáñez". *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, tomo 1: *El barroco en América*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (1978): 257-267.

## Calderón, García Márquez, and the Deconstruction of Absolute Power

Mayder Dravasa  
*Tufts University*

In *El otoño del patriarca*, García Márquez deploys the Baroque theater of Calderón to underscore the power of visual tropes in the establishment and erosion of political authority. Insofar as the rulers in Calderón's play *La vida es sueño* and García Márquez's novel rely on sensorial evidence for their knowledge of the world, they are shown to be implicit collaborators in the construction of reality through the visual sense. A correlative insistence in these works on the illusory aspect of visually perceived reality, however, reveals that sight itself may dissemble, and thus disassemble the power which it purports to reflect. Discernible traces of Calderón's masterpiece in García Márquez's text point to an antithetical relationship between the Baroque subtext and the dictator-novel: in the former, Segismundo's eye is averted to the deceptive nature of appearances, while in the latter, the patriarch, in his unwillingness to see that the world he constructs is a dream, is shown the ultimate incoherence of absolute vision and absolute power.

The patriarch, as I have tried to show elsewhere, (1) presents himself as a seer, capable of bridging the gap between visible and invisible realms. Constructing chimeras of similitude and images of the unseen, he deploys "the privileged trope and the trope of privilege" (2) --the ocular metaphor-- as an instrument of his will over the collective-narrator witness which tells his story (3). But one may ask whether this supervoyance is not in fact relative, and if certain key episodes of *El otoño del patriarca* do not illustrate this hypothesis. This, as I will try to prove, can be clarified by the notion of the Baroque worldview and mastertext, and its use by García Márquez.

The complex episode of Manuela Sánchez (chapters II and III of the novel) introduces the use of the Baroque by García Márquez. In this passage, García Márquez deauthorizes all powerful vision and authoritative rhetoric. The process through which the patriarch is deauthorized is love. The author of the novel poses the problem of the cognitive aspects of vision for the seer/patriarch, and for the collective voice in the constructed phenomenal world of the patriarch. The passages that follow deal with the patriarch's gaze scrutinizing the world in search of the truth amid the deceptive reflections of his power to create vision and reality: the vulnerable patriarch, destabilized by his fantasy for the beauty queen Manuela Sánchez, loses his control over the creation of reality.

In the throes of delirious passion, (4) the lover wonders if the object of desire herself is a dream, an *engaño* of his senses. In pure dictatorial fashion, the patriarch engages in a love duel with Manuela Sánchez in order to reinstate to his world the stability of authoritative discourse. Unable to do so, he experiences reality as the unity of contradictory experiences: day becomes night, night becomes day, life is a dream, the world is upside down (5). He concludes that others must share his present experience of the world as chaos, and his own confusion as a condition of experience for all. He then imposes the harmonization of disharmonies: day is night, night is created artificially over day.

Rhetorically, metaphor, the visual trope that conflates similarities, and which has supported the construction of an unchallenged authority, gives way to the tropes of paradox and oxymora. With these new tropes, the patriarch *realizes* the world like the Baroque *realizador*: the patriarch resembles the Baroque theater author,

the *realizador*, who, from the royal perspective (6) in the theater, creates a fictitious reality on the stage with the help of the new devices of *perspectivas* and *trompe-l'oeil*. These new devices, as Alicia Amadei Pulice explains, some of them the product of the new scientific explorations of space (7), were designed to reproduce exactly, that is, mechanically and artificially on the stage, the three dimensional perspective of reality (8).

Paradoxically, theater, the realm of illusion and artifice, was then in the Baroque period, the first medium to experiment the new Cartesian epistemology of optical origin. In this (Baroque) sense, the patriarch is a *realizador*, like the dramatist Pedro Calderón de la Barca whose mastery of perspective (9), whose *ingenio* was able to deceive even the royal eye.

One may now ask what are the consequences of the patriarch's *ingenio* for himself and for the collective narrator-witness. Can the patriarch really master his representation like the Baroque artist whose role is to avert the eye to the deceptive appearance of the fictitious scenic reality? Can he become the perspicacious individual of the Baroque period who can decipher the play of appearances and discover truth behind the artifice? During this critical breakdown of empirical vision, the collective narrator-witness (i.e. seer) becomes the attentive individual of the Baroque period described by José Antonio Maravall: " When one is conscious that the relations between one individual and the groups of a diverse nature in which he or she is included have suffered a serious transformation, the scrutiny of the experience of life is of outmost importance and interest" (1986, 168). Collective vision becomes atomized: individual eyes judge the

patriarch's display of confusion; to see in order to know becomes part of the politics of survival in the phenomenal world of the patriarch's Authoritarian dictatorship.

It seems that García Márquez uses the Baroque in the Manuela Sánchez passage to support one of the main themes of the novel: the dichotomy between truth and lie, fiction and reality (10). The Baroque here can be interpreted two ways: first as a period concept born out of the consciousness of the social and historical crisis present in European societies during the XVIIth century (11). The severe social conditions described by Maravall, such as the strenghtening of Absolutist monarchies, the unrest caused by the nobility whose privileges were threatened, the protest against the state of submission in which the monarchy's subjects were held, "the moments of explosion caused by the harsh and *eye-glazing discipline* (italics mine) that existed everywhere" (p. 45) gave rise to a specific Baroque worldview. This culture was defined by precise topoi and sensibilities such as the world as mutable and confused labyrinth, the accomodation of the human eye to the logic of mutability and contradictoriness of experience, the state of warfare between individuals who experience the world as a struggle of oppositions, the confusion between appearance and reality and the struggle to grasp them. It seems that the Baroque worldview presents many common characteristics with the patriarch's worldview as presented by García Márquez in the passage analyzed below.

The Baroque as it is used by García Márquez is also the theatre of Calderón, since Calderón explores all the visual and philosophical aspects of what is seen (12). The dramatist appeals to sensorial evidence as the sole way to apprehend knowledge of the world, for "in the illusory world of deceptive perceptions, the eye allows to master self-knowledge, love and good deeds" (1990, 155). Hence can Segismundo from *La vida es*



*sueño* convert from violence to prudence because through trial and error, in his trajectory through perspectives and *trompe-l'oeil* he can exercise perceptual doubt and ultimately detect illusion from reality.

It seems that García Márquez treats the patriarch's passage from violence to prudence (13) as Segismundo's antithesis. The patriarch's prudence at the end of the *Comedia de teatro* of which Manuela Sánchez is also the protagonist (14), amounts to the self-deconstruction of absolute power. If authority, according to Calderonian philosophy in *La vida es sueño* must be exercised with the purpose to liberate others from their illusion, their dream that the world is real (15), then the patriarch has failed. His newly acquired prudence confronts him with the evidence of his failure. The *desengaño* for the patriarch leads to the solitude of power.

The patriarch's failure may be analyzed and understood in the context of Segismundo's conversion in *La vida es sueño*. Segismundo, "hombre de las fieras/ y una fiera de los hombres" (*Vida es sueño*, Vv. 211-212), whose will of power transcends ethical limits, must awake from "asombros y quimeras" (Vv. 210) in order to be aware that the human condition is to dream in the world. He must awaken to the Platonic philosophy of the illusion and vanity of power and glory. The apprehension of the image of truth and beauty in the person of Rosaura is of prime importance in Segismundo's conversion. He implores Rosaura in the second act of *La vida es sueño* to not abandon him in the dark, the dream of this world: "No has de ausentarte, espera./ Cómo quieres dejar desa manera/ a oscuras mi sentido?" (Vv. 1624-1626). He knows that in the midst of the vanity of this world, he has been able for a fleeting moment to awake to the domain of truth through love. Segismundo's passage from violence to prudence is condensed in

the famous verses at the end of the second act of *La vida es sueño*. There, the Calderonian hero knows he is free because he liberated himself from the spell of the sensible/tangible aspects of this world: "Que el vivir sólo es soñar; y la experiencia me enseña,/ que el hombre que vive, sueña/ lo que es, hasta despertar/Vv. 2154-2157) . . . "¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño;/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son" (Vv. 2183-2187).

The patriarch's solitary freedom and awakening, on the other hand, reveal that his will to power, like the Nietzschean hero who pushed the boundaries of the ethical, has created "una ilusión . . . una sombra . . . una ficción." The liberated collective voice of the end of the novel testify to this:

. . . pero aprendió a vivir con esas y con todas las miserias de la gloria a medida que descubría en el transcurso de sus años incontables que la mentira es más cómoda que la duda, más útil que el amor, más perdurable que la verdad, había llegado sin asombro a la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad cuando se convenció en el reguero de hojas amarillas de su otoño que nunca había de ser el dueño de todo su poder, que estaba condenado a no conocer la vida sino por el revés, condenado a descifrar las costuras y a corregir los hilos de la trama y los nudos de la urdimbre del gobelino de *ilusiones de la realidad* (emphasis mine) sin sospechar ni siquiera demasiado tarde que la única vida vivible era la de mostrar, la que nosotros veíamos de este lado que no era el suyo mi general . . . (270).

It seems then that if one wants to juxtapose Calderón's Segismundo to García Márquez's patriarch, the hero of *La vida es sueño* embodies the passage from violence to prudence according to Platonic philosophy, while the patriarch's passage from violence to prudence derives from the knowledge that the world created by his authority is a fiction. This realization in *El otoño del patriarca* leads to solitude. We need now to analyze in greater detail Segismundo's conversion at the beginning of *La vida es sueño*. We will then analyze the patriarch's, Segismundo's antithesis, in the tormentedly Baroque theatrical fiction that characterizes the Manuela Sánchez passage.

The first act of *La vida es sueño* is of prime importance in Segismundo's conversion from the world of dreams to the world of essential truth and beauty. Rosaura is the motive of this conversion. Hidden in the tower where Segismundo is imprisoned, Rosaura sees him awaken from his sleep, and hears his soliloquy where he laments over his condition. Even though he says he is awake, he has awakened to the world of illusions and dreams "entre asombros y quimeras,/ soy un hombre de las fieras/ y una fiera de los hombres" (Vv. 210-213). Rosaura discovers herself to Segismundo who, surprised and ashamed to have been overheard, says that he would rather kill her for having witnessed his weakness: "Pues la muerte te daré,/ porque no sepas que sé/ que sabes flaquezas mías" (Vv. 180-183). The time of day in which this scene occurs is of utmost importance symbolically: it is twilight (16). Rosaura is entering with the light into Segismundo's world of shadows, obscurity, and dreams. She is welcoming him (despite the fact that Rosaura is a "violent creature," a woman dressed as a man, a disguise that hides her true nature) into the world of the awakening: "Sale al día de sus hechos de la noche de sus sombras." It is then that Segismundo's search for essential truth revealed by Rosaura's beauty in the midst of "la noche de sus sombras" begins.

In *El otoño del patriarca*, the first page of the Manuela Sánchez passage illustrates the patriarch's decision to accept and strengthen the illusory character of the love experience and object of desire: the patriarch has just recalled the uncertain image of "the beauty queen of the poor," Manuela Sánchez, with whom he has danced. Despite the rumors of her beauty, he conjectures she is as common as "tantas Manuela Sánchez de barriada con su traje de ninfa de volantes de muselina y la corona dorada con joyas de artificio y una rosa en la mano . . ." (p. 67) (17). It is night in the palace of power. The patriarch has turned off all the lights in his kingdom (pp. 68-69). He is the only light, a diffusion/dispersion of the gold spur: ". . . iba dejando el rastro del polvo del reguero de estrellas de la espuela de oro en las albas fugaces de ráfagas verdes de las aspas de luz de las vueltas del faro. . ." (p. 69). This firework of signifiers ignites the darkness of the night and the page. It is a fainting visual echo of the burning and centered light of the patriarch's absolute power. His is a baroque image, repetition of a repetition of the original flame (18). The patriarch sleeps. He awakens to the sensation of having been seen: "eran las tres menos cuarto cuando se despertó empapado en sudor, estremecido por la certidumbre de que alguien lo había mirado mientras dormía, alguien que había tenido la virtud de meterse sin quitar las aldabas . . . Volvió a sentir que lo miraban . . ." (p. 70). Like Segismundo and every Calderonian hero who always feels observed, the eye of the other has an effect on the character who feels that he is being watched (19). Segismundo prefers to kill Rosaura than being robbed of his image by her gaze. The patriarch, accordingly, feels disempowered: ". . . Abrió los ojos para ver asustado, y entonces vio, carajo, era Manuela Sánchez . . ." (p. 70). The light of knowledge, the light of the one who has seen belongs to Manuela Sánchez.

How does the patriarch, in the symbolic shadows of his disempowered self, see Manuela Sánchez? Is she, like Rosaura for Segismundo, the symbolic entrance of light and essential truth in the shadows of the patriarch's world? Manuela Sánchez is indeed the light that the patriarch sees synesthetically represented by "la brasa de la rosa en la mano . . . El fulgor de su rosa . . ." (p. 71). The patriarch awakens like Segismundo to the world of illusions, but the illusion, unlike Rosaura for Segismundo, is Manuela Sánchez: ". . . dime que no es de verdad este delirio, dime que no eres tú, pero era ella, era su rosa . . ." (p. 70). Manuela Sánchez is indeed real, as realized as the replica of the Baroque artist, Calderón's rose that outdoes nature in the perfection of the artifice (20). Manuela Sánchez then, is unlike Rosaura who was the only "truth" in Segismundo's world of appearances, the one who ignited his conscience to the world of essences. The beauty queen is unreal and has the power to create the illusion of her "naturalness," her reality, throwing the patriarch in the depth of love as illusion and fantasy. She is the mechanical reproduction of the patriarch's dream on the stage, similar to the mechanical reproduction of reality constructed by the Baroque dramatist. She is, as this quote seems to indicate, *l'effet du réel*: ". . . cuando la *vio aparecer* (emphasis mine) en la puerta interior como la imagen de un sueño reflejada en el espejo de otro sueño . . ." (p. 77). The patriarch is deprived of vision, of perspicacity, the quality that the Baroque artist asks from the king whose royal/*real* perspective must detect the *engaño* of theatrical appearances. In the amorous warfare Manuela Sánchez engages in with the patriarch, the patriarch is *deslumbrado* (21): ". . . apágame esa rosa, gemía, mientras gateaba en busca de la llave de la luz y encontraba a Manuela Sánchez de mi locura en lugar de la luz . . . Manuela Sánchez de mi potra, hija de puta, gritó, creyendo que la luz lo liberaba del hechizo . . ." (pp. 70-71). The diffusion of light of the patriarch's gold spur has been sucked in by the

darkness that represents the quarter of town where Manuela Sánchez lives: ". . . preguntándose asustado dónde podías vivir en aquella tropelía de nudos de espinazos erizados de miradas satánicas de colmillos sangrientos del reguero de aullidos fugitivos . . ." (p. 75). The violent duel of metaphors between the patriarch and Manuela Sánchez exceeds a pure "desperdicio barroco de la materia".(22) The patriarch has seen the light of illusion in Manuela Sánchez. He is seduced, *deslumbrado* by the representation of love.

Unlike Segismundo, he then tries to realize the illusion and reverses conceptually the philosophical order of *La vida es sueño*: life must be a dream, as perfect as the artifice of the Baroque *Deus Pictor* who can deceive the eye by creating the light of day in the night. The authoritarian gesture consists in dismantling the metaphor that dictates that life is a dream. Power lies in the creation of the artifice that the patriarch imposes on the nature of the text. The dualities natural/artificial, truth/fiction exist in the stable equilibrium of the oxymoron *chiaroscuro* when the patriarch is seen pasting "soles de papel dorado en los vidrios para que no se viera que todavía era de noche en el cielo" (p. 71) and watching "las estrellas de galletitas y las lunas de papel plateado que habían puesto en los cristales para que parecieran las ocho de la noche a las tres de la tarde" (p. 72). The authoritarian gaze accommodates itself to *chiaroscuro*, the baroque oxymoronic harmony of contraries. It is satisfied with its violence, with its obscure clearness.

He wants Manuela Sánchez and the collective narrator-witness to accommodate themselves to this logic of perception. Manuela Sánchez has witnessed the imposition of artificiality on nature: ". . . me quedé petrificada de pavor al ver lo que habían hecho de mi pobre barrio de las peleas de perro . . ." (p. 81). It is no coincidence that one of the

patriarch's gifts to Manuela Sánchez is an instrument of optical illusions (p. 81). The collective narrator-witness has disappeared in this part of the text, giving way to the attentive individual's gaze of the Baroque period. It refuses to sanction authority, and discovers that chaos is the outcome of the patriarch's display of power and creation of *apariencias*: ". . . se vio a sí mismo inerme y solo en el extremo de la mesa de nogal con el semblante trémulo por haber sido descubierto a plena luz en su estado de lástima . . . se le quemó la vida en *las brasas glaciales de los minuciosos ojos de orfebre* (emphasis mine) de mi compadre el ministro de la salud . . ." (p. 73). Manuela Sánchez herself is not the beauty queen created by the patriarch, his Dulcinea, but a Caribbean version of Aldonza Lorenzo: ". . . ya sé quien es, señor, dijo alguien en el tumulto, una tetona nalgoncita que se cree la mamá de la gorila . . ." (p.76). (23) When she vanishes in the night of the eclipse (p. 86), the patriarch finally realizes he is a victim of his own fiction: ". . . y a medida que se disipaban las sombras de la noche efímera se iba encendiendo en su alma la luz de la verdad y se sintió más viejo que Dios en la penumbra del amanecer de las seis de la tarde de la casa desierta, se sintió más triste, más solo que nunca en la soledad eterna de este mundo sin ti, mi reina, perdida para siempre en el enigma del eclipse . . ." (p. 86). The educational purpose of XVIIth century Baroque theater has performed its function. (24) In his trajectory among his own deceptions, the king "now older than God" has been displaced from his throne of absolute master of vision and representation, and has seen what he never wanted to see: the truth about Absolute power.

