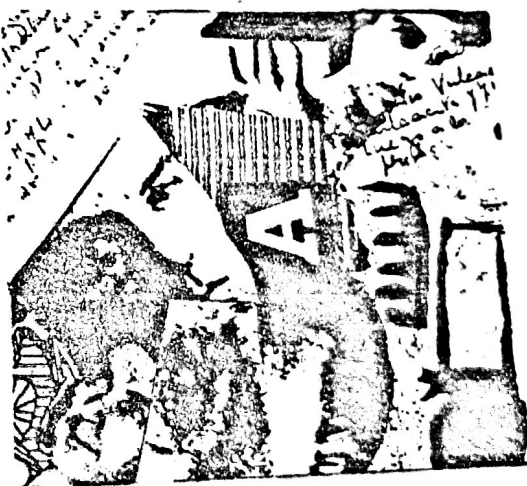


María Teresa Gramuglio

La construcción de la imagen (de escritor)

(Escritor no de escritor, pero de la literatura)

I. El título de estas notas puede inducir a un equívoco que me apresuro a disipar: las imágenes de que aquí se trata son imágenes de escritor, esto es, un motivo que remite no a la poética sino a un aspecto vinculado a la historia literaria en la Argentina. Es posible afirmar que las hipótesis, aproximaciones teóricas y observaciones metodológicas que se esbozan, hallan su punto de partida en una comprobación empírica: la de que los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos ¹ figuras de escritor, y que estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos. La hipótesis inicial, entonces, es que en torno de esas construc-



ciones se arremolina, generalmente en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor,² y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la lite-

ratura y en la sociedad. Su lugar en la literatura, esto es, su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado. Y su lugar en la sociedad, es decir, la vinculación con aquellas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extra-literarias, funcionalmente ligadas a lo literario pero regidas por otras lógicas: las luchas culturales, la vinculación con los sectores sociales dominantes o dominados, con los mecanismos del reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos del poder. De modo que en estas figuras el escritor proyecta, de esa manera fluida, difusa y no cristalizada que caracteriza a las "estructuras de sentimiento" tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es. En ese sentido, es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse, para decirlo al modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma.

En la construcción de estas figuras ingresan a menudo motivos que por su recurrencia han llegado a convertirse en verdaderos tópicos. Así, la figura del escritor malogrado, prisionero de sus circunstancias, que fracasa por carecer de libertad para consagrarse a su obra, o la más romántica del genio solitario e incomprendido, han llegado a ser familiares, por lo menos en la literatura occidental a partir del siglo XIX. Sin embargo, estas construcciones están de tal modo atravesadas por la historia, que di-

chos motivos, aunque recurrentes, nunca resultan idénticos, y siempre se reformulan y resemantizan en función del contexto en que se inscriben. Habrá que tener en cuenta, entonces, que más allá de las constantes retóricas, que a veces parecieran vaciarlas de su especificidad semántica, las figuras de escritor remiten inexorablemente, por un lado, a la constitución de una subjetividad fechada, y por el otro, al estado del campo literario a que pertenece el escritor, a los conflictos presentes en ese campo, a las formas de acceso posible y al conjunto de condiciones cambiantes que regulan la práctica literaria.

Las figuras de escritor pueden ser concebidas como ideogramas en el sentido que Jameson confiere a este término, esto es, como unidades discursivas complejas, a la vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos.⁴ Estos conflictos ponen en juego un sistema de elecciones y de valoraciones -qué autores se leen, por ejemplo, o qué temas se privilegian, cómo es concebida la función del escritor, cuestiones que se pueden reconocer como decisivas en Borges, en Gálvez y en Mallea- y operan en muchos casos como verdaderos exorcismos de los fantasmas más temibles que acechan la autoimagen del escritor, vinculados frecuentemente a la esterilidad o al fracaso -no poder escribir es el drama que organiza la peripecia corrosiva de "Escritor fracasado", de Roberto Arlt.

Estas primeras aproximaciones podrían quizá condensarse en una cita muy breve: "El imaginario de un escritor es, también, la construcción de una imagen de sí en el espacio literario, y su estética, la forma que da a esa imagen".⁵



II Siempre se podrá argüir con ver-
dad que desde que hay escritores
y escritura, o, más precisamente desde
que hay poetas y poesía, la cuestión de
la figura del poeta y su función social
ha sido tema de preocupación y de con-
troversia: basta recordar, para confir-
marlo, los diálogos platónicos y, entre
ellos, *La República* (diálogo éste que,
dicho sea de paso, presenta una de las
primeras justificaciones sistemáticas de
la censura que desde el poder se ejer-
ce sobre la literatura). Pero lo cierto
es que la construcción de imágenes de
escritor en el sentido que aquí he tra-
tado de ir definiendo se convierte en
un motivo relevante, llamativo por su
frecuencia y revestido de significacio-
nes nuevas a partir de la autonomiza-
ción de los respectivos campos litera-
rios en las literaturas nacionales. Pero
como la autonomización de un campo
literario no es algo que pueda fecharse
de modo puntual (a menos que uno lo
haga metafóricamente), habrá que pen-
sar en un proceso de formación de
aquellas bases o condiciones de posibili-
dad sociales y mentales necesarias para
que, en primer lugar, el dominio cultu-
ral adquiera cierta autonomía con res-
pecto a las instancias del poder ecle-
siástico y político y, dentro de ese do-
minio, al que llamamos campo intelec-
tual, el campo literario se distinga a
su vez de manera más o menos preci-
sa; y también para que, en segundo lu-
gar, el **ser escritor y escribir literatu-
ra** se invistan de un sentido y un valor
específicos que diferencie a la práctica
literaria de otras prácticas de escritu-
ra como la que pueden realizar, por
ejemplo, filósofos, publicistas, historia-
dores, tratadistas y sociólogos. ⁶ La lite-
ratura no puede concebirse como un es-
pacio social específico si el conjunto
de las actividades culturales no se ha-
lla en condiciones de acceder a una
cierta autonomía, y la génesis del cam-
po literario debe encararse en relación

con la autonomización del campo inte-
lectual, dentro del cual se recorta co-
mo un subconjunto.

