

Colección Cultura y Sociedad  
Dirigida por Carlos Altamirano

**Beatriz Sarlo**

**UNA MODERNIDAD PERIFERICA:  
BUENOS AIRES 1920 Y 1930**



**Ediciones Nueva Visión  
Buenos Aires**

809.5

Sarlo, Beatriz

Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930 - 1ª ed. -  
3ª reimp. - Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.  
248 p., 23x15 cm - (Cultura y Sociedad)

I.S.B.N. 950-602-163-5

I. Título - 1. Crítica literaria

## INTRODUCCION

Todo libro comienza como deseo de otro libro, como impulso de copia, de robo, de contradicción, como envidia y desmesurada confianza. En mi caso, hubo dos: *Fin-de-siècle Vienna*, de Carl Schorske y *All that is solid melts into air*, de Marshall Berman. Se mezclaban, sin duda, con mis obsesiones anteriores más persistentes: Barthes, Williams o Benjamin, cuyos textos recorro al azar, en esos momentos en que un material se resiste a organizarse, las notas del día anterior parecen un conjunto de trivialidades, y todas las ideas exhiben la rancia obviedad de una librería de viejo. A ellos vuelvo precisamente cuando no sé adónde ir, cuando para decirlo con las palabras con que lo pienso, *no se me ocurre nada*.

Schorske y Berman fueron, primero, libros que leí casi fascinada y sin hacer esfuerzos para romper una relación lisa y homogénea, identificatoria y admirativa. Después, me di cuenta de que me impresionaron precisamente por aquello que los ubicaba fuera de las modas intelectuales (es posible que hoy ya sean, o hayan sido y estén dejando de ser, libros de moda). Ambos postulaban un cierto sentido de unidad, de relación, incluso de causalidad: frente a la crisis de las perspectivas globales, y sin ninguna inocencia, los dos se proponían la reconstrucción de un mundo de experiencias a través de los textos de la cultura. En este sentido, tanto Schorske como Berman me indicaban una salida en un momento en que yo, literalmente, no sabía para dónde tomar. La insatisfacción frente a mi actividad como crítica, de la que a veces hago responsable a la crítica y a veces a mí misma, había alcanzado un punto que me imponía alguna decisión. Drásticamente, pensaba: dejo la crítica literaria para salvar mi relación con la literatura. Pero, después de esta resolución, ¿qué? Renunciaba a lo que creía saber, porque ese saber no me interesaba; me veía en la situación de no ser ya una crítica literaria, en sentido estricto, pero entonces, ¿qué era?

En la Tapa: *Estación ferroviaria (En la lejanía)*  
Grabado sobre linoleum, 0,16 x 0,16 de Félix Eleazar Rodriguez



Toda reproducción total o parcial de esta obra por cualquier sistema—incluyendo el fotocopiado—que no haya sido expresamente autorizada por el editor constituye una infracción a los derechos del autor y será reprimida con penas de hasta seis años de prisión (art. 62 de la ley 11.723 y art. 172 del Código Penal).

© 1988 por Ediciones Nueva Visión SAIC. Tucumán 8748, (1189) Buenos Aires, República Argentina. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

Volví a los libros que mencioné antes. Tanto Schorske como Berman me impresionaban por la forma desprejuiciada con la que entranaban y salían de la literatura, interrogándola con perspicacia pero sin demasiada cortesía. Lectores ejemplares, sabían que en la literatura, como en el arte o en el diseño urbano, podían descubrirse las huellas, y también los pronósticos de las transformaciones sociales. Sabían también que así como la literatura habla de todo, textos no propiamente literarios recurren a los procedimientos artísticos para dar una forma a sus figuraciones, a sus historias, a sus juicios sobre el presente o sus proyectos de futuro. Desde esta perspectiva lee Berman el *Manifiesto comunista*, como proclama de la modernidad literaria y filosófica. También Schorske somete a una lectura crítica, en todos los sentidos, la *Interpretación de los sueños* de Freud: psicoanálisis en clave sociohistórica. Ambas lecturas pueden ser objeto de debate y, sin embargo, tan diferentes, las dos tienen en común el hecho de que asaltan sus textos por donde menos se piensa, buscando la estética en Marx, la política en Freud. Son lecturas irrespetuosas, que no se ajustan a un repertorio de preguntas ni responden al paradigma de lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer con los textos: los amasan, los desordenan, como decía Barthes: les cortan la palabra. Practican una especie de libre juego rabelaisiano, distinto de un disciplinado amor crítico.

El subtítulo del libro de Berman es "La experiencia de la modernidad". Schorske también se propone el registro práctico y simbólico de las transformaciones en los hombres y mujeres que las provocan o las padecen. De algún modo, se produce una restitución del sujeto y también del autor (historiador-ensayista) que incluso, como Berman, utiliza una exasperada primera persona: cuenta la historia de su barrio, el Bronx, tal como la recuerda cuando sus cosas comienzan a caer bajo la piqueta modernizadora y las autopistas dejan a su paso desiertos de escombros. Para Berman, ser moderno es ante todo una experiencia, la de la "la vida como un torbellino, la de descubrir que el mundo y uno mismo están en un proceso de desintegración perpetua, desorden y angustia, ambigüedad y contradicción". La reconstrucción de una experiencia ordena (o desordena) su lectura del arte. En realidad, podría decirse que el presupuesto de Schorske y Berman es que una historia se cuenta con tramas compuestas de escenarios, sujetos, discursos y prácticas. Pero, además y fundamentalmente, que hay una historia para ser contada. De allí la heterogeneidad de enfoques que caracteriza a ambos libros, esos saltos que describen elipsis rápidas para detenerse enseguida en un detalle que adivinan significativo. Cambian, desprejuiciadamente, de perspectiva y de foco.

Me preguntaba, para volver a esa perplejidad disciplinaria de la que salió este libro, cuáles habían sido las líneas con que había venido trabajando en los últimos años. El conjunto es difícil de justificar punto por punto y, sin embargo, estoy convencida de que tiene una coherencia subterránea que, por cierto, yo no produje. Los nombres que anoté al principio y otros: Barthes, Sartre en muchos de los ensayos de *Situaciones* y en *El idiota de la familia*, Benjamin, algunas páginas de Lévi-Strauss junto a otras de Halperin Donghi, Antonio Cándido, Hoggart, Williams, Thompson, Ginzburg, Hayden White. Una mezcla, sin duda, tan compuesta como la que, en mi hipótesis de este libro, caracteriza a la cultura argentina. Allí está el campo del saqueo o, como se decía antes, de las "deudas intelectuales".

Como sea, se tienen estos u otros libros en la cabeza cuando se empieza a trabajar y, sobre todo, cuando llega el período feliz e infeliz de la escritura. Creo que, fundamentalmente, instigaron la libertad de interrogación frente a discursos diferentes; sobre la cultura, la literatura y el arte se puede hablar de muchos modos, en contra de las disposiciones de una policía epistemológica que opere en nombre de la estética, el erotismo, el poder del lenguaje y cualquier otra aura moderna o postmoderna.

Deliberadamente, entonces, escribí un libro de mezcla sobre una cultura (la urbana de Buenos Aires) también de mezcla. No sé a qué género del discurso pertenece este libro: si responde al régimen de la historia cultural, de la *irritual history*, de la historia de los intelectuales o de las ideas. Esto me preocupó poco mientras estaba trabajando; pero, al mismo tiempo, tenía una certeza: usaba algunas de las estrategias de la crítica literaria, desentendiéndome de sus regulaciones más estrictas: había aprendido a leer de cierto modo y no podía, ni quería olvidarlo. Eso era todo. Quisiera que el libro resultara un conjunto tan poco ortodoxo como mi actitud durante su escritura. Me había propuesto entender de qué modo los intelectuales argentinos, en los años veinte y treinta de este siglo, vivieron los procesos de transformaciones urbanas y, en medio de un espacio moderno como el que ya era Buenos Aires, experimentaron un elenco de sentimientos, ideas, deseos muchas veces contradictorios. Me importaba responder las preguntas que, en este sentido, le hacía a los textos y prácticas culturales; me importaba tanto como comprobar y demostrar, imaginar razones, reportar aquellas dimensiones de la experiencia frente al cambio cuyas huellas, muchas veces cifradas, enigmáticas o contradictorias aparecen como trazos y recuerdos en los textos de una cultura.

## AGRADECIMIENTOS

Bajo este título convencional, figuran personas e instituciones que en verdad me ayudaron, de maneras muy variadas, desde el comienzo de este trabajo: dentro del CISEA, un espacio donde es posible sentirse integrado y diferente, mis compañeros del PEHESA: Leandro Gutiérrez, Juan Carlos Korol, Luis Alberto Romero e Hil-da Sabato. El Woodrow Wilson Center, de Washington, me permitió, durante cuatro meses, dedicarme completa y pacíficamente a mis borradores, con el beneficio suplementario de un contacto cotidiano con Richard Morse, secretario del programa latinoamericano de ese centro. Como investigadora del CONICET, éste fue mi primer proyecto, cosa que no debe extrañar ya que recién en 1984 muchos de nosotros pudimos entrar a formar parte de ese organismo. Intelectual y afectivamente siguen siendo imprescindibles mis amigos e interlocutores del Club de Cultura Socialista, *Punto de Vista* y *La ciudad futura*, entre quienes están Carlos Altamirano, que leyó y criticó algunos capítulos; y Rafael Filippelli, a quien quisiera dedicar, en particular, todo lo que aquí se dice sobre las vanguardias.

(\*)

## Capítulo II

# RESPUESTAS, INVENCIONES Y DESPLAZAMIENTOS

### *Transformaciones urbanas y utopías rurales*

“El observador autoconsciente: el hombre que no sólo mira la tierra sino que es consciente de hacerlo, como experiencia en sí misma, y que ha preparado modelos sociales y analogías provenientes de otros ámbitos para apoyar y justificar la experiencia. Tal es la figura que necesitamos: no un tipo de naturaleza sino un tipo de hombre.”

Raymond Williams, *The Country and the City*.

Cuando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre, muchas veces no del todo verbalizados o resistentes a integrar discursos explícitos; cuando, por otra parte, esos cambios coinciden con la infancia o la adolescencia y afectan no sólo a actores y prácticas ya constituidos sino a los restos que la memoria conserva; frente a transformaciones que alteran relaciones sociales y económicas, pero también perfiles urbanos, los planos y las perspectivas del paisaje, las topografías naturales, la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que, convertidas en tópico, han merecido el nombre de ‘edad dorada’. Un viejo orden recordado o fantaseado es reconstruido por la memoria como pasado. Contra este horizonte se coloca y se evalúa el presente.

Esta configuración ideológico-cultural emerge de una particular ‘estructura de sentimiento’,<sup>1</sup> que articula reacciones y experiencias

<sup>1</sup> Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, Nueva York, 1973, p. 35.

de cambio: nostalgia, transformación, recuerdo, lamento, son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable. La idealización organiza estas reacciones; se idealiza un orden pasado al que se atribuye los rasgos de una sociedad más integrada, orgánica, justa y solidaria.

Las relaciones mediatizadas propias de una sociedad moderna, sea en el mercado de trabajo, en las formas de la producción, en las nuevas instituciones políticas, en las prácticas cotidianas que afectan lo público y lo privado, la vida diaria, la sexualidad y los afectos, colocan a lo desconocido en medio de lo conocido, transforman ámbitos antes familiares y gobernables, descentran sistemas de relaciones que parecían estabilizados desde y para siempre. La modernidad avanza sobre el escenario urbano, al que modifica espectacularmente, pero también deja huellas en el campo. El tópicos de la 'edad dorada' es la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo: restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado. Por eso la 'edad dorada' no es una reconstrucción realista ni histórica, sino una pauta que, ubicada en el pasado, es básicamente acronica y atópica: de algún modo, una utopía, en cuyo tejido se mezclan deseos, proyectos y, sin duda, también recuerdos colectivos.