Time and again, critics have talked about the links between the theater of Calderón and contemporary Latin American literature. (25) This essay expands the intertextuality between Calderón's theater and especially *La vida es sueño* and García Márquez's work. The sensorial evidence present in Calderonian theater and in *La vida es sueño*, is crucial

to the main theme of García Márquez's novel, the portrayal of his authoritarian dictator. In *La vida es sueño*, the prince Segismundo, through deceptive scenic appearances will eventually discover the truth of essences through his love for Rosaura. She is the only reality he rightfully trusts in the midst of the illusions of this world. In contrast, García Márquez's dictator, in the Baroque passage of his fantasy for the beauty queen Manuela Sánchez, will only try to assert the constructed truth or artifice of the love object and the love experience, therefore also reversing conceptually the thesis of *La vida es sueño*. Unlike the wise ruler of the end of *La vida es sueño*, García Márquez's dictator is unable to discern the truth behind the artifice. This reversal of *La vida es sueño's* thesis in García Márquez's parable leads to a conclusion about the nature of absolute power and about the one who exerts it: the naturalness with which the ruler imposes a fiction as truth only leads him to experience solitude.

#### Notes

1. In my article, "Their Eyes Were Watching the Patriarch: Visual Enactments of Power in *El otoño del patriarca*," forthcoming.
2. Paul de Man says that metaphor is "the privileged trope and the trope of privilege" (cited in Barbara Johnson, "Metaphor, Metonymy, and Voice in *Their Eyes Were Watching God*," *A World of Difference* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), 158). We might as well say that metaphor is authority's privileged trope for the naturalness with which it organizes, fabricates and imposes its vision as law. It excludes and substitutes the referent for the stabilization of the figural meaning.



3. By collective narrator-witness, I refer to this voice of the people which expresses its political and emotional dependence on the patriarch in religious overtones, and which count on the patriarch's unseen presence to give identity and meaning to their very existence. Adelaida López Mejía has perceptively commented that "this voice refuses to disappear" in the novel. See her "Burying the Dead: Repetition in *El otoño del patriarca*," *MLN* 107: 2 (1992), 298-320, 299. While López Mejía's article provides a psychoanalytic reading of the dictator-people dyad, my own interpretation is political. By casting the political dependence of the collective narrator in religious overtones, García Márquez manages to link the Judeo-Christian belief in an all-powerful and authoritarian God with the Marxist tenet that oppressed people inevitably internalize the ideology of their oppressors. "We," in a manner consistent with Biblical prophecy-narratives and apocalyptic literature, follow their leader "blindly," thereby collaborating in the establishment of his authority. The pseudo- or quasi Biblical nature of this unwritten contract--one might almost say covenant-- between ruler and subjects is important for our understanding of the nature of political authority in the aftermath of Latin American independence, and of the role which "the people" played in establishing and sustaining the paternalistic relationship with *Caudillos* such as the patriarch.

4. Manuela Sánchez proves to be the ideal love object for a dictator. By being invisible, a creation of the mind, she provokes an *enchainement* of supplements, each one reflecting a more desperate desire for her material presence. Readers of *El otoño del patriarca* may recall that the patriarch's relationship with women prior to Manuela Sánchez has been limited to the

loveless rapport with his concubines. Patricio Aragonés, the patriarch's double, reminds him that he fails to satisfy them. The concubines themselves, according to Patricio Aragonés, express their lack of pleasure during the sexual act by creating repeated cases of *narrativa interrumpida*: ". . . ponen sus cuerpos de vacas muertas para que uno cumpla con su deber mientras ellas siguen pelando papas y gritándoles a las otras que me hagas el favor de echármele un ojo a la cocina mientras me desocupo aquí que se me quema el arroz . . ." (28).

5. These are various topoi of the Baroque worldview as analyzed by Frank Warnke in *Versions of the Baroque: European Literature in the XVIIth century*, (New Haven: Yale University Press, 1972).

6. Alicia Amadei Pulice explains that the royal perspective/*la perspectiva real* is the place where the king is seated in the theater. From this vantage point in the middle of the theater, the king will be able to detect truth from illusion on the stage. See her *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos* (Philadelphia: John Benjamins, 1990), 153-155.

7. Like the telescope first named *perspicillum* from the latin *perspicere*.

8. The spectator, thanks to the eye of the *realizador* and the device of perspective, sees a perfect scenic representation of reality. He is made to see a painting that appears to the eye with the same dimensions and proportions than reality. See Amadei Pulice, Chapter III of *Calderón y el Barroco*, "El valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco," 109-169.

9. According to Alicia Amadei Pulice, Calderón was the first in Spain to experiment with the new theatrical devices invented and created by Florentine masters.

10. The dichotomy between truth and lie, between visible and invisible realities plays itself out in the exertion of the general's power, according to critic Raymond Williams. See his "The Dynamic Structure of García Márquez's *El otoño del patriarca*," *Symposium*, 32, 1 (Spring 1978), 56-75.

11. The Baroque as a period concept is developed in José Antonio Maravall's book *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, (Minneapolis: Minnesota University Press, 1986).

12. This is Alicia Amadei Pulice's thesis in her book *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, op. cit.

13. Prudence or *ingenio* is the divine quality that allows to penetrate the apparent side of things. Critic Ciriaco Morón Arroyo says that "violento' en Calderón tiene el sentido técnico de la escolástica: algo que contradice la naturaleza de una cosa . . . *La vida es sueño* es la dramatización de ese paso de la violencia a la prudencia, entendidos ambos en términos escolásticos" *La vida es sueño*, Ciriaco Morón Arroyo ed. (Madrid: Cátedra, 1989) 19-20.

14. Manuela Sánchez disappears forever in the night of the eclipse, leaving the patriarch alone, *desengañado*, in the midst of the theatrical designs that constitute the *realization* of his fantasy.

15. See Michele Federico Sciacca, "Verdad y sueño de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca," in *Calderón y la crítica: historia y antología*,

tomo II, Manuel Durán and Roberto González Echevarría eds. (Madrid: Gredos, 1976), 561-562.

16. For the importance of the symbolism of light and shadows in *La vida es sueño*, see William H. Whitby, "El papel de Rosaura en *La vida es sueño*," in *Calderón y la crítica: historia y antología*, tomo II, Manuel Durán and Roberto González Echevarría eds. (Madrid: Gredos, 1976), 629-646, Joaquín Casaldueiro, "Sentido y forma de *La vida es sueño*," *ibid*, 667-693, and Angel Valbuena Briones, "El simbolismo en el teatro de Calderón," *ibid*, 694-713.

17. Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1975). All further quotes in my text belong to this edition. Manuela Sánchez is here for all witnesses, and like the Dulcinea of *Don Quixote*, the object of desire who is not seen. Is she a beauty queen like the Dulcinea imagined and realized by Don Quixote, or a Caribbean version of the peasant woman Aldonza Lorenzo?

18. In other parts of the text the patriarch is represented through the divine attributes of light and sound. In the Manuela Sánchez passage, he is also represented as a diffusion of light as when he leads a leper through the shadows "sin tocarlo alumbrándole el camino con las luces de su vigilia . . ." (69) or when his sychophants proclaim him "comandante del tiempo y depositario de la luz . . ." (72).

19. For this dialectic of the gaze in the verses of *La vida es sueño*, "Porque no sepas que sé /que sabes flaquezas mías," (Vv. 181-183) see Alicia Amadei Pulice, 155-160, and Francisco Ayala, "Porque no sepas que sé," in *Calderón y la crítica: historia y antología*, 647-666.

20. Alicia Amadei Pulice examines in the first act of the Calderonian comedia de teatro *La sibila de Oriente* Salomón's gaze trying to observe which rose is artificial and which is natural (125).

21. The adjective *deslumbrado* in Spanish literally means that the light has been taken out of somebody by somebody else. It also means that somebody is seduced. Gregory Rabassa translates it by "lighted by." *The Autumn of the Patriarch*, Gregory Rabassa trans. (New York: Harper and Row, 1976), 68.

22. See Severo Sarduy's *Barroco*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1974), 100.

23. The collective narrator-witness that had atomized in this part of the text giving way the attentive individual's gaze of the Baroque period, regroups in the people's displays of laughter and carnival mocking authority: ". . . se oyó al atardecer aquella voz unánime de multitudes fugitivas que cantaban que ahí viene el general de mis amores echando caca por la boca y echando leyes por la popa, una canción sin término a la que todo el mundo hasta los loros le agregaban estrofas para burlar a los servicios de seguridad del estado que trataban de capturarla"(81).

24. Alicia Amadei Pulice concludes about this educational function that Calderón's theater has on the first spectator, the Absolute Monarch, that "permite un *decir sin decir*, un arte que permite revelar decorosamente al rey, lo que los otros cortesanos quieren que no vea ni oiga: la verdad" (178).

25. Consult Roberto González Echevarría, "Calderón y la literatura contemporánea" in *Calderón y la crítica*, Tomo I, 113-123.

## **Biografía de un Cimarrón. Historia de verdades ausentes**

Nina Gerassi-Navarro  
*Mount Holyoke College*

Hábleme. Hay algo maravilloso en su voz.

Hay que volver a la voz.  
*Oscar Wilde*

Contar la vida de otro: tomar entre manos un pasado y darle cuerpo a través de la escritura. Biografías. Historias de vidas que guardan o dicen guardar cierta correspondencia con la realidad. La ilusión de una veracidad "documentada" entre la vida/realidad y la escritura parecería marcar la lectura biográfica. Esa referencia a lo exterior, es lo que legitima la "verdad" de la biografía y la inserta dentro del campo de la "realidad". La historia, apelando a una realidad objetiva, exterior, garantiza la verdad; (1) mientras que la Verdad de la ficción está inserta dentro del texto en su realidad imaginaria. Pero si se cuenta la vida de un otro que jamás existió no hay corroboración posible y, sin embargo sigue habiendo bio-grafía.

El biógrafo, al igual que un detective, se mete a urgar en la vida del otro para desentrañar el sentido de ella, un sentido. (2) Pero a diferencia del detective que debe tomar en cuenta cada uno de los hechos para poder resolver el enigma, el biógrafo parte con el veredicto en mano y va hilando los hechos que él considera significativos para fundamentar su juicio y explicar su interpretación. Lo que importa entonces es el relato más allá de su veracidad, pues en definitiva la vinculación con la realidad en nada asegura la "veracidad" de lo relatado por más que nosotros insistamos en creerlo.

Sin embargo es cierto que desde el momento en que se expone un coqueteo con la Historia nuestra lectura parecería insertarse en un mundo "real" como referente. La

literatura testimonial (ficción de "realidad") es un ejemplo de este coqueteo: el sujeto que relata su vida es el portavoz de una verdad que se construye desde su vida y que se legitima en el relato "real" de vida. El testimonio del sujeto es justamente la corroboración de la "verdad".

Miguel Barnet, etnólogo y escritor cubano, parte de este juego de seducción para construir sus "novelas testimoniales". (3) Ficciones que intentan documentar parte de la historia a través del testimonio o testimonios de personas reales. Volcar en la realidad imaginaria de la ficción una realidad histórica, a través de la verdad del sujeto. *Bio-grafia de un cimarrón* y *Canción de Rachel* son dos ejemplos de este tipo de literatura.

*Biografía de un cimarrón* (1968) (4) aparentemente no apelaría a ningún juego narrativo; tal como lo explicita el título es la historia de la vida de un cimarrón: aquellos esclavos que prefirieron vivir prófugos en busca de su libertad. Pero el libro es en realidad una autobiografía oral relatada por el cimarrón, Esteban Montejo, transcrita y ordenada por Miguel Barnet. En la introducción que precede al relato autobiográfico Barnet explica cómo fue "confeccionado" el libro. Partiendo de una investigación etnográfica en equipo y de numerosas conversaciones (muchas de ellas grabadas) con el cimarrón, Barnet y su equipo se dieron cuenta de que tenían un valioso material documental sobre la realidad cubana. La historia de Montejo narraba la vida de los campesinos y de los negros en la Cuba colonial: su trabajo, la discriminación racial, las fiestas y ceremonias religiosas. La historia de Montejo era la historia -realidad- de aquellos hombres y mujeres que no tuvieron historia, por no haberla podido escribir y documentar.

Barnet decide entonces documentarla y lo hace reproduciendo su relato de la forma más directa posible: "Preferimos que el libro fuese un relato en primera persona,

de manera que no perdiera su espontaneidad, pudiendo así insertar vocablos y giros idiomáticos propios del habla de Esteban." (p. 6)

La introducción tiene una función clave en cuanto al lugar que pretende ocupar el libro. Desde allí Barnet y su equipo legitiman la veracidad del relato. Lo transcripto - explica Barnet- pertenece a un narrador oral cuya existencia queda comprobada por el testimonio del mismo Barnet y por los datos que nos agrega sobre su informante. Esteban Montejo existió. Nació en el ingenio de Santa Teresa, Cuba, en 1860 y murió el 10 de febrero de 1973. Trabajó en los carretones de bagazo de otros ingenios y luego se fugó. Peleó en la guerra de Independencia, presenció la llegada de los norteamericanos a Cuba y luego se retiró otra vez al campo.

Barnet, además de ser el autor, es quien firma la introducción a pesar de hablar en una voz plural, constituyéndose así en la voz autorizada, la voz de la escritura. Desde allí presenta al libro como un "trabajo" de documentación que se desliga de la ficción. Si bien Barnet nos asegura que la palabra de Montejo es "real" aclara que tuvo que ordenar el relato e inclusive en muchos casos parafrasear lo dicho. Es decir que ha tenido que traducirnos el discurso de Montejo. Nuestra lectura es una segunda lectura a pesar del relato en primera persona del que aparentemente Barnet estaría ausente. Traición o juegos de la narración. Voces que se entrecruzan; verdades que se superponen.

Cederle la voz a un personaje/testigo le permite a Barnet despojarse de su individualidad -rasgo que caracterizaría toda ficción- o por lo menos usarla con cierta "discreción" para asumir la realidad y la voz de otro, escribir la voz otra. Esta voz es la de los seres marginados que no han podido articular una voz propia dentro de la escritura, no han podido inscribir su voz. Esta despersonalización del autor, donde "el arte se



aproxima a la ciencia"(5) es fundamental para Barnet porque permite que la "novela-testimonial" se aleje un grado de la ficción para acercarse a la Historia.

Sin embargo una vez inmersos en el relato de Montejo el poder de Barnet aparentemente se diluye dejando como voz, voz autorizada de verdad, la del esclavo cimarrón.

Montejo cuenta su vida porque se lo piden y a pesar de no tener conciencia de la escritura tiene conciencia de su propio "yo", condición indispensable para el relato autobiográfico. Pues la autobiografía es justamente un testimonio que fija el valor del propio "yo". Esta conciencia de su "yo" le permite al cimarrón estructurar su relato de tal modo que sea él quien afirme o niegue lo sucedido, es decir que sea él quien tenga la voz de autoridad.

Contar lo vivido, describir como presente un objeto, una persona, una época que ya no existe, transforma al testigo en la corporización del objeto. El hecho pasado deja de tener tanta importancia para cedérsela al testigo presente que lo puede evocar y sí existe. Hacer presente el pasado, o proyectar el presente en el pasado, de eso parece que se tratara la historia. El haber visto, el haber vivido un pasado, convierte al testigo en una voz autorizada, pues ellos -los testigos- son la documentación de una realidad.

La verdad entonces se constituye a partir del ver, del testimonio; y sólo se ve lo que se vive: "Siempre ha habido gente ignorante en el mundo" sentenciará Montejo, "Para saber algo hay que estar viéndolo. Yo no sé como es un ingenio por dentro si no lo miro." (84). Todo el relato de Montejo se construye a partir de lo vi-vido lo "positivo", que es lo que legitima su relato y por otra parte es la fuente de su saber. Así la única voz autorizada

es la suya, y Montejo lo sabe. Mucho de lo que recuerda resulta imposible de corroborar, pero eso no solo no le quita "veracidad" sino que además lo coloca en una posición privilegiada. "Ya esas viviendas no existen, así que nadie las puede ver. Pero yo las vide" (19). Montejo desdice el presente invadiéndolo con su pasado.

El decir de Montejo es un decir otro, firme y seguro, que no titubea ante los demás: -Yo le hice el cuento del diablillo una vez a un joven y me dijo que eso era mentira. Pero, aunque parezca mentira, es cierto. (118).