Es posible señalar rápidamente cómo
operan estas cuestiones si se repasan
algunos datos en la literatura argentina
del siglo XIX.⁷ La relación entre inte-
lectuales y poder, o, más concretamen-
te, la función de los intelectuales en
la esfera política, fue una cuestión que
preocupó intensamente a los represen-
tantes de la generación del 37, y como
tal está planteada en los escritos de
los miembros del Salón Literario, en
Echeverría, en Alberdi, en Sarmiento.
Pero en el siglo XIX la heteronomía de
la actividad intelectual es aún casi to-
tal, y la literatura o la escritura en
sentido amplio son generalmente instru-
mentales con respecto a la función polí-
tica, diseñan sus estrategias para influir
sobre el poder o para acceder a él, y
carecen, en términos globales, de instan-
cias de legitimación en su propia esfe-
ra. Todavía en la segunda mitad del si-
glo XIX, un escritor como José Hernán-
dez manipula no sólo sus escritos perio-
dísticos, sino el mismísimo Martín Fie-
rro para ganar por medio de ellos un lu-
gar expectable en la clase política de
Buenos Aires.⁸ Y por otro lado, la exis-
tencia de campos literarios autonomiza-
dos como el francés, que proveen mode-
los prestigiosos, da ocasiones a no po-
cos desfasajes y anacronismos en cuanto
a las figuras que movilizan el imagina-
rio de nuestros escritores. Así Sarmien-
to, cuando publica su primer artículo pe-
riodístico en Chile, puede alimentar fan-
tasías dignas de un Rubempré en un me-
dio donde no hay ni bohemia parisina
ni redes institucionales adecuadas para
brindar el tipo de éxito que esas enso-
ñaciones requieren.⁹

El proceso de autonomización y el
surgimiento del primer campo literario
argentino puede seguirse en la creación
de redes institucionales y discursivas es-
pecíficas (universidades, cátedras, acade-

mias, sociedades, premios, cargos) y debe ser puesto en relación con las transformaciones sociales que se inician en la Argentina del Centenario.¹⁰ No es necesario repetir aquí esos datos, pero sí subrayar nuevamente que las figuras de escritor y las representaciones del campo literario se convierten en objetos frecuentes en el imaginario de los escritores cuando comienza ese proceso: es entonces cuando proliferan los textos que tienen como tema algún aspecto de la vida literaria, que designan, con la ficción o con la polémica, los lugares del campo y los puntos de conflicto presentes, que proponen representaciones y que edifican mitos.¹¹ Los años que van desde el Centenario hasta la crisis de 1930 en la Argentina se caracterizan por un conjunto de transformaciones estrechamente vinculadas a la modernización sociopolítica y a los cambios urbanísticos, dos aspectos que incidieron de modo visible en la configuración y en la dinámica de la vida cultural. Entre la emergencia del primer campo literario argentino y la consolidación de su autonomía relativa, el ingreso de nuevos actores (entre ellos, de modo notorio, las mujeres) y la ampliación del público lector, modificaron sustancialmente las condiciones de la práctica literaria. En el transcurso de esos años la oferta literaria se diversificó; surgieron nuevas editoriales, instituciones y grupos; proliferaron las revistas literarias; tendencias poéticas contrapuestas polemizaron entre sí con más o menos vehemencia; se delinearon nuevas formas de relación de los escritores con el público y con el conjunto social. Todo ello implicó no sólo modificaciones en la relación entre "campo intelectual y campo del poder", sino también redefiniciones de la imagen del escritor.

Esta brevísima referencia a las transformaciones del campo literario argentino no indican de ninguna manera que se intente aquí proceder a su recons

Argumento
trucción para invocarlo como llave maestra y explicación omnicomprensiva de las imágenes de escritor. Aunque como es evidente estas notas deben buena parte de su inspiración a las teorías de Pierre Bourdieu,¹² el paso metodológico que proponen es casi inverso: intentar, no una descripción de estados de campo, sino una lectura de las imágenes de escritor que algunos textos construyen, poniendo las estrategias discursivas y las estrategias de escritor¹³ en relación de implicación mutua, para seguir en sus articulaciones los modos específicos y diferenciados que revisten tanto los conflictos inscriptos en la formulación del proyecto literario, como los sistemas de valor que sustentan la concepción acerca de la función de la literatura y del escritor.