La 'edad dorada' campesina es una reconstrucción imaginativa del pasado. Pero puede ser cotejada con la realidad efectiva tanto del presente como del pasado cuya desaparición se lamenta. Si es cierto que el tópicos emerge cuando un orden está en proceso de ser reemplazado por otro, no se limita a evocar el pasado con nostalgia o proponerlo como espacio más ordenado, justo y deseable, sino que plantea, implícita o explícitamente, un conflicto con los valores que rigen el orden presente. Desde este punto de vista, una versión fantástica o idealizada del pasado es crítica respecto del nuevo orden y de los cambios que impuso. Por lo general se lamenta de que se reduzcan las relaciones entre los hombres a decisiones respecto del dinero o la carrera del mérito y la eficiencia; se propone frente una economía crecientemente regida por pautas anónimas y despersonalizadas una sociedad donde los sujetos, en particular e individualmente, tenían asignados para siempre sus lugares; frente al atomismo egoísta, un sistema jerárquico y orgánico. Williams observa que la 'edad dorada', aunque desde una perspectiva regresiva, impugna el capitalismo y las condiciones más o menos brutales de su implantación:

“Estas celebraciones de un orden feudal o aristocrático (...) han sido muy utilizadas retrospectivamente, como crítica del capitalismo. Al subrayar los deberes, la caridad, la actitud de puertas abiertas frente al necesitado, se compara, en una tendencia conocida de radicalismo retrospectivo, con el impulso capitalista, la reducción utilitaria de todas las relaciones sociales a un orden dinerario.”<sup>2</sup>

Esta crítica apela a formas que son, en lo fundamental, restitutivas. Se trata de una manifestación y un síntoma del malestar frente al cambio y no de una propuesta para radicalizarlo, dirigirlo u orientarlo hacia otras direcciones. Como tópicos, la 'edad dorada' es especialmente permeable a las operaciones de una ideología conservadora, aunque también el pensamiento revolucionario ha diseñado utopías situadas en el pasado, anteriores a las relaciones privadas de propiedad. Producto de una estructura afectivo-ideológica contradictoria por sus mismas condiciones de emergencia, el tópicos expresa la nostalgia frente a un orden más armónico, sin proponer la alternativa de un orden nuevo.

Cuando es literariamente exitoso, el tópicos no se convierte sólo en apología de un sistema de propiedad o de cierto tipo de relaciones sociales, sino en una configuración de nexos morales, afectivos e intelectuales que se presentan como más dignos y humanos. En el interior del tópicos se produce una peculiar transacción o un combate de valores pertenecientes a dos grandes espacios más simbólicos que reales: el 'campo' y la 'ciudad', figurados como oposición a la que corresponden géneros discursivos (la pastoral frente al realismo costumbrista urbano, por ejemplo). La 'edad dorada' se ubica en el primer escenario, aun cuando no adopte todas las estrategias textuales de la pastoral. En el caso de *Don Segundo Sombra*, la pastoral bárbara recurre también al saber literario de la modernidad simbolista y postsimbolista.

Esta pastoral 'moderna' se desarrolla en una campaña a la que, en hueco, se le contraponen una ciudad peligrosa y desconocida, que los reseros bordean pero no penetran. En uno de los dos escenarios están los valores que el tópicos organiza en el eje positivo, por lo general sin oposiciones irresolubles. El conflicto, precisamente, caracteriza al otro escenario. Una seguridad fundante es propia del primero; una inseguridad constitutiva marca al segundo. En el 'campo', las relaciones entre los hombres poseen una trascendencia que da razón de las decisiones, no regidas por la voluntad de los actores sino por una ley que es al mismo tiempo perdurable y compartida. En este escenario rural los ritmos del trabajo, el ocio,

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35.

la producción y la reproducción de la vida, la continuidad entre generaciones están como adheridos a la naturaleza.

En un proceso de modernización cuya dinámica es urbana, las relaciones tradicionales son afectadas por nuevas regulaciones. La vuelta al campo pareciera garantizar que lo conocido y experimentado, cuya base son las costumbres legitimadas en razones más trascendentes que los intereses individuales enfrentados. recuperan un lugar y una vigencia. No es sorprendente que esta valorización del pasado tenga como promotores a intelectuales de origen rural: más bien sería extraño que sucediera lo contrario. El origen de estos intelectuales suele vincularlos a los instauradores del orden evocado en la pastoral y no, claro está, a los grupos que fueron su soporte y padecieron sus muy concretas imposiciones.

La escena de la pastoral no es una completa invención, sino más bien un conjunto de trasposiciones imaginativas. Fue 'vista' y es invitada por individuos que observan la naturaleza de manera cuidada y no instrumental: hombres con tiempo para mirar y conscientes de su mirada. Raymond Williams afirma, creo que correctamente, que el paisaje es un producto de la mirada.<sup>3</sup> Podría asegurarse que el paisaje es una construcción de la experiencia distanciada, que responde a un régimen anti-utilitario. En un sentido, el paisaje es una producción opuesta al trabajo, que organiza la naturaleza con objetivos distintos de los del trabajo. El paisaje pertenece al mundo de convenciones de la estética.<sup>4</sup>

El paisaje tiene una importancia fundamental en las utopías rurales de las primeras décadas del siglo XX, justamente porque parece una alternativa frente a la ciudad surgida de las prácticas urbanísticas, tecnológicas y laborales, que son la anti-naturaleza por excelencia. La oposición más aguda es paisaje 'natural' y paisaje 'tecnológico', cuya marca es evidente en los textos de Roberto Arlt. La mirada produce al paisaje y a sus habitantes. En la utopía rural no se observa la escisión (característica de la novela moderna) entre hombre y naturaleza, naturaleza y sociedad, hombre y sociedad. Precisamente uno de los componentes utópicos concierne al borramiento de esas escisiones dramáticas: más aún, la utopía se articula en contra de las ideologías de representación que ponen a

3 *Ibid.*, p. 126.

4 "El aporte original de la actitud estética es hacer aparecer claramente la delimitación de campos semánticos, que está latente en la realidad de la praxis cotidiana, y hacer acceder estos campos semánticos al nivel de la formulación en tanto universos particulares autosuficientes, y darles la forma terminada de una perfección que los convertirá en modelos", escribe Hans Robert Jauss en "La douceur du foyer", *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 280.

esos conflictos en su centro. Por eso, las actividades de enseñanza y aprendizaje, la acumulación de saberes, son tan exitosas en *Don Segundo Sombra*: ausentes de la relación entre actores y de éstos con el marco social o natural, las escisiones desaparecen también de la dimensión subjetiva. Exenta de problematicidad, desde este punto de vista la utopía requiere personajes reconciliados. Todo el conflicto está afuera, en los ámbitos cuyas contradicciones reales la utopía repara en el nivel simbólico, proponiendo modelos frente a una sociedad irrespetuosa de viejas relaciones. Por eso, precisamente, se escriben utopías: son la prueba y la manifestación, *con-trario sensu*, de esos conflictos. La nueva sociedad regula y produce la utopía desde afuera de la narración utópica.

Si la sociedad presente está en uno de los extremos de la utopía, si, en verdad, la utopía inventa su relato para producir la imagen de una contrasociedad pretérita (eventualmente también futura); si, instalándose en el pasado, la utopía critica, refuta, condena el presente, entonces, para descubrir lo que la utopía pone en el hueco de sus ensueños o sus nostalgias, la lectura debe incorporar precisamente aquello que la narración finge pasar por alto: la sociedad presente. ¿Cuál es, en el caso de *Don Segundo Sombra*?

Para responder a la pregunta, es necesario precisar cuándo transcurre la acción de la novela, con qué mundo referencial (y con qué cronología) trabaja esta narración de aprendizaje: son, verosímelmente, los materiales, recuerdos, experiencias, afectos, fantasías, deseos de la adolescencia de Güiraldes o, para decirlo de otro modo, se trataría de una nueva historia de Raucho. Publicado en 1926, cuando Güiraldes tiene cuarenta años, es un relato del fin de la infancia, la adolescencia y el ingreso temprano en la juventud: Fabio tiene catorce años en el comienzo y poco más de veinte cuando, en el final, se separa de Sombra y empieza su segunda vida como patrón de estancia gaucho. Si el personaje de Fabio tuviera la misma edad que Güiraldes, la campaña que recorre es la de comienzos de siglo. Güiraldes tiene catorce años exactamente en 1900.

También podría pensarse que se trata de un escritor que inventa una cronología separada de su propia biografía y cuenta una historia de aprendizaje como si ésta ocurriera en 1919 ó 1926. Finalmente, una tercera hipótesis que me parece tan improbable como la anterior: que la cronología ficcional sea un pasado respecto de la cronología biográfica: esto es, que *Don Segundo Sombra* transcurriera antes de 1890-1900. Desecho esta hipótesis, porque habría que demostrar que Güiraldes prefirió, por algún motivo que no parece evidente, remitirse a recuerdos de otros, anteriores en una o dos décadas a su primer contacto con la campaña bonaerense, que debe ubicarse cuando su familia regresa de Europa, y él tie-

de cinco años.<sup>5</sup> Güiraldes, en carta a Guillermo de Torre de junio de 1925<sup>6</sup> afirma que "las andanzas de Raucho significan con bastante exactitud las mías". La estancia es la de su familia, donde vivió, con interrupciones, hasta los 17 años. Y trabaja el mismo conjunto de recuerdos en las dos novelas. Esas experiencias de la infancia y la adolescencia contrastan con las de la campaña bonaerense de los años veinte a la que Güiraldes vuelve, después de sus viajes a Europa o de sus períodos porteños. Borges, con la precisión que su poca simpatía por el texto le inspira, lo sitúa correctamente en el tiempo:

"La fábula transcurre en el norte de la provincia de Buenos Aires a fines del siglo XIX o a principios del XX; ya la chacra y el gringo estaban ahí, pero Güiraldes los ignora."<sup>7</sup>

Interesa saber qué recuerda Güiraldes de esta estancia y del espacio que la rodeaba; por qué Güiraldes recuerda lo que recuerda y por qué en este proceso de memoria y escritura realiza operaciones que traducen relaciones económicas y topográficas, sociales y culturales en la clave de un reordenamiento moral, cuyos valores son la interdependencia y la solidaridad.<sup>8</sup> Interesa, también, saber qué es lo que Güiraldes no veía y, a partir de este no ver, construía el escenario de una edad dorada.

En la novela se representa un mundo aún no sacudido por los procesos de modernización agraria que ya por entonces (supongamos, por lo dicho, después de 1900) eran evidentes y profundos. Escribe Jorge Sábato:

"Entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX se fue armando en la región pampeana un modelo económico de producción que combinaba la agricultura y la ganadería, amortiguando riesgos, pero que funcionaba a través de un sistema de empresas y no de una sola (...). Una combinación bastante original de por lo menos tres elementos: la estancia ganadera, la chacra agrícola en arrendamiento y la mano de obra temporaria para la agricultura."<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Nota biográfica de *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1985, p. 35.

<sup>6</sup> Ricardo Güiraldes, *Obras completas*, cit., pp. 25-36.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Sur*, n° 235, julio-agosto 1955, pp. 88-9.

<sup>8</sup> "La función del mito pastoral, clásico o bíblico, reside en convertir la economía simple del pastor en una moral de la interdependencia del hombre respecto del hombre y del hombre frente a la naturaleza", afirma Daniel Stempep, "The economics of the literary text", *Bucknell Review*, vol. XXVIII, n° 2, 1983, p. 115.

<sup>9</sup> Jorge Sábato, *La pampa pródiga: claves de una frustración*, CISEA, Buenos Aires, 1981, p. 71.

La exportación de ganado, producido en las tierras mejores por su ubicación y su rendimiento, exigía, según estándares internacionales, la cruce con razas inglesas. Si en 1895, el 50 por ciento de los vacunos de la provincia de Buenos Aires era ganado criollo, en 1908, ese porcentaje descende vertiginosamente al 8,7, para llegar, en 1914, al 3,5. Esto permite imaginar que en un rodeo (como los representados en *Don Segundo Sombra*), hacia principios de siglo, sólo 20 ó 30 de cada 100 animales seguían perteneciendo a esa especie alta, guampuda y agresiva que la novela pone permanentemente en escena.