Si bien el eje del relato son sus recuerdos, muchas veces Montejo los reconstruye a partir de las palabras de otro. Lo que otros "dicen" abre un primer relato o afirmación que luego puede ser confirmado o negado sin, aparentemente, demasiado fundamento:

Hay gente que dice que cuando un negro moría se iba Para Africa. Eso es mentira. Como iba a irse un muerto Para Africa!...Los chinos, sí; ellos morían aquí, por lo menos eso contaban, y resucitaban en Cantón. (117)

El por qué los negros, muertos, no podían resucitar y los chinos sí, no resulta muy evidente; no por nada Montejo concluye al final de su relato, "el pensamiento agota" (117).

Otras veces a partir de lo que "se dice" Montejo elabora sus propias conjeturas que carecen de corroboración. Son los casos en que no tiene un saber seguro: "La verdad es que me pongo a pensar y no doy pie con bola" (14); "Todo está oscuro y no hay quien diga la verdad" (109).

En ese todo, el ver es lo único que puede corroborar la "realidad" de lo contado. Pero no solamente el ver del sujeto sino el ver del otro también. Saber ver de los demás es otra fuente de saber. Montejo de pronto declara no haber visto algo, pero sabe verlo a través de las palabras de otros. Es decir que sabe escuchar. Refiriéndose a su pasado, en particular al hermano de su madre que lo crió, dice: "Claro que no vide a ese hombre nunca, pero sé que es positivo ese cuento porque me lo hicieron mis padrinos." (15)

Saber creer. Creer ver lo que otros vieron y creer lo que se escucha, permite ver hasta lo invisible. Montejo recuerda cómo los negros, al morir, se iban volando "por el cielo y cogían para su tierra." Y lo reafirma categóricamente: "Eso yo lo conozco palmo a palmo y es positivo" (40); otras veces simplemente asegura: "Eso es positivo porque a mí me lo contaron muchas veces" (87).

La presencia de otras voces, legitimadas o des-dichas, expande el relato convirtiéndolo en una especie de compendio de la tradición oral: un relato colectivo. Dar pruebas exactas de lo afirmado deja de ser necesario para que el relato tenga sentido. No se trata de demostrar nada, simplemente de contar lo propio. Las voces "otras" que Montejo incluye se despliegan en forma de abanico y es únicamente la voz de Montejo la que puede abrir y cerrarlo.

Del mismo modo en que Barnet reproduce el discurso del cimarrón y se lo apropia, Montejo incluye discursos de otros haciéndolos propios también.

Sin embargo Montejo proyecta su verdad más allá de lo subjetivo. Por lo general luego de relatar una experiencia personal -parte de un pasado puntual-, agrega una afirmación en tono de sentencia semejante a un refrán popular:

- Hay que respetar las religiones, aunque uno no crea mucho (76);
- El que habla demasiado, se enreda (145);
- El que mira de reojo, pierde (115);
- Hay que tener una fe. Creer en algo. Si no estamos jodidos, (125);
- El respeto es el que abre las puertas de todo (120).
- De los hombres hay que desconfiar. Eso no es triste porque es verdad, (170)

Estas enseñanzas o consejos -especie de verdad absoluta- diluyen el pasado **permitiendo** insertar lo relatado en el presente e inclusive en el futuro. Son verdades formuladas en presente que escapan a un límite temporal. Este traspaso de lo personal a lo impersonal refleja un tono didáctico que subyace en todo el texto transformándolo en un relato mayor de saber colectivo.

El saber de Montejo es efectivamente un saber popular, oral, basado en el hacer propio y de otros, que sólo tiene sentido en tanto se pueda contar. La experiencia, el vivir importa en la medida en que se pueda compartir, transmitir a otro, enseñar. Pero eso también implica saber callar. Haber sabido callar es lo que le permite contar hoy. El vivir se desdobra entretejiendo el ver, el escuchar, el callar y el contar. Cuatro actos que constituyen un ciclo vital y conforman el saber todo de Montejo: un saber "positivo", cierto; su vida, una verdad.

A pesar de leer el relato de Montejo como un relato autobiográfico "real" y propio, quien le ha cedido la palabra (la palabra escrita) es Miguel Barnet. Barnet, a pesar de declararse ausente del relato marca su presencia constantemente. No solamente ha trabajado el relato previamente (decodificando, ordenando, parafraseando) sino que además él se hace presente durante el relato a través de la bastardilla y de las notas a pie de pie de página.

La presencia de una grafía distinta que remite a un glosario final es una clara forma de subrayar la necesidad de una decodificación para que nosotros, los lectores, podamos comprender el sentido del relato. (6) Al transcribir el relato oral, el destinatario original (Barnet y su equipo) cambia. Este cambio de sujeto provoca un cambio en el objeto: el relato. La elección de las palabras que se explican está sujeta al destinatario supuesto, al que ya no se dirige Montejo sino Barnet. La glosa es una máscara de esa apropiación.

Las notas a pie de página, lejos de ser meras aclaraciones impersonales, son datos que Barnet agrega para corroborar, ampliar o aclarar lo relatado por Montejo. En varias ocasiones Barnet también cita otras voces, que discurren sobre el mismo tema del que habla el cimarrón. En una oportunidad cuando Montejo se refiere a unas viviendas que ya no existen, Barnet agrega una cita de Don Honorato Bertrand Chateausalins que no sólo corrobora lo afirmado por Montejo, sino que además agrega ciertos detalles descriptivos aconsejando su modo de construcción. Es decir que la voz de Montejo ya no es la única en su relato propio.

De las dieciocho notas pocas veces aparece la fuente y la cita sin ningún otro rasgo distintivo. Por lo general las notas son datos informativos -biográficos o geográficos- sin cita, hechos a modo de comentario (comentario que alguien emite; un otro que acota). A

veces aparece una voz plural que introduce la cita: "leemos...", o que formula algún tipo de explicación: "Consignamos este hecho ... ya que hasta donde alcanza nuestro conocimiento..." (191).

A pesar de que las notas jamás se oponen al relato de Montejo, afirman la presencia de una voz que no es la suya. Es una voz que está ligada al mundo de la investigación, que cita, opina y fundamenta. No es la palabra de quien habla, sino de quien escribe.

Tanto las notas como las bastardillas recuerdan que por encima o por debajo de las palabras de Montejo rasguña otra voz: la voz de la escritura. La voz otra, la del saber oral, está sometida a la voz escrita, al saber de la escritura. Esta es la voz que ordena, traduce y da sentido a la voz otra.

Barnet otorga a Montejo la responsabilidad, la autoría, de lo relatado, pero no de lo escrito. Por eso reproduce el relato en una forma discursiva que refleja esa identidad entre lo que se dice y quien lo dice. El que habla es un viejo cimarrón que recuerda su vida, por lo tanto la sintaxis, el léxico y la fonética le corresponden a Montejo. El centro de perspectiva es el suyo. Los acontecimientos son relatados desde su punto de vista. Barnet se acopla a esta mirada según la cual selecciona y ordena el relato. Pero el haber aclarado previamente el proceso de elaboración del relato en la introducción, y el insertar la glosa y las notas en el relato para corroborar su "veracidad", le permiten a Barnet separarse de la voz de Montejo y al mismo tiempo meterse dentro del relato. Ese es el poder de la escritura.

Esta línea divisoria entre la voz oral y la escrita es lo que permite construir dos campos de verdad. El valor de verdad para Montejo se construye a través de su testimonio autorreferencial, su decir. El de Barnet, también está dado por su testimonio, un testimonio que escribe el decir del otro, la historia del otro. Aún cuando la voz de Montejo resuena por si sola (su historia y su modo de hablar), es la escritura la que se apropia de todo. No en vano el libro es una "biografía" firmada por Barnet y no una autobiografía firmada por Montejo.

El decir en la escritura es mudo: sólo dicen las voces que se escriben, las voces que inscriben su decir -su saber- en el texto. Al recrear la voz de Montejo con todos sus matices, Barnet le otorga un espacio/una realidad que no tenía. Inscribiendo la voz de Montejo articula una voz hasta entonces muda en la historia: la voz del cimarrón. El mérito de Barnet es no haber castrado esa voz otra con su escritura. Biografía de un cimarrón abre el abanico para desplegar unarealidad de verdades y saberes que se corroboran fuera y dentro del sujeto. La vida, como un texto, toma cuerpo: su cuerpo. Documento e ilusión. Voces que se escuchan más allá de la ficción y de la historia. Verdades que se inscriben. Testimonios.

#### Notas

1. Si bien tradicionalmente la historia se ha caracterizado por los rasgos de objetividad y veracidad, hoy ya no se puede decir que lo que el historiador reproduce sea un conjunto de hechos objetivos sino su interpretación de esos hechos. James Olney, *Metaphors of Self*(Princeton: Princeton UP, 19-12) cap.I

2. Georges Gusdorf "Conditions and Limits of Autobiography. *Autobiography. Essays. Theoretical and Critical*. James Olney ed. (Princeton: Princeton UP, 1980) 28-48.

3. Si bien Barnet llama sus novelas "testimoniales" el término es inexacto, pues quien relata la historia no es quien la escribe. Las novelas de Barnet son en realidad un testimonio de testimonio.

4. Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (España: Ariel 1968). Todas las citas pertenecen a esta edición, a menos que sea especificado lo contrario. Entre las numerosas reediciones que ha habido no todos los prólogos coinciden; en caso de usar como referencia otro prólogo de la edición citada se especificará la edición a la que corresponda dicho prólogo.

5. Miguel Barnet, apéndice, *La canción de Rachel*, (Barcelona: Edit Laia, 1979 ) 136.

6. Oswald Ducrot, "La noción de sujeto hablante" *El decir y lo dicho*(Bs.As: Hachette,1984) 251-277.

#### Trabajos citados

- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona: Ariel 1968.
- ---. *La canción de Rachel*. Barcelona: Laia, 19-19.
- Barthes, Roland. "Del habla a la escritura." *El grano de la voz*. México: siglo XXI, 1983. 11-15
- ---. "El discurso de la historia." *Estructura y literatura*. Comp. José Sazbón. Bs.As.: Nueva Visión, 1972. 35-50
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Bs.As.: Hachette, 1984.



- Efrom, Analía. Entrevista. "Conversaciones en la Habana." *Consignas* 1987: 9-10.
- Gusdorf, Georges.-Condition and Limits of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Trad. and ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Olney, James. Metaphors of Self. *The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Starobinsky, Jean. "El progreso del intérprete." *La relación crítica*. Madrid: Taurus, 1974: 65-77.

**Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva**

Gabriel Giorgi  
*New York University*

El fin del siglo XIX parece haber conjugado al discurso médico y al discurso estético alrededor de un debate sobre la normalidad y el sujeto normal. El enfermo y el raro -el bohemio, el decadente, el *poseur*- juegan una coreografía en la que ambos personajes se superponen y se distancian según las fusiones y los quiebres entre saber médico y saber estético. Tanto el juicio a Oscar Wilde como los excesos retóricos del tratado de Max Nordau, *Degeneración*, apuntan a la supresión, por medio del diagnóstico médico, de la *diferencia* del artista como instancia de autorización cultural: ni artistas ni visionarios, se trata de enfermos sin poder cultural legítimo. El discurso médico debate con el discurso artístico las condiciones de apropiación del poder o la autoridad cultural alrededor de las relaciones entre diferencia y normalidad, enfermedad y salud, síntoma e invención estética.

Este debate atraviesa y estructura *De sobremesa*, de José Asunción Silva. Las relaciones entre discurso estético y médico no sólo despliegan y complejizan los sentidos de la 'enfermedad' sino que parecen conjugarse en el origen mismo de la escritura, otorgando elementos que estructuran la forma misma del texto. La tensión y la articulación entre arte y medicina no debate meramente los significados de la enfermedad sino las condiciones de percepción de los cuerpos; funciona no sólo como 'contenido' sino como código. En ese espacio se alinean cuestiones alrededor de la elaboración de nuevos lugares de sujeto, el poder cultural de los discursos y las narrativas de la sexualidad que permean la hegemonía burguesa de fines de siglo. En ese terreno, *De sobremesa* dispone

una serie de estrategias alrededor de los juegos libidinales entre cuerpo, mirada y códigos de representación.

### Dos comienzos con cuerpos enfermos

*De sobremesa* tiene dos aperturas textuales: una es la de la situación enunciativa de la hacienda, la sobremesa que da título a la novela, en la que el protagonista lee su diario íntimo; la segunda es la del diario mismo, donde Fernández cuenta su peregrinaje erótico y medicinal por Europa -diario que, por lo demás, puede pensarse como un diario de la enfermedad, si tal género es el del registro de las alternativas de un cuerpo entre la alteración de la percepción del sujeto por la 'enfermedad' y las minucias de la recuperación. Estas dos aperturas textuales se constituyen alrededor de la enfermedad. La primer apertura, la *diegética*, para decirlo con Genette, describe el ambiente saturado de la sobremesa opípara en la hacienda, donde el catálogo de los objetos modernistas se despliega profusamente para configurar una atmósfera a la vez estimulante y narcótica:

El humo de dos cigarrillos, cuyas puntas de fuego ardían en la penumbra, ondeaba en sutiles espirales azulosas en el círculo de luz de la lámpara y el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente, se fundía con el del cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario. (Silva, 229)

El escenario cargado de aromas exóticos e iluminado por una penumbra "enervante" se continúa en la conversación entre los tres amigos, que inmediatamente instala el eje narrativo del texto: la enfermedad de José Fernández, el protagonista. Esa conversación marca el primer diálogo del protagonista con la medicina: uno de los amigos es un médico que lo reprende por el despilfarro de energía y el desperdicio de la riqueza

(corporal, y económica). "*Te dispersarás inútilmente*", dictamina el médico, que recomienda insistentemente la concentración en el oficio poético.

El texto de Silva se abre, así, con un debate con la voz médica: ese debate dispone el marco discursivo de la novela, que se va a desarrollar en gran medida alrededor del límite en que discurso médico y discurso estético se encuentran y confrontan, trazando distintas estrategias de representación. Mi hipótesis es que en la novela de Silva, y quizá en otros modernistas, *el relato (o el texto) del enfermo es el espacio en el que discurso médico y discurso estético entran en debate por las condiciones de representación del cuerpo* -las estrategias de su visibilidad, las técnicas de la interpretación del síntoma, la etiología del mal, etc.- para extraer de esa representación energías políticas alrededor del sujeto, energías que elaboran las narrativas de su diferencia, la legitimidad de su insatisfacción y la rareza de su deseo.

La situación enunciativa de la novela es, pues, la de esta sobremesa en la que un grupo de amigos piden a Fernandez que lea su diario íntimo. Esta audiencia anhelante y fraterna es, probablemente, el público deseado por Silva -una sociabilidad que gira alrededor del artista/escritor, al que percibe como su contacto con un 'más allá' de lo real establecido (en efecto, la discusión inaugural alrededor de la enfermedad se enlaza con la discusión acerca de "la vida real" como achatamiento de la experiencia vital en la sociedad burguesa, donde la tarea del artista es sobrepasar ese límite, "dar de soñar"). Ese público deseante y deseado pide *texto*, y el escritor accede de mala gana a esa demanda. Interesa subrayar que alrededor de este *performer* del lenguaje, la representación de la audiencia deja leer un círculo discretamente homoerótico, donde todos desean (admiran, celebran, protegen) al escritor, todos quieren compartir esa intimidad -no es un relato de

viaje lo que quieren oír, es ese texto diverso de la enfermedad, la búsqueda amorosa cifrada en el enigma del nombre, la oferta de una visión de lo irreal. Deseo de ver, deseo de escuchar al escritor: la voz de Fernández distribuirá propiciatoriamente los dones de su intimidad a esa anhelante audiencia masculina.

Esta centralidad escénica es también significativa: el cuerpo del protagonista es un cuerpo permanentemente *mirado* por otros hombres, ya se trate de la mirada de esta audiencia fraterna, ya sea la mirada de los sucesivos médicos que Fernández consulta. Su cuerpo es un cuerpo *muy visto* en el texto. Si en el 'enunciado' (es decir, en el diario) es la imagen fantasmagórica de la amada -el retrato de Helena- lo que constantemente se observa, en el nivel de la enunciación, en el que el texto se escribe y se lee, es el cuerpo de Fernández el objeto de la mirada. Esta entrega de un cuerpo masculino a la mirada de otros hombres es uno de los desplazamientos más notables del texto, puesto que funciona en el marco de una tradición en la que el objeto de observación fundamental de la mirada estética es el cuerpo femenino (como el mismo texto de Fernández lo ejemplifica: se trata de la persecución de una imagen femenina, que se repite indefinidamente). Lo que habilita este circuito diferente de cuerpo y mirada es, de nuevo, la enfermedad: el cuerpo debilitado de Fernández permite inspecciones y miradas de otro modo interdictas. Como el mismo Luis, uno de los amigos que quiere escuchar el diario, le dice al protagonista, "*dirigiéndole una mirada en que se adivinaba su amor casi fraternal y su entusiasmo fanático por el poeta*": "*Si tú supieras que he pasado hoy un mal día pensando en tí, con la idea fija de que estabas enfermo...Pero estás bien, ¿verdad?*" (238). El cuerpo bello y débil del protagonista (una debilidad, como veremos, problemática, puesto que su enfermedad es más bien capciosa, invisible, táctica) aglutina un circuito homosocial y

fraternal de miradas y deseos; ese cuerpo propone su gesto, su pose y su languidez, como pretexto, siempre presente, de las palabras que dice y que escribe.