En el primer campo literario argentino, espacio aún en proceso de formación, puede inscribirse la aparición, en 1910, de *El diario de Gabriel Quiroga*,¹⁴ de Manuel Gálvez, un texto que si bien no tuvo éxito de venta -la tirada fue de 500 ejemplares y no hubo reediciones- resultó, en cambio, notablemente exitoso en cuanto a la supervivencia de un conjunto de temas ideológicos del nacionalismo espiritualista que en él se plantearon, temas que fueron luego recuperados en numerosos textos posteriores vinculados a esa corriente de pensamiento, como, para mencionar un ejemplo notorio, *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea. No se trabajará aquí sobre esa zona ideológica, ya bastante conocida, sino sobre la estrategia discursiva por la cual Gál

LA CONSTRUCCION DE LA IMAGEN

vez, en lugar de escribir lisa y llanamente un ensayo sobre lo que consideraba los "males" que aquejaban a la nación, apeló a un género convencional y convencionalizado -el diario- y construyó un aparato híbrido para introducir a un personaje ficticio -Gabriel Quiroga- que se hace cargo del discurso de ideas.

Es posible postular, por un lado, que El diario... elige ser un ensayo desviado, porque su pacto constitutivo coloca en la base una ficción, la de ese personaje, Gabriel Quiroga, que ha escrito un diario; y por el otro, que esa estrategia constructiva lo presenta como un texto donde, aparentemente, hablan dos voces. La primera de ellas es la de un autor real, Manuel Gálvez, nombre que figura en la tapa del libro y también al pie de la larga introducción que precede al diario propiamente dicho, en la cual el autor se proclama simplemente editor de lo que se va a leer, en un sentido muy próximo al del actual uso anglosajón del término: dice que ha depurado el texto original de elementos que harían dificultosa la lectura, que ha realizado una especie de montaje con los materiales del diario de Quiroga, y que ha practicado una selección de los mismos, ofreciendo a los lectores una versión expurgada de acontecimientos íntimos y subjetivos (algo así, fabulemos, como lo que Leonard Woolf hizo con el diario de Virginia Woolf). En ese prólogo, la voz de Manuel Gálvez traza una semblanza y una historia intelectual de Gabriel Quiroga en la que cualquier lector más o menos informado puede reconocer fácilmente datos autobiográficos del propio Gálvez, y que por lo tanto diseñan a Gabriel Quiroga como un doble o un alter-ego de Gálvez, cuestión que la crítica contemporánea señaló de inmediato. Además, el autor-prologuista-editor Manuel Gálvez aclara que Gabriel Quiroga no se llama "en realidad" Gabriel Quiroga, sino que ese nombre es un seudónimo tomado de un antepasado suyo

que era "castellano, hidalgo y opulento", con lo cual introduce el tópico de los mitos del linaje, constitutivo de tantas figuras de escritor en la literatura argentina.¹⁵ Por último, el prologuista aclara que el uso del seudónimo no se debe a la cobardía sino a la modestia de Gabriel Quiroga, modestia que, visiblemente, no se cuenta entre los atributos de Manuel Gálvez, quien sí inscribe su nombre en la tapa como nombre de autor.

La segunda voz, la de Gabriel Quiroga, entra después de esa larga introducción, en un segundo prólogo titulado *Dos palabras* y firmado con las iniciales

G.Q. Este segundo prólogo, escrito en primera persona, gira en torno de dos cuestiones centrales: una -quizá la más atractiva-, pero que aquí resulta lateral- la idea de que publicar es perder algo del yo; la otra, el reconocimiento de que este libro es un homenaje a la patria en su centenario, pero un homenaje que se califica de "duro y cruel" por las verdades que encierra, y que seguramente sonará como una nota discordante en medio de los festejos que la celebración suscita. Gabriel Quiroga escribe entonces "Yo me resigno a publicar..." y "Yo le ofrezco a mi patria..."; pero en la última frase del prólogo, inmediatamente antes de las iniciales G.Q. con que se lo firma, leemos: "Y este fue el primero y el último libro de Gabriel Quiroga". Ante esta ruptura en el nivel de la enunciación, el lector no puede menos que sobresaltarse y preguntarse "¿quién habla aquí?". Pues este giro discursivo de la frase final resulta en verdad inesperado y enigmático. Recapitulando estos desvíos, vemos que, para gran sorpresa nuestra, hemos acabado por encontrarnos, en los comienzos de un texto de Gálvez, con estrategias dignas de Borges: un ensayo enmascarado que tiene como punto de partida una ficción; un pacto de lectura desviado que nos instala en el apócrifo: un au

tor que escribe un diario que es el diario de otro; un escritor ficticio que tiene un nombre (un seudónimo) tomado de sus antepasados; finalmente, un relevo de voces que torna dudoso el estatuto del sujeto de la enunciación.

Pero este escritor no es, en la concepción de Gálvez, un escritor, pues se trata de alguien que no publica, alguien a quien este texto le es arrancado y que no escribirá un segundo libro: no llegará, por lo tanto, a constituirse en autor, esto es en alguien cuyo nombre se convierte en la marca que confiere unidad a un conjunto de textos.¹⁶ En el discurso de la voz que firma Manuel Gálvez, Gabriel Quiroga encarna explícitamente la figura del esteta, del dilettante, del aficionado, y en este último sentido aparece casi como un heredero de los escritores del ochenta: un amateur. En su versión tradicional, el amateur es, ciertamente, un bel esprit, que confiere un noble prestigio a las letras y que aparentemente desdeña el prestigio que las letras pueden conferirle a él. Pero con la figura del amateur el escritor corre el riesgo de quedar atrapado en una imagen que niega la base misma de su legitimación efectiva: visto como un amateur y no como un profesional permanece en algunos casos sometido a actitudes y estrategias permanentes (en otros quedará alojado en un lugar sospechoso o marginal), y es por ello que el conflicto con la figura del amateur se plantea de modo característico en las etapas de iniciación del escritor y en los campos literarios en formación, donde aún resultan ambiguos tanto el estatuto del escritor como el de la práctica literaria.¹⁷