Las alteraciones en la ganadería (sigo a Sábato en este punto) imponían el empleo de pasturas artificiales y ello dio lugar a la combinación de distinto tipo de explotaciones agrícolas y ganaderas. La expansión de tal modalidad combinada, según sistemas de rotación en períodos no superiores a cuatro años produce transformaciones aceleradas: las de la campaña bonaerense fueron más rápidas, en este período, que las de la norteamericana y canadiense, en lo que se refiere a producción conjunta.<sup>10</sup>

El sistema funcionaba mediante el arrendamiento temporario de parcelas de entre 60 y 200 hectáreas que, al finalizar el contrato, eran devueltas al terrateniente ganadero sembradas de alfalfa. Entre 1895 y 1908, se triplica la superficie de la provincia de Buenos Aires dedicada a este sistema, justamente porque resultaba beneficioso tanto para ganaderos como para chacareros arrendatarios.<sup>11</sup> La consecuencia de estos cambios puede verse en que la cultura rural relativamente homogénea de las décadas anteriores comienza a ser no una, sino por lo menos dos, en lo que influye el origen inmigratorio de las cuadrillas que entran y salían de ese mundo hasta

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>11</sup> Dice Sábato: "El sistema productivo demostró que se podía acomodar con rapidez y cierta facilidad a cada cambio de condición del entorno. Variando la composición de los cultivos, dando sucesivamente mayor peso a la ganadería o a la agricultura, era posible regularizar los ingresos anuales frente a las contingencias de corto plazo y adaptarse a las modificaciones del mercado en el mediano y largo plazo. La adaptabilidad de la organización socio-económica era otro factor favorable. El número y extensión de los arrendamientos podía variar con cierta facilidad, adecuándose a los movimientos de precios relativos entre agricultura y ganadería. Asimismo, el uso masivo de mano de obra temporaria, si bien podía encarecer algunas tareas en un mercado escaso de trabajo, servía para responder parcialmente a los riesgos de producción y mercado. Aunque no estaba en el propósito inmediato de los que promovieron su formación, el modelo subyacente de combinación productiva demostraba una y otra vez su eficiencia para reducir los riesgos de ingresos y consolidar, implícitamente, el complicado sistema de organización social que sin quererlo había puesto en práctica."



hacía poco tiempo fundamentalmente criollo. Esto por sí solo representa una conmoción, de la que no se habla en *Don Segundo Sombra*, pero a la que se responde con la masiva unidad cultural postulada por la novela.

Ya en 1895, había en la provincia de Buenos Aires un 28,3 por ciento de extranjeros sobre el total de habitantes. Este porcentaje, bastante cercano al 34,3 de la ciudad capital, perturbaba la experiencia de los criollos viejos que creían recordar una campaña más homogénea desde el punto de vista nacional y lingüístico. Los extranjeros son una presencia de la que la novela de Güiraldes no quiere ocuparse: alteraron el paisaje de la pampa antes homogéneamente ganadera y también los sistemas culturales de sus pueblitos, sus almacenes, sus caminos y sus esquinas.<sup>12</sup>

Estas modificaciones económicas afectan el paisaje de manera decisiva. Junto con el aumento del parque de maquinaria agrícola moderna,<sup>13</sup> otras decisiones de racionalidad productiva presiden estos cambios. Ese ganado flaco y guampudo que amenaza a los personajes de *Don Segundo Sombra* y que en una escena<sup>14</sup> hierre al caballo del narrador con las aspas, hacia comienzos de siglo ya era sistemáticamente descornado, entre otras razones por la que expone Cárcano en 1902: caben más animales por vagón de ferrocarril.<sup>15</sup> Consecuencias múltiples de lo expuesto: la mano de obra criolla de la estancia ganadera se enfrentaba, durante lapsos del año de labor, con mano de obra agrícola, en general de origen migratorio. El campo que había sido vivido como demográficamente homogéneo se iba convirtiendo en un espacio de cruce, donde competían los saberes y se desarrollaban los reflejos de desconfianza: las llanuras habían comenzado a albergar una sociedad de cultura mezclada. Y el paisaje también se convierte en doble: extensiones de hasta 200 hectáreas cultivadas, pampa ganadera, chacra temporaria y estancia permanente. Son cambios sociales, económicos y topográficos muy acelerados, que modifican la percepción colectiva del espacio y la productividad estética de esa percepción.

Cambio tecnológico, cambio ecológico, cambios en las formas del trabajo rural, hipotetizables choques culturales contribuyen a

<sup>12</sup> Manuel Bejarano, "Inmigración y estructuras tradicionales", en *Los fragmentos del poder*, Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1969.

<sup>13</sup> Véase: Sílcora Bearzotti de Nocetti, "El proceso de mecanización agrícola en la Argentina. Sus principales etapas", INTA, Buenos Aires, Documento de Trabajo n.º 4.

<sup>14</sup> *Don Segundo Sombra*, en *Obras Completas*, cit., cap. XVII, p. 433.

<sup>15</sup> Citado por Horacio Giberti, *Historia económica de la ganadería argentina*, Solar-Hachette, Buenos Aires, 1974, 2a. reim., p. 190.

una aceleración traumática que influye en todos los sectores de la sociedad, no sólo en los que soportan las consecuencias negativas, sino también en los viejos miembros de la clase rural. Las transformaciones son importantes porque implican el pasaje de un mundo de seguridades a un espacio más moderno, que es económicamente exitoso pero que, quizás por eso mismo, genera incertidumbres. Sobre todo si un escritor identifica ese mundo clausurado y pretérito con el tiempo y el espacio de la infancia o la adolescencia, representándolo, en la ficción narrativa, intocado por las transformaciones. "Pero hoy el gaucho, vencido/galopando hacia el olvido,/ se perdió. Su triste ánima en pena/se fue una noche serena,/ y en la Cruz del Sur, clavado,/ como despojo sagrado,/lo he yo." Estos malos versos de *El cencerro de cristal* son el epílogo del *Santos Vega* de Obligado. En la última línea, Güiraldes, que fecha el poema en su estancia "La Porteña" en 1915, afirma una relación de propiedad con ese pasado que evocará con el resero Sombra.

La nostalgia tiene dos objetos: una edad perdida desde el punto de vista biográfico; un mundo social que desapareció. Ello define la perspectiva melancólica pero feliz de *Don Segundo Sombra*. ¿Por qué esa combinación de felicidad y nostalgia? La felicidad tiene que ver con el éxito del cruce narrativo propuesto por la novela. En efecto, una de las preguntas del texto, que Güiraldes resuelve positivamente, es si se puede ser al mismo tiempo gaucho y gaucho, gaucho y estanciero. En el plano estético se plantea una disyunción (y una síntesis) homóloga a la que se advierte en la biografía intelectual de Güiraldes: si se puede ser criollo y simbolista o impresionista.

Felicidad y nostalgia son, en parte, también responsables de la dimensión moral de la novela. Noé Jitrik afirmó que lo escrito en *Don Segundo Sombra* es lo que la sociedad argentina quería escuchar. ¿Qué se esperaba de un libro como éste? Trataré de imaginar, nuevamente, el impacto de la modernización urbana y rural en las subjetividades. Frente al mundo relativamente integrado de la infancia de Güiraldes, aparece una sociedad llena de engaños y decepciones. En la dimensión biográfica, está la soledad del escritor 'incomprendido'; la imposibilidad de comunicarse con un medio que juzga filisteo; el fracaso de *Xamaica* y *Raucha*; el deslumbramiento europeo junto a la necesidad de volver a la Argentina y traer Europa al Río de la Plata. Güiraldes, antes de *Don Segundo Sombra*, no había escrito sino fracasos. Frente a todo esto, la comunicatividad transparente e inmediata del mundo rural que recuerda la novela, pertenece a una 'edad dorada' donde el crecimiento, el aprendizaje y la comprensión eran posibles. El mundo de *Don Segundo Sombra* es una alternativa imaginaria a su biografía de escritor en las dos primeras décadas del siglo XX.

Pero Güiraldes es también un criollo europeizado que, con el paso de los años tiende a convertirse en un europeo acriollado. En el arco de estas transferencias y desplazamientos de valores y cualidades, la conservación "como en un sagrario" del pasado criollo es fundamental para su estética y su identidad de escritor. Esta sensación también dominaba en sectores de la sociedad argentina y del campo intelectual. A poco que se lean las profesiones de criollismo y nacionalismo cultural (que también implican a los voceros de la vanguardia), se comprueba que la preocupación sobre la identidad nacional, en una sociedad cambiante, no fue sólo patrimonio del primer nacionalismo cultural. Para estos sectores, entonces, *Don Segundo Sombra* representaba una solución optimista, de matriz nostálgico-utópica.<sup>16</sup>

La dimensión ética de la novela puede leerse en esta clave. Las faenas rurales son episodios de competencia leal y colaboración solidaria que transcurren en escenarios propicios para el ennoblecimiento de los hombres por el trabajo y la guapía. Un número muy alto de destrezas se enseñan, se ostentan, se aprecian y se aprenden en este marco. El medio es diferente del urbano, por dos motivos: la continuidad en la adquisición, trasmisión y ejercicio del saber práctico y la comunidad de experiencias y valores. También la secuencia armónica de generaciones está garantizada por un sistema de iniciación y padrino que tanto la inmigración, en lo social, como las rupturas estéticas hacían imposible en la ciudad, donde los cortes eran vividos como irreparables.

En la estructura de sentimiento que se describe, *Don Segundo Sombra* tiene la ventaja adicional de presentar un personaje que es síntesis estético-ideológica de esa continuidad; la figura de un padre maestro que, como la caracterizó Güiraldes y lo señala Jitrik, es gigantesca y misteriosa:

"Era el tapao, el misterio, el hombre de pocas palabras que inspira en la pampa una admiración interrogante."<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Eduardo Romano caracterizó esta visión utópica: "La invención de la armonía. Este objetivo guía la obra literaria de Güiraldes. Es su manera de resolver y desejar el mundo la que le impide comprender las contradicciones de Horacio Quiroga y sus desterrados. (...) En *Don Segundo Sombra* el imperativo armónico manda desde el comienzo, cuando nos aproxima al personaje: no hay soluciones de continuidad entre los términos de su ambiente (pueblos-campesinos) y el 'puente viejo' asegura que esos vínculos se hundan en el pasado. Todo se abre a un 'campo tranquilo'." En: *Andíisis de Don Segundo Sombra*, CEAL, Buenos Aires, 1967, p. 31. Véase también: Elida Lois, "La reelaboración del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*: la mitificación de la sociedad paternalista", *Filología*, año XXI, 2, 1986.

<sup>17</sup> OC, cit., p. 58.

Figura de forastero, precedida por su fama, reemplazo de un padre ausente. El mito gaucho, en su versión narrativa moderna, tranquiliza las inquietudes de un país que, como Borges por la misma época decía de Buenos Aires, se resentía por la ausencia de fantasmas. Sombra, en cambio, era "un hombre que no parece ser como cualquiera de los muchos que somos".

Y, por añadidura, ese hombre y otros que se le parecen sin igualarlo son capaces de transmitir sus saberes y compartir sus experiencias. Trasmiten una sabiduría gnómica a partir de la que puede construirse una conducta y un temperamento, en el mundo rural simple, primitivo pero exigente; ejemplifican por medio de la parábola, el refrán, la analogía, comprobaciones de la experiencia que no exigen otra demostración que el código del refranero; ejercen una sabiduría práctica que se convierte en guía segura para la vida; proporcionan un sistema de equivalencias que fundamenta todo lo dicho y lo actuado. Este es el curso que realiza Fabio al lado de Don Segundo y que, una vez terminado, lo ancla firmemente en el mundo gaucho.

Tan firmemente que, cuando muere el padre de Fabio y éste es reconocido como hijo y heredero, ante las dudas sobre su identidad futura prevalece la seguridad que ha adquirido en su aprendizaje campero. Don Segundo lo tranquiliza:

"Si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrina de tropilla."<sup>18</sup>

En efecto, las marcas del mundo rural no se pierden porque el aprendizaje moldea la adquisición de una 'naturaleza'. Tal certidumbre ideológica es clave del mensaje tranquilizador de la novela, cuyas unidades son fundamentalmente dos: el gauchismo es una cualidad a la vez esencial y perfeccionable por la iniciación y el aprendizaje; el gauchismo puede combinarse, como cualidad de base, con otras provenientes de diversos registros culturales. Cuando Fabio conoce a Raucha, esto es lo primero que percibe:

"¿Sabés lo que sos vos?"

— Vos dirás.

— Un cajetilla agauchaio.

— Iguales son las fortunas de un matrimonio moreno —rió—. Yo soy un cajetilla agauchaio y vos, dentro'e poco, vah'a ser un gaucho acajetillao."<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 493.

En este diálogo con Raucha está el ideal que Güiraldes quiere sintetizar en su persona y en su literatura, al mismo tiempo que lo transmite a la sociedad como seguridad optimista de base nostálgica. En un momento de valores inciertos, de mezclas sociales y raciales vividas como peligrosas, inestables y amenazadoras, el mensaje tranquilizador de *Don Segundo Sombra* ratifica síntesis legítimas, resolviendo en lo imaginario tensiones bien diferentes.