Si en la primer apertura del texto tenemos esta escena de debate con la palabra médica y esta primera ubicación del protagonista como cuerpo mirado/deseado, la segunda apertura, que comienza el diario de Fernández, nuevamente dispone un debate médico y un cuerpo enfermo. La escena de escritura del diario está enmarcada en el juego de lecturas confrontadas del diario de María Bashkirtseff y del tratado médico de Max Nordau, *Degeneración*. En esa confrontación se juegan las identificaciones, en primer lugar en cuanto al género discursivo: el texto de la rusa es un diario íntimo, '*el alma escrita*', al igual que el texto que Fernández está escribiendo. El diario de Fernández se refleja en el de la Bashkirtseff, contra Nordau, a nivel de los saberes y las experiencias del cuerpo -la enferma tiene una percepción de la tisis radicalmente opuesta, a nivel del género discursivo y del 'contenido', al esfuerzo catalogador y normalizador del médico. Si la voz del protagonista se fusiona, casi, con la de la Bashkirtseff, la relación con el discurso de Nordau se postula como contraposición. Fernández describe el tratado de Nordau como la visita salvaje de un sujeto con *problemas de visión* ("ciego", "miope") al museo de arte, donde la misión del saber médico -poner nombre a la enfermedad- es vista como un cuerpo a cuerpo entre el médico 'ciego', o miope, y una serie de estatuas prestigiosas:

*"Detiéndose [Nordau] al pie de la obra maestra, compara las líneas de ésta con las de su propio ideal de belleza, la encuentra deforme, escoge un nombre que dar a la supuesta enfermedad del artista que la produjo y pega el tiquete clasificativo sobre el mármol augusto y albo" (240).*

Esta escena interesa no sólo por el carácter siniestro de ese paseo vigilante del médico, sino porque los escritores modernos (Verlaine, Tolstoy, etc.) son convertidos en estatuas, en cuerpos inmóviles- e incluso el mismo científico es visto en términos de cuerpo -anteojos negros, manos 'rudas' 'tudescas', ceguera o miopía, etc. La escena de lectura es narrada como una observación del cuerpo, en la que la escritura señala hacia el cuerpo del escritor; como si la escritura no fuese sino un escenario de visibilidad del cuerpo -*escribir es mostrarse*, literalmente. Pero esa exhibición tiene algo de cadavérico: un cuerpo estatuario sobre el que recae la violencia de un nombre -el de la enfermedad y el del tipo de 'degeneración'. Si de alguna manera esta escena de Nordau en el museo de arte es una escena originaria de la escritura de Fernández, es porque despliega las condiciones de una ruptura: Fernández escribe para impedir que el cuerpo exhibido sea objetivizado en un nombre científico, para evitar o contrarrestar el nombre médico. Eso es lo que hizo la Bashkirtseff ("*Tus rudas manos tudescas no alcanzaron a coger en su vuelo la mariposa de luz que fue el alma de la Bashkirtseff, ni a profanar analizándola, una sola de las páginas del diario*") (240), y es lo que el mismo Fernández cumplirá. El diario íntimo se disputa con el tratado médico las condiciones de representación y de nominación del cuerpo -y con ello, las tácticas de su normalización.

En esta escena originaria parecen jugarse una multitud de equívocos estéticos. En primer lugar, los escritores modernos, precisamente aquellos que ponen en entredicho el problema de la forma, son representados, en este museo aurático profanado por la medicina, como "mármoles griegos", Apolos y Venus, "mármoles augustos y albos". Si bien el énfasis está puesto en lo marmóreo, en lo estatuario como materia *uncanny* de lo corporal, entre lo vivo y lo muerto, por cierto la idea de la belleza clásica como representación de lo estético en general, de la 'belleza inmortal', sirve para denunciar la

profanación médica -como si la belleza moderna no pudiese justificarse a sí misma y debiese refugiarse en el canon indiscutible del cuerpo helénico. Hay una deshistorización del 'Arte' para representar y defender aquellas estéticas que ya definían el estatuto y los riesgos de lo contemporáneo y lo moderno; como si la tradición del 'Arte' no tuviese historia y lo estético en general quedase integrado al canon de la belleza clásica.

Hay, sin embargo, otra lectura posible de esta encarnación helénica de los escritores modernos, que tiene que ver con la imagen del cuerpo masculino. La tradición helénica funciona, dentro de las culturas modernas occidentales, como el lugar donde se verifican las coordenadas de representación del cuerpo masculino. Los griegos fundaron, al menos para el occidente patriarcal y heterosexista, esa cultura homoerótica en la que el cuerpo masculino tuvo dignidad de objeto estético y erótico. Si bien esas coordenadas culturales no rigen en el texto de Silva, la aparición de Baudelaire o Ibsen como un busto griego no deja de tener resonancias alrededor del problema de la representación y la visibilidad del cuerpo masculino. Esos griegos *in drag* no hacen sino reponer el problema de la postulación del cuerpo viril como objeto (y sujeto) de la mirada estética - precisamente uno de los problemas claves del decadentismo y las retóricas homoeróticas que elabora. En consecuencia, ese paseo de Nordau por el museo griego puede leerse no sólo como escenario de equívocos histórico-estéticos, sino también como el ejercicio de una violencia científica (y *heterosexista*) sobre una sensibilidad que es capaz de ver estéticamente y eróticamente el cuerpo masculino.

Aún en la complejidad de este paseo siniestro de Nordau al museo, hay algo que parece plantearse claramente: la visibilidad del cuerpo del artista está esencialmente ligada a la enfermedad y su discurso, en un contexto en el que la voz médica parece



funcionar como un código interpretativo social y cultural más o menos generalizado. De allí que esta recurrencia del cuerpo visto, o del cuerpo *observado*, esté en una relación tan estrecha a la lectura y al texto. En el borde del texto, y en su mismo origen, el lector 've' un cuerpo que, bajo una luz médica, muestra su síntoma, o que, bajo una luz estética, *posa* su síntoma. La inestabilidad entre cuerpo, exhibición y pose, en una tradición en la que, como señala Molloy, "las culturas se leen como cuerpos" y , sobre todo, en un contexto en el que "los cuerpos se leen (y se prestan para ser leídos) como declaraciones culturales" (Molloy, 129), resulta en las tensiones y apropiaciones entre discurso médico y discurso estético. La semiosis política de la pose, siguiendo a Molloy, implica una oscilación permanente acerca de lo que el sujeto 'es' o 'simula ser', es decir, acerca de la identidad del sujeto y sus zonas de reelaboración e incertidumbre (134). El cuerpo funciona así como la materia y la finalidad de esa política que trabaja la visibilidad corporal como un terreno en el que se debaten lugares alternativos y posiciones experimentales para la identidad subjetiva. Entre la pose y el síntoma, los cuerpos que el modernismo da a ver funcionan como ejemplo y origen, a la vez, del despliegue textual: la escritura acompaña, comenta, significa aquello que el cuerpo declara.

En cierto sentido, Nordau en su propio texto, no hace otra cosa sino mostrar una zona de intercambiabilidad entre cuerpo y texto; tal espacio en el que la escritura y el cuerpo se tornan continuos es la *degeneración*. "*Degeneracy* -escribe Nordau- *betrays itself*" (Nordau, 17) puesto que se evidencia a sí misma a través del estigma, esos *stigmata* que permiten el reconocimiento y la identificación de los degenerados. El estigma es una marca visible en el cuerpo: el cráneo mal formado, crecimientos asimétricos, orejas mal hechas. Pero, sigue Nordau, hay una casta de degenerados más esquiva, aquellos cuya degeneración es de orden 'mental': esos degenerados mentales han

producido el arte moderno. Claro que se podría buscar el *stigmata* físico, o el desviado 'pedigree' genealógico, del artista degenerado, pero no es necesario: la misma obra de arte lo comprueba. La obra funciona así como extensión del cuerpo, como el despliegue del estigma físico: exhibe aquello que declara el status médico del productor. Más allá de lo que 'muestra', la obra de arte moderna exhibe y remite al cuerpo de su autor, da a ver ese cuerpo erróneo que funciona como clave explicativa de la supuesta 'falla' formal. De nuevo, la escena de lectura o de recepción estética en general deja ver, en el límite del 'texto', la aparición del cuerpo del artista: es allí adonde el trabajo formal del arte se dirige y refiere.

#### Nombrar la enfermedad y el enfermo

Fernández puebla el diario íntimo con su periplo de excesos eróticos y delirios dictatoriales hasta que tiene la visión de Helena. Esa visión lo trastorna, al punto de llevarlo al consultorio del médico. La consulta con el doctor "Sir John Rivington" pone en escena, antes que nada, un juego de miradas sobre el cuerpo masculino. Por un lado, el médico, luego de ser presentadas sus credenciales científicas, aparece como un ejemplar de salud:

*La primera impresión que produce mi médico con la frescura casi infantil de sus mejillas sonrosadas y llenas que contrastan con la barba rizada y gris y la singular vitalidad que revelan sus miradas y los ágiles movimientos de su cuerpo recio y membrudo no debilitado por los sesenta y cinco años que lleva gallardamente, es la de una perfecta salud corporal y mental(283).*

Garante de su propia técnica, el cuerpo del médico encarna el ideal del higienismo, combinando la guía espiritual y la dieta corporal que parecen encarnarse en la imagen de Rivington. Ese rostro pleno del médico parece combinar el rol del sacerdote, del padre y del moralista científicista ante el cual el paciente 'confiesa los pecados contra la higiene'. Fernández, por su lado, se presenta como un *"enfermo curioso que en perfecta salud corporal viene a buscar en usted los auxilios que la ciencia puede ofrecerle para mejorar su espíritu"* (283). El enfermo 'del alma' es el protagonista de un equívoco: acude al saber científico sabiendo que su salud física es perfecta. Pero en realidad lo que se debate en ese equívoco es el uso del cuerpo, y la relación entre cuerpo y 'espíritu', en un contexto diferente al de la hegemonía del saber positivista (y en el que la religión no funciona ya como un saber autorizado sino más bien como un material estético). El discurso del doctor Rivington apuntará, previsiblemente, hacia la regulación de la sexualidad como técnica fundamental de la salud, física y espiritual. Es el discurso sexual el que establece la conexión, que el discurso religioso ya no puede trazar, entre el cuerpo y el alma -funciona como el terreno en el que se elaboran las relaciones del sujeto con su cuerpo en la era moderna que *De sobremesa* tan ansiosamente registra. El consultorio del médico es el escenario para que ese discurso tenga lugar.

Si el médico es un ejemplo de su propia práctica, el cuerpo de Fernández aparece como *"casi un modelo fisiológico"*. Tanto el cuerpo del médico como el del paciente rebosan salud, y las miradas registran la admiración recíproca ante el cuerpo muscular, saludable, y (al menos virtualmente) vital del otro. Hay una especie de erotismo de la salud, donde los cuerpos masculinos se observan y se admiran en su vigor, como si la mirada médica se tornara, en cierto momento, regocijo estético y discretamente erótico ante el espectáculo del organismo saludable. La segunda consulta, ahora con el "profesor

Charvet" es más explícita: *"Ha realizado usted el consejo de Spencer, me dijo, 'seamos buenos animales', es usted un hermoso animal, agregó sonriéndose"* (300).

Entre 'bueno' y 'hermoso' hay un salto (no registrado, aparentemente, por el narrador) que ensancha el campo de la observación médica hacia el de una visibilidad estética del cuerpo masculino. El mismo Fernández se describe a sí mismo como un *"Hércules, y parece que ese exceso de vigor es la causa del extraño estado en el que me encuentro"* (300), como si el escenario alrededor de la observación médica fuese el lugar privilegiado de aparición del cuerpo masculino en su tonicidad viril y en su belleza 'animal'. Ante la mirada de los médicos, el cuerpo masculino parece desplegar, como percepción, la energía viril que lo 'define'. El problema, desde luego, es el uso de esa energía: nuevamente, esta vez con Charvet, Fernández termina hablando de sexo, enunciando una confesión que ya se torna recurrente en su diálogo con la ciencia.

Si el consultorio se convierte, durante estas dos visitas a los prestigiosos doctores, en un territorio discretamente homoerótico donde la visibilidad del cuerpo masculino se conecta a una 'confesión' sexual, y donde estos psicoanalistas *avant-la-lettre* miran cuidadosamente el cuerpo en lugar de adivinar el inconciente, una tercera visita médica directamente sexualiza la observación. En lugar de esos padres llenos de salud, es un afeminado el que viene a revisar a Fernández. Este 'personaje afeminado' *"me auscultaba frenéticamente, dándome golpecitos con los dedos llenos de anillos"* (303). El pasaje del homoerotismo a esta otra escena que deja ver un indicio de sexualidad parece requerir la 'feminización' del médico; la tensión erótica que siempre aparece ante la exhibición del cuerpo aquí se realiza bajo la forma del pánico homosexual arrojado a ese médico a la vez *dandy* y payasesco (y su colega irónico, quien se divierte con la perorata de

su "*querido colega*"). En lugar de la confesión sexual, que aquí se tornaría intolerable, hay un diálogo alrededor de lo *fecal*: no se habla de sexo sino de purga: "*Hay que purgarlo, soltó el esculapio de la cabeza calva, disparando aquella frase como un pistoletazo, y como si se tratara de un caballo*" (305).

La representación del cuerpo se trastoca ante la mirada (cuyo estatuto médico se torna desconfiable) del afeminado: el 'hermoso animal' (que, por lo demás, parece literalizarse en el 'caballo') se torna un tubo digestivo con funciones alteradas. El afeminado 'da vuelta' el cuerpo, lo ve desde atrás, y esa mirada justifica el pánico; ese médico no sólo es ridículo, sino que queda absolutamente desautorizado como autoridad científica; su lugar, o su código de representación, es la parodia. Incapaz de determinar un diagnóstico, el médico despliega un largo ejercicio de *name-dropping* de nuevos nombres de enfermedades, fascinado con el brillo de su jerga: "*kenofobia, claustrofobia, misofobia, zoofobia...*" Tamaña proliferación, desde luego, deja innominada la enfermedad del protagonista: su cuerpo sigue sin nombre científico.

¿Cuál es la necesidad de esta escena y este médico? El recurso a la parodia permite registrar y expulsar al mismo tiempo una tensión que recorre todo el texto -es, digamos, la 'purga' textual. El escenario homoerótico, que aquí tiene lugar en el discurso y la práctica médica, necesita cumplir con el ritual del pánico homosexual, para que la visibilidad del cuerpo masculino quede libre de zonas ambiguas y de roces y palabras riesgosas. Si el cuerpo masculino deviene, bajo la mirada médica, un 'hermoso animal', la pura corporalidad masculina debe permanecer, cautamente, a distancia metafórica. Ese es precisamente el 'error' del médico afeminado y su compañero: confunden el cuerpo, hablan de él como de 'un caballo', y le recetan "*una dosis de sal de Inglaterra, calculada*

*para purgar a un toro de Durham*". Caballo, toro: la mirada homosexual desfaza la visibilidad del cuerpo masculino y ve *efectivamente* un 'hermoso animal' que, bajo la mirada de los otros médicos-Padres, sólo es 'hermoso' en la medida en que conduce al matrimonio, la única posibilidad "*capaz de canalizar el instinto sexual*"(310).

El pánico homosexual obliga, pues, a un repudio de este médico afeminado que no sólo es ridiculizado sino también desautorizado en su saber: falla el diagnóstico y juega con los nombres siniestros de las enfermedades del fin de siglo. Pero aún en estas condiciones codificadas por el pánico, este médico registra el componente sexual que el texto dispone alrededor de la mirada y la palabra médica; justamente porque parodia, el texto inscribe y expulsa el deseo homosexual, pero no lo *borra*. El médico afeminado, que aparece *fuera* del consultorio, encarna aquello que en el consultorio se deja en silencio.<sup>(1)</sup>

Es significativo que esta desautorización del saber médico, a partir de la falla del diagnóstico, sea similar a la de Nordau, al comienzo. Esos rótulos que Nordau va colocando a las estatuas de los escritores, y que lleva en una caja, tienen el mismo carácter lúdico que el *name-dropping* del afeminado, y parecen apuntar en el mismo sentido: la distancia y el quiebre entre el cuerpo y el nombre, entre lo que se ve y lo que se enuncia, entre la visibilidad y la representación médica. Los dos representantes del saber médico que el diario de Fernández explícitamente repudia, por la polémica o la parodia, son los que nombran y describen *en falso* los cuerpos masculinos: los que *no ven* el cuerpo. Recordemos que en aquel paseo vigilante, Nordau era un "miope" o llevaba gafas negras: el médico es incapaz de ver la belleza de los cuerpos -y cuando la belleza se sexualiza, lo que se ve es un organismo animalizado.