Por todo esto, parece pertinente proponer que en la figura de Gabriel Quiroga Gálvez intenta distanciarse de un tipo de escritor, y procede a liquidarlo: "Y éste fue el primero y el último libro de Gabriel Quiroga" es, por cierto, una frase que suena a epitafio. Con ella,

al mismo tiempo que revela la ambigüedad del primer campo literario, Gálvez elimina una parte de sí mismo que simboliza su colocación todavía indecisa en ese campo, y procede a instalar, en su lugar, otra figura, la del autor-editor Manuel Gálvez, primera de la larga serie que irá desfilando en sus textos posteriores. Aunque con estrategias diferentes, esta liquidación puede considerarse homóloga a la que se realiza con el escritor bohemio Riga, protagonista de *El mal metafísico*, que finalmente muere en Nacha Regules. En Gabriel Quiroga se condensan, como en Riga, zonas de rechazo; por eso, simbólicamente, ese doble que es Quiroga morirá como escritor (éste fue su último libro) y el nombre de Gálvez usurpa su nombre en la tapa como nombre de autor.

Pero habría que añadir, para ser precisos, que no todo Gabriel Quiroga se liquida, pues Quiroga, además de un amateur, es un patriota, y este rasgo que también será retomado por Gálvez en textos posteriores, y reelaborado de maneras diversas, constituye un caro motivo nacionalista que se manifiesta de modo paradigmático en una obra como la de Lugones. Pero la historia de las transformaciones y desplazamientos del ideograma de escritor-patriota es un capítulo que la economía de estas notas permite omitir.

Conviene ahora reiterar la pregunta: ¿por qué esa estrategia complicada? ¿Por qué el alter-ego, por qué Gabriel Quiroga? Nombrar el libro es encontrarse con la exasperación del escamoteo y de la ambigüedad: el *Diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez. En el prólogo firmado por Manuel Gálvez se lee: "... mi condición de editor no me responsabiliza de las ideas del autor. En otra parte sería ridícula esta advertencia, pero en Buenos Aires nunca está de más". La cita no puede dejar de ser puesta en correlación con la anterior de negación de la cobardía de Gabriel Quiroga.

LA CONSTRUCCION DE LA IMAGEN

roga como motivo para no firmar su libro con su propio nombre. Pero si esta lectura resultara abusivamente maligna, se puede señalar que ella revela, por lo menos, una preocupación bastante aguda acerca de lo que se puede o no se puede decir, esto es, de las condiciones de recepción para un libro como *El diario...*; es también elocuente en cuanto a la imagen negativa que Gálvez presenta del medio literario porteño, confirmada por numerosos pasajes de sus *Memorias*, en los que deja minuciosamente registradas ingratitudes, insidias y mezquindades sin cuento; y realiza una maniobra sinuosa: yo, Gálvez, firmo este libro, pero afirmo que no soy responsable de sus ideas, puesto que estas ideas son de otro, maniobra que revela el carácter aún precario de la autoridad de un autor que necesita enmascararse tras la figura del editor, del que hace públicos los discursos de otro.¹⁸ Finalmente cabría agregar que, además de remitir a la ambigüedad de la propia colocación en un campo también todavía ambiguo, esta estrategia se halla estrechamente emparentada con un procedimiento que opera en la misma dirección (que Gálvez dice haber tomado de Flaubert) y que utilizará hasta el hartazgo en sus ficciones: el estilo indirecto libre. Con él, el narrador delega en las voces de los personajes el discurso de ideas, y sobre todo de aquellas ideas de crítica social cuya atribución al autor podría resultar poco conveniente para la estrategia del escritor.¹⁹

De modo que Gabriel Quiroga es apenas el primero de la larga serie de personajes escritores que pueblan los libros de Gálvez, y que van registrando la transformación de aquella figura inicial de escritor patriota y amateur. Son escritores prácticamente todos los personajes de *El mal metafísico*, es escritor el Monsalvat de Nacha Regules, y es escritor Claraval, el protagonista de *Hombres en soledad* y *El uno y la multitud*. Es decir, que en el lapso que va de

1910 hasta la década del 40, Gálvez ha seguido otorgando centralidad a la figura del escritor en sus textos, no sólo construyendo autoimágenes en que se proyecta su subjetividad, sino sobre todo convirtiendo al escritor en el punto focal que orienta la perspectiva desde la cual son percibidos los temas en torno de los cuales se organizan sus ficciones, sean la prostitución y la injusticia social o el fracaso de las ilusiones de la generación moral que produjo en algunos sectores sociales el golpe del treinta. Y es justamente en la novela del treinta, en *Hombres en soledad*, donde es posible encontrar, junto a la construcción de una imagen que tematiza uno de los motivos recurrentes característicos, el de la soledad del escritor, una representación ficcional del campo literario tal como Gálvez lo concebía, esto es, como una construcción imaginaria cuyo valor de verdad no reside en el registro de los datos reales, sino en lo que revela acerca del sistema de valores que la sustenta.

