LA COMUNIDAD EFÍMERA:

CÍRCULOS DE ARTISTAS EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

(ARGENTINA, CUBA Y MÉXICO)

by

Luis Hernán Castañeda

B.A., Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006

M.A., University of Colorado at Boulder, 2008

A thesis submitted to the

Faculty of the Graduate School of the

University of Colorado at Boulder in fulfillment

of the requirement for the degree of

Doctor of Philosophy

Department of Spanish and Portuguese

2012

This thesis entitled:
La comunidad efímera: círculos de artistas en la novela hispanoamericana del siglo XX
(Argentina, Cuba y México)
written by Luis Hernán Castañeda
has been approved for the Department of Spanish and Portuguese

_____

Professor Peter Elmore, Chair of Committee

_____

Professor Juan Pablo Dabove

_____

Professor Leila Gómez

_____

Professor Julio Baena

Other members:

Professor Gustavo Faverón Patriau

Date_____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we
Find that both the content and the form meet acceptable presentation standards
Of scholarly work in the above mentioned discipline.

Castañeda, Luis Hernán (Ph.D., Department of Spanish and Portuguese)

La comunidad efímera: círculos de artistas en la novela hispanoamericana del siglo XX (Argentina, Cuba y México)

Thesis directed by Professor Peter Elmore

This dissertation studies the *motif* of the circle of artists in six Spanish American novels of the 20th century: Los siete locos (1929)/Los lanzallamas (1931) by Roberto Arlt, Adán Buenosayres (1948) by Leopoldo Marechal, Rayuela (1963) by Julio Cortázar, Tres tristes tigres (1967) by Guillermo Cabrera Infante, Palinuro de México (1978) by Fernando del Paso, and Los detectives salvajes (1995) by Roberto Bolaño. These novels showcase a collective protagonist: a small and subversive group of artists and intellectuals who embrace a revolutionary plan. Rebellious and (post)avangardist in their nature, their goal is to transform life into art by founding ephemeral communities that harmonize ethics and aesthetics. These communities are fugitive and never solidify into long-lasting institutions; on the contrary, they vanish in intense events of communion, leaving behind a paradoxical legacy of transience. The dissertation includes one introduction and three chapters. The second chapter focuses on Buenos Aires in the 1920s, a time of demographic expansion and growth of a culture industry. Devoted to Roberto Arlt, the first section of chapter two studies a *sui generis* circle of artists: the Astrologer's secret society. The second section examines *Adán Buenosayres*, a nostalgic and satyric review of the adventures of the bohemian *martinfierristas*. Chapter three offers a reading of two widely read texts identified with the Boom of the Latin American novel. The first section is a re-reading of *Rayuela* from the perspective of the circle of artists. The second section selects a different group of friends, all of them linked to Havana's night world of the 1950s: the group that protagonizes

Tres tristes tigres. The final chapter explores the fate of the circle of artists in the late 20th century. In *Palinuro de México* the circle, first composed by avant-gardist medical students, eventually blends into the national community when confronted with state violence in the Tlatelolco Massacre of 1968. The last novel this thesis analyzes is *Los detectives salvajes* by Roberto Bolaño. In the midst of the commodification of Hispanic American literature, Bolaño's poet detectives rekindle the radical spirit of youth and keep the circle of artists alive.

CONTENTS

I. Capítulo 1. Introducción……..1

II. Capítulo 2. Conjurados y humoristas……....24

III. Capítulo 3. El experimento de la amistad y la fiesta sin fin……148

IV. Capítulo 4. Del cenáculo a la multitud y el arte de la desaparición…….257

V. Reflexiones finales……...375

VI. Obras citadas……393

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile. (2)

"Salut". Stéphane Mallarmé.[1]

El poema que sirve de epígrafe condensa una definición de las "comunidades efímeras" que son el objeto de estudio de esta tesis. Escrito en enero de 1893 y recitado por Mallarmé en un banquete literario el 9 de febrero del mismo año (Blackmore y Blackmore 233), el poema presenta al yo lírico con la copa alzada, haciendo un brindis y dirigiendo unas palabras a un grupo de colegas poetas y artistas, todos más jóvenes que el maestro parisino, quien por entonces rondaba el medio siglo de edad. Con este poema, solemne e irónico al mismo tiempo, Mallarmé se sitúa a la retaguardia de una nave –metáfora, tal vez, del quehacer artístico y la escritura

[1] Stéphane Mallarmé. Collected Poems and Other Verse. Blackmore, E.H. y A.M. trads. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006. La siguiente traducción al español es de Ulalume González de León: "Nada, esta espuma, virgen es/el verso que sólo a la copa/designa. Así lejos, en tropa,/sirenas húndense al revés./Navegamos. Mi sitio es,/oh diversos amigos, la popa/y es el vuestro la proa que copa rayos e inviernos./Embriaguez gozosa ahora me convida/(su cabeceo no intimida)/a hacer de pie el saludo mío,/soledad, estrella, arrecife,/a cuanto valga en este esquife/de nuestra vela el blanco brío".

poética– piloteada por los *wonder boys* de la nueva generación. Selecto y refinado, este conjunto de individualidades emergentes es representado como un círculo de amigos que interactúan en el mismo espacio: el contexto efímero y ritualizado del banquete, evento que pone en escena una identidad artística compartida, la cual se nutre de la tradición –representada por la figura totémica del mismo Mallarmé– y se proyecta al futuro. Por supuesto, la ironía se cuela por la distancia que existe entre la plácida situación que congrega a los escritores, y la peligrosa aventura marítima que sirve de metáfora de la creación. Ciertamente, la analogía entre la ligera embriaguez y los mareos provocados por el cabeceo del barco produce una disonancia cómica. Equiparada a los trastornos etílicos de los eventos sociales, la aventura poética que espera a los poetas bisoños se ve despojada de gravedad. Erraríamos, sin embargo, si viéramos aquí una descalificación de los invitados al banquete del porvenir literario francés. La burla sutil revela una verdad acerca de la condición y la práctica de los círculos de artistas, trátese del que componen los invitados que brindan con Mallarmé o los de que moran en las novelas de esta investigación: la aventura que les corresponde realizar, esa que atrae los dardos irónicos del poeta mayor, puede ser identificada con la producción artística, pero incluye además la construcción conjunta de un espacio social y de una dinámica colectiva que puedan ser, en sí mismos, considerados formas de "vida artística". La metáfora de la nave del poema "Salut" encierra tanto la obra y su proceso de elaboración –el poema o la novela como objetos artísticos– , como la praxis social de quienes la ejecutan. El banquete es elevado a la condición de arte comunitario, convertido en un *happening*.

Ahora bien, el dato que refuerza la ironía inicial de Mallarmé, de cara a la forma especial que asume la representación literaria del círculo de artistas en el contexto latinoamericano

moderno: si el poeta francés lo define como un colectivo abierto al futuro y al porvenir, cuyos miembros se encuentran todavía *ad portas* de su realización como artistas y de la producción de sus obras mayores. Muchos de los círculos que vamos a estudiar aquí están, asimismo, formados por jóvenes artistas sin obra o en vías de realizarla, pero su aventura literaria y vital es más agónica y nostálgica que inminente y prospectiva. A pesar de su juventud –o tal vez, paradójicamente, como consecuencia de ella–, un dato que podría inclinarlos a imaginarse como agentes de renovación, estos sujetos suelen mirar hacia el pasado: hacia una generación muerta, hacia una experiencia que no es la suya, y que tuvo lugar entre los vanguardistas europeos y latinoamericanos de la primera hora: dadaístas, surrealistas, infrarrealistas y martinfierristas, entre otros. No hay entre estos artistas del pasado y los del presente un vínculo imitativo, pero sí una voluntad, muy urgente en los segundos, de resucitar y recrear el espíritu de otra época bajo unas condiciones nuevas.

La presente investigación es el estudio de un motivo literario de larga, intensa, y sostenida presencia en la novela latinoamericana del siglo XX: el círculo de artistas. Las seis novelas elegidas para explorarlo fueron escritas por tres autores argentinos, un cubano, un mexicano y un chileno. Por sus fechas de publicación, estas abarcan poco menos de un siglo de producción novelística en América Latina: la más antigua se publicó hace unos noventa años, y la más reciente salió de la imprenta a finales de la última década del siglo pasado. En orden de aparición las novelas en cuestión son las siguientes: Los siete locos **(**1929) / Los lanzallamas (1931) de Roberto Arlt, Adán Buenosayres (1948) de Leopoldo Marechal, Rayuela (1963) de Julio Cortázar, Tres tristes tigres (1967*)* de Guillermo Cabrera Infante, Palinuro de México (1978) de Fernando del Paso, y, por último, Los detectives salvajes (1996) de Roberto Bolaño.

La disposición cronológica no sugiere una aproximación histórica de la investigación; el eje diacrónico no monopoliza el estudio, que tampoco busca construir una narración evolucionista o teleológica. Cada novela es analizada en su carácter específico, como una manifestación particular del motivo del círculo de artistas. La comparación entre distintas manifestaciones del mismo pretende iluminar las analogías y divergencias presentes en la red de versiones y plasmaciones que, tomadas juntas, las seis novelas elaboran.

Se puede afirmar que el sexteto de novelas estudiadas aquí pertenece al subgénero de la "novela de artistas". El *künstlerroman*, o novela de artista, es un tipo específico del *bildungsroman* o novela de formación y aprendizaje, en el cual se representa el proceso de maduración y la educación sentimental de un joven artista. Este incluye su relación, por lo general tensa y antagónica, con la sociedad burguesa, y su progresiva adquisición de la maestría artística necesaria para la conquista de su destino personal y la coronación de la obra (Werlock 387). Aquí el plural utilizado en el término "novela de artistas" es intencional y significativo, ya que las novelas discutidas en esta investigación tienen protagonistas colectivos: son grupos, círculos, sociedades secretas. Su naturaleza es comunal, cerrada, y no corporativa: lo que implica que sus miembros se unen por razones de afinidad emocional y ética –antes que por motivaciones pragmáticas, económicas, utilitarias–; que sus organizaciones son selectivas, pues no aceptan nuevos miembros fácilmente; y que tienen una estructura informal y fluida, sin un aparato de autoridad constituido (la única excepción es la sociedad secreta de Los siete locos, un caso distinto, como se verá; a pesar de esta afirmación, veremos que también las demás novelas desarrollan un principio jerárquico basado no en la división de roles, sino en la relación entre un

primer plano y un fondo).[2] No hablamos, por otra parte, de grupos de jóvenes artistas en proceso de formación, como sucede en el *künstlerroman* clásico; la maduración de los artistas, aunque pueda ocurrir en la ficción –es el caso de Arturo Belano y Ulises Lima en Los detectives salvajes–, no es el centro de interés. Hemos hablado ya de la ironía residente en la intersección de juventud y nostalgia que anida en estos círculos. El núcleo y el denominador común de estos textos, el factor que justifica su agrupación en un corpus, es que exploran el funcionamiento de pequeñas entidades colectivas que generan una ética propia; en otras palabras, círculos de artistas o estetas que procuran llevar, como los jóvenes compañeros de Mallarmé, una existencia impregnada de los principios del arte.

La última afirmación invita a pensar sobre el significado del "arte" para los círculos de artistas visitados en esta tesis; en particular, conduce a profundizar en la relación que se establece entre el arte y la vida. El proyecto que hermana a estas organizaciones es la fundación de un vínculo inédito, renovador y utópico, entre ambas esferas, que permita una transformación de la segunda en función de la primera. La concepción de "arte" que resulta pertinente aquí es bastante radical: se trata de entender lo artístico como un instrumento efectivo de reorganización de las subjetividades y de las relaciones sociales. Para definir esta concepción es posible empezar señalando que, si bien ninguna de estas novelas puede ser calificada como "novela vanguardista", sus protagonistas colectivos predican y practican una ética que evoca el espíritu y el proyecto de la vanguardia histórica europea. Incluso una novela como Los detectives salvajes, publicada muchas décadas después del fin de las vanguardias, recupera y reelabora su legado,

[2] Acudo a conceptos de Max Weber, que desarrolla las oposiciones "comunalidad"/"agregación" y "sociedad abierta"/"sociedad cerrada", así como el concepto de "asociación corporativa", en Basic Concepts in Sociology (1962). Ver pgs. 91, 97 y 108.

pero adaptándolo a las circunstancias cambiantes del contexto latinoamericano.