A distancia tanto de la mirada sexual del afeminado y la ceguera de Nordau, el texto de Silva intenta demarcar un espacio en el que el cuerpo masculino permanezca como objeto de contemplación y materia de intercambio homosocial. Ese espacio es el que logra con Charvet, a partir de dos condiciones: por un lado, Charvet confiesa ser "*un artista*" y no "*un hombre de ciencia*" ("*por eso -agrega- me entiendo bien con usted*") (310); por otro lado, y seguramente como consecuencia de lo anterior, Charvet reacciona con asco ante la idea de *nombrar*, y de *dar su nombre*, a una enfermedad. "*¿Le parece a usted muy entretenido eso de que le den el nombre de uno a una cosa innoble?*" (311). Este terreno en el que el nombre propio se reúne con lo innoble, lo enfermo del cuerpo, *como si eso 'innoble' no tuviese el derecho a ser nombrado*, describe el hacer de la ciencia; el arte es lo opuesto. <sup>(2)</sup>

Es en el espacio del arte donde la relación paciente/médico adopta un matiz paternal y protector. A medida en que Charvet adopta el tono de un guía personalmente interesado en su salud, Fernández se va convirtiendo en un niño huérfano ("*Usted me interesa de veras... Su familia no vive ahora en París, ¿cierto? ... ¿Conque vive usted solo, completamente solo?... Un grado menos de la temperatura normal, dijo mirando el termómetro; el pulso de un niño moribundo*") (306). Luego, escribe Fernández: "*Parece que el viejo [Charvet] me hubiese cogido cariño*"(310). Este encuentro entre 'padre' e 'hijo' se da alrededor del cuerpo insidiosamente enfermo de Fernández, y en un escenario más artístico que médico. Charvet, quien, como vimos, repudia el acto de dar el nombre a la enfermedad, se niega a diagnosticar a Fernández: "*Si fuera un charlatán, le diría un nombre rotundamente; inventaría una entidad patológica a que referir los fenómenos que estoy observando, y lo llenaría de drogas...*" (307)

Los 'charlatanes' son los otros -el afeminado y Nordau. Ante el espectáculo del cuerpo, Charvet, en cambio, se inclina por el silencio de la palabra médica, deja sin nombre a la enfermedad, y pone en ese espacio una sensibilidad de 'artista' alrededor de la cual médico y paciente se identifican. Y se miran: "[Charvet] *Es sensual hasta la punta de las uñas; tiene la pasión de la obra de arte, un gusto exquisito...*" (310); más tarde, Fernández habla de su "*voz acariciadora*" (348).

Sin duda, la esfera estética está centralizada y organizada por el cuerpo femenino, cuya representación no deja de perseguirse en *De sobremesa*, y cuyo estatuto es el de una forma **íntegramente codificada** -el cuerpo de Helena es una reproducción de un cuadro visto en la infancia por Fernández, que a su vez retrataba a la madre de Helena. Y, al parecer, esa referencia al arte funciona como requisito para que ese cuerpo se torne deseable (como en Proust: el cuerpo de mujer amado es únicamente aquel que refiere el cuadro amado). El cuerpo femenino, el objeto 'por definición' de la mirada estética, no es aquí sino una cita que se repite idéntica a sí misma, como una raza de *cyborgs* capaz de reproducir sus propias réplicas; más que un cuerpo, es un código de representación estética lo que se despliega en esa multiplicación de la 'misma' Helena. Pero, al mismo tiempo que *De sobremesa* despliega insistentemente esta cualidad *puramente representacional* del cuerpo femenino como objeto de deseo y mirada, hay una operación menos ruidosa, aunque igualmente insistente, por la cual se sientan las condiciones para mirar estética/eróticamente el cuerpo masculino, no a partir de un código estético previo, sino a partir de una apropiación 'táctica' del discurso de la medicina. La mirada del 'artista' interviene en la hegemonía *ciega* del discurso higienista de Nordau para encontrar allí un espacio legítimo de exhibición del cuerpo masculino, donde la belleza se funde con la salud, y erotiza el espacio normalizador del saber médico.



Si bien todos los cuerpos aquí se hacen visibles en relación a la enfermedad, hay un rasgo que parece sostenerse alrededor de los cuerpos masculinos: todos exhiben una salud rebotante, y, si están 'enfermos', su enfermedad no tiene nombre -los diagnósticos fallan. Como si el cuerpo masculino expusiera un límite del saber médico, algo que no está al alcance de su representación; en todo caso, se trata de un cuerpo que emerge desde fuera del código estético disponible, y que parece encontrar en el terreno médico un escenario de experimentación y de apropiación. En este sentido, el texto de Silva, que ha sido frecuentemente leído como un texto estéril, parece, sin embargo, estar generando, con más audacia que muchos otros textos modernistas, nuevas condiciones de visibilidad y de experiencia del cuerpo, y, consecuentemente, nuevas relaciones e identificaciones entre lector y texto, ese espacio moderno en el que el problema de la forma se articula con la invención y reelaboración de lugares de sujeto.

#### Notas

1. En este sentido, estas escenas entre discurso médico y cuerpo masculino permiten interrogar las tensiones entre literatura y ciencia en el fin de siglo, y que se continúan a lo largo del siglo XX. Si por un lado es innegable que cierta literatura encontró en el discurso científico materiales y figuraciones decisivos para la elaboración de nuevas representaciones, también es cierto que otras búsquedas literarias se constituyeron como contradiscurso del saber médico y del tipo de identidades, actos y culturas que poblaron la identificación científica. El protagonista del discurso de la sexología fue, en gran medida, el invertido, el hermafrodita, el afeminado, lo que quedó magnetizado por la imagen de Oscar Wilde y el decadentismo estético. Ese personaje es, en alguna medida, el que

aparece en *De sobremesa* como parodia del médico y el discurso de la medicina; pero el texto de Silva pone en juego otros modos del homoerotismo que no son aquellos del desplazamiento o la disidencia genérica. Allí, quizás, haya que ubicar esas imágenes helenizantes (que Silva despliega en la visita de Nordau al museo) y las celebraciones del cuerpo masculino, que sin dejar de postular un vínculo homoerótico, lo constituyen dentro de un lazo y un deseo *puramente* masculino. En este sentido, el espacio artístico estaría permitiendo un tipo de deseo homoerótico constituido alrededor de la masculinidad y que se opone al personaje construido por la ciencia -paradigmáticamente, el 'invertido'. Es, creo, ese espacio el que se deja ver en los consultorios médicos del texto de Silva, en donde se intenta elaborar un nuevo terreno para percibir el cuerpo masculino, y que permite pensar en una tradición de homoerotismo 'masculinista' que resultará más o menos marginal dentro del siglo XX.

2. Este momento en que se traza la oposición entre el nombre y lo innoble es el que parece estar más cerca del problema retórico alrededor de la homosexualidad, tal como se estaba formulando en los años contemporáneos al texto. 'El amor que no se atreve a decir su nombre' fue la fórmula del silencio y el secreto explícito sobre la homosexualidad; pero además añade la dimensión del nombre propio (que es lo que explícitamente Charvet discute) en el caso de Oscar Wilde, cuyo nombre funcionaba como significante común para referirse a la homosexualidad. Alrededor del nombre propio parece haber un pánico a que quede capturado por la fuerza simbólica de lo 'innoble' y las enfermedades, y por lo tanto, borrado, perdido como tal -exactamente lo que pasó con 'Oscar Wilde', en los años siguientes al juicio, y antes de su legitimación literaria.

## Obras citadas

- Cohen, Ed, *Talk on the Wilde Side. Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexuality*, New York- London, Routledge, 1993
- Molloy, Sylvia, *La política de la pose*, en Ludmer, J (comp), *Culturas del fin de siglo en A.Latina*, Rosario, B. Viterbo, 1994
- Nordau, Max, *Degeneration*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1993
- Rosario, Vernon (ed.), *Science and Homosexualities*, London-NY, Routledge, 1997
- Sedgwick, Eve *Between Men. Male Homosocial Desire and English Literature*, New York, Columbia University Press, 1985
- Silva, José Asunción, *De sobremesa*, en *Obras completas*, Colección Archivos, Madrid, 1990, edición crítica de Héctor Orjuela
- Villanueva-Collado, Alfredo, "Gender Ideology and Spanish American Critical Practices: José Asunción Silva's case", Translations Perspectives, New York, 1991, nº6, pp.113-125.

## **Manuel Puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical**

Bella Jozef

*Universidad Federal de Rio de Janeiro*

La modernidad, al cuestionar el proceso de creación y al reflexionar acerca del quehacer literario, también cuestiona la posición del artista en una sociedad de consumo. La ficción contemporánea se libera, así, de la pretensión de "verdad" y, minando la realidad, se vuelve más cercana a ella, afirmando una cultura y definiendo una identidad.

En el siglo XX, la cultura de masas penetra en el Occidente. Nuevos instrumentos de comunicación, respondiendo a la demanda de sectores emergentes de la clase media y trabajadoras, hacen surgir nuevos lenguajes. Con el advenimiento de la era industrial se establecen en la Historia contemporánea una civilización de los "mass media" y el consecuente debate de los sistemas de valores.

La función normativa de la literatura de masas es ajustar la conciencia del individuo al mundo, pero con sentido lúdico. Por eso, trabaja con formas ya conocidas y con elementos mitológicos, incluyendo en su universo la novela policial, la *science fiction*, la telenovela y, en particular, formas históricamente homologadas, como el folletín, cuyas características de cultura de masa en contraposición a la tradición "literaria" podemos observar en Manuel Puig.. El emprendió una importante renovación en el género ficcional, por la multiplicación del espacio del discurso, donde confronta textos de la cultura popular y modelos desprestigiados (boleros, tangos, guiones de películas, especialmente las norteamericanas) para desmitificar la literatura.

En 1971, en un artículo en *O Estado de São Paulo*, decíamos que la temática central de *La traición de Rita Hayworth* (1968), su libro de estreno, como crítica del

estilo de vida nacional argentino, era una de las más importantes contribuciones experimentales al mundo de la novela.(1) El tiempo confirmó esas observaciones. Reevaluando el melodrama y el folletín, Puig los trascendió. Se puede, de este modo, destacar su compromiso estético con el mito, ya que Puig se vale del folletín- discurso mítico constituido por una sociedad presa de los patrones ideológicos aun vigentes ( los valores del consumo y del poder de clase)- para intentar penetrar en la mitología pequeño burguesa. A través de ese modelo narrativo, soporte de la "palabra mítica" según Roland Barthes (2), se constituye el universo cursi de los personajes. Es indicativa la función de los elementos míticos presentes en la estructura del discurso: éstos apuntan hacia lo vacío de la existencia (social) de los personajes, cuya conciencia alienante es reificada por los medios de comunicación de masa.

De modo paradójico, las formas vehiculadoras de la "palabra mítica" demostrarán la imposibilidad de vivir auténticamente el mito en el presente, en la medida en que los personajes jamás vencerán la corrosión del tiempo y el inmovilismo cultural de que se resiente una sociedad dirigida por nociones prefijadas acerca de la moral, la religión y el sexo. En este punto debemos insistir en el papel ejercido por la mitología en el universo de la novela. La novela de vanguardia también constituye un "mito" para las capas ociosas de nuestra sociedad patronizada, en la cual el artista sucumbe al crear su mensaje apocalíptico, no incorporado a la vacuidad de las *dime-novels* producidas en serie por la industria cultural. ¿Hasta qué punto se justificaría el grito angustiado de Samuel Becket, durante la lectura de su cuento- minuto, en la entrega del Premio Nobel de Literatura? Superando esta crisis, Manuel Puig utiliza el repertorio de los mitos modernos, enfatizando su mecánica en función de las exigencias que tiene la intención de despertar en su consumidor.

Los personajes de Puig viven en el ámbito de la utopía: véase, además de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) (3), la novela *El beso de la mujer araña* (1986) (4). La primera registra la relación del viejo sindicalista argentino Juan José Ramírez y del norteamericano Larry. Hay agresiones mutuas y ambos retoman el combate dialéctico entre dos concepciones del mundo en sus diálogos apócrifos. Empleados como catarsis, son verdaderos interrogatorios, en que los personajes traen a flote sus respectivos secretos, al mismo tiempo en que el padre emerge de su postración gracias al discurso fabulado del otro. Al final del proceso analítico, la constatación de Larry: "No soy su hijo". Ramírez muere en un hospital, y percibimos la clara decisión (obsesiva) de Larry en seguir la lucha sindicalista iniciada por Ramírez, ya que su fabulación y la identificación entre realidad e imaginación lo llevaron al encuentro de su propia verdad.

La acción consiste en tornar real esa quimera, sin embargo de la fábula que los personajes inventan y narran como verdad incuestionable. El placer de narrar los hace buscar en la ficción la resolución de su peripecia vital. Proclaman la victoria de la literatura, se entregan a ella, viviéndola y siendo transformados por ella, así como nosotros, lectores de esas páginas, en sus múltiples posibilidades.

En las novelas de Manuel Puig, el narrador es el creador mítico de un universo y se esconde detrás de un juego de máscaras vinculadas a los mitos de la cultura de masas. La transformación de la historia en mito aumenta lo factual de un conjunto de potencialidades que pueden ser activadas por la memoria. Los personajes, motivados por un deseo de cambio, se refugian en un mundo de sueños inspirados por los productos de la cultura de masas. Proponen modelos que imitan esperando asemejarlos y en su conciencia se proyectan las tensiones, los conflictos y los recuerdos. A Puig le interesaba

el problema de "la opresión del medio ambiente sobre el individuo, la cuestión inconciente, el mundo de cárceles que llevamos sin saberlo". Al mito del paraíso perdido de la infancia se suma el espacio de felicidad proporcionado por el cine, en especial las películas de los años 30-40 que forman parte de los modelos pequeño burgueses. Puig asume una posición crítica en relación a ellos. Se procesa una relación entre esos productos y las propias acciones humanas subvertidas, puestas en crisis. Con esto, la obra pasa a tener como referente otros textos, para captar la realidad de forma globalizante. Esos lazos extratextuales se organizan en un sistema único y, separados de su contexto, se transforman en arte por la nueva significación que adquieren.(5) El narrador construye un montaje de diversos matrices y materiales narrativos - desde los géneros populares hasta el psicoanálisis - donde las relaciones mutuas crean nuevos efectos de sentido. El modo indirecto de narrar inscribe una multiplicidad de lenguajes. Sacados de sus contextos e insertados en la narrativa, esos extractos adquieren un coeficiente informativo debido a su extrañamiento. El cruce de distintos códigos contribuye para la polisemia y despersonaliza al autor.

La aparente heterogeneidad y la falta de causalidad ofrecida por el conjunto de textos, ordenados por yuxtaposición, manifiesta la presencia de múltiples narradores-personajes que anulan habilmente la mediatización del narrador impersonal y único cuya omnipotencia Puig siempre condenó.

En *Cae la noche tropical* (1988) (6), Manuel Puig incorpora otros discursos que adquieren categoría de textos, proveedores de estereotipos. La detallada narración de Luci, interrumpida a cada paso por Nidia, alterna con un mosaico de escrituras: cartas, relatorios, noticias de periódico, películas, poemas y citas de otros autores, que se

transforman en voces que dialogan. No hay un narrador único en la obra. Lo que existe son voces que narran lo que los personajes (y ellas mismas) hicieron, pensaron y desearon.

Esta novela- la despedida de Manuel Puig- es una interpretación de los objetivos morales de la clase media sin apoyo en la estructura real. Por eso, adopta la fórmula melodramática. En varios momentos, la "nube negra" o un "pozo sin fondo" se interponen dejando un gusto de tristeza y desánimo delante de la soledad.

Entre los diversos datos sociales, el *ver* se opone al *no ver* (7) y pueden, indistinctamente, pertenecer a cualquier clase, aunque el "ver claro" sea el de la psicoanalista Silvia mientras José Ferreira "miraba hacia los lados, nunca en los ojos" y en la única vez en que miró "fijamente" fue cuando recordó el pasado. El vigía Ronaldo, móvil de la historia policial, encajada en la narración, tiene los ojos lindos, "como de un venadito, siempre asustado", sombreados por "algún pensamiento triste". Las que no ven son Nidia y Luci, de la clase media, las que posibilitan la narrativa. Esta es una novela "reveladora", organizada por el diálogo entre las hermanas, que exhibe la verdad de la literatura. Ellas charlan, se interrumpen, se mueven y siguen charlando. Se refugian en la historia de los "romances" de Silvia, la vecina que no consigue realizar el sueño de encontrar al príncipe encantado y de amar. Las hermanas encuentran una razón de vivir a través de los devaneos de Silvia que pasa a existir a través de Nidia y Luci, hasta que habla de sí misma en una carta. Viviendo en lo imaginario, las hermanas caen en el abismo del presente.

Los diálogos las diferencian. Nidia asume la moral burguesa en su posición antitética bien/ mal; posteriormente hay una contaminación que amplía el discurso. Un



cambio de personalidad establece una relación entre el yo conciente - los diálogos- y el descubrimiento del Otro, (cf. Lacan) en la búsqueda de un ideal de vida.