Por un lado, el cruce literario donde se instala el texto mismo: poesía francesa, simbolista y postsimbolista, Valéry-Larbaud, la literatura europea como un bloque sólido desde donde escribir; por el otro, la tradición gaucha, que la novela representa vívidamente como algo que puede ser continuado y como una opción ante esa otra sociedad, la de la ciudad transformada, y la de una campaña en curso de modernización capitalista donde los valores tradicionales entraron en un proceso de extinción. La tradición que incluye a peones y estancieros, a hijos y entenados, supone una base moral fuerte: una ética de la hombría, de las lealtades primarias, de la solidaridad cara a cara, del coraje físico: es decir, todos aquellos rasgos de los que carece el habitante de la ciudad moderna, el golondrina que anda en la cuadrilla volante de las cosechas, el inmigrante que no pertenece ni se integrará nunca del todo a una comunidad pequeña, cerrada y con pasado común. Güiraldes escribe en un texto inédito hasta 1955, la siguiente evaluación cultural y moral del gaucha:

"...dentro de sus medios limitados es un tipo de hombre completo. Tiene sus principios morales y esto lo prueba diciendo como elogio entre los elogios 'es un gaucha de ley', tiene su filosofía casi religiosa en que admite potencias superiores encarnadas por el 'destino', la 'suerte' y lo 'que está escrito' (...) Y tiene algo que muy 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 a mirarlo desde arriba. Y entonces no lo haríamos porque ése es un gesto de *parvenus*." 20

Eficazmente, éste es el programa de defensa e ilustración de *Don Segundo Sombra*. Esta defensa obtura la sumisión, las condiciones duras de una sociedad patriarcal donde la voluntad del patrón es ley sobre esa ley no escrita del gaucha de la que habla Güiraldes. Al mismo tiempo, existía una red cultural intensa y laxa a la vez, que unía la cultura de los patrones con la de sus subordinados. Esta comunidad se rompe en el curso de la modernización.

20 *Ibid.*, p. 733.

Y aquí se desencadena el proceso de memoria y nostalgia: 21 sobre el hueco producido por esta ruptura y por otras que afectan a la sociedad rioplatense, el mensaje de la novela construye su escucha social, basada en la eficacia estética y la oportunidad ideológica. Se puede ser gaucha y simbolista. El gauchismo refinado es una respuesta a la sociedad donde ni el campo intelectual ni las nuevas modalidades del cambio ofrecen pautas de reconocimiento seguro.

### Una ciudad sin fantasmas

"En un incompatible mundo heteróclito de provincianos, de orientales y de porteños, Sarmiento es el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales."

Borges

Borges desecha, desde el comienzo, un ruralismo utópico como el que propone Güiraldes. Su invención son 'las orillas', zona indecible entre la ciudad y el campo, casi vacía de personajes, salvo dos o tres tipos más presentes en las ficciones que en los poemas. El espacio imaginario de las orillas parece poco afectado por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística. En debate está, como siempre, la cuestión de la 'argentinidad', una naturaleza que permite y legitima las mezclas: fundamento de valor y condición de los cruces culturales válidos. Sólo argentinos 'verdaderos' pueden darle a Buenos Aires los fantasmas de los que carece.

En el juicio de Borges sobre Sarmiento, la argentinidad ha encontrado su fórmula: la ausencia de límites frente a la cultura occidental y a sus traducciones de oriente. Sin embargo, aun esta ausencia de límites, plantea problemas de legitimación: ¿a quiénes les está permitido elegir de todas partes? Sobre los conflictos del campo literario, planeando como su fantasma social, están otros conflictos y otras diferencias, que se organizan según el origen (criollos viejos/inmigrantes) y según los hábitos culturales. Podría decirse, sin exagerar, que en los años veinte y treinta los escritores argentinos eligen de todas partes, traducen y el que no puede traducir lee traducciones, las difunde, publica o propagandiza. De *Martín Fierro* a *Los Pensadores*, la cultura argentina pone en mar-

21 Enrique Pezzoni afirma: "La memoria orienta el movimiento ritual, parabólico, de *Don Segundo Sombra*: el ingreso a la zona de inmovilidad arquetípica, el ingreso al orden paternalista, inmovilizador". En: *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, p. 167. He tratado de demostrar que este orden es más histórico que lo que Pezzoni supone.

cha una máquina que incluye revistas como *Poesía* de Vignale y *Contra* de Raúl González Tuñón. Y, sin embargo, en la frase de Borges, escrita en 1943, suenan todavía los ecos de una polémica: ¿quién es *verdaderamente* un argentino? El 'mundo heteróclito', que menciona Borges a propósito de Sarmiento, era criollo. En cambio, la ciudad de los años veinte mezcla de manera imprevisible, en el interior mismo del campo intelectual y político, a los argentinos viejos con los hijos de la inmigración. Cuando se traduce, importa no sólo qué, sino quién lo hace, a partir de qué fundamentos de legitimidad, de qué origen.

Hasta las autobiografías ficcionales de Macedonio Fernández tematizan esta preocupación. Las páginas de "A fotografiarse", en *Papeles de Recienvenido*, parecen propiamente ser textos sobre nada. Responden a un desafío, de algún modo planteado por toda la ficción macedoniana, extendiéndolo del personaje al autor: no existentes caballeros. La vida es algo sin datos dignos de figurar por escrito y, además, está la duda suplementaria sobre la escritura: "Soy un convencido de que jamás lograré escribir."<sup>22</sup> La existencia está afectada por una 'depresiva inseguridad' y, por eso, de ella sólo pueden registrarse dos actos: el voyeurismo de un niño y su habilidad para las caídas. Actos sin valor referencial, se inscriben en la historia del escritor que elige caracterizar una 'vida' con ellos. Pero en estos textos autobiográficos sobre nada, Macedonio incluye unas pocas certezas que son significativas. Entre ellas, la de la genealogía: "Soy argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos; antes España por todos lados." En textos que se niegan a la representación, que vacían la biografía de autor convirtiéndola en historia de nada, que duplican y contradicen las fechorías de nacimiento y desafían toda ilusión referencial, Macedonio, sin embargo, incluye este único dato seguro, casi un presupuesto.<sup>23</sup> Yo, ese lugar de enunciación evanescente y abstracto, es argentino. Se asiste a un comienzo: el de la ficción antirrealista que, en Macedonio es un vaciamiento de la ficción, *excepto* en la mención del origen.

Razones análogas sostienen la doble inscripción de Borges: europeo acriollado, hombre con origen; ciudadano del mundo y al mis-

<sup>22</sup> Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido*, CEAL, Buenos Aires, 1966, p. 117.

<sup>23</sup> Gerardo Mario Goloboff y Noé Jitrik han analizado los rasgos antirreferenciales de la construcción macedoniana. Jitrik llama a las autobiografías "retraído discontinuo" (*Crisis*, número 3, julio de 1973). Véase también: G.M. Goloboff, "Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 382, abril de 1982.

mo tiempo de una patria que limita estrictamente a Buenos Aires.<sup>24</sup> La cuestión del origen está unida, obviamente, a la del comienzo: y de eso se trata, en el caso de los escritores del veinte, de empezar a escribir en un medio que, por otra parte, ha hecho que varíen las condiciones de ingreso y de legitimación de la escritura. No sorprende, por eso, que los textos de Borges mantengan una relación obsesiva con sus orígenes. En "Dulcía linquimus arva", el 'criollo final' denuncia la seguridad heredada: "Una amistad hicieron mis abuelos/con esta lejanía/y conquistaron la intimidad de la Pampa"; para terminar señalando también sus pérdidas: "Soy un pueblerito y ya no sé de esas cosas./soy hombre de ciudad, de barrio, de calle."<sup>25</sup> Se trata de la construcción de un yo poético,<sup>26</sup> pero también de responder a una pregunta que, en la Argentina, parecía no sólo estética, porque la inmigración penetraba incluso los espacios, hasta entonces reservados, de la cultura y el arte. A la estrategia de *co-mienzo* que hace posible una literatura se sobreimprimen las estrategias de diferenciación nacional y lingüística.

Estas operaciones son complicadas y se despliegan a través de diferentes modalidades de construcción de un lugar para una literatura que es nueva. Suponen una discusión dentro del campo intelectual, opiniones sobre el público y alternativas de escrituras diferenciadas. Si Macedonio vacía la ficción, pero deja un solo dato firme: es argentino, Borges también se presenta en las dos primeras líneas de su primer libro, *Fervor de Buenos Aires* ("las calles de Buenos Aires/ya son la entraña de mi alma") y en las últimas tres del segundo poema. En ellas traza el recorrido de su pertenencia a la ciudad y a una estirpe:

Lo anterior: escuchado, leído, meditado,  
lo resentí en la Recoleta,  
junto al propio lugar en que han de enterrarme.

<sup>24</sup> Esta ciudad y el lugar que ocupa en la literatura de Borges es así caracterizada por Raúl Crisafio: "La mitificación de la periferia porteña tiene su correspondiente en la obsesión por el centro de la identidad nacional". En "Bordo-Florida e la letteratura argentina degli anni venti", *Materiali Critici*, n.º 2, Tilgher-Génova, 1981, pp. 375-6.

<sup>25</sup> De *Luna de enfrente*: cito por *Poemas* (1922-1943), Losada, Buenos Aires, 1943, pp. 104-5.

<sup>26</sup> Tema estudiado por Enrique Pezzoni en "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato", en *El texto y sus voces*, cit., p. 80. Pezzoni describe el Buenos Aires poético de Borges como desierto: "el arrabal y las calles sin gente, depurados de los 'recién venidos'."

En esa "acumulación de prerrogativas" que, según Said, es todo comienzo,<sup>27</sup> Borges elige también un camino de desplazamientos. Sylvia Molloy llamó al *Evaristo Carriego* "protoficción"<sup>28</sup> y, en verdad, este texto podría pensarse como capítulos de autobiografía imaginaria que han cambiado de sujeto: de Carriego a Borges/de Borges a Carriego. Veinticinco años después, Borges pone de manifiesto los desplazamientos y atribuciones en algunas líneas de la "Declaración": "He considerado también —quizás con preferencia indebida— la realidad que (Carriego) se propuso imitar".<sup>29</sup> La "acumulación de prerrogativas", que incluye el ciframiento de una dedicatoria en inglés a alguien que se nombra sólo por iniciales, revela una de sus funciones: responder a la pregunta "¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?"<sup>30</sup> La "preferencia indebida" tiene su clave en la necesidad de construcción biográfica del primer Borges. Por eso, son perspicaces los adjetivos con los que califica Molloy al *Evaristo Carriego*: "texto desapacible e insidioso". Tiene, en efecto, la insidia, encubridora, de un desplazamiento. Carriego es necesario para inscribir 'las orillas' en una línea que las liberara del tango y del suburbio guarango. De allí lo que Borges lee en Carriego: un pretexto para la poesía que ha escrito en los años veinte. A Carriego le atribuye una afinidad con su movimiento fundador del ideograma 'las orillas', con la ventaja suplementaria de que Carriego es, como él, un criollo viejo.

En Borges se cruzan dos perspectivas: la que se interroga por una ciudad que ya no existe (y que no ha existido necesariamente como se la recuerda) y la que imagina a Buenos Aires según el ideograma básico *las orillas*. Un poema incluido en el *Índice de la nueva poesía americana*, "A la calle Serrano", pone a estas dos ciudadades en relación de continuidad y diferencia:

\* | Calle Serrano,  
vos ya no sos la misma de cuando el Centenario:  
antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas.

<sup>27</sup> "Estos comienzos cumplen la tarea de diferenciar el material al empezar: son principios de diferenciación que hacen posible las mismas historias, estructuras, saberes que intencionan". Edward Said, *Beginnings; Intention and Method*, Columbia University Press, Nueva York, 1985, p. 51.

<sup>28</sup> Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Sudamericana, Buenos Aires, 1979, p. 28.

<sup>29</sup> *Evaristo Carriego*, Emeché, Buenos Aires, 1965, p. 11.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

La alteración producida por el desplazamiento del pasado al presente tiene que ver, incluso en una poesía tan resistente a la referencialidad como la de Borges, con el proceso de urbanización. Los poemas de Borges son nostálgicos, desde el punto de vista de los contenidos explícitos, pero la nostalgia pertenece a un ideograma nuevo construido a partir de los restos de un Buenos Aires hipotetizado en los recuerdos de infancia y retrabajado, también, en la poesía de Carriego. La novedad reside, precisamente, en que la poesía de vanguardia se hace cargo de un tono nostálgico. Esta invención de Borges es posible por el cruce de dos tendencias: ultraísmo y criollismo, renovación estética y memoria. El barrio se convierte en *orilla*, margen de la llanura; el baldío es la inclusión de la pampa dentro del incompleto trazado urbano; el color de las tapias rosadas cita el color rural de las esquinas de campaña.