En cuanto a lo primero, a la soledad, es fácil ceder a la visión ya canónizada que, desde distintos lugares ideológicos, ha visto en la década del treinta un páramo cuyo signo más evidente es el aislamiento y la incomunicación entre los intelectuales. Títulos famosos se invocan para confirmar esa imagen: *El hombre que está solo y espera*, *La bahía de silencio* y el mismo *Hombres en soledad*. Es aquí donde se torna necesario proceder a cotejar los datos con los discursos literarios y los mitos sedimentados sobre ellos: pues basta leer, sin ir más lejos, en las *Memorias* de Gálvez la infatigable actividad gremial y social que desplegaba por esos años en el ámbito literario, la cantidad de agrupaciones, revistas, editoriales, congresos, cenas, homenajes en que participaba, la vinculación con instituciones a las cuales pertenecían otros escritores nacionales y extranjeros, para percibir

la asimetría entre los datos y el mito, y dejar planteado el interrogante acerca de esta insistencia obsesiva en una soledad y un aislamiento que no eran, por lo menos, tan extremos como en la novela se los representa. Y en cuanto a lo segundo, se puede observar que los personajes escritores de *Hombres en soledad* van diseñando una representación del campo literario articulado según un orden jerárquico que tiende a dar cuenta de los lugares y posiciones que se juzgan más o menos validados y prestigiosos. En la ficción de Gálvez, un juego de tres factores triangula la colocación de los escritores: retribución material, retribución simbólica y trayectoria elegida. Si la retribución material, aunque deseada, no aparece revestida de valores positivos, es en la retribución simbólica donde se juegan todas las aspiraciones visibles que se juzgan como nobles: por un lado, en el reclamo de que las clases dominantes otorguen un reconocimiento que legitime socialmente el estatuto del escritor; por el otro, en la demanda de que la sociedad en su conjunto devuelva al escritor una imagen positiva de sí mismo, admitiendo la importancia de su función. En cuanto a la trayectoria, es la elección de un género lo que termina por definir las estrategias de escritor, cuyo resultado organiza a los personajes escritores de *Hombres en soledad* en una escala de méritos que coloca en la cúspide al poeta, y en el escalón más bajo al autor de obras de teatro, que gana dinero con sus piezas de éxito fácil, pero que frecuenta el medio social y moralmente dudoso de actores y periodistas. El dramaturgo es el menos calificado socialmente de los escritores, cercano a la bohemia pero no bohemio él mismo (puesto que gana dinero con sus obras) y desprovisto, por lo tanto, hasta del aura romántica que envuelve a la figura del bohemio. En el otro extremo, en la cumbre, está el poeta, pero en el

imaginario de Gálvez esta cumbre es tan temible como el submundo crapuloso del teatro: porque el poeta, en esta ficción, es el gran solitario, y su aislamiento, signo de una elección, es también el signo de una maldición: la soledad extrema consiste en el no reconocimiento, en el fracaso.²⁰

En ese cuadro jerárquico, tampoco el ensayista alcanza las señales del reconocimiento. Es ensayista el protagonista central de *Hombres en soledad*, pero, además de revelarse como moralmente endeble, no obtiene con su práctica literaria ni éxito económico, ni prestigio social ni reconocimiento público. Nuevamente el discurso de la ficción requiere ser confrontado con los datos, pues resulta al menos paradójico que en un período que se destaca por la abundancia de la producción ensayística y por el peso que ella adquiere como forma de reflexión acerca de la problemática nacional (son los años de Scalabrini, de Mallea, de Martínez Estrada, son los años de Sur) la figura del ensayista aparezca de tal modo desvalorizada en el texto, y más aún si se repara en que es en esos años, justamente, cuando Gálvez, ya asentado en su condición de novelista, comienza un pasaje hacia el ensayo e inicia, junto con los artículos de *Este pueblo necesita*, su serie de biografías históricas. Las estrategias del escritor, proyectadas sobre estas estrategias textuales, indican la incidencia de una tensión o un conflicto cuyos perfiles, en algún momento, habrá que despejar.

Pero hay en esta ficción jerárquica una imagen de escritor que condensa todas las positivities: es la figura del novelista. *Hombres en soledad* construye en Pedro Roig, otro alter-ego de Gálvez, una figura de escritor-redentor, de escritor-padre, de escritor como guía moral, no aceptado por los poderosos y sin éxito comercial, pero admirado por legiones de anónimos lectores sobre los cuales ejerce un apostolado privado. La

LA CONSTRUCCION DE LA IMAGEN

gloria del novelista Roig en *Hombres en soledad* se asienta en una particular en teresa moral, en una consagración monacal y absoluta a su trabajo y en la posesión de facultades casi extrahumanas para la percepción de las debilidades y pasiones de los demás seres humanos. Se postula así la autoridad de un saber necesario para la práctica del novelista, pero ese saber, al mismo tiempo, sólo puede adquirirse con esa práctica, y confiere al novelista un poder sobre los otros: el novelista será entonces un padre, un confesor, un guía moral, para multitud de lectores ganados por su obra, que le otorgan su reconocimiento en circuitos anónimos, legitimando su función por fuera de los espacios vinculados a las instituciones y al poder. Si en *El diario de Gabriel Quiroga*, con el Centenario, la figura del escritor dilettante era desplazada por la del escritor patriota, en este texto del treinta emerge una imagen de escritor apóstol, de connotaciones semi-religiosas, cuya función pública es desplazada por un sacerdocio que se ejerce en la esfera privada; la ficcionalización circunscribe ahora la función social del escritor a una instancia diferente, más melancólica y menos espectacular.