A través de la exuberancia de un nuevo país (polo positivo) las hermanas constatan la nostalgia de la juventud perdida y de la patria lejana (polo negativo).

El insomnio ( también presente en *La traición de Rita Hayworth* ) (8) es uno de los temas obsesivos de la novela: perder el sueño es "estar condenado a la realidad, varias veces el suicidio se ofrece como única salida para este exceso de conciencia" (según Ricardo Piglia).

El lenguaje hiperbólico del melodrama y sus antítesis visan alcanzar un público más amplio. El folletín, para *la belle époque*, era una forma de escape. Sin embargo, Puig no aplica enteramente la fórmula del género: supo elaborar su obra sin el rígido esquematismo de situaciones ni la estrecha univocidad de sentido común en los productos de masa. Si la psicología es buscadamente folletinesca, lineal, las categorías que usa para organizar el universo ficcional son antirrománticas. La atmósfera, cursi, brota de las mismas cosas, y el tono narrativo, de implacable objetividad, es de precisión documental. Puig , a través de la enunciación que permite al relato cierta ambigüedad, se acerca a la literatura "cult" y al lector más intelectualizado. Arranca las raíces más positivas de este modo de novelar, imprimiéndole personalidad y estilo, confiriéndole verdad y valor, la historia del hombre medio de nuestros días. Muestra la inautenticidad de ciertos modos de vivir y la alienación debida a los medios de comunicación de masa. La apertura del discurso se hace, así, en un rasgo de ironía y de humor. La intención del autor es destruir la tradición de univocidad de la prosa castellana en América Latina.

Por la parodia y el kitsch, Manuel Puig desmitifica los temas melodramáticos de la línea popular y la novela "rosa" del siglo XIX. La recuperación del kitsch se procesa como copia degradada de la obra de arte. La verosimilitud, sin embargo, en ningún momento es abandonada. Con esto, enriquece la literatura y huye de todo concepto de exterioridad, en una simulación asumida como máscara.

Con una intención de ruptura, Puig utiliza clisés, desautomatizándolos, incorporando, así, modelos y procedimientos paraliterarios que estimulan la sensibilidad. Con esto, satisface el "horizonte de expectativas" del lector, llevándolo a corroborar sentimientos conocidos. El *déjà vu* suscita un efecto de placer, según Freud. Al mismo tiempo, el lector es insertado en nuevas experiencias y deja de ser pasivo. Su curiosidad es despertada gracias al "suspense" y al proceso de identificación, convocado a la doble participación: escritura y lectura develarán el acceso a estas vidas, de seres débiles a merced de los más fuertes.

Los falsos convencionalismos sociales, las ideas fijas de sexo y religión en forma de prejuicios - he aquí el argentino medio de los años 50. El resultado son vidas y seres folletinescos, seres privados de humanidad, pasiones que se borran y disipan. Sólo la muerte los libertará de las limitaciones y del círculo asfixiante, cuando comprenden que han vivido heroicamente, que desarrollaron una existencia titánica delante de los paraísos artificiales creados por la sociedad. (9)

Creemos que la esencialidad de la literatura proviene del hecho de que es invención del lenguaje. Puig creó una obra que solo puede ser leída en los niveles múltiples de su inmersión totalizante en el lenguaje. Eleva lo coloquial a categoría literaria y lo carga de densidad, buscando vencer el prejuicio que distingue entre lengua

literaria y oral. Los personajes se constituyen a través de sus mismas palabras. Solo existen esas voces, esas manos que escriben cartas. Una premeditada afectación y una sintaxis especial unen esas novelas a una determinada postura de la clase media argentina. Esa especie de crónica familiar ensancha el espacio de la literatura argentina, constituyendo lo que se podría llamar de novela polifónica (según la definición de Bakhtine).

Los personajes son manipulados y hablados por el lenguaje de la llamada "paraliteratura" y Manuel Puig señala la incongruencia de ese mundo de pasiones, de aventuras y los sentimientos desmesurados en contraste con la vida cotidiana, sin riesgo ni pasiones. En el hiato entre un mundo y el otro, entre la ideología como falsa conciencia y las efectivas relaciones sociales, el autor nos guiña un ojo. Pues el lector se vuelve cómplice del autor, que lo lleva a reflexionar, deducir, buscar, en fin, su misma cara en el espejo.

Hoy día ya podemos evaluar el hondo influjo de Manuel Puig como uno de los responsables por la nueva escritura y por la renovación del género ficcional en la literatura hispanoamericana. Precursor de la utilización de los elementos de la llamada "paraliteratura", nunca cesó de sorprendernos, al inaugurar, a cada nueva obra, nuevas zonas de ruptura con la novela tradicional, buscando una expresión adecuada a su visión del quehacer literario.

A través de la desestructuración de los principios novelescos tradicionales, Manuel Puig incorpora "historias de vida" como material para nuevos ordenamientos culturales. Al proponer el lenguaje como factor de renovación de una sociedad descubre un nuevo espacio creador para la literatura..

Con la muerte prematura de Manuel Puig, perdió la literatura hispanoamericana un escritor insustituible y sus amigos perdieron un interlocutor interesado, generoso, afectuoso, sensible, inteligente y culto. Esas calidades iluminaron los horizontes de nuestra convivencia iniciada en los años 70 en Argentina.

#### Notas

1. Véase: Jozef, Bella. *Romance hispano- americano*. São Paulo, Editora Atica, 1986, p.180-187.
2. Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, 1957.
3. Puig, Manuel. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona, Seix Barral, 1980.
4. ---, *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
5. La utilización de materiales heterogéneos puede llamarse "bricolage", término empleado por Levi-Strauss para caracterizar el pensamiento mítico: "le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique est diélaborer des ensembles structurés .... en utilisant des résidus et des débris diévénement". In: Lévi- Strauss, Claude. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.32.
6. ---, *Cae la noche tropical*. Barcelona, Seix Barral, 1988.
7. No nos hemos detenido en el verbo ver por casualidad: la mirada o el acto de ver tiene importancia fundamental en las novelas de Puig. En una entrevista , nos decía: "Mis recuerdos más lejanos están conectados a las sensaciones de un malestar ante la gente y de una enorme placidez durante las funciones de cine donde yo no era más que una mirada" (el subrayado es nuestro).

8. Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
9. Jozef, Bella. Véase: *O espaço reconquistado. Uma releitura*. 2<sup>o</sup> ed. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1993, p.143-157.

**Casal and Maceo: Art, War and Race in Colonial Havana**

Oscar Montero

*Lehman College and The Graduate Center, CUNY*

In the history of Cuban culture in the nineteenth century, it would be difficult to conceive of two images as diametrically opposed as Julián del Casal and Antonio Maceo. A boxing ring configuration comes to mind, called out in the rough voice of a carnival barker. In this corner: sublime poet Julián del Casal (1863-1893), among the first Spanish American writers to translate European aestheticism into a native idiom. And in this corner, ladies and gentlemen: the great war hero Antonio Maceo (1845-1896), the most feared and most effective military leader in Cuba's long struggle for independence. The contrast I have just crudely sketched out is founded on the classic opposition between the sword and the pen. The contrast generates other opposites organized around these two iconic images of the poet and the warrior: virility vs. weakness, country vs. city, patriotism vs. decadence, body vs. writing.

As iconic figures in Cuban culture, Maceo and Casal occupy violently opposed categories, an opposition made more complex by the racial politics of colonial Cuba. Maceo's position on the questions of race and independence was clear, forthright and downright visionary: he affirmed his pride as a black man, defended the rights of Afro-Cubans, and at the same time insisted that racial equality was inseparable from the struggle for Cuban independence. It goes without saying that Maceo's progressive ideas troubled white independence leaders, many of whom watched warily as Maceo rose through the ranks of the insurrectionist army. In fact, Maceo was forced to fight on two fronts: on one front, he fought the Spaniards; on the other, he faced the racism of white Cuban leaders eager to control, if not stop, his increasing powers. Casal was a white man,

the impoverished heir of a Spanish sugar mill owner and a woman of the Cuban bourgeoisie. Casal's so-called decadence and the ambiguities associated with the erotic drift of his work pushed him to another sort of margin. Racial prejudice and cultural exclusion of a different sort mark my two men. Although it may now seem unlikely to consider them in the same realm, in the cultural politics of the time their meeting was inevitable. Tokens of their mutual respect, admiration and even love have remained. My aim is to reconstruct something of the individual trajectories that led to their meeting and to the subsequent polarization of their images in the national imagination.

Maceo began his military career in the early days of the Ten Years' War, Cuba's first War of Independence, which began on October 10, 1868, under the leadership of wealthy landowner Carlos Manuel de Céspedes. In the early battles of that war, Maceo rose quickly to the rank of commander and saw his father killed at his side. In Cuban culture, the revolutionary zeal of the Maceo family is legendary. The story of Maceo's heroic mother Mariana Grajales, told by Martí in 1894, has been taught to every Cuban child as the epitome of love of country and patriotism. For Maceo the abolition of slavery was inseparable from the struggle for independence. The slaves he freed joined the liberating army. The participation of the freed slaves and of the lower classes, both black and white, in the Ten Years' War ultimately resulted in a conflict with the conservative landowners, owners who had led the struggle in the first place (Foner 28-9). As the war effort continued, from the ranks of these men rose an all-out racist campaign to accuse Maceo of fighting to create a black republic. The Spanish information services seized the opportunity and contributed to the rumors about Maceo, fed by the ever-feared specter of Haiti.

The first War of Independence ended in 1878 with the infamous Pact of Zanjón, which neither put an end to slavery nor granted independence to Cuba. Disgusted with the Pact, Maceo continued fighting in the hills of eastern Cuba. To a great extent, it was Maceo's refusal to give in to the terms of the truce that insured the reorganization of the independence struggle and paved the way for the war of 1895. Maceo spent the intervening years in exile. With Máximo Gómez and Martí, he raised funds and prepared for an eventual invasion of Cuba. In 1890, Maceo took advantage of changes in Spanish colonial policy and entered Cuba through Santiago, eventually arriving in Havana in the month of February.

In Cuban culture Maceo is recognized as the epitome of the war hero, long on brawn and implicitly short on brain. In fact, during his dangerous visit to Havana, he moved with the ease of a seasoned diplomat, suggesting to the Spanish authorities that he had accepted the peace agreement and was merely on a business trip. While in Cuba, Maceo met extensively with pro-independence leaders, sympathetic intellectuals and journalists. Maceo's legend as a war hero was well known to the residents of Havana, but like an experienced politician, he used his physical presence, charisma and attractiveness to further his desire to unify the rather tattered Cuban opposition to the Spanish regime (Franco 346).

During one of the interviews Maceo granted at the Hotel Inglaterra, where he stayed during his visit to Havana, a group of young journalists crowded around him demanding to hear about his war exploits. Not one to brag on his war deeds, yet tired of the journalists' questions, Maceo stripped to the waist, revealing the dozens of scars that covered his torso. Pointing to each scar, Maceo went on to tell the story of the battles



where he was wounded (Franco 347). With one dramatic gesture, Maceo cut off the eager questions of the young writers and reporters who surrounded him. In this scene, the body replaces all possible rhetoric, becoming the evidence of heroic deeds, too powerful to be recounted in mere words. For a brief moment, the realities of the battlefield invade the city through the presence of the scarred body. At exactly the same time, in the same city, Casal's body was the center of a radically different strategy of representation, one where the sick, deviant body inscribed its own drama through the power of words.

Casal probably met Maceo in April or May of 1890, perhaps a few weeks later. Photographic portraits were one of Casal's passions. Maceo gave his photograph to Casal, and the two were photographed together. I want to stop on these two images: the body of the hero, scarred and literally storied, and Casal's photograph. Each scar on the hero's body is a story. The scar points to the heroism of the battlefield, and the body tautologically gives credence to the story. The scar is also the fresh memory of the tortured slave body, now redeemed in the heroic presence of Maceo. On the other hand, Casal's photograph is all surface. As a unique representation, the photograph resists the process of classification that would constitute a corpus, that is, an object of study. As Roland Barthes has suggested, the photograph is the place of an ever repeated subjective encounter: the photograph "leads the corpus I need back to the body I see" (4). The voice of the hero gives life to a story that issues from the body itself. The photograph represents the immanence of repetition and death. The body, marked with stories, and the dead gaze of the photograph are the emblems of two distinct journeys, the hero's and the poet's, which cross in 1890, some place in Havana. It was a fleeting moment of mutual respect, admiration and even love between two iconic opposites. This meeting, to borrow another

term from Barthes's essay on photography, is the *punctum* of my work, the moment on which I focus, obsessively, myopically.

From the very beginning, the transformation of Maceo into the legendary Bronze Titan figured prominently in the construction of a heroic figure all-of-a-piece, feared on the battlefield yet supposedly lacking in a strong intellect. In fact, the value placed on Maceo's heroism at the expense of his intellectual powers became a topic of his biography. Maceo's victories on the battlefield troubled many white independence leaders, anxious to protect the privileges of their race and their class. In the construction of a Maceo legend, the reality of the man, feared in life and in death, was conveniently recast. In an essay from 1942, critic Juan Marinello summed it up this way: "A thousand times Maceo's color was given as a limiting factor, as a fact that devalued his greatness" (39). "As a revolutionary and as a mulatto," Marinello wrote, Maceo lived "in a perilous crossroads," where he felt "the anguish of living on the border": "*la angustia de lo fronterizo*" (14-6).

After his death, Maceo's image was ripe to enter the national pantheon transformed into a heroic statue, an equestrian bronze that in popular Cuban lore was said to match the color of his skin. Maceo's eloquent defenses in the face of racist attacks, his unwavering support of unconditional national sovereignty, his generosity in victory and his interest in self-improvement and education were diluted in the smelting of the bronze statue that came to represent him in the Republic. The stately dignity of the statue erased and silenced. In 1916 the creation of a Maceo myth was grandiosely accomplished with the dedication in Havana of the hero's equestrian monument. To mark the occasion, a slim paperback edition of Maceo's papers, titled *De la campaña*, was distributed in Havana. In

a didactic introduction "To the Reader," the editor and compiler, Néstor Carbonell, praises Maceo's heroism while explicitly contrasting it to his lack of formal education. Carbonell writes about Maceo: "Maceo lacked the time to obtain a degree or learn grammar and arithmetic, but not for becoming a professional in heroism [...] he was not a thinker but rather a brilliant warrior, the Hero par excellence" (3). Carbonell concludes his portrait of the hero with a mixed metaphor, combining the notion of rectitude with a blatantly racist contrast between "black" and "white." According to Carbonell, Maceo's life "was a straight line from dawn to dusk; [he] was bronze on the outside, yet inside, [he was] pure marble, without a single black streak" (4). In other words, according to Carbonell, Maceo was a straight arrow, and if, during his life, race had been a "problem," certainly in death, the hero could be conveniently whitened "inside", turned to "pure marble."

On his arrival in Havana, Maceo immediately expressed his "repugnance towards everything I see," he said to a journalist (Aparicio 327). Maceo was no doubt referring to the deteriorated condition of the city and the poverty of its people but also to moral conditions he associated with colonial rule. On the other hand, in spite of its dirty streets and destitute inhabitants, Havana in 1890 had remained far from the horrors of war. It was a city of coffee shops, bars, *tertulias* and department stores. It was the Havana where prostitutes and homosexuals paraded on the periphery of the main square. Havana had become an important port city in an increasingly global economic system that was beginning to overflow the ideological limits of the national project imagined by Maceo and Martí. This Havana was Julián del Casal's city.

Casal lived and wrote in a city in the grip of what he called "a squandering fever," a disease of getting and spending that failed to mask the squalor of the streets and the dearth of spirit. With uncommon intuition, Casal seemed to sense that decadent Havana was the city of the future, and he transformed the limits of his own predicament into images of another sort, a fragile, yet powerful, recompense. At the same time, Casal began to use aesthetic criticism of an almost Wildean bent as a political tool. In a series of articles that he intended for a never completed book titled "Society in Havana," he ridiculed the Captain General and his wife, partly on aesthetic grounds. Casal equated a sublime aesthetic sensibility with national values. The publication provoked a scandal and cost Casal the job that had guaranteed his economic stability. Paradoxically, as his reputation as a Cuban writer to be reckoned with was established, Casal became increasingly alienated from colonial society. In a city where technical progress and European luxuries coexisted with poverty and exploitation, in a city that must have seemed at times to be a grotesque copy of a European capital, he responded with the simulacrum of art.

Casal's work in various Havana periodicals involved writing *crónicas*, brief, often-subjective impressions about various topics: theatrical events, the arrival of transatlantic steamers, society parties or even the opening of a new department store. At times, it seems as if Casal carried out these tasks with barely concealed impatience or even distaste. In a review of a department store, the writer seems to drift from a vague, barely convincing admiration for the objects piled up in the store to a critical attitude for the type of economy already taking hold in the colonial capital. In this *crónica*, about one of the new stores in Havana, the writer strolls through the aisles, only to flee horrified by the piling up of artistic objects alongside objects of questionable value. The ambiguities

associated with Casal's situation become increasingly related to the predicaments of the work of art in the age of mechanical reproduction, the terms used by Benjamin many years later in his famous essay. By contrast, in Maceo's project, ethical polarities are clearly spelled out, and there is little room for nuance and ambiguity. Maceo was the unequivocal warrior hero in what Martí called a legitimate war on Spanish oppression.