Tales las primeras prerrogativas de la escritura borgeana. Una segunda proviene del movimiento realizado en *Historia universal de la infamia*: Borges tiene que descolocar la ficción, trasladarla a otro lado, para darle una autoridad nueva. Si el *Carriego* es una biografía 'insidiosa', las versiones de este libro son también insidiosas. Se trata de cómo empezar a contar, en especial cómo practicar el corte, en la literatura argentina, que separe del realismo, el naturalismo y el costumbrismo sentimental y piadoso:

"Visto retrospectivamente, escribe Edward Said, un comienzo puede considerarse como el punto desde el cual, en una obra dada, un autor se separa de todas las demás obras; un comienzo inmediatamente establece relaciones con obras ya existentes, relaciones de continuidad o antagonismo, o una mezcla de ambas."<sup>31</sup>

Borges, Gironde, Raúl González Tuñón tienen planteado el problema de cómo escribir poesía después y en contra de Lugones. Borges, Macedonio o Cancela, de cómo hacer una ficción en contra del realismo. Es preciso construir, al mismo tiempo, una escritura, su lugar y el lugar del escritor. Todo está, de algún modo, vinculado con las cuestiones de legitimación del cambio, tanto en el debate estético como en los enfrentamientos ideológicos, y en la sombra que las transformaciones sociales arrojan sobre el campo literario. Separarse del realismo no implicaba sólo diferenciarse de Gálvez, al que era suficiente titear en la revista *Martín Fierro*. En lo esencial, consistía en diferenciarse de los 'humanitaristas', practicantes de una literatura de mal gusto, referencial y proclive a las intervenciones ideológicas más directas; diferenciarse también de esos autores que, recién llegados a la cultura, con orígenes no tradicionales y

<sup>31</sup> Edward Said, *Beginnings; Intention and Method*, cit., p. 3.

una lengua insegura, no eran traductores sino lectores de traducciones: marginales sociales y marginales del campo intelectual. Borges va a inventar una nueva forma de relación con las traducciones y con las literaturas extranjeras: una marca de diferencia que, genialmente, va a ser también una de las marcas básicas de su escritura.

En la edición de 1954, Borges agrega un juicio sobre *Historia universal de la infamia*, que describe sus mecanismos:

“Son 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.”

El prólogo a la primera edición no es menos consciente de ellos. Se trata, escribe entonces Borges, de “ejercicios de prosa narrativa”, cuyo valor depende de un juicio sobre el lector que repetirá desde entonces y hasta sus últimos reportajes: “a veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores.” Tres años antes, en *Discusión*, su teoría de la escritura-lectura ya aparecía desplegada:

“Presuponer que toda recomposición de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al can-sancio.”<sup>32</sup>

La lectura como disparador de escritura: fundamentación del valor Y, en consecuencia, legitimación de la ficción, frente al azar desproljo de la representación realista o el crollismo gauchito y es-tetizante de Güiraldes. La biografía había sido la primera forma de la ficción que construye un yo y un escenario, en el *Evaporito Carriego*. De algún modo, estas ‘historias universales’ son breves y elípticas biografías armadas según la concepción borgeana de que dos o tres hechos decisivos condensan invariablemente una existencia: una lectura de la ‘historia’ basada sobre la excepcionalidad de esos momentos cruciales donde se juega un destino.

La biblioteca y la lengua extranjera como fundamento de la escritura. Y con ello, una pauta de diferenciación en el campo intelectual, porque el dominio de la lengua extranjera es una de las condiciones de producción de las ‘historias infames’: traducciones de traducciones, versiones de versiones, como queda claro si se recurre a la bibliografía que cierra el volumen. Vinculado con esto, un principio que Borges proclama: la originalidad no es un valor.

<sup>32</sup> Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 239.

Estas ‘historias infames’ son otro comienzo, en contra del realismo y de una representación romántico-humanitarista de los sub-burios. En fin: en contra de una literatura moralizante, pequeño-burguesa. Opuestas a toda moralización, insignificantes, no ejemplares, estas historias carecen de centralidad. La ironía de estos relatos no es la del moralista sino la del esteta.<sup>33</sup> La historia universal, y no sólo la de la infamia, es un movimiento de degradación irónica.

Años después Borges se reprocha el hiperbólico adjetivo ‘universales’. Pero más que por exageración, estas historias son universales desde otro punto de vista: por ellas Borges inaugura una zona de su ficción construida contra la otra zona, de Palermo, las orillas y los guapos, con la que, sin embargo, se cierra el volumen. Borges ‘universaliza’ los temas de la literatura argentina, con el gesto que afirma la legitimidad de toda historia, incluso la más descabellada por exotismo, la más impensable. Pero, ¿cuál es la universalidad postulada? Precisamente la que cultivará Borges desde entonces: colocarse, con astucia, en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras, de las historias centrales. La única universalidad posible para un rioplatense.

Al mismo tiempo, Borges, diagrama en *Historia universal de la infamia*, como de algún modo lo había hecho en el *Carriego*, los mecanismos de su ficción futura: citas, traducciones, versiones desviadas, falsificaciones. Pero, fundamentalmente, ejerce, para comenzar, el *derecho de lengua* sobre las historias universales: China, Japón, Persia, el oeste y el sur americanos (esa especie de dilatación geográfica) son tratados a partir del castellano de Buenos Aires. Borges atenúa estas marcas en la edición de las *Obras completas*, siguiendo una voluntad de borrar sus comienzos, pero bastan algunos ejemplos para ver de qué modo estas historias buscan y encuentran un lenguaje que las aleja de la prosa exótica con que el modernismo representaba lo exótico.

La ficción se *acriolla*: desde “los quinientos mil muertos y pico de la Guerra de Secesión”, hasta Billy the Kid aprendiendo “el arte vagabundo de los troperos”, o el japonés señor de la Torre que “sacó una espada y le tiró un hachazo”. Se escucha la misma voz con la que escribe “Hombre de la esquina rosada”, texto del que Borges se ha separado en innumerables ocasiones, quizás porque veía en él una realización demasiado explícita del programa de su comienzo ficcional. La voz de la traducción y la voz de Buenos Aires: una legítima a la otra y su copresencia abre la posibilidad de

<sup>33</sup> Muchos de los títulos trabajan con el oxymoron, una forma casi paródica de la ironía: “el espantoso redentor Lazarus Morell”, “el impositor inverosímil Tom Castro”, “el incivil maestro de ceremonias Kotsuké No Suké”.

diferenciarse de quienes, nuevos, recién llegados, no tienen a ambas voces como propias, como parte de una herencia. Es posible leer en estas ficciones de comienzo, como en las de Arlt, una historia de relaciones desiguales con los libros, con el público, con la lengua, con los otros escritores. En ellas hay un debate con lo real, cuya resolución imaginaria son 'las orillas' porteñas y las orillas de la literatura universal, pensada como espacio propio y no como territorio a adquirir. A la ciudad 'sin fantasmas', o, más bien asediada por los fantasmas emergentes del cambio, Borges le proporciona una mitología en tiempo pasado y un espacio literario de proyección universal.

### *Guerra y conspiración de los saberes*

"Las palabras callan en él. En la oscuridad se abre hacia el interior de su cráneo un callejón sombrío, con vigas que cruzan el espacio uniendo los tinglados, mientras que entre una neblina de polvo de carbón los altos hornos, con sus atalajes de refrigeración que fingen corazas monstruosas, ocupan el espacio. Nubes de fuego escapan de los tragantes blindados y la selva más allá se extiende tupida e impenetrable."

Roberto Arlt, *Los siete locos*.

Quizás como a ningún otro escritor del período, la historia puso límites y condiciones de posibilidad a la literatura de Roberto Arlt. Quizás como ningún otro, Arlt se debatió contra esos límites, que definieron su formación de escritor en el marco del nuevo periodismo, su competencia respecto de los contemporáneos, el resentimiento causado por la privación cultural de origen, la bravata y el tono de desafío con el que encaró un debate contra las instituciones estético-ideológicas. La angustia arltiana, sobre la que han abundado los críticos, tiene que ver con esta experiencia de los límites puestos a la realización de su escritura.

Arlt cuenta de diversas maneras esta historia. Fragmentos de ella ingresaron en *El juguete rabioso*, pero, explícitamente, se repiten situaciones en las varias y breves autobiografías, donde los vacíos de saber son experimentados como una falta y también como una cualidad. La primera de estas autobiografías es un fragmento de "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", extraño texto que Arlt escribe alrededor de los veinte años, donde, novelesca-

mente, todo su destino aparece ligado a las conmoviciones que produce la primera relación con la literatura:

"¿Cómo he conocido un centro de estudios de ocultismo? Lo recuerdo. Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los 16 años sin hogar. Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrère y Murger. Principalmente Baudelaire, las poesías y biografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos, las desoladoras estrofas de su *Flores del mal*. Y receptivo a la áspera tristeza de aquel período que llamaría leopordiano, me dije: vámosnos (...) descorazonado, hambriento y desencantado, sin saber a quién recurrir porque mi joven orgullo me lo impedía, llené la plaza de vendedor en casa de un comerciante de libros viejos."<sup>34</sup>

Esta peripecia, que abre uno de los primeros textos de Arlt, tiene una productividad enorme, cuyo efecto se lee, años después, en *El juguete rabioso*, donde muchos de sus rasgos se combinan en la expansión simbólica y narrativa del episodio de la librería.

Arlt inventa o recuerda estos comienzos para diseñar una estrategia distinta en relación con la tradición y el capital cultural. Todas sus autobiografías plantean, a veces sarcásticamente, la privación cultural que forma parte del pasado que exhibe.<sup>35</sup> Ellas mezclan dos temas, la precariedad de su formación y la exhibición de lecturas, que son contradictorios pero, de algún modo, también complementarios, porque la exhibición de lecturas ocupa el lugar que, ni por linaje ni por adquisición, pueden otorgar otros títulos. El sarcasmo es una de las formas del resentimiento ante la distribución desigual de la cultura. Arlt escribe a partir de un vacío que debe ser colmado con los libros y los autores que menciona. Antes de él, nada que autorice su texto: una familia de inmigrantes centroamericanos, la vagancia, el castellano como única lengua, cotejada sólo con las de sus padres (y ninguna de ellas era lengua de la literatura, porque la literatura no estaba materialmente presente en el espacio definido por la lengua). Este vacío inicial que precede a su literatura, se llena con los libros que menta en sus autobiografías:

<sup>34</sup> "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", en Roberto Arlt, *Obras completas*, Carlos Lohé, Buenos Aires, 1981, t. II, p. 13.

<sup>35</sup> En esta privación cultural podría decirse que funda el valor de su escritura. Véase al respecto: R. Piglia, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los Libros*, nº 29, marzo-abril de 1973.

"Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo."<sup>36</sup>

Quevedo, Dickens, Dostoievsky, Proust constituyen la riqueza po-sible del intelectual pobre.

Exhibición de cultura y exhibición de incultura: el discurso doble de la ironía niega y afirma, al mismo tiempo, la necesidad y la futilidad de la cultura. Niega y afirma, también, las ventajas de la privación: desde ningún origen, Arlt puede ser el vándalo, escribir como un atleta, en contra del tiempo, en contra y a favor del periodismo. Se sabe: Arlt echó mano a todo lo que pudo ir recorriendo en un aprendizaje costoso. El folletín, las traducciones españolas de los autores rusos, la novela sentimental,<sup>37</sup> Ponson du Terrail, Dostoievsky y Andréiev entraban en ese proceso gigantesco de canibalización y deformación, de perfeccionamiento y de parodia que es la escritura arltiana. Pero hay también otros saberes: los saberes técnicos aprendidos y ejercidos por los sectores populares; los saberes marginales, que circulan en el under-ground espiritista, ocultista, mesmerista, hipnótico de la gran ciudad. Estos últimos saberes son críticos de la razón científica, pero al mismo tiempo adoptan estrategias de demostración que la evocan. Como lo han estudiado minuciosamente Rivera y Amícola,<sup>38</sup> se trata de un período de auge de las ideologías irracionales vinculadas también con el ascenso del fascismo y la problemática de un nuevo orden. En el caso argentino, el sentimiento o la experiencia de la crisis se potencia con la incomodidad, el temor, el rechazo, el asombro o la amenaza a través de los que se procesan las transformaciones de la modernización urbana.