Respecto de esta herencia duradera, el sociólogo alemán Peter Bürger, autor de un valioso volumen sobre el asunto –Theory of the Avant-Garde, de 1984–, ha señalado que el propósito esencial de los movimientos vanguardistas fue transformar radicalmente, en el marco de la Europa de primera mitad del siglo XX, las relaciones entre el arte y la vida. A partir de una crítica dialéctica de la ideología que prescribe esas relaciones, Bürger indica que en el contexto de la sociedad burguesa europea existe un vínculo contradictorio entre la institución del arte –que incluye la literatura, cabe añadir– y la realidad social (9). Siguiendo a Theodor Adorno en Aesthetic Theory (1970), la definición de arte que resulta interpelada es la de "arte autónomo". El arte autónoma funciona, para Bürger y Adorno, como una esfera superior esencialmente separada de la racionalidad utilitaria de la existencia cotidiana burguesa (Bürger 10-11).[3] En la lectura que hace Bürger de Adorno, el arte autónomo guarda una relación contradictoria con la sociedad de la época porque, si bien lo estético es el único ámbito donde resulta posible encontrar un contenido de "verdad" (Bürger 10-11), la obra está incapacitada, por su propio carácter, de efectuar cambios en la realidad social. Con "verdad" Adorno se refiere a una serie de valores positivos asociados con la felicidad, el bienestar, la igualdad y la justicia, todos ellos estructuralmente proscritos de la vida cotidiana de los individuos inmersos en la sociedad

[3] Adorno no sugiere que las obras de arte estén completamente desligadas de su contexto social; por el contrario, afirma que son indesligables de él, aunque no están predeterminadas por sus exigencias ni determinaciones. La relación entre el arte y la sociedad, asunto complejo que desarrolla en las primeras dos partes de Aesthetic Theory ("Art, Society, Aesthetics" y "Situation" 1-45), se expresa en esta metáfora: "Art is related to its other as is a magnet to a field of iron fillings" (7). Adorno escribe desde un contexto post-vanguardista, en el cual la aventura de la vanguardia, o sea la transformación del arte y la vida y de sus vínculos, culminó con la disolución de la categoría misma de arte. La vida no fue transformada a imagen y semejanza del arte, sino que ocurrió lo contrario: "For a society in which art no longer has a place and which is pathological in all its reactions to it, art fragments on one hand into a reified, hardened cultural possession and on the other into a source of pleasure that the costumer pockets and that for the most part has little to do with the object itself" (15).

burguesa, como sostiene Herbert Marcuse en su ensayo "The Affirmative Character of Culture" (1937).

Bürger comenta también el ensayo de Marcuse, en el cual se contextualiza la autonomía del arte en una discusión más amplia sobre la naturaleza "afirmativa" de la cultura europea moderna y de la economía capitalista: es decir, su tendencia a efectuar una escisión entre el mundo del trabajo y el mundo del espíritu, afirmando la superioridad del segundo e instando al individuo a cultivar valores espirituales en el coto cerrado de su mente.[4] Marcuse plantea, como décadas más tarde lo hará Adorno, que el arte y la cultura enrostran a la sociedad sus "verdades olvidadas" (Bürger 11), las cuales sólo en la esfera espiritual de la cultura afirmativa –espacio de elevación ajeno al diario vivir– pueden ser realizadas y disfrutadas, aunque siempre efímera y restringidamente. Sin embargo, por estar la cultura afirmativa –así como el arte autónomo según lo define Adorno– desgajada de los procesos sociales y económicos, no sólo ocurre que la cultura se revela incapaz de modificar estos procesos, sino que, paradójicamente, los estabiliza y resguarda en su negación de esa "verdad" señalada por Adorno como patrimonio de lo artístico. La autonomía del arte y el carácter afirmativo de la cultura son la condición de posibilidad de su superioridad, a la vez que la razón de su impotencia, y también –si seguimos el razonamiento de Marcuse– la causa de su efecto conservador. Confinada al ámbito inofensivo y, si se quiere, cómplice del espíritu puro, la cultura contribuye a la perpetuación de un sistema social y

[4] "By affirmative culture is meant that culture of the bourgeois epoch which led in the course of its own development to the segregation from civilization of the mental and spiritual world as an independent realm of value that is also considered superior to civilization. Its decisive characteristic is the assertion of a universally obligatory, normally better and more valuable world that must be unconditionally affirmed: a world essentially different from the actual world of the daily struggle for existence, yet realizable in every individual for himself "from within", without any transformation of the state of fact. It is only in this culture that cultural activities and objects gain that value which elevates them above the everyday sphere. Their reception becomes an act of celebration and exaltation" (Marcuse 95).

económico que se nutre de la utilización del cuerpo y del consumo de la energía de los individuos en la dinámica productiva, negándoles a la vez todo acceso a la felicidad individual y colectiva:

> The freedom of the soul was used to excuse the poverty, martyrdom, and bondage of the body. It served the ideological surrender of existence to the economy of capitalism. Correctly understood, however, spiritual freedom does not mean the participation of man in an eternal beyond where everything is righted when the individual can no longer benefit from it. Rather, it anticipates the higher truth that in this world a form of social existence is possible in which the economy does not preempt the entire life of individuals. (Marcuse 109)

El proyecto de la vanguardia histórica, que (en lo esencial) resurge en las aventuras de cada uno de los círculos de artistas de esta tesis, consiste en llevar a cabo plenamente esa "libertad espiritual" correctamente entendida a la que alude Marcuse. La realización de la libertad espiritual en el ámbito de la vida, su salida de la esfera autónoma del arte y su ingreso al quehacer de los individuos, pasa por la creación de formas alternativas de existencia social –subsistemas marginales, podría decirse– que no estén regidas, en su totalidad, por los dictados de la economía: una de estas formas es el círculo de artistas, espacio que se nos presenta como excepcional en contraste con el mundo social más amplio. Como sabemos, el proyecto de la vanguardia histórica no logró realizar una transformación a gran escala de la sociedad, pero esto no los convierte en portadores de un modelo fracasado. Los círculos de artistas que recuperan el legado vanguardista no buscan, por lo menos de un modo explícitamente político, transformar las condiciones objetivas de realidad social (aunque una forma especial de plasmación de su ética – la sociedad secreta, presente en Arlt, Borges, Onetti– sí se predica a sí misma como la célula inicial de una revolución a gran escala que, notoriamente, jamás llega). Por el contrario, estos

círculos se plantean a sí mismos como ejemplos extraordinarios, como laboratorios de avanzada, cuyo éxito se limita al círculo mismo, convertido así en lugar de un experimento que, potencialmente, podría extenderse a otras regiones del tejido social (pero esta preocupación no les compete ya a los que iniciaron el experimento). De esta manera, las seis novelas estudiadas aquí ofrecen círculos de artistas en plena actividad que permiten vislumbrar, en su praxis, la aplicación de esas profundas modificaciones aludidas por Bürger, Adorno y Marcuse en el ámbito reducido y experimental de los mismos puñados de artistas que componen los mencionados círculos.

Ahora bien, para lograr estos objetivos, no basta con buscar la transformación de las condiciones objetivas del mundo social; es necesario, complementariamente, transformar la noción misma de arte autónomo, el cual, como vimos, puede actuar como aliado del *status quo*. Es así que, desde dentro de su propio ámbito, el arte de vanguardia busca transformarse a sí mismo; de acuerdo con Bürger, con la vanguardia el subsistema social del arte ingresa en una etapa de autocrítica (22) y, en casos extremos como el dadaísmo, de autoliquidación. Los objetos de esa autocrítica son el aparato de circulación de la obra artística, el mismo carácter de objeto de la obra, y, en general, la institución del arte en su conjunto. La intención final es conseguir una fusión del arte y de la vida, anulando así la separación que impone la cultura afirmativa. Una vez fusionados, el producto de la unión debe ser una "vida artística"; en otras palabras, una praxis cotidiana, un modo de estar en el mundo y de relacionarse con los otros, que responde a los principios del arte:

> The intention of the avant-gardiste may be defined as the attempt to direct toward the practical the aesthetic experience (which rebels against the praxis of life) that

> Aestheticism developed. What most strongly conflicts with the means-end rationality of bourgeois society is to become life's organizing principle. (Bürger 34)

Citando a Jürgen Habermas, Bürger menciona los siguientes bienes, que estarán presentes y disponibles para todos los individuos en el marco de la sociedad utópica, y que, en un sentido más limitado, forman parte real y actual de la vida común de los artistas que protagonizan estas novelas: "mimetic commerce with nature", "solidary living with others", y, quizá lo más importante, "happiness of a communicative experience which is not subject to the imperatives of means-end rationality and allows as much scope to the imagination as to the spontaneity of behavior" (25). Un reino de la imaginación y de la conducta espontánea: ambos principios serían útiles para describir la clase de vida social que tiene lugar al interior del círculo, porque los dos inciden en la *calidad de la experiencia*. En efecto, lo que distingue a estas agrupaciones es que ofrecen a sus miembros la ocasión de experimentar la realidad de un modo cualitativamente diferente.

El énfasis en la experiencia, categoría central en todos los textos tratados, conduce a revisar y a presentar de modo ligeramente distinto una idea insinuada páginas atrás: la de que estos construyen formas de agrupación o estructuras sociales, que hemos definido como comunales, cerradas y no corporativas. Esta es una visión sincrónica que, sin duda, ayuda a aproximarse al fenómeno, pero no lo agota y tal vez no sea el acercamiento idóneo que este reclama. Quizá el punto de vista estructural, sincrónico, se beneficiaría de una óptica basada en la apreciación del rasgo dinámico, fluido, que tiene la experiencia colectiva de estos artistas. Para desarrollar esta aproximación resultan invalorables las ideas del antropólogo escocés Victor Turner, pionero de la llamada *antropología de la performance*, particularmente su diferenciación

entre los conceptos de “estructura” y “comunidad”. Estos son dos modos complementarios de plasmación de los fenómenos sociales –y, también, de comprensión de los mismos– que se pueden encontrar tanto en los grupos humanos preindustriales como en las sociedades postindustriales:

> It is as though there are two major “models” for human interrelatedness, juxtaposed and alternating. The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of “more” or “less”. The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated comitatus, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders. (Turner 96)

El hecho de que los círculos de artistas no sean entidades corporativas es un primer indicador de que la noción de “estructura”, con su compleja institucionalización interna y su vocación de durar en el tiempo, no es la más exacta en este caso. La mayoría de estos grupos ni siquiera tienen formas de autoridad establecida –de hecho, los únicos grupos que cuentan con jefes son la sociedad secreta del Astrólogo y los real visceralistas mexicanos–, y existe escasa diferencia entre las posiciones que ocupan sus miembros: podría decirse que a cada uno le basta con ser él mismo, que no desempeña ningún cargo o función más allá de ejercer su propia individualidad en relación con la de los otros. En contraste con la idea de “estructura”, la “comunidad” designa un tipo alternativo de encuentro entre sujetos, de organización de sus interacciones y afectos compartidos, que en las sociedades preindustriales se instala temporalmente en las situaciones liminales. Por ejemplo, esto sucede durante los ritos de paso de algunas etnias africanas, cuando los sujetos, despojados de una identidad fija, se sumergen en un limbo posterior al rol social que han ocupado hasta el momento, pero anterior a la asunción de

uno nuevo. Vale decir que la comunidad se instaura en ausencia de la estructura (Turner 126). Así, el rito de paso es una ocasión institucionalizada para el advenimiento de la comunidad, o *communitas* para Turner: una oportunidad que las sociedades modernas no preparan, por lo menos no oficialmente. En ellas, sin embargo, existen sujetos que viven en una liminalidad permanente, una situación de marginalidad libremente elegida que los descubre como artistas.[5] De esta manera, el círculo formado por estos sujetos, su propio ensayo minoritario y marginal de ordenamiento de los vínculos intersubjetivos, puede convertirse en una plataforma social adecuada para la praxis comunitaria.