For Casal, the writer in the colonial capital, ambiguity is the name of the game. Casal must recast himself precisely as an ambiguous, extravagant subject, all the more troubling in the nascent republic of letters, because, no less so than the hero Maceo, he proclaims his national identity from the start. An early poem, titled "Autobiografía" begins "Nací en Cuba," 'I was born in Cuba.' Casal's admiration for European art and literature and the many uses of imported, translated aesthetic values in his work do not contradict this early affirmation of Cuban nationality, which would cast its aura over the rest of his work. It was in these circumstances, the predicament of a devout aesthete in one of Spain's remaining colonies, that Casal responded to Maceo's visit, first with genuine admiration, then with a sonnet where the legendary hero is brought into Casal's aesthetic realm.

In a letter to a friend, dated August 1, 1890, Casal refers to his encounter with Maceo. In one sentence, he captures the image of the General. The second paragraph is a compact self-portrait, achieved through a contrast with the hero:

These past few days I have only met one person whom I have found appealing. Who do you think it is? Maceo, who is a beautiful man, solidly built, with a sharp mind and a will of iron.

I do not know if my sympathy for our General is caused by the neurosis from which I suffer, which makes me admire creatures whose conditions and qualities are opposed to mine; but I assure you that few men have impressed me as favorably as he. He has already left, and I do not know if he will return. After all, I am glad, for people always look better to our eyes when we see them from far away. (*Prosas* 3:82).

In the letter, Casal's epigrammatic style seems to strain for effect. The writer refers casually to his neurosis and creates a clever contrast of types between Maceo and himself. On the other hand, Casal's sincere admiration for Maceo comes through in the expression, "our general," a forbidden expression in the colonial capital and a clear sign of a restated solidarity with the struggle for independence. After his meeting with Casal, Maceo returned to the battlefield. He died in a minor skirmish in 1896, short of his goal of leading a Cuban Ayacucho, that is, a definitive victory that would give Cuba its independence, just as the famous battle of 1824 had ended Spanish domination in South America. Biographers and eulogists have used the image of the straight line to refer to the stellar trajectory of Maceo, from his humble birth to national glory. By contrast, Casal has been consistently identified with deviance and marginality. Suffering from a vaguely diagnosed ailment and increasingly at odds with colonial culture, Casal retreated to borrowed quarters overlooking the sea, and there wrote his last and best works, among them the sonnet to the admired hero.

In the sonnet "To a Hero," Casal recasts the return of the warrior and the values associated with him. Casal's sonnet was published in the journal *La Habana Literaria*, October 30, 1892, a year before his death. The sonnet is part of a trilogy; the

other two sonnets, published alongside, are respectively titled "O Altitude" and "Desecration." "O Altitude" contains a stanza that portrays the young poet as a banished god:

No one knows of your disease; because you yourself,

Stifling mortal sensations before they bloom,

Have chosen darkness for your life,

Like a god condemned to ostracism.

The young poet, ostracized because of some unknown malady, theatrically sets off the image of the hero in the accompanying sonnet. Through this contrast, a transformed, one might say a rewritten Maceo enters the realm of Casal's aestheticism. Casal transforms the details of Maceo's return to Cuba into a dramatic scene, worthy of Gustave Moreau, the painter most admired by the Cuban poet. At the same time, Casal constructs his own stylized version of Cuba's colonial condition.

In the sonnet "To a Hero," the returning hero is portrayed as a galleon, resplendent with gold and corals. On his arrival, the hero, personified as the arriving galleon, sees "mortal plagues that ravage the ancient city; the docks are empty; the shores, deserted". In the sonnet, the opulence of the hero's galleon contrasts with a desolate landscape, where instead of "brave companions," the hero finds "hungry ghosts greedy for gold, ruling over miserable slaves" (1:218). The scene recalls Piranesi's popular depictions of dungeons and catacombs, much admired by Casal. In the sonnet, Maceo's heroic stature contrasts with the horror of a country where all the people are slaves. During the wars of

independence, Maceo struggled for the abolition of slavery and subsequently for the rights of people of African descent. In the sonnet, colonial rule transforms the entire country into a slave camp.

Prestigious man of letters Enrique José Varona, one of Casal's early mentors, criticized him for creating "Oriental fantasies" alien to the circumstances in which he lived. Casal's aesthetic deformations disturbed Varona's almost neoclassical sense of decorum and clouded a republican ideal whose foundations Varona worked hard to establish. In fact, Casal's poetic praise of the hero and his depiction of a degraded colonial space were no less a "fantasy" than the "Oriental" reveries that upset Varona. And yet, the chiseled language of the sonnet hits the mark; through it, the visiting hero descends into a capital transformed into a tropical hell, painted by Piranesi. In his brief letter about Maceo's visit, Casal had expressed his admiration for the hero. However, in the sonnet, Casal translates his admiration for the hero and his journey into startling images, brought to life by a richly ornamented, yet subtly suggestive style, whose aesthetic power endures. Through the sonnet, Maceo enters Casal's "ideal museum", the title of a sonnet sequence included in Casal's *Nieve*. In the "ideal museum", the military hero is disfigured so that he may enter a realm far from the dualities of war and politics, an aesthetic realm controlled and created by the poet, characterized by rich ambiguities and dramatic contrasts.

After his death on the battlefield in 1896, Maceo was condemned to the rigidity of the bronze statue. There are no statues to Casal in Cuba, nor is his name engraved over the entrance of our National Library. The mortal remains of one of our most significant poets still lie in a borrowed grave in Havana's cemetery. Casal's death effigy is not the



official statue, commissioned by a jittery republic to exorcise the ghosts of its own oppressions. It is a bizarre mask, observed by a visitor to Casal's room in the final weeks of his illness. The visitor, pro-independence writer Manuel Sanguily, describes Casal's imagination in almost Proustian terms, to which he adds terms such as "exotic", "artificial" and "sick": In his mind, as in a kaleidoscope turning incessantly, the images of a fleeting world followed analogous images, all combining with each other and deforming themselves successively.

In Sanguily's comment, the succession of analogous, fleeting images, their subsequent deformation, and their unstoppable sequence, allude to the key points of Casal's aesthetics. Its final emblem is a mask, described by Sanguily as "the horrible Asian mask, hanging from the wall, eternally opening its dreadful mouth, bristling with carnivorous teeth" (*Prosas*1:30). In Sanguily's authoritative gesture, pointing out the horrible mask in Casal's room, one must also read the desire to underscore Casal's marginality in Cuban culture. That the gesture comes from a man identified with the most racist sectors of Cuban society is not insignificant. Maceo, the powerful black hero, and Casal, the ambiguous white aesthete, both inhabit margins, distant yet complementary, apparently necessary in the formation of a republic eventually ruled by men whose whiteness and whose "straightness" became requirements for access to power and centrality in Cuban affairs.

After the war, after the partial retreat of the new invader, the days of the longed-for republic finally arrived, a Cuban republic founded on compromises and exclusions: of black people, like Maceo, of homosexuals, such as Casal. Instead of putting an end to half a century of struggle, the sacrifices of Martí, Maceo and a generation of patriots

marked the beginning of new battles, some yet to be fought. After 1898, what came to matter were the hollow rituals of nationhood: the civic act, the parade, the unveiling of monuments, all hailed by the orator's flailing rhetoric. Casal's mask, with its horrible mouth and carnivorous teeth, does not belong in the paradigm of nationhood handled and shaped by generations of politicians and demagogues. It is made of a different stuff, marginal yet hard and enduring. Like a rediscovered cultural artifact, its possible meanings must be unearthed. As a reader, Cuban, queer, exiled, I have sought to return the empty gaze of Casal's mask, in order to reconsider Maceo's heroic legacy, his defeat and his transformation into a mute national icon: the Bronze Titan. The muteness of that icon contrasts with the legacy of the poet, the dangerously perverse weak creature, whose extravagant visions persist, still suggesting ways of rereading, and perhaps reinventing, the nation.

#### Works Cited

- Aparicio, Raúl. *Hombradía de Antonio Maceo*. La Habana: Ediciones Unión, 1967.
- Armas, Emilio de. *Casal*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980.
- Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. Traducción de H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- Casal, Julián del. *The Poetry of Julián del Casal*. Ed. Robert J. Glickman. 3 tomos. Gainesville, Fl.: The University of Florida Press, 1978.
- ---. *Prosas*. Edición del Centenario. 3 tomos. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

- Céspedes, Benjamín. *La prostitución en La Habana*. La Habana: Tipografía O'Reilly, 1888/
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Martí: la guerra desde las nubes." Manuscript.
- Foner, Philip S. *Antonio Maceo. The "Bronze Titan" of Cuba's Struggle for Independence*. New York: Monthly Review Press, 1977.
- Franco, José L. *Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida*. 1951; La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- Giralt, Pedro. *El amor y la prostitución. Réplica a un libro del Dr. Céspedes*. La Habana: La Universal, 1889.
- Helg, Aline. *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.
- Lugo-Ortiz, "Guerras genealógicas y los intersticios de la identidad en Cuba ante el Noventa y Ocho (notas en torno a Plácido). Manuscript.
- Maceo, Antonio. *De la campaña*. José Miró. *Jornada de Gloria*. Néstor Carbonell, director. La Habana: Imprenta "La Prueba", 1916.
- Marinello, Juan. *Maceo: líder y masa*. La Habana: Editorial Páginas, 1942.
- Martí, José. *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- Montero, Oscar. "Julián del Casal and the Queers of Havana." *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.

- ---. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Pérez, Louis A., Jr. *Cuba. Between Reform and Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura, 1996.
- Sanguily, Manuel. "Corona Fúnebre." *Hojas literarias*. October 31, 1893. N.p. In Casal, *Prosas* 1:29-31.
- Varona, Enrique José. "Nieve". *Revista Cubana* 16 (agosto 1892). 142-6. Reprinted in *The Poetry of Julián del Casal* 2: 436-9.

## **La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin**

José Muñoz-Millanes

*Lehman College, and The Graduate School, CUNY*

### I

En cartas escritas a principios de 1924 Walter Benjamin habla de los largos preparativos para la redacción de su libro *El origen del drama barroco alemán*, que completaría el año siguiente con la intención de presentarlo en la universidad de Frankfurt como trabajo de habilitación. Estos preparativos incluyeron casi seis meses de intensas lecturas en la Staatsbibliothek de Berlín donde (son palabras suyas) con "excéntrico rigor" llegó a reunir más de seiscientas citas que, ordenadas y revisadas, cuajaron en un texto compuesto con una "técnica de mosaico rayana con lo demencial" (para utilizar de nuevo palabras del autor).

Bien sabido es que el libro se propone reivindicar la especificidad del teatro barroco frente a la tragedia clásica y que para ello Benjamin recurre a ejemplos de la periferia cultural europea, donde tales rasgos anticlásicos se manifiestan más radicalmente, al estar exagerados por la tosquedad de las obras. De ahí que privilegie piezas pertenecientes al ámbito del olvidado teatro barroco alemán, más en concreto a las escuelas de Silesia y de Nuremberg.

Y de ahí también la impresión de extravagancia que producen las referencias bibliográficas de *El origen del drama barroco alemán*: la mayor parte de esas rarísimas obras dramáticas (así como las artes poéticas y los libros de emblemas, historia, teología y teoría política con ellas relacionadas) sólo estaban entonces disponibles en primeras ediciones. Sin contar, además, con que Benjamin hace un uso de lo más peculiar de tesis

y monografías sobre tales autores, que, con toda su marginalidad, no habían escapado a la insaciable erudición académica alemana.

Al lector familiarizado con la literatura española no puede sorprenderle el protagonismo explícito de Calderón de la Barca en *El origen del drama barroco alemán*: el mismo Benjamin declara en una carta que el libro entero constituye un homenaje implícito a Calderón, al que siempre se refiere como el paradigma de las excelencias del drama barroco europeo en contraste con la precariedad formal del drama barroco alemán. Además, en tales alusiones se tienen en cuenta las lecturas calderonianas de los románticos alemanes, citándose además sus traducciones: sobre todo, las de Johann Diederich Gries y August Wilhelm Schlegel.

En el caso de otros autores españoles (como fray Antonio de Guevara, Saavedra Fajardo y, sobre todo, Baltasar Gracián) las referencias tienen que ver con el proyecto implícito en el título mismo del libro: demostrar cómo en el drama barroco la ruptura de la forma clásica de la tragedia corresponde a la crisis de la trascendencia provocada por las catástrofes de la historia. Por eso, a la hora de hablar de la figura del monarca absoluto, Benjamin comenta uno de los emblemas de la *idea de un príncipe político y cristiano* o a propósito de la caracterización negativa. del cortesano recurre al *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Y resulta significativo examinar que traducciones utilizó, teniendo en cuenta que Benjamin no consta que leyera el español, a pesar de sus estancias en Ibiza, donde frecuentaba sobre todo a franceses y a exiliados alemanes.

En primer lugar, algunas de estas traducciones confirman la difusión europea de ciertos autores españoles del siglo XVII. Benjamin, por ejemplo, cita la *idea de un príncipe* ... de Saavedra Fajardo a partir de una traducción alemana aparecida. en Colonia

en 1674, pero realizada a través de otra latina. Y también cita una traducción de *El Político* que, aunque defectuosa, ofrece la peculiaridad de haber sido la única directa al alemán de cualquiera de los libros de Gracián, hasta la aparición póstuma (en 1862) de la muy célebre del *Oráculo manual* llevada a cabo por Schopenhauer. Dicha traducción se había publicado en Breslau en 1672 y se debe a Daniel Caspern von Lohenstein, uno de esos oscuros dramaturgos de la escuela de Silesia a los que el libro de Benjamin hace justicia.

Pero se da la paradoja de que Gracián, siendo, (después de Calderón) el autor español de mayor incidencia en *El origen del drama barroco alemán*, sólo aparece citado directamente esta sola vez. En los dos momentos en los que el texto de Benjamin dialoga intensa y largamente con Gracián, lo que sirve de punto de partida no es una cita o referencia directa a su obra, sino una alusión pasajera hallada en una obra panorámica o enciclopédica de crítica universitaria, a pesar de su inexactitud o simplificación: una de esas obras de las que en su primera época Benjamin sacaba tanto provecho al disentir o, simplemente, al desarrollar un potencial escondido tras la simple erudición.

## II

A cualquier lector medianamente conocedor de Gracián le habrá llamado la atención que la última sección de la última parte de *El origen del drama barroco alemán* lleve un título tan inequívocamente gracianesco (y en español, además) como "Ponderación misteriosa", que remite al discurso VI de *Agudeza y arte de ingenio*, titulado "De la agudeza por ponderación misteriosa". Y, sin embargo el mismo Benjamin nos aclara que esta noción no la tomó directamente del libro de Gracián (que, por otra parte, sigue sin traducir hasta la fecha al alemán) sino de un pasaje (por él citado) de una

ingente obra de historia de las ideas estéticas que Karl Borinski publicó entre 1914 y 1924 con el título *La Antigüedad en la poética y en la teoría del arte desde el final de la Antigüedad clásica hasta Goethe y Wilhelm von Humboldt*.

La obra de Gracián ha dado pie al fenómeno que podríamos denominar de las "incursiones". Sucede a veces que, en el curso de sus estudios, ciertos pensadores quedan fascinados por Gracián, al que dedican una intensa atención pasajera, y hasta quizás intermitente: así Clément Rosset a propósito de la filosofía del artificio, Remo Bodei en su libro sobre la teoría de las pasiones en el siglo XVII o Benjamin en el caso que nos ocupa. Y también sucede que, como en estos acercamientos más o menos fugaces dichos pensadores prescinden de apoyos bibliográficos o bien no los saben valorar debidamente, la brillantez de los resultados suele depender de la medida en que las obras de Gracián se prestan a una lectura más o menos ocasional y sin intermediarios especializados. De ahí que tanto Benjamin como los demás autores recién mencionados sobresalgan en sus aproximaciones al *Oráculo manual* y dejen bastante que desear si se atreven con un texto tan problemático y exigente como *Agudeza y arte de ingenio*.

Y no es que Benjamin peca de incoherente en su tratamiento de la "ponderación misteriosa": lo que nos desilusiona es que se base en la aplicación bastante discutible que de esta noción graciana hace Borinski, un erudito cuya falta de rigor ha sido puesta de manifiesto por Knut Forssmann en su libro sobre Gracián y la literatura alemana.

Como ya hemos dicho, Benjamin dedica a la "ponderación misteriosa" la sección final de *El origen del drama barroco alemán*. Se trata de tres páginas que, en virtud de la homología existente entre el libro y su objeto de estudio, corresponderían exactamente a la escena de la "apoteosis", que se produce cuando la representación está ya a punto



deconcluir y, gracias a la intervención de un elemento extrínseco, el drama barroco consigue liberarse de la atmósfera luctuosa que ha dominado hasta entonces su desarrollo. A partir de la cita de Borinski, Benjamin identifica la "ponderación misteriosa", con el agente de este vuelco prodigioso: de esta milagrosa transfiguración del luto en una explosión de júbilo final.