Leslie Fiedler afirma que las ciudades modernas no sólo son escenarios de cruce de diferencias, sino que allí son visibles "indignidades humanas sin precedente". La ciudad como infierno, la ciudad como espacio del crimen y las aberraciones morales, la ciudad opuesta a la naturaleza, la ciudad como laberinto tecnológico: todas estas visiones están en la literatura de Arlt, quien entiende,

<sup>36</sup> "Autobiografía", *Crítica*, 28 de febrero de 1927.

<sup>37</sup> *El amor brujo* retoma, expande y contradice tópicos de la novela sentimental, tal como la había planteado Luis de Val y, en la Argentina, los cientos de novelitas semanales de gran circulación entre 1915 y 1930.

<sup>38</sup> Véase: José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Weimar, Buenos Aires, 1984; y Jorge Rivera, *Los siete locos*, Biblioteca Crítica Hachette, Buenos Aires, no 1, 1986.

padece, denigra y celebra el despliegue de relaciones mercantiles, la reforma del paisaje urbano, la alienación técnica y la objetivación de relaciones y sentimientos.

A diferencia de los escritores del margen, que se verán más adelante, Arlt elaboró una representación no realista de estos tópicos. Está obsesionado por el problema de la época: el poder, cómo conseguirlo, qué relaciones establecer entre medios y fines, cuáles son los nexos entre voluntad individual y voluntad colectiva, qué vincula a los valores con el poder, cuál puede ser un modelo de orden posible, qué precio deben pagar las víctimas de ese orden. Arlt juzga intolerable la desigualdad en el reparto social de los poderes y la riqueza: éste es un punto central en sus narraciones y en el sistema de sus personajes. Podría decirse que toda su literatura no hace sino presentar diversas versiones de este tópico hegemónico, incluida la relación de poder entre los sexos.

La obsesión del poder atraviesa *Los siete locos* y es el centro de los delirios de casi todos sus personajes. El Astrólogo lo plantea del modo más exasperado: se trata del poder sin contenido de valor, del poder como fin y como fundamento. Pero Hipólita también siente este deseo de poder; en su caso, la sexualidad ha sido un medio para llegar al dinero, cuya posesión vuelve más dolorosa todavía el ansia de poder:

"¡Qué vida la suya! En otros tiempos, cuando era mocita desvalida, pensaba que nunca tendría dinero (...) y esa imposibilidad de riqueza la entristecía tanto como hoy saber que ningún hombre de los que podían encamarse con ella tenía empuje para convertirse en tirano o conquistador de tierras nuevas."

En las ficciones arltianas, la idea del tirano se asocia a la del poder: traduce así un tópico del período, que tiene versiones de izquierda y de derecha. Y también, Arlt, según los textos, adopta uno u otro clivaje. Pero, invariablemente, el deseo del tirano (o de serlo) está asociado a la potencia intelectual y al saber.<sup>39</sup> Aunque el dinero aparezca como el reiterado sueño del "batacazo", son los saberes el objeto del deseo, el medio de realización e imposición, la base desde la que pensar lo real, metaforizarlo, imaginarlo o transformarlo. Una misma pregunta articula tanto las actividades de Silvio Astier, en *El juguete rabioso*, como las de la logia de *Los siete locos*: ¿cómo alterar, por el saber, las relaciones de poder o las

<sup>39</sup> En la ya citada "Autobiografía" aparecida en *Crítica*, escribe: "Mis ideas políticas son sencillas. Creo que los hombres necesitan tiranos geniales. Quizás se deba a que para ser tirano hay que ser político y para ser político, un solemne burro o un estupendo cínico."



relaciones de propiedad? Las respuestas incluyen la ensoñación tecnológica y la violencia científica.<sup>40</sup> Cuando fracasa el delito menor y la incorporación socialmente aceptable a los circuitos de producción, cuando las ilusiones de Silvio Astier o de Erdosain ya no son posibles, queda la violencia del infierno tecnológico con el que sueñan los personajes de *Los siete locos*. Después de tomar el poder, la secta va a construir un sistema de castas, sobre las que reinará una aristocracia de "cínicos, bandoleros sobresaturados de civilización y escepticismo"; a las masas reducidas a las faenas agrícolas se les proporcionará una forma de religión cuya estética es tecnológica:

"El hombre vivirá en plena etapa de milagro. Durante las noches proyectaremos en las nubes, con poderosos reflectores, la entrada del 'Justo en el Cielo'."<sup>41</sup>

En este cruce de decadentismo y tecnología se desarrollan también muchos de los ensueños eróticos de Erdosain y el delirio final del Astrólogo en *Los siete locos*, con sus coches artillados recorriendo las calles donde se producen las matanzas colectivas. El holocausto de una civilización por el despliegue de la técnica que ésta ha hecho posible. Se trata de una revolución futurista, con su peculiar mezcla de esteticismo, violencia y tecnología, encaminada a destruir, niesztscheanamente, la 'mentira metafísica' cristiana.<sup>42</sup>

Arlt trabaja sus ficciones en este espacio ideológico, construyéndolas con fragmentos de discursos sometidos a los principios de os-

40 Erdosain fantasea, después de cobrar el cheque de Barsut: "inventaría el Rayo de la Muerte, un siniestro relámpago violeta cuyos millones de amperios fundirían el acero de los dreadnoughts, como un horno funde una lenteja de cera, y haría saltar en cascadas las ciudades de portland, como si las soliviantaran volcanes de trinitotolueno." *Los siete locos*, en *Obras completas*, cit., t. I, p. 298.

41 *Ibid.*, p. 300.

42 Prieto argumenta, con razón, que se ha descuidado una dimensión fantástica de la literatura de Arlt, que, en este caso, estoy leyendo desde la clave tecnológica. En "La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt", escribe: "La *Secreta* (...) tiene un indudable carácter alegórico, y su postulación en la novela es la más desoladora impugnación de la sociedad real, pero adviértase cómo la alegoría se transforma en principalísimo ingrediente novelesco: arrastra los personajes a su servicio; toma atajos imprevisibles: ilustra, seriamente, los planos de fábricas utópicas; desarrolla, en detalle, las fórmulas químicas que servirán para la elaboración de elementos bélicos; se convierte, casi, en un plano de realidad similar al que sirve de apoyatura a los personajes y situaciones ofrecidas a la observación directa del autor." En *Estudios de literatura argentina*, Galerna, Buenos Aires, p. 87.

cilación, contradicción y fusión: terror rojo y fascismo, Lenin y Mussolini:

"No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda... Vea que por ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas. Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallidos, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso..."<sup>43</sup>

En la enumeración de los posibles sujetos revolucionarios, el Astrólogo mezcla categorías, trabaja intencionalmente sobre el borde de las perspectivas morales, sociales e intelectuales. La logia, por cierto, es un lugar de saber y amoralidad, porque cada uno de sus miembros ingresa por sus méritos intelectuales, con independencia de los valores a los que adhieren o que refutan. Esto se demuestra suplementariamente cuando el Abogado, único personaje que se interroga sobre los valores, se retira de la sociedad secreta.

Ahora bien, ¿cuáles son estos saberes? Técnicos y marginales u ocultos, se vinculan entre sí por relaciones subterráneas. El sueño químico de Erdosain tiene mucho de alquimia; las habilidades del Buscador de Oro, de percepción extrasensible; el discurso del Astrólogo, de ingeniería social y cita bíblica.<sup>44</sup> Se trata de saberes (en primer lugar el del Rufián Melancólico) que no tienen una legitimación pública indiscutible, ni se integran del todo a una jerarquía socialmente aceptada de conocimientos; se trata de saberes o prácticas que entrecruzan modernidad y arcaísmo, ciencia y paraciencia, empirismo y fantasías suprasensoriales. Son los saberes de los pobres y marginales, los únicos saberes que poseen quienes, por origen y formación, carecen de Saber. En verdad, las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de las lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional y letrada)

43 *Los siete locos*, cit., p. 138.

44 Enrique Pezzoni, refiriéndose a *El juguete rabioso*, describe los límites dentro de los cuales la práctica es, narrativamente, posible para los personajes arltianos: "Incapaces de pensar el cambio —y no la simple sustitución de papales— se erigen irónicamente en representantes de un orden que los ha situado en un área de conocimiento sin instrumentos para concebir la innovación". En *El texto y sus voces*, "Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt", cit., p. 117.

y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la técnica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo. Prácticas y cursos en busca de una legitimación que, más que competir con los consagrados, crean su propio circuito: allí están los inventores populares (de los que había cientos en el período), como Silvio Astier y Erdosain, como el mismo Arlt, que persigue hasta su muerte el descubrimiento que haga posible la rosa metalizada.

Con los saberes del ocultismo y con los de la literatura, Roberto Arlt inicia su obra, en "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires". Su destino está marcado por una temprana y seguramente salvaje relación con la poesía, por un lado, y con las ciencias ocultas, por el otro. Sin duda, en lo explícito, este texto juzga duramente tanto las formas organizativas de las sociedades teosóficas como los temas de su enseñanza. Da noticia de los circuitos subterráneos de saberes marginales, que no podrían denominarse contra-culturales, pero que suplen la ausencia o la debilidad de los circuitos formales. Por los laberintos underground circula de todo: teosofía, psiquiatría, espiritismo, hipnotismo, ensañaciones escapistas. Arlt los critica porque los conoce, ha frecuentado sus bibliotecas, cita los libros encontrados en ellas y, luego, les opone otro saber técnico, adquirido también en espacios para-institucionales, donde la química y la física se mezclan con la fotografía de los pensamientos no expresados o las utopías alquímicas. Menciona literatura de divulgación que forma parte de la trabajosa biblioteca del aficionado, donde éste se incluye en un dispositivo segundo, una cultura de retazos.

Así es la cultura con y contra la que escribe Arlt: está en los márgenes de las instituciones, alejada de las zonas prestigiosas que autorizan la voz.<sup>45</sup> La sociedad secreta es una realización narrativa de esta mezcla de saberes. Su modelo formal responde al de los grupos teosóficos, tal como los describe Arlt en "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", donde se oscila entre engaño, auto-engaño y cinismo, ambiciones desmesuradas y recursos intelectuales miserables, con jefaturas misteriosas y amorales, que gobiernan una organización piramidal estratificada: "El jefe ha de ser un hombre que lo sepa todo", dice el Astrólogo y "Un Ford o un

<sup>45</sup> Uno de los problemas que Arlt encara, casi permanentemente, es el de lo que Foucault llama "autorización de la voz autorral". Para ello recurre a espacios y discursos para-institucionales donde encuentra "un orden legítimo". Véase Michel Foucault, *Arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1970, p. 84.

Edison tienen mil probabilidades más de provocar una revolución que un político".<sup>46</sup>

La figura del inventor es clave tanto en *El juguete rabioso* como en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. El batacazo, exaltación final que obsesiona a Silvio y a Erdosain, puede alcanzarse a través de un descubrimiento afortunado, la construcción de una máquina o la obtención de una fórmula química: el triunfo del inventor proporciona, de un solo golpe, fama, mujeres y dinero.<sup>47</sup> Incluidos en esta figura están el saber y el saber hacer prácticos cuyo prestigio es grande en el mundo medio y popular: son años de revistas técnicas, de cientos de patentes registradas, de cursos en instituciones bariales o por correspondencia.<sup>48</sup> La técnica es la literatura de los humildes y una vía hacia el éxito que puede prescindir de la universidad o de la escuela media. La técnica está, por otra parte, en el centro de una sociedad transformada por el capitalismo y por la inserción de formas modernas en la vida cotidiana: artefactos eléctricos, medios de transporte y comunicación. En el discurso del Astrólogo los inventores pasan a ser los constructores del futuro y, diferenciándose del estereotipo del desinterés científico, pueden apuntar al mismo tiempo al poder tecnológico y al poder del dinero. Son los actores de un mundo moderno abandonado por los dioses, que, en las ensañaciones más audaces, la técnica podría re-entantar:

"Así como hubo el misticismo religioso y el caballeresco, hay que crear el misticismo industrial. Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes descubrir un continente. Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenda conquistar la felicidad mediante la industria. Este revolucionario sabrá hablar tan bien de un sistema de estampado de tejidos como de la desmagnetización del acero (...) Crear un hombre soberbio, hermoso, inexorable, que domina las multitudes y les muestra un porvenir basado en la ciencia. ¿Cómo es posible de otro modo una revolución social? El jefe de hoy ha de ser un hombre que lo sepa todo. Nosotros crearemos ese príncipe de sapiencia."<sup>49</sup>

<sup>46</sup> *Los siete locos*, cit., p. 143.