Turner entiende la comunidad como una forma espontánea, inmediata y concreta (Turner 127) de interrelación entre los individuos. La definición se aproxima a aquella otra que Bürger encontraba en Habermas, y que hacía énfasis en la espontaneidad de la conducta como uno de los bienes supremos de la vida artística. "Essentially", agrega Turner, "*communitas* is a relationship between concrete, historical, idiosyncratic individuals" (131). No se trata de una relación entre funciones, puestos o cargos organizados jerárquicamente, sino una vinculación horizontal, igualitaria, entre sujetos concretos que se aproximan entre sí de este modo. Existen comunidades con una mayor o menor organización interna –Turner cita, como ejemplo de comunidad estructurada, la orden franciscana original en la Edad Media–, pero la *communitas* en su forma pura, la que denomina *communitas existencial*, admite un grado cero de estructura, porque se asimila al evento, la vivencia efímera, el *happening*.[6] Y, precisamente, es también una

[5] "Prophets and artists tend to be liminal and marginal people, "edgemen", who strive with a passionate sincerity to rid themselves of the clichés associated with status incumbency and role-playing and to enter into vital relationships with other men in fact or imagination" (Turner 128).

[6] Turner da el ejemplo de los *hippies*, que viven una forma contemporánea de *communitas*: "In modern Western society, the values of communitas are strikingly present in the literature and behavior of what came to be

experiencia de duración fugaz, pero intensa y transformadora, la que cultivan los artistas de estos círculos: podríamos que decir que son perseguidores de *communitas*, eternos buscadores de esos preciosos "innumerable instants of spontaneous communitas" (Turner 137) que, todos ellos, sabiéndolo o no, se han reunido para capturar en grupo.

Es posible decir que la estructura se diluye y se transforma en comunidad. La primera es solo un soporte inicial, un primer paso instrumental, poco desarrollado y precario, que existe en función de su propia desaparición y su conversión en algo diferente, cuya sustancia es el tiempo. El fin del círculo de artistas es la transfiguración de la vida en múltiples eventos, fugaces y memorables, repetidos aunque no rutinarios, de comunidad. En pocas palabras, se trata de generar "… institutionalized attempts to prepare for the coming of spontaneous *communitas*" (Turner 138). Este es su modo específico de fundir vida y arte, de convertir la vida en una obra artística, siguiendo los pasos de la vanguardia. Y, para coronar sus esfuerzos, necesitan diseñar un piso social básico que, una vez establecido, se diferencia cualitativamente de los grupos de amigos y de los gremios profesionales, aunque muchas veces el círculo también incluya, como residuos o adherencias, estas formas sociales:

> The kind of communitas desired by tribesmen in their rites and by hippies in their "happenings" is not the pleasurable and effortless comradeship that can arise between friends, coworkers, or professional colleagues any day. What they seek is a transformative experience that goes to the root of each person's being and finds in that root something profoundly communal and shared. (Turner 138)

---

known as the "beat generation", who were succeeded by the "hippies", who, in turn, have a junior division known as the "teeny-boppers"… The hippie emphasis on spontaneity, immediacy and "existence" throws into relief one of the senses in which communitas contrasts with structure. Communitas is of the now; structure is rooted in the past and extends into the future through language, law, and custom" (112-113).

La experiencia transformadora y comunal se da en el tiempo, y está hecha con el material de la sucesión misma. En este sentido, no se debe olvidar que las vanguardias suelen proponer un estilo propio de comprender y vivenciar el transcurso; de estar en el tiempo y habitarlo. El estudioso peruano Mirko Lauer, en su libro Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana (2003), se acerca al problema de la temporalidad vanguardista en su versión peruana y poética. Algunas de sus conclusiones podrían ser extendidas a los textos tratados en esta investigación. Lauer define la empresa vanguardista como la búsqueda de un "instante sin futuro" (137-140), suerte de "actualidad absoluta" del presente que, indiferente al pasado y despreocupado del porvenir, se complace en su propio desarrollo. Nos referimos a un tiempo inventado, que el círculo de artistas intenta construir:

> El tiempo en nuestros vanguardistas es una ficción social, ajeno a los consensos nacidos de la constatación empírica individual o colectiva, algo llamable tiempo inventado. Las leyes de ese tiempo son flexibles, él parece puesto en el poema para ser cuestionado. Tiene una relación juguetona con las necesidades de la juventud, mas no apunta hacia futuro alguno. Los vanguardistas se mueven en una suerte de presente perpetuo, en un contexto ausente de futuro socialmente construido. (Lauer 140)

Ahora bien, es necesario aclarar que la construcción de este tiempo inventado no forma parte de una protesta doctrinaria ni ideológica lanzada en contra de abstracciones como "sociedad burguesa", "arte autónomo" o "capitalismo": se trata, más bien, de un conjunto de reacciones, diferente para cada grupo de artista concreto, suscitadas para rechazar a través de la práctica ciertas condiciones especiales –políticas, sociales, históricas– en las que los sujetos involucrados se ven obligados a participar. Es en este plano donde podemos encontrar la *especificidad latinoamericana* de estos círculos de artistas, que si bien toman mucho de las vanguardias europeas, también realizan un trabajo comparablemente intenso de adaptación y

recreación. Así, por ejemplo, tenemos grupos de artistas que fundan sus comunidades como una reacción al elitismo de una cultura letrada criolla que los rechaza por ser inmigrantes, o hijos de inmigrantes, recién llegados al país, que carecen de saberes prestigiosos como la literatura (es el caso de los conjurados en la novela de Arlt). Por otra parte, contamos con círculos que reaccionan en contra de la normalidad burguesa capitalina –bonaerense, específicamente hablando– y hacen de ciertas imágenes vernaculares de la tradición nacional, como el indio y el gaucho, sus banderas de lucha (me refiero a los martinfierristas de la novela de Marechal). Encontramos, también, artistas expatriados que han cortado todo vínculo con sus países y culturas de origen, y se reúnen, en París, para establecer un pequeño grupo cosmopolita que se identifica por su dedicación a la música y la lectura (me refiero al Club de la Serpiente en la novela de Cortázar). Existen, asimismo, otros estetas que, a diferencia de todos los sujetos mencionados, están insertos en el circuito de los medios de comunicación masiva, y además de ser inmigrantes provincianos que se congregan en la capital del país, se juntan en bandas como una reacción a difíciles condiciones políticas que amenazan con abolir su medio y su modo de vida (aludo a los personajes de la novela de Cabrera Infante). Adicionalmente, podemos pensar en aquellos otros jóvenes estudiantes mexicanos que, en primera instancia, se agrupan por motivos lúdicos, pero luego se ven inmersos en una reacción popular mayor contra el régimen represivo de un gobierno autoritario (menciono a Palinuro, Molkas, Fabricio y Estefanía en la novela de Del Paso). Finalmente, hay otros artistas que no reaccionan contra un orden político opresor, sino, quizá más modestamente, contra una institución oficial que los excluye, obligándolos a fundar su propio círculo alternativo y a buscar sus raíces en un episodio recóndito de la historia literaria nacional (estoy describiendo a los real visceralistas, protagonistas de la

novela de Bolaño). En general, entonces, podemos concluir que la fundación de un círculo de artistas es siempre una reacción contra alguna faceta del orden oficial, sea artístico, político, de clase, etc.

Como apuntaba Turner en la cita anterior, el tiempo de la vanguardia no es, necesariamente, el tiempo de la amistad. No obstante, el tema de la amistad está presente en varias de las novelas. En casi todos los casos, los artistas que conforman un círculo son colegas a la vez que amigos. Pero su amistad encierra lo que se podría llamar un lado secreto, porque no se trata del vínculo común y corriente, ese que puede suscitarse entre miembros comunes de la sociedad. Se trata de una amistad especial, que encubre un modo distinto de relación, específico del círculo como contrato social: el comunitario. Sucede, también, que algunos de los artistas de estas novelas, en particular los que se acoplan a sociedades secretas definidas por su naturaleza clandestina y militante, pueden despreciar la amistad vulgar, y definir su lazo desde otro código. "Friendship is effeminate. We don't need friendship" (100): estas son las severas palabras que Nechaev, el joven nihilista y camarada de su hijo muerto, le dirige a Dostoevsky, protagonista de la novela The Master of Petersburg (1995) del escritor sudafricano J. M. Coetzee.[7] Nechaev y sus seguidores son camaradas, no amigos; forman parte de una familia artificial, caso particular de filiación, que se define por su obediencia ciega a un líder carismático, presencia magnética que Dostoevsky cree habitada por un espíritu o demonio, y que tiene como objetivo la destrucción de la sociedad. No es otro el propósito del que será la semilla y el modelo de todos los nihilistas de

[7] Otro de los asuntos que explora esta novela es la guerra sorda entre padres e hijos: el conflicto político, ideológico, familiar, económico y sexual entre las generaciones. Aunque este no es tema de ninguna de las novelas de la investigación, remite a otra novela latinoamericana: Diario de la guerra del cerdo (1969) de Adolfo Bioy Casares.

la literatura moderna: Bazarov, el personaje de Iván Turgénev en su novela Padres e hijos, publicada en 1862.

Acólito del demonio, el miembro de la sociedad secreta, el revolucionario verdadero, se consagra en cuerpo y alma a esta misión única, y por ello anula en sí toda forma de identidad social que lo vincule a otros grupos que no sean la sociedad secreta.[8] "We'll proclaim destruction" (446), revela sin pudor Peter Stepanovich, el líder de una sociedad secreta llamada "el grupo de los cinco", en Los endemoniados (1871), la novela de Dostoevsky en la que Coetzee se inspiró para escribir la suya (y que relata, dicho sea de paso, el proceso de transformación de la vida del mismo escritor ruso en texto de ficción). En este sentido, respecto de su grado de organización interna –su nivel de estructura, en términos de Turner–, la sociedad secreta se diferencia del círculo de artistas. Sin embargo, hay un aspecto crucial que los aproxima. En The Master of Petersburg, Dostoevsky define a Nechaev como un líder no ideológico –de hecho, no tiene clara su propia ideología: se puede leer la novela Foucault's Pendulum de Umberto Eco para indagar más en esta falta de claridad –;[9] es decir, como un endemoniado que no busca intervenir políticamente en la vida social, sino más bien propiciar un tipo de experiencia, intensamente sensual, entre los miembros de su secta:

[8] Dice Nechaev: "The revolutionary is a doomed man… He has no interests, no feelings, no attachments, not even a name. Everything in him is absorbed in a single and total passion: revolution. In the depths of his being he has cut all links with the civil order, with law and morality. He continues to exist in society only in order to destroy it" (60-61).

[9] Así se define, en la novela de Eco, el contenido ideológico de la secta de los Templarios: "Maybe the mess was in their heads. What did they care about doctrinal debates? History is full of little sects that make up their own style, part swagger, part mysticism. The Templars themselves didn't really understand what they were doing. On the other hand, there's always the esoteric explanation: they knew exactly what they were doing, they were adepts of Oriental mysteries, and even the kiss on the ass had a ritual meaning" (101).

> Not an anarchist, not a nihilist, he continues doggedly. By giving him labels you miss what is unique about him. He does not act in the name of ideas. He acts when he feels action stirring in his body. He is a sensualist. He is an extremist of the senses. He wants to live in a body at the limits of sensation, at the limits of bodily knowledge. (Coetzee 113-114)

El verdadero enigma de la sociedad secreta es que su objetivo declarado, la toma del poder y la devastación del orden social imperante, oculta una meta análoga a la que buscan los círculos de artistas: el ideal de *communitas*, aunque en este caso más oscuro, más perverso y retorcido. Puede pasar, y sucede en Los endemoniados, que ni siquiera los miembros de la sociedad estén al tanto de este objetivo oculto.[10] Claramente, no todos los círculos de artistas son sociedades secretas –aunque algunos de ellos asumen su forma como subtexto, como ocurre en Tres tristes tigres con el ñañiguismo–, pero las sociedades secretas son, finalmente, un tipo especial de círculo de artistas que muestra un grado más intenso de estructuración, siguiendo a Turner. Es por ello por lo que la primera novela elegida para su estudio en esta tesis es el díptico de Arlt, Los siete locos/Los lanzallamas, una obra sobre conspiraciones fallidas y revoluciones que no pasan, en la cual el motivo del círculo de artistas parece, a primera vista, no estar presente: a menos que la figura del inventor, encarnada por Erdosain, sea considerada como un tipo de artista. Sin embargo, interpretar la sociedad secreta desde el marco del círculo permite releer el díptico desde una perspectiva inédita, que lo ilumina de una manera inesperada. Asimismo, la operación inversa, leer el resto de novelas desde la óptica de la sociedad secreta,

[10] Liputin, Virginsky, Shigalyov, Lyamshin, Tolkachenko, los miembros del "grupo de los cinco", no saben que son los únicos seguidores de Peter Stepanovich, quien los ha timado haciéndoles creer que forman parte de una organización vasta: "Each of these people had agreed to join the group of five in the firm belief that it was merely one among hundreds and thousands of such groups scattered throughout Russia, every one of which depended on some enormous, central, but secret power, that in turn was organically connected to the European revolutionary movement" (414).

saca a flote otros rasgos del círculo: por ejemplo, la condición autorial de sus miembros, y el carácter de "obra" heterodoxa –efímera, espontánea, comunitaria– que el mismo círculo, como forma social atípica, presenta.