Muy simplificada, la argumentación es la siguiente. En su fragmentación, la imagen alegórica, tan típica del drama barroco, provoca un sentimiento de tristeza: tal dispersión demuestra el fracaso de la intención significativa del hombre, lo falible de su entera actividad intelectual. Más aún, la precariedad de la alegoría tiene un alcance teológico: es un castigo infligido a la subjetividad. Pues la subjetividad, en su orgullo, no se conforma con nombrar a la Creación (que, en cuanto obra divina, es intrínsecamente buena), sino que utiliza la palabra para distanciarse de ella juzgando, reflexionando y significando con un gesto de superioridad que es la fuente de todo mal. Sin embargo, en el último instante, y como también es obra suya, Dios levanta en su caída a esta misma subjetividad que pretende reducir el mundo a objeto. Y esto es lo que Benjamin entiende por "ponderación misteriosa": la capacidad de la imagen barroca para suscitar un júbilo apoteósico, simulando un impulso ascensional de los cuerpos (con la ayuda de columnas, ángeles, nubes y ropajes): un impulso ascensional que sólo puede ser explicado como intervención divina para salvar al hombre de su absorción en la tristeza de la alegoría.

Quizá lo que reste efectividad a esta apelación a Gracián es que Benjamin, a la zaga de Borinski, se limita a un cambio de registro, a una transposición. Para Gracián la "ponderación misteriosa" es un artificio del orden del ingenio: ante un enigmático "reparo" o laguna de sentido, el ingenio se ve obligado a "ponderar" o reflexionar, hasta

que lo "desempeña" o explica como una conexión inesperada entre el sujeto del discurso y alguno de sus correlatos, a ser posible circunstanciales porque, como dice Gracián (262), "las contingencias son la ordinaria materia de los misterios; porque como pudieron variarse, el concurrir éstas más que otras, ocasiona luego el reparo ... Cuanto más extravagante la contingencia, da más realce a la ponderación". En cambio, en la "ponderación misteriosa" tal como la entiende Benjamin, el simulacro de ingravidez, de impulso ascensional de los cuerpos, no constituye un misterio que el ingenio tenga que desentrañar: la ruptura de la verosimilitud artística se explica como intervención milagrosa de fuerzas sobrenaturales, según la vieja noción aristotélica de lo *thaumastón*, de lo admirable o maravilloso.

### III

Pues la presencia de Gracián en *El origen del drama barroco alemán* es mucho más fecunda cuando sus ideas no están simplemente aplicadas o traspuestas, sino que contribuyen directamente al análisis de la irresoluble tensión entre transcendencia e inmanencia, entre lo espiritual y lo mundano, que, según el libro, caracteriza a aquella época.

Esto es lo que sucede en la penúltima sección de la primera parte, titulada. "El cortesano como santo e intrigante". Benjamin reconoce dicho título como procedente de Gracián, aunque esta vez tampoco directamente, sino a través de otro libro de carácter especializado: una monografía de Egon Cohn sobre los modelos sociales en la novela alemana del siglo XVII donde se alude al último aforismo del *Oráculo manual* (228): "En una palabra, santo, que es decirlo todo de una vez". Pero lo más importante es que Benjamin añade que la figura del cortesano, en torno a la cual gira esta sección, completa

la trilogía de personajes más característicos del drama barroco, junto con el déspota y el mártir, a quienes están dedicadas sendas secciones precedentes.

Dentro de la economía de *El drama barroco alemán* estas figuras típicas funcionan como lo que Deleuze (60-81) denomina "personajes conceptuales": son figuras en cuyos rasgos personales se manifiestan movimientos de pensamiento que escapan al control del pensador, del mismo modo que en los heterónimos literarios se expresan experiencias que superan la individualidad del escritor.

En el libro de Benjamin estas figuras típicas del teatro barroco se caracterizan por su ambigüedad, que se refleja en los títulos dobles y antitéticos de las correspondientes secciones: no sólo el cortesano aparece en la escena "como santo e intrigante" al mismo tiempo, sino también el monarca o soberano se presenta simultáneamente "como mártir y tirano o déspota". Es decir, cada una de estas figuras surge de un compromiso cínico y acomodaticio entre dos aspectos contradictorios: un gesto idealista (el del santo o el mártir) que sale perdiendo y se posterga en favor de una actitud pragmática (la del intrigante o el déspota) que es la que termina triunfando. Se trata de personajes que, ante la degradación secular del estado de cosas, la aceptan como irremediable y sacan partido de ella, en vez de luchar por reducir la distancia entre los hechos y los principios en crisis. Esto les lleva a suspender indefinidamente la trascendencia ética de los principios, en beneficio de lo que Aranguren (122-123 y 128-130), a propósito de Gracián, denomina "prudencia mundana": es decir, una colección de improvisadas reglas prácticas encaminadas a sortear eficazmente la bajeza del mundo.

Así, por ejemplo, la figura del monarca, para entender a la cual hay que tener en cuenta (como subraya Benjamin apoyándose en olvidadas poéticas de aquella época) que

el drama barroco se diferencia de la tragedia clásica por no desarrollarse en un tiempo mítico, sino en un tiempo histórico que equipara la obra de teatro a una crónica. El soberano, en cuanto personaje más relevante, debería encarnar el sentido trascendente de la historia estando por encima de los hechos. Sin embargo, las continuas catástrofes, de donde se deriva el nombre alemán del drama barroco (*Trauerspiel*: literalmente, "obra de teatro luctuosa"), ponen en crisis el *ethos* histórico, haciendo que el monarca se vuelva tan vulnerable como cualquier otra criatura y cobre aspecto de mártir que sufre estoicamente, como el "príncipe constante" calderoniano o el Carlos I de Inglaterra en ciertas obras de la época. De ahí la cara opuesta de la figura real: su aspecto de déspota o tirano. Pues, a la luz de la precariedad histórica, el rey ya no se legitima teocráticamente, sino que adquiere soberanía por su virtual condición de dictador: por su habilidad para ejercer poderes extraordinarios en los frecuentes estados de emergencia.

Pero, al recurrir a Gracián en su caracterización del cortesano, Benjamín no se limita a distribuir la antítesis "santo-intrigante" sincróticamente, de tal modo que el hombre de corte explotaría la mayor utilidad de la prudencia mundana a la hora de triunfar sin escrúpulos, sin dejar por ello de reconocer la superioridad moral de los principios trascendentes, a pesar de estar en crisis, coexistencia no sintética que en el texto correspondería a la diferencia entre el mencionado aforismo 300, que declara la santidad "cadena de todas las perfecciones" (228), y la mayoría de los restantes aforismos, que enseñan a ser intrigante del modo menos santo posible, dando así lugar a esa "atomización de significados" que, según Jorge Checa(278), favorece un modo discontinuo de lectura del *Oráculo manual*.

Lo que Benjamin destaca es la paradoja de que, en el caso del cortesano, tal como aparece retratado en el teatro barroco, los dos polos de la transcendencia y la inmanencia se confunden en el alto nivel de exigencia que, respectivamente, plantean al personaje. Pues al cortesano en cuanto intrigante la entrega incondicional a la falta de escrúpulos del mundo le cuesta tantos sacrificios y renunciaciones como al santo su adhesión heroica a unos principios que, no obstante su elevación, han dejado de tener vigencia frente al pragmatismo dominante. El personaje, para triunfar en esa quintaesencia de la sociedad mundana que es la corte, se ve obligado a intrigar: a inhibir sus propias pasiones en favor de un cálculo racional de los afectos ajenos que le permitirá manipular el curso de los acontecimientos y, en el drama barroco, dominar la acción como lo hacía el destino en las tragedias clásicas.

Pero el cortesano intrigante termina a su vez siendo víctima del final reservado en el libro de Benjamin a todos aquellos soberbios que sustituyen la espontaneidad de la acción por el distanciamiento de la reflexión. La apasionada ambición requiere del cortesano un autocontrol tan riguroso, una impasibilidad tan intensa en sus relaciones con el prójimo que a la postre conduce a la inercia espiritual, a la acidia típica de los santos en sus momentos de sequedad y desaliento. O para decirlo con un oxímoron del mismo Benjamin (85-86): "Esta capacidad [de intriga] exige una estricta disciplina interna así como una acción sin escrúpulos dirigida hacia fuera. Su praxis comportaba un desapasionamiento frente a la marcha del mundo cuya frialdad sólo puede compararse en intensidad al ardiente afán de la voluntad de dominio. La perfección del comportamiento mundano así alcanzada, suscita melancolía en la criatura despojada de la espontaneidad de los impulsos. Y este estado de ánimo permite exigir paradójicamente del cortesano que sea un santo, e incluso afirmar que lo es, como hace Gracián".

## IV

Seguimos teniendo noticia del interés de Benjamin por el *Oráculo manual* y por la figura del cortesano en Gracián, debido a que en mayo de 1928 *Die literarische Welt* publica una reseña suya de una traducción alemana de los *Pensieri* de Leopardi en la que afirma que son "un oráculo manual, un arte de prudencia mundana para rebeldes" y que "su moralismo estridente y desgarrador, de hecho, a nadie se aproxima tanto como al español Gracián" (*GS III*, 118). La reseña esboza una comparación (que nos sabe a muy poco) entre los *Pensieri* y el *Oraculo manual*, dos colecciones de aforismos que tienen en común, según Benjamin, el hecho de experimentar temerariamente con una sustancia explosiva: el "mundo". Pero a Benjamin le parece que Gracián reflexiona más profundamente que Leopardi sobre la injusticia de un mundo donde el triunfo a toda costa es el valor predominante. Y comienza explicando esta superioridad con la ayuda de un argumento biográfico de lo más endeble: Gracián habría tenido mayor experiencia de la vida de corte que Leopardi, quien, recluido "en la soledad de Recanati y de Florencia", hubo de suplirla con citas de los moralistas antiguos. Pero, hacia el final de la reseña, Benjamin hace justicia al escritor italiano, recurriendo a una distinción de Sainte-Beuve entre "inteligencias-espejo" e "inteligencias-espada". Gracián sería una inteligencia que se defiende con la misma espada que le brinda el mundo: elaborando, imperturbable, una prudencia basada en la propia bajeza de la sociedad de corte. En cambio, Leopardi sería una inteligencia-espejo, lo cual no quiere decir que su pesimismo sea pasivo, sino que, al reflejar dicha vileza en el metal de la coraza que opone al mundo, lo denuncia con un gesto de rebeldía.

El interés de Walter Benjamin por Gracián vuelve a manifestarse en una carta de la primavera de 1932 (*Briefe IV*, 107), dirigida a Gretel Karplus (la esposa de Adorno) desde Ibiza y donde habla de reanudar cierto trabajo sobre Gracián. Quizá se trate de un artículo para *Die literarische Welt* que todavía figura en una lista de proyectos de 1933 (*GS VI*, 157), año en el que también regala a Gretel Karplus un ejemplar dedicado del *Oráculo* en la traducción de Schopenhauer.

En otra carta del 25 de junio de 1932 comunica a Gershom Scholem sus planes para honrar al *genius loci* (concretamente el de San Antonio, Ibiza) pergeñando unos cuantos pensamientos sobre el autor aragonés. Y explica que este proyecto es fruto de su ya antigua admiración por el *Oráculo Manual*, a la que ahora se ha unido otra causa inmediata: la lectura del estudio de Karl Borinski sobre Gracián y la literatura cortesana en Alemania. Un libro que, sin embargo, no ha dejado rastro en la obra de Benjamin, quizá porque en él Borinski estudia al cortesano desde un punto de vista que le resulta menos interesante: en su relación formativa con la discreción y el gusto. Todavía en mayo del año siguiente, en una carta dirigida desde Ibiza a Kitty Marx-Steinschneider (*Briefe - IV*, 198), Benjamin reitera: "planeo en silencio un comentario a Gracián, y a este fin he reunido aquí varias ediciones suyas y estudios sobre su obra". Y, además, bromea: "éste era un jesuita sobre el que Gershom. Scholem, si se lo pides, puede darte una pequeña charla en torno a una taza de té".

Scholem (*Briefwechsel Benjamin-Scholem*, 20) da por irrealizado este proyecto de Benjamin sobre Gracián: "Que yo sepa, Walter Benjamin nunca llegó a escribir este trabajo anunciado en sus cartas". Sin embargo, cabe preguntarse si un resto de lo esbozado o redactado no ha llegado hasta nosotros. En la misma primavera de 1932 Benjamin

escribió a Gretel Adorno desde Ibiza, explicándole su propósito de continuar tratando los temas de *Calle de dirección única* en una serie de textos igualmente fragmentarios que no sabemos si estaban destinados a añadirse a este libro o bien constituían el germen de otro nuevo. En todo caso en junio de ese año aparece en el *Frankfurter Zeitung* un pequeño grupo de escritos de tales características que se han abierto camino hasta el volumen IV de las *Obras completas* de Benjamin con el título de *Ibizenkische Folge o Suite ibicenca*.

## V

El primero de ellos se llama *Höflichkeit* o "Cortesía". Consiste en una densísima página y media despojada de nombres propios y referencias bibliográficas, pero de extrema sutileza y capacidad de síntesis, donde se reanuda la reflexión benjaminiana acerca. de la figura del cortesano. con inequívocas resonancias del *Oráculo manual* .

El planteamiento inicial es el mismo que en *El origen del drama barroco alemán* . La cortesía surge de un pacto o compromiso en un mundo donde los más elevados valores (sinceridad, humildad, amor al prójimo y compasión) están en crisis debido a la lucha de intereses de la vida cotidiana, que es lo que Gracián denomina "emulación". Benjamin subraya que, a pesar de su importancia histórica, apenas se ha reflexionado sobre el papel de la cortesía como mediadora entre la moralidad y la necesidad de medrar enfrentándose a los otros. Y sigue observando que, en cuanto mediación, la cortesía se distingue por no identificarse con ninguno de sus dos respectivos extremos. Por un lado, la cortesía no es la exigencia ética en crisis, sino una. alternativa. suya que acaba por sustituirla. Y, por otro, la cortesía tampoco proporciona. un arma. para la lucha de intereses, sino que, al ser pura. forma, estiliza. dicha lucha, amortiguando su crudeza.



Según Benjamin, el carácter formal de la cortesía consiste en que representa la emulación o el conflicto de intereses como indecible: como imposibilidad de prever cuál de los dos rivales saldrá ganando en cualquier momento de la lucha. Pues la prudencia del cortesano es una estrategia encaminada a equiparar la lucha de intereses a un juego de azar donde ninguna intervención es acumulativa. (aspecto, por otra parte, muy explícito en la terminología de Gracián). Se trata de desconcertar sin tregua al rival, despistándolo: disimulando la propia intención para mantener ventaja sobre él y así terminar logrando lo que nos proponemos.

Y aquí es donde Benjamin enlaza más claramente con su anterior tratamiento de la figura del cortesano. Según él, lo que mejor caracteriza a la prudencia mundana en su voluntad de dominio es el control de la propia ambición, ya que en el juego de la emulación el triunfo depende de la capacidad para neutralizar al rival aplazando los proyectos, manteniéndolos ocultos por el momento.

De ahí que, hacia el final de su análisis, Benjamin afirme que la prudencia mundana, tal como la practica el cortesano, lleva a cabo una transmutación de valores que explica que, tal prudencia, siendo formal, pueda resultar también regulativa. Pues en el ejercicio de la prudencia mundana todas las distintas virtudes pierden el valor habitual (el valor intrínseco y positivo que tradicionalmente les asignaba la ética), para quedar reducidas a la condición de simples instrumentos formales encaminados al engaño del rival: adquieren el valor ocasional e indecible de la falsa apariencia que induce a error acerca de las verdaderas intenciones del cortesano.

Por ello mismo (y como resultado de tal transmutación) el lugar central de la prudencia pasa ahora a ocuparlo la virtud más indispensable para el disimulo: la

paciencia. Y esta exaltación de la paciencia, aunque ya no aplicada a la rivalidad sino a los planes de trabajo, quizá influyera en la elección de un lema. de Gracián por parte de Benjamin, como nos informa una carta de mayo de 1935 dirigida a Adorno. Dice así el lema: "En todas las cosas que emprendas trata de poner al tiempo de tu parte".

#### Trabajos citados

- -Aranguren, José Luis L., "La moral de Gracián", *Estudios literarios* (Madrid: Editorial Gredos, 1976), pp. 113-150.
- -Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes (Madrid: Taurus, 1990).
- -*Gesammelte Schriften III: Kritiken und Rezensionen*. Herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972).
- - *Gesammelte Schriften VI*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenduser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985).
- - *Gesammelte Briefe. Band IV* (1931-1934) . Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz (Frankfurt am Main: 1998).
- -Walter Benjamin-Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940* Herausgegeben von Gershom Scholem (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980).
- -Checa, Jorge, "Oráculo manual: Gracián y el ejercicio de la lectura", *Hispanic Review*, Vol. 58, no. 3, Summer 1991, pp.263-280.
- -Deleuze, Gilles / Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Les Editions de Minuit, 1991).

- Gracián, Baltasar, *Obras Completas* , edición de Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1960).