Para completar esta aproximación, la parábola que traza la imagen de escritor en las ficciones de Gálvez requeriría ser confrontada con la autoimagen que construye en sus *Memorias*, con su proyecto literario y sus estrategias de escritor, sin perder nunca de vista su colocación con respecto a los nuevos actores que emergen en la década del veinte y sus virajes de la década del treinta y, luego, con la aparición del peronismo, todo ello proyectado sobre los nuevos conflictos ideológico-literarios que con estos cambios inciden sobre el campo. A su vez, ella puede vincularse con las figuras de escritor que se construyen en textos pertenecientes a la misma parentela ideológica, parti-

cularmente en los de Lugones: pues en éstos se parte de una imagen de matriz romántica en que el poeta se erige en mediador con la divinidad y conductor de muchedumbres (es la figura victorhuguesa que abre *Las montañas del oro*) a la del mediador entre la clase dirigente y el fondo arcaico de la tradición que se encarna en *El payador*, para llegar, finalmente, a la del mentor intelectual de los poderosos, el escritor-legislador de *La grande Argentina*, cuya apoteosis consiste en escribir la proclama (rechazada) para Uriburu en el golpe de 1930. Si pensamos en este rechazo, y en que la trayectoria de Lugones se cierra en 1938 con su suicidio, podríamos concluir que las imágenes de escritor de sus textos condensan de modo ejemplar no tanto sus estrategias de escritor como las fantasías de los escritores con el poder y, también, su estrepitoso fracaso.



IV Frente a estas imágenes patrióticas y apostólicas, la figura de escritor que construye Roberto Arlt en sus textos plantea una ruptura radical. Personajes como Astier, Erdosain y Balder admiten ser leídos como metáforas de intelectual y de escritor, cuyas peripicias ponen en escena buena parte de las cuestiones vinculadas con el acceso al mundo de la cultura, la adquisición y el uso del saber; relatos como "El poeta parroquial"²¹ y "Escritor fracasado" acumulan una profusión de motivos negativos que exhiben los fantasmas a exorcizar, convirtiendo a estos textos en una especie de conjuro de aquello que se rechaza y que se teme. El escri-

tor fracasado es, en el relato homónimo, el que se liga a camarillas literarias, el que se convierte en crítico, el que hace política con la literatura; el escritor fracasado es la eterna promesa generada por el éxito fácil; es finalmente, el que no produce: el que no escribe. En esta autobiografía ficticia, el escritor fracasado carece de nombre y de títulos; por lo tanto, no puede reemplazar su nombre por los títulos de sus obras: es, en definitiva, un anónimo.

El nombre y los títulos aparecen fuertemente ligados en la construcción de la autoimagen de escritor en los textos de Arlt. El nombre sufre una transformación significativa en la serie de las cuatro pequeñas autobiografías que Arlt escribió entre 1926 y 1931. El nombre es también el tema de una de las *Aguafuertes porteñas*, "Yo no tengo la culpa". Se trata, en este último caso, del apellido, esto es, del nombre que viene del padre: Arlt. ¿Cómo hacer de ese conjunto malsonante, difícilmente pronunciable, un nombre? ¿Cómo demostrar que "una vocal y tres consonantes" pueden, sin escándalo, llegar a ser un nombre? En otras palabras, ¿cómo es posible, en el mundo de las letras, hacerse un nombre? El conflicto de Arlt, simbolizado en el trabajo con el nombre, se despega totalmente de la preocupación patriótica de raíz nacionalista y produce un asombroso desvío de la postulación de cualquier función pública que legitime el trabajo del escritor por apelación a otra esfera, sea apostolado moral o eficacia política. La construcción de la imagen en Arlt inscribe una figura desacralizada y laica, una figura sospechosa que elude, además, la apelación al pasado que está en la base de los mitos más frecuentes en torno a la figura de escritor en la literatura argentina: ni pasado nacional ni pasado familiar, detrás de esta figura no hay tradición, no hay linaje, no hay antepasados ni padres, y el escritor

Arlt es, en definitiva, hijo de sus obras.

En "Yo no tengo la culpa" el trabajo textual que se despliega a partir de un recurso frecuente en las *Aguafuertes*, el de responder las cartas que los lectores dirigen al escritor, somete el nombre a todas las presiones imaginables: la superchería de un nombre falso ("ya sé quién es usted a través de su Arlt"), el seudónimo ("Dígame, usted no es el señor Roberto Giusti, el concejal del Partido Socialista?" o más directamente, en otra carta: "Dígame, ese Arlt no es un pseudónimo?"), la cosificación ("Cómo se escribe 'eso'?"), la paronomasia ("Tampoco puedo argüir que soy pariente de William Hart...") y finalmente el extrañamiento, descomponiendo el nombre en sus elementos constitutivos: "Y ustedes comprenderán que no es cosa agradable andar demostrándole a la gente que una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido". Rareza del nombre: el nombre extranjero, el nombre sospechoso ("mas tampoco me agrada que le pongan sambenitos a mi apellido, y le anden buscando tres pies"). Nombre que aparece ligado a una culpa misteriosa que se remonta a orígenes oscuros y sin prosapia: "...opto por acostumbrarme a mi apellido y cavilar, a veces, quién fue el primer Arlt de una aldea de Germania o de Prusia, y me digo: ¡Qué barbaridad habrá hecho ese antepasado ancestral para que lo llamaran Arlt!". Todos estos juegos con el nombre colocan al escritor bajo el estatuto de la sospecha y lo convierten en una figura dudosa, en alguien a quien de antemano se le adjudica "cualquier barbaridad", en alguien que, como los delincuentes, usaría alias y nombres falsos.