La sociedad secreta en su forma borgeana es el mejor punto de partida para reflexionar sobre la condición autorial de los participantes del círculo. En los cuentos del escritor argentino, especialmente en Ficciones y El Aleph, aparece con frecuencia decisiva un tipo de organización tan significativo, que no sería exagerado hablar de una "sociedad secreta borgeana". En la obra de Borges, el vínculo entre la definición de autoría y el tópico de la sociedad secreta es estrecho, por no decir indesligable; extremando la sugerencia, sería posible abogar a favor de una auténtica *poética autorial de la sociedad* secreta (consultar Castañeda 2011, un artículo dedicado a este tema). Dentro de esta poética, ser un autor literario, un hacedor de ficciones, implica casi por necesidad pertenecer a una sociedad secreta. La dimensión autorial nos lleva a pensar en la sociedad secreta como una "obra"; una obra está compuesta por "miembros", por individuos asociados según parámetros definidos. Vale decir que la sociedad secreta es, al mismo tiempo, productora y producto, causa y efecto. Los miembros-autores de la sociedad secreta, y también del círculo de artistas, son "hacedores" del vínculo social que los hermana: en este sentido, la materia de su obra es el hecho social mismo, y ellos mismos, en tanto seres sociales, son su propia obra.[11]

Debe quedar claro, por cierto, que estamos hablando de una obra de *désoeuvrement*, en

[11] Aunque Borges desarrolló la sociedad secreta con más extensión y profundidad que cualquier autor latinoamericano, hay otros que también se interesaron por el motivo. En el ámbito del Río de la Plata, se puede mencionar a Juan Carlos Onetti (sobre todo por La vida breve) y a Ernesto Sábato, que lo tocó en Sobre héroes y tumbas, dedicándole la excelente sección titulada "Informe para ciegos". He trabajado la sociedad secreta en Onetti en un artículo: ver Castañeda 2010.

palabras de Maurice Blanchot: los círculos de artistas comparten, con la noción de *comunidad* del pensador francés, un alejamiento radical del trabajo y la economía. En *The Unavowable Community*, Blanchot sostiene que la comunidad "differs from a social cell in that it does not allow itself to create a work and has no production value as aim" (11). Sin intención de producir obra alguna, ya que semejante tarea entraría en contradicción con su misión básica de instaurar un reino de experiencia estética y, por ende, no utilitaria, la comunidad de estetas se consagra a un paradójico "unworking" –"des-trabajar", podríamos traducir en español– que consiste, simplemente, en un "estar juntos": en una afirmación y una *performance* de la presencia grupal en el instante compartido y fugaz. Así, podemos hablar de una "no-obra" que, sin embargo, se nos ofrece como el objeto trabajado del tiempo común.

El artista que integra estos cenáculos no podría ser un *homo nationalis*: la clave nacional o nacionalista no es la que privilegian estas novelas.[12] Sin embargo, la nación sirve como un telón de fondo para investigar las operaciones del círculo, ya que círculo y nación suelen estar en relación de antagonismo. En el díptico de Arlt, que es el caso más extremo de contradicción entre ambos términos, los conjurados se plantean, como primer objetivo de su plan de destrucción universal, la conquista del poder en la Argentina: se trata de subordinar la nación-estado, una comunidad sin duda más vasta que la sociedad secreta, a la escala y los designios de esta. En la nostálgica y humorística novela de Marechal, los martinfierristas parodian el legado del criollismo decimonónico, con su bagaje de íconos gauchescos: un discurso nacionalista que entra en crisis al pasar por el filtro corrosivo del círculo de artistas. Los emigrados de Cortázar son

[12] Entiendo el concepto de nación como lo define Benedict Anderson: es decir, como una comunidad imaginada y política, con límites territoriales y soberanía, que se concibe a sí misma como una profunda hermandad entre sujetos que comparten vínculos raigales, además de un mismo destino en el tiempo. Ver Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.

apátridas que rechazan un nacionalismo excluyente, y postulan una comunidad cosmopolita en la que el lugar de origen es lo menos importante. Por su lado, los amigos habaneros cuyas aventuras fabula Cabrera Infante están enraizados en un tiempo liminal de la nación cubana, que se encuentra entre dos eras: la llegada de Castro al poder provoca, todo así lo hace presagiar, la disolución de un estilo de vida y de un mundo. Caso distinto a los ya vistos es el de Palinuro de México: en las páginas de Fernando del Paso, la comunidad nacional funciona como el verdadero horizonte del círculo de artistas; se puede decir, como su destino y su patria, que será reconocida y recuperada una vez que la violencia desatada por el estado, aquí enemigo de la nación mexicana, elimine la barrera entre los que estaban dentro y los que estaban fuera. Y, en este punto heredero de Cortázar, Bolaño opta también por el cosmopolitismo, en la imagen de un círculo de artistas originalmente mexicano que se desarticula como organización, pero lanza a dos de sus miembros –Belano y Lima– a recorrer el planeta como los últimos embajadores de un clan extinto.

Así, es posible plantear en términos generales la presencia de una tensión entre la comunidad y la nación, que tiene diferentes grados de intensidad. La razón de fondo de este antagonismo se debe buscar en la disparidad de naturalezas que estas formas de asociación colectiva presentan. No se trata solo de una cuestión cuantitativa, sino de un enfrentamiento entre dos modos de plantear el vínculo entre los grupos humanos y la temporalidad. Primero, los círculos no tienen aspiraciones políticas de carácter estatal, y tampoco son imaginados, ya que el contacto directo entre sus miembros sí es posible. Los nexos entre los miembros del círculo son, sin embargo, tan fuertes y profundos como los existentes entre los con-ciudadanos de una nación: Horacio Oliveira, por citar un ejemplo, es un sujeto desarraigado que carece de afiliación

nacional, y que encuentra en la amistad una forma de pertenencia y permanencia más genuina que su condición de argentino. La diferencia clave está, al parecer, en el aspecto temporal: mientras que la nación aspira a durar en el tiempo, a largo plazo y potencialmente *ad infinitum*, el círculo de artistas está siempre cortejando su propio final. Frágiles e inestables, estas comunidades efímeras son reacias a proyectarse en el futuro, porque su realización plena tiene lugar en el instante. En esa medida podríamos entender el círculo como una pequeña nación fugaz, una patria minúscula y evanescente.

El modelo de la sociedad secreta, la distinción entre estructura y comunidad, y el proyecto vanguardista de fusionar el arte y la vida, son las coordenadas generales que orientarán esta aproximación al motivo del círculo de artistas en la novelística hispanoamericana del siglo XX. La misma recorre tres países y tres literaturas: Argentina, Cuba y México. Son estas las tradiciones que han dado los ejemplos novelísticos más claros y mejor desarrollados del motivo. Puede decirse que el círculo provee a estas novelas de un elemento básico –nada menos que su protagonista–, en torno al cual se devana la fábula y se teje la forma novelesca. Para organizar la pesquisa, se ha optado por una estructura de capítulos extensos, cada uno con dos partes y una conclusión breve. Cada parte está precedida por unas páginas de contextualización socio-histórica, que pretende dar cuenta del medio en el cual se depositan los libros –y contra el cual reaccionan los círculos–, y después se detiene a estudiar al detalle una sola novela: este acercamiento es necesario, ya que el motivo del círculo están arraigado en todos los planos y dimensiones de los textos. De manera que cada capítulo indaga en las relaciones internas de una pareja de textos. Los criterios de agrupación o emparejamiento varían en cada capítulo, pero todos se detienen en textos profundamente conectados por alguna razón neurálgica, que no solo

responde a la estructura de aparición del motivo, sino que cala hondo en la estructura de la novela.

El primer capítulo, sobre Arlt y Marechal, responde a un criterio geográfico-histórico. Su núcleo es la ciudad de Buenos Aires en los años 20, la gran capital argentina nutrida por la migración europea que dio origen a una industria cultural. En este espacio se mueven el Astrólogo y su secta de terroristas, y Adán Buenosayres con su "collera" de martinfierristas: dos grupos que desarrollan formas radicalmente alejadas, aunque las dos vanguardistas, de realizar el proyecto identificado por Bürger. El segundo capítulo, una lectura conjunta de Cortázar y Cabrera Infante, se reparte entre Buenos Aires, París y La Habana, y responde a un criterio de la historia literaria: las dos novelas en cuestión forman parte del llamado *Boom* de la novela latinoamericana, y son de hecho dos de sus ejemplos más estructuralmente complejos y experimentales. En ambas, la complejidad técnico-formal es indesligable del círculo, y afecta su configuración, aunque de maneras divergentes: las dos situaciones serán exploradas. El tercer y último capítulo, dedicado a Del Paso y Bolaño, retorna al criterio geográfico. La pareja de novelas que cierran esta tesis sitúa su fábula en México D.F., aunque Los detectives salvajes no se constriñe al territorio mexicano e incursiona en un espacio globalizado. Esta pareja final descentra, en alguna medida, el motivo del círculo de artistas, porque Palinuro de México representa la politización del círculo y su progresiva apertura a modos más abiertos de participación en la dinámica colectiva. Por su lado, Bolaño dramatiza las grandes transformaciones del círculo en el medio globalizado de los años noventa, y exalta su potencial revolucionario. Para terminar, se brinda una conclusión general que intenta ofrecer una reflexión conjunta sobre todos los textos estudiados.

CAPÍTULO 2

CONJURADOS Y HUMORISTAS: LOS SIETE LOCOS/LOS LANZALLAMAS DE ROBERTO ARLT Y ADÁN BUENOSAYRES DE LEOPOLDO MARECHAL

Hacia el final de la década de 1920, Buenos Aires, la capital más grande y expansiva de América Latina, podría ser considerada sin faltar al lugar común como una selva de cemento; de modo análogo también sería preciso, considerando la riqueza de la industria cultural que por entonces albergaba la ciudad-puerto, aplicarle otro cliché: el de "jungla de signos". Por las arterias de esta selva artificial se pasea y extravía el lector-espectador bonaerense, peatón de un laberinto textual y audiovisual en rápida expansión.[13] Moderna y cosmopolita, saturada por las masas que alimentaron las sucesivas oleadas migratorias de esos años,[14] la Buenos Aires de los tranvías eléctricos que vinculaban el centro a los arrabales, del abanico de redes ferroviarias que conectaban el puerto y el interior, y de los barcos que recibían los productos del país para transportarlos a los mercados extranjeros, tuvo su complemento imaginario en la ciudad ficcional en que Roberto Arlt y Leopoldo Marechal localizaron sus obras centrales, esas otras urbes

[13] La Buenos Aires que acoge estas ficciones es una "gran ciudad" en términos espaciales, urbanísticos y demográficos, pero también culturales y simbólicos. Sarlo rescata la "experiencia diaria" de vivir en una gran ciudad como la experiencia de morar en un laberinto de signos que hay que descifrar: "Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro (…) El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores" (1988: 16).