<sup>47</sup> El inventor está fuertemente erotizado: una de las Espías, en *Los siete locos*, estudia metalurgia sólo para conseguir a Erdosain. "Te quiero tanto que para ser te agradable me he estudiado como es un alto horno y el transformador de Bessemer", *ibid.*, p. 258.

<sup>48</sup> En *Caras y Caretas*, por ejemplo, durante todo este período se publica gran cantidad de avisos sobre cursos de: agronomía, radiotelegrafía, química, farmacia, constructor, ingeniero de ferrocarriles (sic), dibujante. Este mismo tipo de oferta aparece en diarios y magazines de los años treinta.

<sup>49</sup> *Los siete locos*, cit., p. 143.

El Astrólogo construye su discurso sobre las diferentes funciones de la ciencia. Si ésta ha "cercenado toda fe", se trata, al mismo tiempo, del único recurso por el cual se puede devolver mitos a una cotidianidad destrozada. El inventor puede protagonizar esta tarea gigantesca, porque su saber técnico se coloca, además, por encima de los valores y las ideologías. Es la figuración del futuro en el presente y sus delirios le dan su forma característica a la ensoñación moderna.

Tanto el Astrólogo como Erdosain piensan el saber en relación con el poder. Si para Erdosain, el saber técnico es la llave del batcazo, para el Astrólogo, los saberes (administrativo, en el caso de Haffner; técnico, en los de Erdosain y el Buscador de Oro) abren condiciones de posibilidad y fundamentan un nuevo orden para la humanidad. Los valores son indiferentes; los saberes son indispensables. Los saberes pueden, incluso, crear nuevos valores o nuevos dioses, supercivilizados, que colmen el vacío de magia y mito en el que vive el hombre moderno.

Una pregunta básica de estas novelas es, entonces, de qué modo se puede modificar, por el saber, las relaciones de poder. La revolución imaginada por el Astrólogo es un cataclismo en cuya preparación la sociedad secreta invierte un conjunto de saberes y técnicas. Esta pregunta también podría leerse como la que Arlt intenta responder en su práctica de escritor. La contradicción que existe entre su voluntad de literatura y una formación cultural precaria, tiene que resolverse en lo real y en lo simbólico casi del mismo modo. Arlt inventa una 'respuesta activa' que desencadena un proceso de apropiación verdaderamente salvaje de los instrumentos culturales y los medios de producción literaria. Silvio Astier lee *Virgen y madre* de Luis de Val y un manual de electrotécnica. 'Es síntoma de una inteligencia universal poder regalarse con distintas bellezas', piensa y sus ensoñaciones tienen a la técnica como contenido y, muchas veces, como forma. Se puede soñar porque existe un conjunto de nuevos saberes cuya adquisición aseguraría la anulación de las contradicciones reales (pobreza, privación cultural, límites a los deseos). Si Erdosain llega a pensar que el crimen es su única salida, Silvio también traiciona cuando sus deseos son vencidos por la fuerza de lo real. Pero la narración de ambas novelas ha valorado la técnica y los saberes prácticos como instancias que liberan de las contradicciones lógicas y empíricas.

Arlt recurre a esos mismos saberes para percibir el escenario de la ciudad moderna y representarlo. Los ferrocarriles, las luces de neón, los gasómetros, los edificios de acero y vidrio (que más que registrar, Arlt anticipa) marcan el itinerario del flâneur desesperado. Se trata de un espacio urbano modelado por la pobreza inmi-

gratoria, el bajo fondo y la tecnología, en idéntico nivel de importancia. Como lo ha observado Jitrik, la percepción y los sueños se construyen con materiales surgidos del paisaje casi futurista de la ciudad moderna.<sup>50</sup>

"Triunfaría, ¡sí!, triunfaría. Con el dinero del 'millonario melancólico y taciturno' instalaría un laboratorio de electrotécnica, se dedicaría con especialidad al estudio de los rayos Beta, al transporte inalámbrico de energía, y al de las ondas electromagnéticas, y sin perder su juventud, como el absurdo personaje de una novela inglesa, envejecería..."<sup>51</sup>

Si es cierto, como lo afirma Shoshana Felman, que la retórica opera no sobre la continuidad sino sobre la "interferencia entre dos códigos, entre dos o más sistemas heterogéneos",<sup>52</sup> la de Arlt se constituye en la mezcla contradictoria presente ya en la biblioteca de Silvio Astier: las soluciones imaginarias del folletín y las estrategias, en apariencia más racionales, del saber técnico. Tanto Silvio como Erdosain oscilan entre ambas dimensiones ideológicas, integrándolas y desintegrándolas. Lo mismo sucede con el Astrólogo cuando su discurso se vuelve indecible entre el delirio revolucionario soreliano y el bíblico. También en el escenario urbano pueden encontrarse las marcas de Sue y la invención del bajo fondo, unidas a rasgos de percepción futurista o cubista.

Por eso, las ensoñaciones arltianas unen la fantasía reparadora del folletín decimonónico (riqueza, amor, gloria) con las figuras modernas de la técnica y las estrategias, también modernas, de una política extremista.<sup>53</sup> De este universo disperso y contradicto-

<sup>50</sup> Escribe Jitrik: "En este sentido podríamos decir, desde ya, que hay un 'ver' bajo formas geométricas generalmente metálicas: cubos, rombos, líneas, ángulos, cuadrados, convexidad, cristales (por un lado) y metales, acero, bronce, portland, vidrio; esmeril (por el otro) (...). Además hay objetos que sintetizan los dos elementos: mallas, engranajes, espirales, jaulas, cerradura, caja, etc. No hay duda de que este predominio ha de tener consecuencias para el análisis. Ante todo, crea un clima de abstraccionismo (aunque la geometría esté en la naturaleza como querían los cubistas) y, además, remite a la literatura puesto que las tendencias geométricas -cubismo, futurismo- gravitan en la configuración del ultrafismo argentino." Noé Jitrik, "Entre el dinero y el ser", *Dispositivo*, vol. 1, n.º 2 (1976), pp. 111-12.

<sup>51</sup> *Los siete locos*, cit., p. 136.

<sup>52</sup> Shoshana Felman, *Writing and Madness*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, p. 26.

<sup>53</sup> Esta forma moderna de la percepción, incorpora también al cine, como lo ha observado Kathleen Newman, en *The Argentine Novel: Determinations in Discourse*, tesis presentada ante la Stanford University y publicada por University Microfilms International, Ann Arbor, 1983.

rio de discursos y escenarios Arlt construye el orden simbólico de sus novelas, donde el léxico de la química, la física, la geometría, la electricidad y el magnetismo le proporcionan una enciclopedia a partir de la que representar también la subjetividad y el paisaje.<sup>54</sup> Se trata de una formación discursiva<sup>55</sup> que organiza un mundo de metales, superficies geometrizadas y operaciones técnicas. Este empleo del léxico tecnológico en la articulación del código referencial y simbólico, encuentra también una sintaxis moderna, la del mensaje telegráfico que, en los límites del sueño y la locura, organiza algunos de los delirios.<sup>56</sup>

Retórica es la relación de lo finito con lo infinito.<sup>57</sup> Precisamente en ese hueco, se instala la ensoñación del Astrólogo y las de Erdosain. Transitar ese vacío entre la ausencia de poder y el poder, entre el deseo y su realización es una de las operaciones de la narrativa de Arlt y de Arlt mismo. Cuando "las palabras callan en él", de todos modos las palabras siguen siendo indispensables. Se recurrir, entonces, a los léxicos de la modernidad técnica, extraídos de manuales para aficionados pobres, a cuyo inmenso contingente pertenece el novelista.

Arlt representa la locura de la ambición, de la concupiscencia de dinero o de poder con los lenguajes que encuentra a mano: ciencias ocultas, psicología, mecánica, física, química de divulgación, las destrezas del taller del inventor y no las del laboratorio científico. Estos universos referenciales le sirven para poner en escena la ciudad y representar subjetividades de límite: el cerebro destornillado, los cilindros que atraviesan el cráneo, los tornos que comprimi-

54 "Rodaba la luna sobre la violácea cresta de una nube, las veredas a trechos, bajo la luz lunar, diríanse cubiertas de planchas de zinc, los charcos centelleaban profundidades de plata muerta, y con atorbellinado zumbido corría el agua, lamando los cordones de granito. Tan mojada estaba la calzada que los adoquines parecían soldados por reciente fundición de estaño" (*Los siete locos*, cit., p. 294); "Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal" (*ibid.*, p. 121); "Padecía tanto que, de repente ese dolor, su espíritu estallaría como un shrapnel" (*ibid.*, p. 141); "Si lo hubieran pasado entre los rodillos de un laminador, más plana no podía ser su vida" (*ibid.*, p. 181). Los ejemplos pueden multiplicarse.

55 Michel Foucault, *Arqueología del saber*, cit., p. 62.

56 Piensa el Astrólogo: "Es necesario instalar fábricas de gases asfixiantes. Conseguirse químico. Células, en vez de automóviles camiones. Cubiertas macizas. Colonia de la cordillera, dispartate. O no. Sí. No. También orilla Paraná una fábrica. Automóviles blindaje acero níquel, etc." *Los siete locos*, cit., p. 284.

57 Felman, *op. cit.*, p. 87.

men la frente, muescas de masa encefálica que saltan atravesadas por una mecha de acero, estallidos de luminosidad intolerable, terrores oscurísimos como después de una explosión, seres literalmente dinamitados. Atravesados por una dostoevskiana agitación permanente viven pesadillas, ensoñaciones, cavilaciones, estados semi-hipnóticos; se creen dobles, no se reconocen, perciben como el psicótico su propio cuerpo, observan como voyeurs el cuerpo del otro. Arlt pone en escena fronterizos portadores de locuras funcionales, que no responden a la etiología naturalista: son extravíos místicos o delirios sin origen en la herencia.

La "vida puerca" es la otra cara de este delirio tecnológico y, también, la otra cara de la ciudad moderna: el paisaje del Buenos Aires migratorio. Se opondrá a la invención también arltiana de la vida fuerte: "Una existencia (...) sin los tiempos previos de preparación y que tiene la perfecta soltura de las composiciones cinematográficas." De la vida puerca se huye por el crimen, la fantasía o el batacazo del inventor. La sociedad secreta es su contramodelo, su máxima refutación. El régimen que construirán sus miembros será una alteración de todos los órdenes que gobiernan la vida puerca. En efecto, tanto el Astrólogo como la profecía de Ergueta auguran ese cambio de lugar de lo alto y lo bajo, lo lícito y lo ilícito, la ruptura de los lazos de servidumbre física y afectiva, en suma, la venganza sobre un orden que es preciso destruir:

"Los tiempos de tribulación (fabula Ergueta) de que hablaron las Escrituras han llegado. ¿No me he casado yo con la Coja, con la Ramera? ¿No se ha levantado el hijo contra el padre y el padre contra el hijo? La revolución está más cerca de lo que la desean los hombres."<sup>58</sup>

Cuando Arlt expone *Los siete locos* en una "Aguafuerte" publicada en *El Mundo* el 27 de noviembre de 1929<sup>59</sup> sitúa en la guerra mundial el origen de ese desgarramiento subjetivo que padecen sus personajes, hombres y mujeres de Buenos Aires, que dice haber conocido y que viven en la angustia de su "esterilidad interior". Varias son las razones por las que Arlt intenta este anclaje experiencial y biográfico. No me parece fácilmente desechable que haya pensado que su novela representaba ese estado de conciencia que marcó fuertemente, y no sólo en la Argentina, la posguerra, el ascenso del fascismo y una lectura mesiánica de la violencia revolucionaria. Pero tan importante como esta marca referencial es la convicción que

58 *Los siete locos*, cit., p. 129.

59 Daniel Scroggins, *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, ECA, Buenos Aires, 1981.

unifica el mundo de los personajes arltianos: "el crimen es mi última esperanza". La certeza enunciada por Erdosain surge de la afirmación de la potencialidad productiva de la transgresión. Los personajes de Arlt "odian esta civilización". Son marginales que afirman, de este modo, su lugar. Despojados de Saber, como el mismo Arlt, buscan en los retazos de saber técnico, en los saberes subterráneos, en las lecturas cónicas o hipócritas de la Biblia, las destrezas que no pudieron adquirir en los espacios consagrados. Allí, Arlt encuentra temas ideológicos y dispositivos de representación. Su narrativa se construye entonces no sólo sobre el folletín sino sobre los novísimos saberes a que acceden los pobres, los inmigrantes, los jornaleros, cuando desean y proyectan lugares diferentes en la vida puerca de la ciudad en transformación.