Detrás de la serie de catástrofes acarreadas por el nombre, late, en "Yo no tengo la culpa", la pregunta escondida: ¿quién es ese Arlt? ¿quién es éste que firma las *Aguafuertes porteñas*? Las cuatro pequeñas autobiografías que

LA CONSTRUCCION DE LA IMAGEN

Arlt escribió entre 1926 y 1931 pueden ser leídas, desde la perspectiva del trabajo con el nombre, como una secuencia de respuesta a esa pregunta (aunque son mucho más que eso, pues acumulan cantidad de motivos arltianos). La primera es de 1926, y en ella se lee: "Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt". Es el año de publicación de *El juguete rabioso*, y se sabe que no le resultó fácil a Arlt encontrar editor para este primer libro. En la segunda, de 1927, el nombre se acorta y desaparece el Godofredo: "Me llamo Roberto Christophersen Arlt"; no se menciona *El juguete*, ya publicado, y se anuncia una novela futura, *Los siete locos*. En la de 1929, el nombre es expulsado del texto, y en su lugar aparecen los títulos y la jactancia: "A los veintidós años escribí *El juguete rabioso*.... Actualmente tengo casi terminada la novela *Los siete locos*. Me sobran editores.". En la de 1931, ni nombre ni título, desplazados ambos por la obra convertida en cantidad: "Obra realizada: 3 novelas, 20 volúmenes de impresiones porteñas en el diario *El mundo*" y un signo de reconocimiento: "Premio Municipal". En el transcurso de la secuencia los títulos han desplazado al nombre, el escritor se nombra por la obra, y la obra se valida por la cantidad. Es, acaso, una manera de confirmar aquella "prepotencia de trabajo" que Arlt proclamaba en el prólogo de *Los lanzallamas*, con la exigencia vertiginosa de "un libro tras otro"; prepotencia que es en definitiva potencia: "sí, un libro tras otro, y que los eunucos bufen", único capital con que ingresa al mundo literario.

En esa afirmación prepotente que es el prólogo de *Los lanzallamas* se inscribe otro conflicto. Es el célebre "Se dice de mí que escribo mal", conflicto que es enunciado en el texto apelando a esa estrategia deceptiva que hemos aprendido a reconocer como un procedi-

miento característico de Arlt, y que podríamos reconstruir parafraseando su lógica retorcida: "Quisiera escribir novelas que fueran panorámicos lienzos como las de Flaubert. Pero para escribir bien, hacen falta tiempo y dinero. Sin embargo, a quienes tienen tiempo y dinero no les interesa la literatura, y a los que escriben bien apenas si los leen correctos miembros de sus familias". Si en lo más inmediato el "escribo mal" remite a los conocidos déficits de la formación literaria de Arlt, a lo precario de sus capitales cultural y social, a la necesidad imperiosa de legitimar una colocación que no halla sustento en tradiciones, saberes y linajes prestigiosos, el reverso de esa afirmación inscribe en la autoimagen de Arlt, como un oscuro objeto del deseo, siempre presente por su ausencia, el fantasma de un libro otro, de un libro imposible: una novela perfecta como las de Flaubert o "una novela amable como una nube sonrosada".²³ Pero ese libro imposible, ¿es el libro que no se puede o no se quiere escribir? Tensión indecible y pregunta sin respuesta en un proyecto literario que, por otro lado, exige libros con "la violencia de un cross a la mandíbula" y que instala la escena de la escritura entre los ruidos de las "redacciones estrepitosas" y de "un edificio social que se desmorona".²⁴

Los ruidos y el vértigo de la urgencia de la producción minan al mismo tiempo las tradicionales imágenes sacralizadas de la literatura y del escritor. El aguafuerte "La inutilidad de los libros", además de descalificar el mundo de la cultura al que se intenta acceder, proponiendo en su lugar la reivindicación de un saber no libresco, introduce la figura del escritor como un "operario que escribe para ganarse el pucherito" y reescribe la tensión entre "ritmo de producción" y "belleza". La práctica de la escritura, finalmente, se convierte en una lucha contra el tiempo y el es

pacio reales: un tiempo medido tiránicamente por el reloj, un tiempo siempre corto, que apremia, y en el que hay que llenar un espacio, el de la antes poética página en blanco convertida ahora en las carillas pautadas de la columna periodística. El aguafuerte "Una excusa: el hombre del trombón" pone en escena esta lucha, con una estrategia que bien podría pensarse como una versión moderna de aquel clásico "Un soneto me manda hacer Violante..." Porque aquí el mandante no es la dama, sino el director del diario, que indica: "Deja nota adelantada, Arlt", y si en el soneto todo giraba alrededor de una forma (son catorce versos, con rima consonante, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos), en el aguafuerte se trata de un espacio que hay que cubrir ("Gracias a Dios he entrado en la tercera carilla"; "Me faltan siete renglones para terminar"), espacio que se vincula con el tiempo y la urgencia, marcados por los motivos del reloj y los horarios. Así, el tema se convierte en una excusa, el escritor en un forzado, y la escritura en un trabajo de galeote: un trabajo brutal.

"Una excusa: el hombre del trombón" se cierra con una escena en la que el director del diario presenta al escritor a un visitante con esta frase: "El atorrante de Arlt, gran escritor". La frase conjuga los tres significantes principales que la construcción de la imagen ha puesto en juego: el nombre, Arlt, el estatuto sospechoso, atorrante, y la condición arduamente ganada, escritor, y es posible descomponerla, desdoblándola según los atributos centrales que definen el nombre, en los dos enunciados indisociables que se convocan para construir la imagen de escritor en estos textos: Arlt, ese atorrante; Arlt, ese gran escritor.