[14] El primer censo nacional de 1869 arrojaba para Buenos Aires una población de 177, 787 habitantes; el tercero, que tuvo lugar en 1914, iluminó una realidad ocho veces más grande, de 1,576,597 habitantes. Entre 1914 y 1936, la población aumenta hasta alcanzar la cifra de 2,413,829. Entre 1914 y 1936, la población porteña se modificó sustancialmente en cuanto a su composición entre argentinos e inmigrantes extranjeros. Así, en 1914 hablamos de un 50.6% de argentinos (797,969 hab.) y un 49.4% de inmigrantes (778,845 hab.); en 1936, el porcentaje de argentinos asciende a un 63.9% (1,543,107 hab.) y el de inmigrantes baja a un 36.1% (870,722 hab.) (Walter 67-71). En cuanto a la procedencia nacional de los inmigrantes extranjeros, en 1914 hay un 20.5% de italianos, un 15.6% de españoles, un 1.1% de franceses, un 1.1% de rusos, un 2.6% de norteamericanos, y un 2.5% de otras nacionalidades. El orden y las proporciones no varían para 1936 (Walter 114-115).

textuales que todavía hoy asombran por la complejidad de su estructura y el tamaño de su ambición: Los siete locos (1929)/Los lanzallamas (1931) y Adán Buenosayres (1948).

El hecho de que la fortuna editorial de la primera haya sido indudablemente más generosa que la de la segunda nos dice poco sobre la trascendencia de estas obras.[15] Estamos hablando de las dos novelas más relevantes del canon argentino de la primera mitad del siglo XX. En la primera, el narrador-comentador que escucha y reelabora la historia de Erdosain, inventor de la rosa de cobre, informa al lector que las sesiones clandestinas de Temperley tuvieron lugar al término del año 1929, de modo que la muerte del famoso asesino y presunto anarquista, cuyo rostro apareciera en decenas de miles de portadas de diario, se convierte quizá en el último de los "sucesos" escabrosos que cierran la década en que se creó el primer tabloide rioplatense: El mundo: diario de gran éxito que abrió sus puertas en 1928, y empleó como redactor al mismo Roberto Arlt. Por su parte, el funeral del joven poeta Adán Buenosayres, evento más bien íntimo y discreto al que apenas asistieran los amigos artistas del difunto, incluido un Marechal de ficción, ocurrió en ese mismo decenio, aunque el año específico no es revelado en la novela. Gracias a esta proximidad de fechas, nada impide conjeturar que en una tercera Buenos Aires literaria, metrópolis posible generada por la fusión de los mundos ficcionales de Arlt y Marechal, las caminatas solitarias de un angustiado Erdosain frente a los sucios ventanales de las fondas y de los cafetines podrían llegar a cruzarse, aunque sólo fuera por instantes y sin que tuviera lugar

[15] La primera parte del díptico de Arlt fue reeditada al año siguiente y, a partir de entonces, gozó de numerosas y constantes reediciones; la segunda edición del Adán Buenosayres tuvo que esperar hasta 1966. Por supuesto, el factor político tuvo su importancia: después de la caída de Perón, Marechal, el escritor peronista, fue rechazado por sus viejos compañeros de oficio, y prácticamente expulsado de la esfera literaria argentina hasta su recuperación a manos de Julio Cortázar, entre otros nuevos lectores.

un diálogo, con los paseos animados y bulliciosos de los locuaces camaradas martinfierristas del poeta Buenosayres.

Hay un rasgo que vincula y, mucho más que eso, incluso hermana a estos dos grupos de personajes: históricamente, ambos se formaron como sujetos y como intelectuales durante las dos décadas doradas de Buenos Aires, una etapa de impresionante desarrollo cultural y artístico que convirtió a la capital argentina en un referente a nivel regional y aun universal, situación que empezaría a desmoronarse a partir de la crisis económica mundial de 1929.[16] En este contexto inmejorable, muchos de los integrantes de los grupos de amigos y artistas que estas novelas representan –pienso en la notoria excepción de Luis Pereda, doble ficcional de Borges, fustigado en la novela de Marechal por su patricia educación europea– pertenecen a esa élite intelectual alternativa que se pudo formar en la Buenos Aires de estos años explosivos gracias, precisamente, a los trastornos que la modernización y la urbanización trajeron a la ciudad. Beatriz Sarlo traza las líneas de este desarrollo: al mismo tiempo que el espacio urbano crece y devora el arrabal, sumando nuevos suburbios, la palabra impresa y la imagen audiovisual se despliegan y diseminan, alcanzando otros espacios sociales y tocando a nuevos sujetos. Esta pareja de fenómenos incide en la creación de una esfera pública más amplia, más inclusiva y democrática. Alimentado por la alfabetización generalizada,[17] se instala un mercado de la

[16] "During the 1920s and 1930s, *porteños* and others considered Buenos Aires to be the cultural mecca of Latin America. Opera and ballet presented in the teatro Colón rivaled performances in Milan and Berlin. The tango emerged from the brothels, bars, and *conventillos* (tenements) of the city's southern *barrios* to achieve respectability in France and subsequent worldwide renown. Intellectuals, writers, and students huddled over endless cups of coffee in the trendiest cafés and restaurants, discussing the latest fads and fashions from Paris and London. Art galleries, literary magazines, bookstores, and newspapers found a ready and almost insatiable audience. Buenos Aires enjoyed its most glorious days. However, although growth and change in Buenos Aires continued apace throughout the 1930s and early 1940s, the city's golden age of development was drawing inexorably to a close" (Keeling 31).

[17] En el periodo en cuestión, los índices de alfabetización son altos tanto para la ciudad capital como para la república, lo cual habla de una gran masa de lectores capaces de consumir una enorme producción impresa. En otras

información y el entretenimiento, dominado por la prensa sensacionalista, la radio y el cine para las masas,[18] que propaga versiones integradoras de una nueva *argentinidad*, creando un discurso que pretende incorporar y nacionalizar a las huestes masivas de la inmigración.[19] Es en este marco de una Buenos Aires progresista y dinámica, en la cual el ascenso social es un hecho posible y común, donde eclosiona una capa de intelectuales de extracción popular, vinculados tanto a las humanidades (por ejemplo, Adán Buenosayres), como a la tecnología (Erdosain salta a la mente). Una capa intelectual emergente, suerte de "suburbio letrado" del pensamiento, emprende sus proyectos al margen de las instituciones académicas, en las calles y en los bares, en las tertulias y en los arrabales, fuera de los marcos tradicionales, formando círculos y cenáculos propios –generando un campo cultural paralelo, diríase– y apelando, para elaborar sus imágenes y sus discursos, a una batería de saberes difundidos por la naciente industria cultural argentina. Como resulta evidente, el destino de estos personajes, que se consideran artistas,

---

palabras, el número potencial de lectores es elevado. Basta comprobar que, en 1914, el número de habitantes alfabetizados en Buenos Aires era de 1,063,491, es decir un 79.9% del total de habitantes de la ciudad (la cifra para la república entera no es nada desdeñable: 3,915,949 hab. alfabetizados, es decir un 62.1% de la población nacional). Para 1936, las cifras han mejorado aun más: en Buenos Aires, hablamos de 2,018,771 habitantes alfabetizados (un 92.9% de la población urbana total). (Walter 94).

[18] El cine será capital para comprender la concepción espectacular de la violencia que está presente en el díptico arltiano; en la Buenos Aires de 1920 y 1930, se trataba de un medio ya establecido, que había sido insertado en la sociedad urbana casi al mismo tiempo de su invención: "El cine llegó a Buenos Aires poco después de su introducción en Estados Unidos y en Europa. El Kinetoscopio, invento de Edison y Etienne Jules Marey que creaba la ilusión del movimiento y que podía ser visto por un espectador a la vez, fue exhibido en Nueva York el 14 de abril de 1894 y en Buenos Aires el 18 de septiembre de ese mismo año. El cinematógrafo Lumière, presentado en París en 1895, fue exhibido en Buenos Aires el 18 de julio de 1896. Después de este primer impacto, las primeras salas comienzan a surgir en 1900 y en la década del 30 sólo en Capital Federal se cuenta con 200 salas tanto en el centro como en los barrios (María José Iriarte 10, citada en Valeria de los Ríos 462).

[19] Los años 20 vieron el nacimiento de una cultura urbana popular. Dos fenómenos propios de la década fueron la masificación y transformación en mercancías del fútbol y el tango. Así, el deporte y la música, especialmente dentro de la cultura porteña, sirvieron al propósito de generar una comunidad armónica, que respondiera a los mismos signos de identidad. En particular, se perseguía la incorporación de los inmigrantes de segunda generación –como el personaje Adán Buenosayres– a la nación. Sin embargo, es posible rastrear ciertas tensiones al interior de la buscada armonía: en particular de índole social, como se evidencia en el estudio de Karush (análisis de las relaciones entre el fútbol y la prensa popular) al contrastar las representaciones propaladas desde distintos diarios de la capital.

ideólogos y pensadores pero sólo son reconocidos como tales al interior de sus grupúsculos independientes, es negociar su identidad en una frontera siempre inestable entre la cultura oficial y la cultura de masas.

Arlt terminó de escribir Los lanzallamas en 1931, y con tanta prisa "que la editorial imprimía los primeros pliegos mientras que el autor estaba redactando los últimos capítulos" (637). La distancia entre el presente de la historia y el presente de la escritura es de menos de dos años. Un arco temporal más dilatado es el que separa las andanzas de los martinfierristas de la redacción de Adán Buenosayres, novela post-vanguardista de temple cómico y nostálgico que reconstruye una era perdida, una juventud lejana. Pese a que median más de quince años entre las fechas de publicación de la primera parte del díptico arltiano y de la novela de Marechal, es necesario subrayar que ambos textos seleccionan y transfiguran una misma época en la vida de la ciudad. También respiran un mismo *ethos* artístico: los dos invocan y ponen en escena el impulso colectivo y contestatario de la vanguardia. Asimismo podríamos afirmar que, más allá de las obvias diferencias que distinguen sus respectivos estilos individuales y sellos grupales, los terroristas del espectáculo que complotan para destruir la sociedad moderna y reemplazarla por una distopía de amos y esclavos, y los joviales dandys que deambulan por los suburbios capitalinos mientras discuten teorías poéticas y anhelan a sus amadas angelicales, se aglutinan en colectivos de naturaleza comparable cuyas consecuencias terminan siendo idénticas: fundan, cada uno a su manera, comunidades alternativas en las que el saber y el actuar reaparecen transformados. En el primer capítulo de la presente investigación, la sociedad secreta del Astrólogo y el cenáculo de artistas de Samuel Tesler serán estudiados como las plataformas asociativas –casos de afiliación, diría Edward Said– a partir de las cuales se escenifica una

radical transformación, que tiene de fusión pero también de transgresión, de los vínculos que ponen en contacto la vida cotidiana de una modernidad periférica –esa alianza de *ennui* y alienación–[20], y la institución del arte y la literatura.

1. La rosa de cobre:
Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt

Hoy en día, la figura de Roberto Arlt goza de un prestigio sólo comparable al de Borges en las letras argentinas del siglo pasado.[21] De hecho, Arlt presenta una singularidad tan acusada que, incluso, esta oscurece su afiliación generacional y hace olvidar su inscripción en las poéticas de su tiempo.[22] Periodista atado a la escritura inmediata y alimenticia, "genio solitario" que no

[20] Consultar el ensayo In Bluebeard's Castle, especialmente la primera parte: "The Great *Ennui*" 3-25.

[21] Un lugar donde se hace explícita la contraposición Borges-Arlt es la novela Respiración artificial. En ella, Renzi, en un diálogo con el poeta provinciano Bartolomé Marconi, revisa el cuento de Borges "El indigno" como una transposición mínima de El juguete rabioso: "¿Quién es entonces el indigno sino Roberto Arlt? El Gran Indigno de la literatura argentina. ¿Y qué es ese cuento sino un homenaje de Borges al único escritor contemporáneo que siente a la par" (139). La contienda entre Borges y Arlt implica una contraposición de poéticas que construyen de modos radicalmente distintos lo que implica el "valor" literario. Así, en los estudios latinoamericanos actuales la figura de Borges encarna valores como el de la "planificación total": "En Borges, todo es (o parece ser) una decisión, una estrategia, y nada, a ningún nivel, está abandonado al azar" (Dabove 15). En el polo opuesto está la escritura tosca y frenética de Arlt, que parece no controlar ni planificar nada, pero que llega a producir resultados notables a partir del ejercicio de un talento desbocado que construye una obra, casi podría decirse, librada a la violencia de un azar torrencial.