### Oliverio, una mirada de la modernidad

"La costumbre nos teje diariamente una telaríña en las pupilas. Poco a poco nos aprisionan la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles. Cuando una tía nos lleva de visita, saludamos a todo el mundo, pero tenemos vergüenza de estrecharle la mano al señor gato, y más tarde, al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto de una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en transatlántico."

Oliverio Gironde, *Espantapájaros*

La costumbre es odiosa porque no permite ver: esta máxima moral y estética gobierna la literatura de Gironde. Los poetas de los que quiere separarse 'sienten', 'expresan' o 'imaginan'; cuando escriben, hacen pasar el mundo por la grilla de un yo lírico que Gironde prefiere evitar:

"Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

"En mí la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad."<sup>60</sup>

<sup>60</sup> *Espantapájaros*, poema "8", en Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; *Calcomanías*; *Espantapájaros*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, p. 83.

Si no hay yo, la literatura puede liberarse de varias servidumbres: del sentimentalismo, del recuerdo, de la nostalgia, del pasado, de la tradición, de la historia. El valor se funda en la novedad; los procedimientos trabajan, básicamente, con la percepción. A los 'mundos interiores' Gironde opone superficies, tableaux, fotogramas captados por un poeta-ojo. Cuando escribe 'yo', como en el primer texto de *Espantapájaros*, las líneas siguientes comienzan con los demás pronombres, hasta llegar a 'ellos'.<sup>61</sup> El verbo que estos pronombres conjugan es 'no saber'. En vez de saber, se palpa, se oye, se huele, se percibe. Si el yo aparece disminuido en su poder de expansión y expresión, el posesivo *mi* tampoco se apropia de todo lo que existe en el poema. En la literatura de Gironde no se produce lo que Baudrillard llama "sobrecarga de los signos poseídos".<sup>62</sup> Cultiva una distancia respecto de los objetos, que pertenecen al 'mundo' y no son digeridos en la economía del poeta. Las cosas están allí, afuera, en la escena urbana; la relación simbólica que se establece con ellas no es de propiedad, tampoco de apropiación; nadie las incorpora a su patrimonio porque sobre ellas se ejerce, básicamente, el común derecho de la percepción. No es preciso, por lo demás, preservarlas de un desgaste, resguardarlas de un proceso que amenaza su existencia, el tiempo no puede arrojarlas hacia el pasado, porque son nuevas, instaladas en un puro presente. La escena urbana, que para Gironde es una naturaleza, no tiene historia, en consecuencia nada puede perderse ni convertirse en objeto de evocación: el presente es más extenso que el pasado; lo que se ve cubre y obtura lo que otros poetas construyen como recuerdo. En este mundo no es necesaria la posesión porque no es necesario asegurarse contra la pérdida. Seguro de su origen, de su cultura, de su riqueza,<sup>63</sup> Gironde no comparte las preocupaciones

<sup>61</sup> Disiento en este punto con Jorge Schwartz ("¿A quién espanta el espantapájaros?", *Xul*, n.º 6, p. 31), autor por otra parte de un formidable estudio sobre Gironde y Oswald de Andrade: *Vanguardia e cosmopolitismo*, São Paulo, Perspectiva, 1983. Sobre el problema del sujeto en la poesía de Gironde, son excelentes las observaciones de Walter Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana*, n.º 118-119, enero-junio 1982; y de Delfina Muschetti, "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Gironde", *Filología*, XX, 1985.

<sup>62</sup> Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 1974, p. 21.

<sup>63</sup> Es sabido que Gironde contribuyó a financiar *Martin Fierro*. En carta de Evar Méndez a Gironde, del 25 de noviembre de 1926 se lee: "Este es un recibo sablazo y el último pechazo martinfierrista. Siempre te encuentro en condiciones, hazme el favor de libramme un cheque o dame en efectivo el saldo de \$ 280 que habíamos fijado en la reunión liquidatoria del 15 de noviembre".

de Borges o de Güiraldes: su optimismo se funda también en una exaltación del presente.

Por otra parte, la escena urbana no remite a otra escena; en ella, los actores y las cosas son autosuficientes y su consistencia no depende de una dimensión simbólica a la que, por el contrario, se resisten. Gironde es, por lo menos en *Veinte poemas* y *Calcomanías*, un escritor para quien la escena vale por sí misma. Ese presupuesto perceptivo-cognoscitivo está avalando su forma de mirar, de elegir y de componer. Su optimismo tiene algo de confianza ontológica o, si se quiere describirlo de otro modo, de desconfianza frente a los huecos trascendentales por donde la poesía se dispara hacia el pasado o hacia lo desconocido. El presente es firme si lo que se busca no transgrede, por voluntad simbólica o filosófica o restitutiva, la 'naturaleza' de lo que está allí, al alcance de los sentidos.

Por eso, la poesía de Gironde somete a crítica, obsesivamente, dos formas de la trascendencia: la religión y el erotismo. No sólo porque muestra al erotismo como 'verdad' de la religión:

"Y mientras, frente al altar mayor, a las mujeres se les licúa el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas"<sup>64</sup>

sino porque la religión es el único espectáculo que, como una incrustación pre-moderna, se adueña de un lugar en el presente. Gironde la observa y transfiere el ritual a términos eróticos; lo trivializa críticamente, vinculándolo con los humores y los olores del sexo y con los esplendores decadentes de un espectáculo carnavalesco:

"Si al repartir las palmas no interviniera una fuerza sobrenatural, los feligreses aplaudirían los rasos con que la procesión sale a la calle, don-

Y en carta del mismo Evar Méndez, de abril de 1925: "...Organizar con firme base la Editorial Proa, planeando desde el último al definitivo detalle, tipo de libro, todo completo, búsqueda de imprenta, estudio de presupuesto, plan de editorial nuevo, combinaciones para empezar sin otro dinero que tus \$ 150 y los 100 de Güiraldes." Años después, en el mismo archivo del señor Washington Pereyra donde encontré estas cartas, se incluyen las de otros pedidos de préstamo por parte de Méndez y de Scalabrini Ortiz (este último solicita \$ 1500 para cubrir las deudas que le había dejado *Reconquista*). La solvencia económica de Gironde le permite, por lo demás, organizar a la moderna la presentación de *Espantapajaros* (con el célebre muñeco que luego conservó en su casa y las señoritas que vendían el libro por las calles de Buenos Aires), y pagarle a Francis de Miomandre traducciones de sus poemas al francés (cf. en el mismo archivo, carta de F. de Miomandre del 18 de octubre de 1932).

<sup>64</sup> "Sevillano", *Veinte poemas*, cit., p. 35.

de el obispo —con sus ochenta kilos de bordados— bate el 'record' de dar seguido media vuelta a la manzana y entrar nuevamente en escena, para que continúe la función..."<sup>65</sup>

En esta literatura de la vida moderna, la religión (también pura exterioridad escenográfica) pasa a ser una práctica que por su arcaísmo, por el ocultamiento o la mostración 'falsa' de los cuerpos heridos o mutilados de sus santos y mártires, por el espiritualismo ritualizado de sus ceremonias, por la hipocresía del misticismo, es un punto de debate ideológico y poético. Quizás como nadie en este período, Gironde afecta valores establecidos: se niega a tomar *con seriedad* a la iglesia y a la moral sexual fundada sobre la virginidad y el matrimonio. Su crítica es irreverente porque no se coloca ni en la polémica intelectual ni en la ficcionalización grave de esos núcleos problemáticos; elige, en cambio, la comicidad y la ironía que rebajan lo 'alto', lo 'espiritual', la respetabilidad al nivel de espectáculos mundanos atravesados por el deseo. Esta operación desacralizadora, Gironde también la realiza con el arte. Recorre los museos de Europa arrojando sobre los restos que guardan la misma mirada con la que observa a la ciudad moderna: de la Olimpia de Manet o de las Meninas puede hablarse como de las chicas de Flores. Usa la memoria estética (sobre todo en los *Membretes*) no para agregar una belleza o un prestigio suplementario sino para poner lo que el poema nombra en relación desnaturalizante con algo ajeno y diferente; con ese gesto, asegura que el 'arte' está en el mismo nivel que la 'vida'. Se trata de una de las estrategias inventadas por Gironde para su denuncia de "la superstición de las Mayúsculas":

"Nosotros: Hace tiempo que escribimos: cultura, arte, ciencia, moral y, sobre todo y ante todo, poesía."<sup>66</sup>

Desplaza los objetos consagrados del museo o la iglesia a la calle: en este movimiento, todos pierden, dejan de ser obras que exigen distancia, son comparadas con lo que no corresponde, se las trata de manera 'inadecuada'. El prestigio es corroído por la ironía que ocluye las diferencias históricas, culturales, estéticas. No sólo se desacraliza la religión, también el arte pierde su aura.

Y, sin embargo, Gironde no oculta jamás que su mirada es, ante todo, estética. Urbano y moderno, no se siente atraído por la naturaleza: su escritura representa, en verdad, una ausencia de naturaleza. El mar lo agobia:

<sup>65</sup> "Semana Santa; Domingo de Ramos", *Calcomanías*, cit., p. 64.

<sup>66</sup> "Membretes", *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1968, p. 137.

¡El mar!..., ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia.  
¡El mar!... hasta gritar  
¡BASTA!  
como en el circo.<sup>67</sup>

Por eso, el único paisaje literario es urbano y marcado por la cultura: pura exterioridad arquitectónica, anti-animística y anti-romántica, espacio anónimo y no interiorizado, que los poemas incorporan a través de la percepción y no del sentimiento. La calle y los espacios públicos son la escena-espectáculo grandguignolesco de la literatura. Se trata de un mundo de trompe l'oeil habitado por marionetas violentas:

Los cachetazos con que las niñas  
persuaden a los machos  
de que no hay nada que hacer  
sino dejarlas en su casa,  
y sepultarse en la abstinencia  
de las camas heladas.<sup>68</sup>

También el cuerpo se ha vuelto público: desde el sexo de las vírgenes al de las chicas de barrio, todo se puede ver, palpar, oler. El cuerpo es pura acción independiente de la moral y el raciocinio. Gironde lo desviste al quitarle todas las capas de clisés poéticos con que lo había recubierto el modernismo y el decadentismo; en consecuencia, se ve aquello que los pliegues de la figuración erótica mostraban y ocultaban al mismo tiempo. "Entregados a la delicia del fraccionamiento",<sup>69</sup> los cuerpos ya no son privados y pierden su poder de suscitar la fantasía de una integridad orgánica, porque exhiben sus partes que ya no vela y de-vela el erotismo: en este sentido, Gironde es un pornógrafo,<sup>70</sup> que escribe, como si fuera la línea de texto de un cartoon: "¡Viva el esperma... aunque yo pe-rezca!"<sup>71</sup> La desacralización del cuerpo hace posible que éste también se convierta en escenario de las vicisitudes más inverosímiles; el sexo es cómico, paródico, objeto de transformaciones que, más

67 "Croquis en la arena", *Veinte poemas*, cit., p. 15.

68 *Calcomanías*, cit., p. 112.

69 La frase es de Francis Barker, *The Tremulous Private Body*, Methuen, Londres, 1984.

70 Néstor Perlongher designa esta actitud como "libidinización de lo social", en "El sexo de las chicas", *Xul*, cit., p. 27.

71 Poema "19", *Espantapájaros*, cit., p. 99.

que lo siniestro, anuncian las metamorfosis fantásticas de los dibujos animados.

Hay una política del cuerpo en los tres primeros libros de Gironde: mutilado por los cortes, el cuerpo femenino se despedaza; los senos y los sexos son independientes de las regulaciones morales, realizan lo que el cuerpo desea, ofreciéndose como fosforescencias, licuándose y escapándose entre las piernas. Escritos contra la moral de una sociedad y de intelectuales muy moderados, los poemas de Gironde "son un arsenal".<sup>72</sup> Por eso, tampoco la sexualidad puede incorporarse a un discurso nostálgico: no hay melancolía, ni pasado, ni jardines perdidos; no existe un edén erótico-amatorio que es preciso recuperar, porque el sexo pertenece a la calle, a las playas, los casinos, los burdeles y las iglesias: es público. Gironde toma a la ciudad moderna *al pie de la letra*, en lo que su espacio hará posible más que en lo que su espacio permitía en 1920 y 1930. Gironde cree y exige las promesas de la modernidad: más aún, en Buenos Aires él las realiza en sus textos anticipándose a la sociedad misma.

72 Walter Benjamin escribió esto a propósito de *Las flores del mal*, "Central Park", *New German Critique*, nº 34, invierno de 1985, p. 54.