La aproximación planteada en estas notas no autoriza clausuras conclusivas, pero sí permite alguna puntualización que quizá parezca redundante si se han leído atentamente los dos primeros párrafos. El rápido recorrido por algunos textos de Gálvez y de Arlt muestra cómo la construcción de la imagen termina por ficcionalizar dos figuras de escritor diferentes y aún opuestas. El hecho de que en parte coexistan por los mismos años indica que la diferencia no es atribuible únicamente a la lógica de dos sucesivos estados de campo; la diferencia tampoco admite ser remitida de modo directo a una determinación de clase, y menos aún es reducible a factores estrictamente subjetivos. Se trataría entonces de capturar la índole sobre determinada y fuertemente histórica de estas figuras, en el sentido de que ellas remiten a conflictos individuales, posiciones y estrategias diferentes que generan estructuras simbólicas e ideológicas también diferentes, inscriptas en un campo literario diversificado y complejo, con temporalidades heterogéneas, donde se ponen en juego no sólo distintas instancias de legitimación y reconocimiento, sino, sobre todo, maneras distintas de concebir la relación entre la escritura y los sistemas de valor.

Notas:

1. Hablo de textos en el sentido más amplio y laxo del término: puede tratarse de una autobiografía, de un prólogo, de un ensayo sobre otro escritor, de un poema, de una ficción narrativa y aún de casos fronterizos como un reportaje.
2. Pienso la dimensión subjetiva de las figuras de escritor en los textos de ficción en la perspectiva de esta observación de Marthe Robert: "...nada traiciona más claramente el origen subjetivo de un

LA CONSTRUCCION DE LA IMAGEN

personaje novelésco que su pertenencia a la literatura y al arte". En *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Iaurus, 1973, pág. 151.

3. Hago una extensión poco ortodoxa de la noción de estructura de sentimientos de Raymond Williams para caracterizar estas construcciones. Cf. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 150-158.
4. Cf. Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1981, pp. 87-88 y 115-119.
5. En Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1983, pág. 10.
6. Sobre imágenes de escritor en algunos momentos de la literatura francesa, que permiten reflexionar sobre la incidencia de lo social y del estado de campo en la construcción de las figuras, puede verse Viala, cit., y Paul Bénichou, *La coronación del escritor*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
7. En la crítica literaria argentina, los trabajos, entre otros, de Adolfo Prieto, David Viñas, Beatriz Sarlo, Walter Mignolo, Francine Masiello, se han ocupado, desde diversas perspectivas, de estos aspectos.
8. Cf. Julio Halperín Donghi, *Los mundos de José Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
9. Véase la escena que analizan C. Altamirano y B. Sarlo en "Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de Provincia*". En *sayos argentinos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. p. 38.
10. Al respecto, véase "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" y "La fundación de la literatura argentina", en C. Altamirano y B. Sarlo, cit.
11. Viala señala, como advertencia metodológica, la necesidad de examinar los datos históricos, los discursos sedimentados sobre ellos y las imágenes del mito que se deben reconocer y analizar.
12. Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967. *Campo del poder y campo intelectual*, Bs. As., Folios Ediciones, 1983.
13. La noción de estrategias de escritor designa el conjunto de operaciones -discursivas y no discursivas- que los escritores realizan para hacer carrera; son estrategias que ponen en juego el estatus social del escritor y definen, de acuerdo con las posibilidades que ofrece el campo, clases de trayectoria literaria. Cf. Viala, op. cit., Segunda parte.
14. Fue editado por Muen, en Buenos Aires.
15. En las *Memorias* de Gálvez nos enteramos de que Gabriel Quiroga es el nombre de un antepasado del mismo Gálvez.
16. Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Du Seuil, 1975.
17. Cf. Alain Viala, op. cit.
18. Nada de esto queda en 1930, cuando Gálvez comienza a publicar su serie *Este pueblo necesita...* en *La Nación*, donde se vuelve a introducir una autoimagen de escritor patriota en una inflexión atravesada por nuevos componentes ideológicos y formales.
19. Gálvez publicó *Nacha Regules* en el periódico socialista *La vanguardia*. Cuando se le reprocharon las ideas anarquistas y maximalistas que proliferan en algunos pasajes de esa novela, pudo aducir, como cuenta en sus *Memorias*, que no era él

quien decía eso, sino el personaje, Mon
salvat.

20. Cf. Nombres en soledad, pág. 153 de la edición de Losada, Bs. As., 1957.
21. "El poeta parroquial" es un capítulo eliminado de El juguete rabioso, que fue publicado como adelanto de la novela en Proa, Nº 10, marzo de 1925. Cf. Mirta Arlt y Omar Borré, Para leer a Roberto Arlt, Buenos Aires, Torres Agüero editor, 1985, pp. 123-128.
22. Arlt publicó sus Aguafuertes porteñas en el diario El Mundo entre 1928 y 1935. Comenzó a firmarlas apenas iniciada la publicación aunque esta práctica no era frecuente en el periodismo, sobre todo si no se tenía un nombre que lo justificara. Yo no tengo la culpa es seguramente una de las primeras Aguafuertes (en ella se lee "ahora que tango veintiocho septiem bres"), lo cual refuerza la hipótesis de que su verdadero tema es la cuestión del nombre como nombre de autor.
23. Dedicatoria de El jorobadito, hay varias ediciones.
24. Prólogo de Los lanzallamas, hay varias ediciones.