[22] La dicotomía Boedo/Florida, que definió el campo literario entre 1916 y 1930, es el horizonte polémico en el cual Arlt hizo su literatura. La polémica entre estas dos tendencias literarias fue compleja: los nombres de las calles que designan las facciones contrapuestas encierran significados múltiples. En primer lugar, el binomio tuvo una carga espacial, social e ideológica, por originarse en una confrontación entre dos espacios urbanos: Barrio Norte –la zona de los sectores acomodados y asociados a una élite social criolla-tradicional– y el sur de la ciudad, identificado con la población de inmigrantes y, en términos ideológicos, con el anarquismo (Viñas 10-12). En términos estético-literarios, se podría hablar de una pugna entre el esteticismo de Florida y el realismo social de Boedo. Arlt no fue un marginal alejado de la esfera literaria –su relación con Güiraldes, del que fue secretario, es un dato probatorio en ese sentido: el autor de Don Segundo Sombra bautizó la primera novela de Arlt–, su inscripción en cualquiera de los dos bandos es problemática. Respecto de Florida, la diferencia de clase es innegable; parece que se sentía más cercano a Boedo, considerándose en las filas de Enrique y Raúl González Tuñón, Rega Molina, Pondal Ríos, Mariani, Barletta, Castelnuovo (Saítta 112). Sin embargo, la distancia estética entre ellos y Arlt no podría ser mayor, como lo señala Sarlo: "Enfrentado a una literatura piadosa, como era la de Boedo, Arlt impugna la idea de que el sufrimiento o la miseria deben representarse como en la tradición populista, donde prevalecen las emociones. Los miserables de la "vida puerca" son hediondos y mezquinos. No hay idealización del mundo de los humildes" (2007: 228).

encaja en la dicotomía Florida/Boedo y escritor "venido de otro lugar" social que desafía el límite entre alta cultura y cultura de masas, Arlt ostenta una marca de originalidad extrema que lo aísla y que, en realidad, es la vuelta de tuerca de un estigma. Su canonización fue progresiva y tuvo diversas etapas;[23] si Arlt ha sido consagrado como el escritor de los residuos heterogéneos en perpetua recombinación, la máquina recicladora de su escritura parece haber succionado los insultos que se le lanzaban para elaborar un desagravio y una apología. Su entronización implica la reconsideración de una afrenta, tras la cual los perdedores han sido esos "señores de cuello palomita, voz gruesa, que esgrimen la gramática como un bastón".[24] En los elogios que escritores y críticos le prodigan, y que tienen algo de inversión irónica, todavía resuenan, aunque con entonación celebratoria, cargos como el de "escribir mal", o el de ser un traductor porteño de Dostoievski,[25] ambas acusaciones vinculadas al mal gusto y a la pobreza de formación que, en

[23] Rita Gnutzmann hace un prolijo recorrido por la historia de la recepción de Arlt en la prensa y en la crítica especializada en Roberto Arlt o el arte del calidoscopio. Consultar el quinto capítulo (217-229). Allí destaca que Arlt debió ser redescubierto después del largo olvido que siguió a su muerte temprana en 1942. La reivindicación empezó en la década de 1950 con los trabajos de Larra (1950), Etchenique (1962), Masotta (1965), entre otros. El libro de Gnutzmann se publicó en 1984, así que su autora no pudo prever el destino de Arlt en la década siguiente: pronto, Beatriz Sarlo daría a la imprenta Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930 (1988) y, en especial, La imaginación técnica (1992). Estos libros colocaron a Arlt en el centro de la literatura argentina.

[24] "El idioma de los argentinos", en Aguafuertes. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 1998. 161-162.

[25] Dostoievski constituyó un canal de transmisión de todo un legado cultural que aflora en la obra de Arlt. Fue a través del autor ruso, probablemente, que Arlt abrevó del egoísmo stirnereano: El único y su propiedad (el original en alemán es de 1845) fue traducido al español por primera vez en 1901, pero no hay registro de que Arlt haya conocido directamente este texto. Sabemos, en cambio, que era un libro de cabecera para el autor de Crimen y Castigo (Calasso, "The Artificial Barbarian" 271). De todos modos, algunas de las claves del pensamiento del filósofo alemán Max Stirner (1806-1856), el llamado "bárbaro artificial" por Roberto Calasso, emergen en el díptico arltiano: en éste, los personajes padecen la "irreligión" de los egos solitarios que no disponen de ningún meta-relato en qué anclar su existencia, pero, a diferencia de Stirner, que propugna esta condición de desarraigo como la base positiva para la creación de un nuevo hombre, el desamparo constituye para Arlt una condición defectiva que debe conducir a la re-instalación de una metafísica, por más que sea falsa. De todos modos, el diagnóstico del hombre moderno que ofrece Stirner es útil para comprender a los personajes de Arlt. En palabras de Calasso, "Stirner's *egoist* denies all dependence; but every sort of dependence is a root, terrestrial or celestial. The egoist is an uprooted man who for the first time recognizes himself as such. He roams the cities, a complete stranger to everyone and everything. The words that invade his mind, the desires that assail him –everything is something that he can use or

una primera etapa de la recepción de su obra, le mereció su prosa embrollada, pero también su mayor cercanía a la biblioteca popular de lo que Sarlo denomina "cultura de mezcla" que a la estética culta de los sectores tradicionalistas y privilegiados: la élite criollista cuya elegía entonó un juvenil Borges en Fervor de Buenos Aires.[26]

Sin negarle a Arlt la condición señera de que goza, y sin escatimarle el mérito de haber sido uno de los primeros narradores argentinos urbanos genuinamente modernos, mi lectura de la novela en dos entregas que constituye su mayor aporte a la literatura del continente pretende reinscribir al autor argentino en un contexto más amplio que el de una brillante soledad, para así devolverle la compañía de otros escritores argentinos y latinoamericanos quienes, al igual que el autor de El juguete rabioso, llevaron a cabo proyectos literarios que Peter Bürger llamaría "vanguardistas". El espacio social donde se efectúa este proyecto es, en el caso de Arlt, la institución clandestina que constituye el protagonista colectivo del díptico: me refiero a la sociedad secreta[27] fundada por Alberto Lezin, apodado el Astrólogo, e integrada por una galería de personajes que incluye a Erdosain, el Rufián Melancólico, el Buscador de Oro, entre otros

---

throw away. The only thing that is *his own* is the act of taking or chasing away. He is the man from underground who plunders metaphysics" (265).

[26] La pugnaz defensa que hace Renzi de la lengua arltiana en Respiración artificial es una poderosa reivindicación que transforma los imputados defectos en insospechadas virtudes que todavía hoy, después de casi veinte años de publicada la gran novela de Piglia, persuaden. Alan Pauls reseña el argumento central de Renzi: "La lengua arltiana, lengua de niño o lengua maquínica, es una amalgama de piezas discordantes, una olla o una probeta en la que se metamorfosean jergas, idiomas prestados o robados, lenguas extranjeras, discursos filosóficos o científicos, literaturas altas y bajas, todo un flujo de elementos heterogéneos y conflictivos que nunca terminan de solidificarse y que permanecen, siempre, abiertos a nuevas irrupciones" (257).

[27] Para una lectura de la obra de Arlt centrada en el motivo de la sociedad secreta y la conspiración, consultar la disertación doctoral de Kathleen Speck. Para ella, las características principales de la sociedad secreta organizada por el Astrólogo son la ubicuidad del líder de la misma, el secretismo que rodea sus acciones, el carácter performativo de estas acciones, la estructura jerárquica de la membresía, la disciplina y el orden impuestos a los seguidores, y la creación de un sentido de pertenencia y comunidad para seres marginales sin vínculos oficiales con la sociedad (103).

cuya participación y presencia discutiré en las páginas que vienen. La discusión sobre el proyecto vanguardista y la reflexión sobre la forma de asociación que la sociedad secreta impone se entrelazan: en realidad, el modo particular en que los personajes interactúan y dialogan dramatiza esa fusión entre el arte y la vida que Bürger atribuye como meta final a la vanguardia. Convertidos en conspiradores y en co-autores, estos personajes construyen un doble plan de destrucción y posterior reconstrucción de la sociedad humana en su conjunto, elaborado como un *bricolage* de saberes heterogéneos que provienen tanto de la alta cultura como de la cultura de masas.

De acuerdo con Ricardo Piglia, el díptico de Arlt puede ser leído o bien como "la novela de Erdosain", o bien como "la novela del Astrólogo": la primera es el relato del lamento subjetivo, y la segunda la historia de la edificación de un simulacro.[28] Sería posible desarticular esta dicotomía resaltando que, realmente, no es posible distinguir aquí dos relatos en función de protagonismos individuales, ya que el personaje central es colectivo: la sociedad secreta. Es ella la que realiza, como sostiene Piglia, ese proyecto de transfigurar la realidad: proyecto en el cual tanto el Astrólogo como Erdosain participan, bien que cada uno cumpla una labor distinta en la organización. Mientras que el Astrólogo es el líder supremo y el único ideólogo de una conjura organizada vertical y jerárquicamente, Erdosain es un subordinado que aporta su saber técnico a la causa colectiva. Este saber técnico es, sin embargo, uno de los discursos básicos que informan el ensueño violentista de la sociedad secreta, y Erdosain, por ser el especialista que lo maneja, se

[28] En Crítica y ficción, Piglia distingue las dos novelas: "Los siete locos mezcla, de hecho, dos novelas: está la novela de Erdosain y está la novela del Astrólogo. Se podría decir que la de Erdosain es el relato de la queja, el relato del intento de pasar al otro lado, zafarse de la opacidad turbia de la vida cotidiana. La novela del Astrólogo, que para mí es la obra maestra de Arlt, trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad" (23-24). Cabría objetar que Erdosain no busca, realmente, escapar de una vida cotidiana turbia y opaca: de hecho, su vida cotidiana es extrema y exaltada, tanto en el hogar como en el trabajo.

revela como un co-creador del simulacro, cuya presencia es vital para dotarlo de contenidos.[29] Sin Erdosain, el Astrólogo carece de función y de identidad, y la proposición inversa también es cierta: el amo y el esclavo son interdependientes, porque se crean uno al otro al representar los papeles asignados para sus respectivas posiciones. En una relación de dominio recíproco y simultáneo, el Astrólogo en tanto líder crea y domina a Erdosain, considerado un partidario, al mismo tiempo que Erdosain, en tanto seguidor, domina y crea al Astrólogo como su líder. Así, la condición compartida y, en realidad, descentrada que la autoría presenta en la novela es sintomática de una ficción en la que distintos planos se entrecruzan: un cruce aparejado es el que se da, también, entre las esferas de la vida y del arte, que sufren una perturbación interna y una interpenetración mutua. La vida se estetiza y el arte se vitaliza: gracias a los afiebrados monólogos y diálogos "de sordos"[30] de los conspiradores, la vida tal y como ellos han decidido experimentarla –sometida al ritual de la "sesión", a la disciplina de la reunión secreta destinada a complotar– se transfigura en una gran simulación hecha de retazos, pedazos de saberes ajenos venidos de lugares muy distintos, que se han congregado para conformar un *patchwork* de enorme complejidad y densidad.

[29] El carácter de "co-autor" de Erdosain va más allá: no sólo lo comparte con el Astrólogo, si pensamos en la sociedad secreta como una obra colectiva. También lo comparte con el comentarista de la novela, es decir, con su narrador: después de todo, Erdosain le confiesa a este sus delitos y, prácticamente, le dicta su tragedia al narrador-comentador de Los siete locos y Los lanzallamas. Este comentarista funge como investigador del caso Temperley, como organizador de materiales ajenos, y como intérprete no del todo fiable de los acontecimientos. Erdosain, por su lado, es más que un informante: su visión tiñe, necesariamente, la del comentarista.

[30] Daniar Chávez Jiménez profundiza en el diálogo arltiano para concluir que no es una herramienta de comunicación, sin centralmente de auto-expresión: "En el extenso diálogo arltiano no existe el conversar, el discutir, por lo menos no en la forma como el pensamiento griego heredó al pensamiento contemporáneo. La conversación arltiana no formula preguntas, emite o irradia exabruptos; asimismo nunca manifiesta u ostenta respuestas, porque en ningún momento parece buscarlas. Es un constante fluir en una perorata al vacío, en un diálogo/monólogo entre sordos o, mejor aún, en un diálogo/monólogo entre locos, como bien lo expresa el título a la primera de las obras que constituyen el díptico; este diálogo furioso, bestial, continúa distorsionándose con una progresión sorprendente durante la segunda parte, que bien pudo haber sido titulada *Los monstruos*, como inicialmente tenía estimado Arlt" (23).

La trama única[31] de Los siete locos/Los Lanzallamas se inicia con un desfalco cometido por el cobrador domiciliario de una empresa azucarera, y termina con la noticia periodística del suicido del mismo sujeto. Podríamos decir que el primer libro esboza un plan espectacular –una fantasía cinematográfica de destrucción–, mientras que el segundo registra, también espectacularmente –a través de la crónica roja–, el fracaso de dicho plan. La primera parte genera una expectativa de realización, promete el cumplimiento de un plan; cumplimiento y expectativa que la segunda parte defrauda. Augusto Remo Erdosain es el estafador; hombre acosado por sus jefes para dar cuenta del dinero faltante, Erdosain es abandonado por su esposa, y esta doble coyuntura lo precipita a una crisis de angustia de la que intentará salir mediante un plan criminal: secuestrar y asesinar a Barsut, primo de su esposa Elsa, y autor del anónimo que delató las malas prácticas de Erdosain, para hacerse con su fortuna. Su plan individual se inserta en uno más ambicioso: Erdosain le propone el Astrólogo, sujeto excéntrico al que ha conocido en la Sociedad Teosófica, utilizar los fondos expoliados a Barsut para financiar las actividades de la sociedad secreta fundada por el primero. El plan se realiza, pero sólo hasta su penúltima fase: en vez de asesinar a Barsut, el Astrólogo monta un asesinato simulado que engaña a Erdosain, al tiempo que Barsut es hecho prisionero en Temperley. Los siete locos llega a su fin con Erdosain creyéndose cómplice de un crimen jamás realizado; el primer capítulo de Los Lanzallamas continúa, sin transición, un diálogo interrumpido entre el Astrólogo y Erdosain, que había

[31] El narrador-comentador enfatiza, correctamente, esta coherencia narrativa en la última nota al pie incluida en Los siete locos: "La acción de los personajes de esta novela continuará en otro volumen titulado Los lanzallamas" (381). Por cierto, la estrategia de mantener intrigado al lector con promesas de continuación, para animarlo a adquirir un segundo libro, es una técnica heredada del folletín, de la novela serial, pero también de la publicidad: así, el narrador-comentador actúa como el promotor de un nuevo producto a través de sus notas, que funcionan como avisos publicitarios. De esta manera, el influjo de la literatura popular y de la prensa es notorio en la estructura de Los siete locos y Los lanzallamas.

quedado en suspenso en el último capítulo de la primera parte.[32] Por lo tanto, es posible hablar de una misma novela contenida en dos libros. La expectativa creada en el primero se prosigue en el segundo, que narra el fracaso del plan: finalmente, el Astrólogo decide liberar a Barsut y devolverle su fortuna en billetes falsos, para escaparse él con los auténticos, cosa que hace luego de prenderle fuego a su quinta. En el ínterin, sin embargo, cobran relieve ciertos personajes secundarios de Los siete locos: salido del manicomio, el farmacéutico Ergueta recala en Temperley, donde estudia la Biblia preparándose para predicar; su esposa Hipólita intenta extorsionar al Astrólogo, pero este logra convencerla de unirse a la sociedad secreta; conocemos el destino de Elsa, que luego de abandonar a Erdosain busca posada en un convento, donde reflexiona sobre su desdichada vida matrimonial con Erdosain; éste, por su parte, tiene una participación especial en Los lanzallamas. El lector conoce, en esta segunda parte, los nefastos efectos del crimen sobre la conciencia de Erdosain: sus febriles y desesperadas meditaciones son copiosamente recogidas en soliloquios y refractadas por el narrador-comentador. Su crisis se agrava y su deterioro se profundiza, a tal extremo que el personaje se suicida después de cometer un asesinato gratuito: le dispara a la Bizca, una muchacha con la que ha convivido durante la trama de Los lanzallamas. Por último, el final de la disuelta sociedad secreta llega a la crónica roja, aunque transformada para encajar en sus códigos: se informa al lector de la desaparición del falsificador y líder anarquista Alberto Lezin, y de la muerte del temible asesino Erdosain. El único que logra escapar es Barsut, cuyas declaraciones le granjearán una fama local que le permitirá realizar su anhelado sueño: convertirse en actor de cine e integrar el elenco de una

[32] "¿Sabe usted que se parece a Lenin"? (382), le pregunta Erdosain al Astrólogo, sin permitirle responder pues antes sale de la quinta. En el primer capítulo de Los lanzallamas, "El Astrólogo miró alejarse a Erdosain, esperó que éste doblara en la esquina, y entró a la quinta murmurando: –Sí… pero Lenin sabía adónde iba" (389).

producción nacional sobre las peripecias de la sociedad secreta, en la cual, irónicamente, Barsut hará el papel de Erdosain.

Ahora bien: no se puede negar que los planes del Astrólogo son reales y complejos, y que por tanto el simulacro ha sido creado y goza de una indudable consistencia; ¿significa eso que los conspiradores triunfan? En esta pareja de novelas, el éxito artístico –la transfiguración de la vida en experiencia simulatoria, performativa y espectacular– revela ser indesligable de la idea de "fracaso". La conspiración imaginada por el Astrólogo y los suyos nunca llega a realizarse; Erdosain se suicida poco después de entregar los planos para una fábrica de fosgeno que no será instalada; Lezin se fuga con la coja Hipólita develándose como un impostor; y, mientras tanto, el sistema capitalista continúa su marcha, indiferente al complot que pretendía traérselo abajo. Es evidente que la sociedad secreta "fracasa", en un primer sentido del término. Sin embargo, menos evidente resulta un juicio que, tocante al problema de la "planificación" *vis*-à-*vis* la "realización" en la novela, se ha convertido en la opinión consensual de la crítica: el hecho de que los planes no se cumplan no implica que estemos ante un proyecto fracasado. En verdad, el sentido de dicho proyecto no se encuentra en su "puesta en práctica", sino que se realiza plena y paradójicamente en el ámbito de la planificación y la proyección imaginaria del futuro. Los actos de fabular y de confabular concentran y coronan los esfuerzos de los "demonios" arltianos, quienes planean "una revolución imposible en los hechos, pero viable en el orden ilimitado de lo imaginario" (Corral 1988: 1274). Agregaría, aquí, que el revolucionario es sólo uno de los discursos convocados por el Astrólogo, personaje asimilado a Lenin que, sin embargo, es más que un revolucionario político y social: realmente, lo que busca es transformar la naturaleza

misma de lo real. Desde ahora, sin embargo, utilizaré el término revolución con ese significado más amplio.

Aunque el Astrólogo no se distingue por su veracidad, es válida esa consigna suya formulada como una máxima de teoría literaria, según la cual sus discípulos deben proceder "como si (el plan) fuera factible" (272, 277): es decir, aceptando la verosimilitud de la conspiración –tratándola como una obra de ficción que persuade a su receptor–, y negando tácitamente su factibilidad práctica, su aplicabilidad en un mundo más amplio que el de la sociedad secreta. La fórmula de "proceder como si fuera factible" revela que el mismo ideólogo de la sociedad secreta admite que su proyecto no será implantado en la realidad objetiva. "Yo sé que no puede ser" (272), confiesa abiertamente el Astrólogo, convicción que no le impide seguir adelante con sus propósitos, ya que la jurisdicción de su cumplimiento es la fantasía subjetiva y el discurso inter-subjetivo: la mente de cada conspirador, y la red de diálogos que inundan las sesiones secretas e irrigan la novela. En este sentido, Arlt declara su fidelidad a la novela que sirvió de modelo principal para la suya: Los posesos de Dostoievski, donde también encontramos a un líder embaucador que predica la mentira, y que además construye una hipotética conspiración hecha de palabras y de imágenes.[33]

[33] En opinión de Stasys Goštautas, el quinteto dostoievskiano, compuesto por Liputin, Virginsky, Lyamshin, Shigalyov y Tolkachenko, es la inspiración de ese otro quinteto compuesto por el Astrólogo, Erdosain, Haffner, el Buscador de Oro y el Mayor (137) (podríamos pensar, también, en Bromberg, aunque es verdad que este no participa de las sesiones). Goštautas señala correspondencias específicas, como el detalle del famoso "pecado que no se puede nombrar": en un capítulo inicialmente suprimido de Los posesos, Stavroguin confiesa haber seducido a una niña de doce años que se ahorcó después (135), un crimen atroz que se asemeja, sin dejar de ser más grave, al que perpetra Erdosain cuando le revela el "misterio sexual" a una muchacha en un tranvía. Además, podemos recordar ese episodio de Los lanzallamas en el que Haffner acusa a Erdosain de sentirse infinitamente culpable por un pecado que no se revela, y cuya existencia tampoco es segura.

La obra de Lezin, ésa que Ricardo Piglia denomina "la novela del Astrólogo", es un experimento auto-consciente de su naturaleza ficcional que no consiste en implementar un cataclismo social, sino en imaginarlo en el seno de una célula de terroristas potenciales para comprobar, después, los efectos y las repercusiones de lo imaginado en el mundo íntimo de quienes han contribuido a pensar y proyectar el cataclismo, y en las relaciones entre esos mundos. Podríamos decir, siguiendo a Jean Baudrillard, que se trata de un simulacro de revolución total, cuya elaboración imaginaria no prevé, ni requiere para el logro de sus fines, la materialización de un referente extra-discursivo. Sólo simula preverla; simula una esperanza de realización, que no debe entenderse como una expectativa real. Efectivamente, en la era del simulacro la noción misma de "expectativa real" no sería pertinente. Si todos los referentes han sido liquidados, y su resurrección es una fantasía nostálgica, entonces dicha materialización sería una imposibilidad: sencillamente, estaría fuera del campo de posibilidades de lo híper-real.[34] Por ello, el asunto de la contradictoria orientación ideológica de Astrólogo, esa "ensalada rusa" que oscila entre el fascismo y el comunismo, abrevando de modelos extremistas como la Italia del Duce y la Norteamérica del Ku Klux Klan, no es un problema, ni un obstáculo ni una imperfección. Sólo lo sería si fuera concebible la necesidad de instaurar, en la praxis social, un modelo de sociedad operativo a partir de los simulacros que la sociedad secreta fabula, pero ése no es, evidentemente, el caso. El modelo de sociedad, ese paraíso arcaico y a la vez tecnológico,

[34] Como indica Baudrillard, la era del simulacro o "híperrealidad" se define como un estado de lo real en el cual la red de imágenes propaladas por los medios masivos y las redes de comunicación social –por lo general asociados a un poder totalitario– se han independizado absolutamente de sus referentes: en el régimen de representación del simulacro, el original y la copia participan de una misma naturaleza. Es decir, lo representado *es* lo real: "By crossing into a space whose curvature is no longer that of the real, nor that of truth, the era of simulation is inaugurated by a liquidation of all referentials –worse: with their artificial resurrection in the systems of signs, a material more malleable than meaning, in that it lends itself to all systems of equivalences, to all binary oppositions, to all combinatory algebra (2-3).

que los conspiradores simulan, es autosuficiente. Su condición de almacén de fragmentos ideológicos disímiles, que no llegan a una fusión afortunada, puede ser valorada desde una perspectiva no pragmática ni utilitaria.[35]

La condición simulatoria que impregna la tarea del Astrólogo no implica, sin embargo, que el simulacro de revolución pueda entonces prescindir de toda fuerza persuasiva. A cierto nivel, debe ser verosímil: a un nivel teatral, mientras dura la puesta en escena y mientras existe un público al cual convencer, el simulacro debe ser lo suficientemente creíble como para interpelar a los otros; incluso para involucrarlos activamente en la representación. Así, podemos hablar de la necesidad de un "éxito performativo" como condición de posibilidad del simulacro; la cuestión de su "éxito objetivo", sinónimo de una realización extra-textual, es otra muy distinta y menos relevante. En este sentido, se podría resaltar, siguiendo a Loris Tassi, el intenso componente espectacular del llamado "fracaso" en Arlt, el cual, por haber sido trasladado a la esfera de la híper realidad, exige un guion y un público, se transforma en literatura y en objeto de contemplación: "se debe fracasar literariamente" (Tassi 171). El "fracasado" es una figura que triunfa al representar un papel convincente para el público: una identidad performativa, que sólo es válida mientras desempeña su rol. Ahora bien, lo que sucede en el mundo representado de Los siete locos/Los lanzallamas, un mundo donde la "era del simulacro" ha sido implantada y opera

[35] Alan Pauls expresa así la peculiar relación que establece la novela entre la planificación y la realización, entre el éxito y el fracaso, destacando el carácter "experimental" de los afanes del Astrólogo, y su relación estrecha con la idea de un fracaso necesario y significativo: "El complot es experimentación porque busca crear lo que aún no existe: (el complot es) un conjunto de fuerzas capaces de actuar y de modificar lo que existe" (258-259). Se experimenta con la finalidad de crear lo que no existe, pero, como sabemos, dicha creación no se realiza en un ámbito objetivo: se restringe a la fantasía. Esto, para Pauls, implica un fracaso, pero se trata de un fracaso necesario: el fracaso sería la condición necesaria de la idea misma de "experimentación": "Si en Arlt el complot siempre fracasa, es sin duda porque su carácter experimental le reserva ese derecho y ese privilegio" (258-59). El éxito, entonces, está fuera del abanico de posibilidades; el fracaso es la única realidad pensable, y por eso es dentro de ella que debemos buscar el sentido último de la conspiración arltiana.

sin cesar, no hay una diferencia sustancial –de naturaleza, digamos– entre la esfera de la representación teatral y la esfera de la realidad objetiva. El simulacro ha reemplazado a la realidad; la realidad equivale a la simulación. La simulación es la única forma de realidad a la que se puede acceder: no hay un inicio ni un fin del espectáculo, así como tampoco hay nada tras el telón.[36] La identidad de Erdosain-inventor, esa identidad que el Astrólogo le confiere y que él mismo cultiva, pasa a ser su única identidad: un yo frágil y crédulo, sostenido por la esperanza irreal del invento que lo sacará de pobre; un yo sujeto al engaño y la decepción, víctima de sus propios sueños y de la malicia ajena, como ocurre en la novela: finalmente, Erdosain es timado por el Astrólogo, quien lo estafa.[37] Por eso es que, cuando el Astrólogo abandona a sus fieles y se fuga de Temperley, dando por concluido el simulacro, Erdosain entra en una crisis de la que no se recuperará. Si sostener su identidad performativa es, ya, imposible, la única salida es la auto-destrucción: Erdosain no es capaz de habitar otra realidad que el simulacro. Su "vida" se da en escena, o simplemente no se da. Incluso se podría sostener que el suicidio forma parte de esa identidad: es el fin que le corresponde a un asesino como él. En ese caso, el simulacro no

[36] Autosuficiente y, hasta cierto punto, mecánico y automático en su operación, el simulacro no es la representación de ningún otro orden, sea metafísico o terrenal. El simulacro pone en escena la relación entre el "orden" y la "organización", que para Roberto Calasso yace en el centro del funcionamiento de las sociedades modernas y seculares, que carecen de un modelo metafísico en el cual sustentarse: "For centuries, societies have been organized –but, as it were, haven't realized it. They spoke of other things, perhaps; they spoke of order. And now a chasm has opened up between order and organization. The latter is born when all traces of order have been lost, or when order survives as a mere will-o'-the-wisp. Organization is always based on itself, on nothing, on pure operation. Order is always based on another order, of which it is the image, the visible twin" ("The Organization wouldn't like it" 306-307).

[37] En su crónica "El paraíso de los inventores" (1998: 251-53), Arlt describe al inventor popular que se pasea por los depósitos y talleres de piezas mecánicas inservibles buscando componentes para sus inventos caseros, que siempre son versiones pobres de otras máquinas a las que no pueden acceder. Estos hombres "heroicos, optimistas, alegres y extremadamente confiados" sueñan con un vuelco de fortuna; Arlt los presenta como ilusos destinados a estrellarse contra la realidad, aunque también deja traslucir cierta admiración, siempre irónica y condescendiente, hacia su insensata y quijotesca labor. Lo que hay en ellos de loable es, sin duda, la amplitud y la generosidad de su ambición, que los hace concebir utopías que contrastan dolorosamente con su realidad. Son, pues, los "desterrados del paraíso de la mecánica".

termina, sino que se prolonga indefinidamente: se traslada a las páginas de diario donde figura, en las páginas de la crónica roja, la noticia de su muerte.

El binomio éxito/fracaso es más complejo de lo que parece; una vez que lo insertamos en el régimen de representación del simulacro, sí nos resulta útil para reflexionar sobre el proyecto de estos "visionarios a la orilla de un callejón mental". El éxito y el fracaso pueden ser valores propios del mundo burgués, consagrado al trabajo y a la acumulación de riqueza; pero también podemos situarlos en otro régimen de coherencia, donde asumen una significación diferente. Esa significación debería tener, por lo tanto, sus propias leyes. ¿Cómo seguir meditando sobre el vínculo entre la intención y el resultado de los planes de la sociedad secreta? Piglia aporta una clave cuando sugiere que el dinero y la ficción son las brújulas que orientan la trama.[38] En efecto, una de las analogías nucleares que cohesionan el mundo ficcional de ambas novelas es la que equipara el dinero, cuya posesión –y fabricación cuasi-alquímica– nutre una fantasía de poder absoluto, a la ficción, entendida como una práctica igualmente revolucionaria por su capacidad para transfigurar la realidad: así, "la sociedad secreta que nos construye el Astrólogo es una industria de producir cuentos y de buscar dinero" (Piglia 2000: 26). Parece ser que el éxito de esa industria estaría dado por un potencial de "transfiguración" que es independiente de la realización; pero para entender esa autonomía, es necesario estudiar el funcionamiento del dinero en Arlt.

[38] "De hecho, la sociedad secreta que construye el Astrólogo es una industria de producir cuentos y de buscar dinero. El Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Erdosain, Ergueta, todos los "locos" de la novela traen la historia del dinero que han ganado, que deben, que buscan o que quieren tener. Para los personajes de Arlt no se trata de ganar dinero, sino de hacerlo. Esta tarea asociada con la falsificación y la estafa, pero también con la magia, las artes teosóficas y la alquimia, se afirma en la ilusión de transformar la miseria en dinero" (Crítica y ficción 26). La pauta que explica la relación de todos estos personajes con el dinero es, me parece, la idea del "batacazo": la transformación radical del yo gracias a una transgresión vinculada al dinero.

El dinero está íntimamente relacionado a la forma de obtenerlo. En estas novelas, el robo es uno de los modos privilegiados para hacerse de capital. La adquisición ilegítima de una riqueza no utilitaria es un motivo presente en la primera acción del argumento: Augusto Remo Erdosain, fraudulento cobrador de la Compañía Azucarera, ingresa a la oficina de su jefe para ser acusado de haber sustraído la suma de seiscientos pesos con siete centavos. Resulta significativo comprobar que, en las manos del estafador, el dinero defraudado se vacía de función práctica y se convierte en una vía para alcanzar un ideal de belleza. El defraudador no roba para remediar sus acuciantes carencias materiales, para reemplazar sus botines rotos ni su traje manchado: "La verdad es que nunca pensé que con plata robada se pudieran comprar esas cosas" (186), le responde a Haffner cuando este le pregunta por qué no invirtió los seiscientos pesos en mejorar su harapiento vestuario. La suma en cuestión no constituye una fortuna exorbitante, y sin embargo se trata de un monto suficiente para realizar ciertos gastos que el sentido común dictaría, pero que no se realizan. Por el contrario, una atmósfera de clandestinidad, de secreto turbio, rodea al criminal. Su trofeo, por haber sido obtenido ilegalmente, se incorpora a una economía alternativa construida a partir de la oposición entre la necesidad básica y el gasto suntuario.

El lujo y sus prerrogativas dictan las pautas de consumo de la mencionada economía alternativa que el robo instaura: por ello, vienen a cuento las reflexiones de Georges Bataille sobre el vínculo entre el dinero, el exceso y la transgresión que figuran en su ensayo sobre teoría económica La part maudite. Bataille postula que, en el capitalismo moderno, el crecimiento económico produce un excedente no recuperable, un exceso de capital que puede ser destinado al gasto suntuario, a las artes, a la sexualidad no reproductiva, al montaje de grandes espectáculos o

la edificación de monumentos, pero también a la destrucción: la guerra puede ser vista como un derroche de energía sobrante. En todos los casos, se trata de emplear creativa o destructivamente el excedente, pero esto presupone que una vasta parte de los recursos económicos de la sociedad ya han sido empleados en su auto-manutención. En un plano individual, Erdosain desafía esa lógica: invierte la totalidad del capital robado en el dispendio, olvidándose de las necesidades básicas. Transforma la excepción en regla, convierte la sobra en el todo: invierte, pervierte y desnaturaliza el funcionamiento normal de la economía. A partir de esta reflexión, se puede sostener que Erdosain es un sujeto "soberano" y fundamentalmente transgresor que, a través del delito y el derroche, dos modos atípicos de relacionarse con el dinero, se ha fugado totalmente del mundo del trabajo y el pragmatismo para excursionar hacia una "economía maldita". En el contexto de esa economía maldita, el delito ha sido normalizado y el derroche se ha transformado en ley.[39]

¿Cuál es la relevancia del robo en Arlt? La idea misma de "robar" encierra una fuerza y un poder que la conecta directamente con el juego y el placer, con el ensueño y la imaginación, en oposición radical al mundo del trabajo, que también produce dinero, aunque se trata de un "dinero vil": degradado por su inserción en una red formal de relaciones económicas. En El juguete rabioso, Silvio Astier, miembro de una sociedad secreta de adolescentes que se hace llamar "el Club de los Caballeros de la Media Noche" –que presenta el germen de la sociedad

[39] Recordemos que en La literatura y el mal el filósofo francés entiende la "poética del mal" como un proyecto de transgredir el orden de la sociedad burguesa, instaurado por el sistema capitalista y basado en el cálculo racional, mediante la afirmación de una suerte de trascendencia del instante, que niega, por lo general mediante la experiencia erótica –pero también a través del misticismo–, la primacía del futuro y anula la lógica del progreso. En esta misma línea, el derroche representa para Bataille una técnica para combatir el capitalismo con sus propios instrumentos: en este caso, el dinero.

que fundará el Astrólogo–, reflexiona sobre las diferencias existentes entre el dinero robado y el que se gana mediante el trabajo:

> Sí, el dinero adquirido a fuerza de trapacerías se nos fingía mucho más valioso y sutil, impresionaba en una representación de valor máximo, parecía que susurraba en las orejas un elogio sonriente y una picardía incitante. No era el dinero vil y odioso que se abomina porque hay que ganarlo con trabajos penosos, sino dinero agilísimo, una esfera de plata con dos piernas de gnomo y barba de enano, un dinero truhanesco y bailarín cuyo aroma como el vino generoso arrastraba a divinas francachelas. (49)

La primera oposición a notar es la que contrasta lo ligero y lo pesado: el esfuerzo que implica el ganar dinero a través del trabajo se comunica al producto material de ese esfuerzo –las monedas y los billetes–, transformándolos en un "peso muerto" y reduciendo su valor. Pero no su valor objetivo, sino otra clase de valor: el "valor máximo" que la cita sugiere no es de carácter monetario. En realidad, se trata de un valor simbólico que se torna aprehensible gracias a la prosopopeya: este "dinero truhanesco" y personificado cifra un elogio al ladrón, al mimetizar su agilidad y su destreza, habilidades ejercidas en el acto de robar. Además de remitir al agente y al método de obtención, el dinero robado se refiere a sí mismo, nombra exaltadamente su propia materialidad. Aludimos, realmente, a un dinero autotélico, que no sirve para comprar nada ni para ser intercambiado por mercancías porque representa, en su tangibilidad, una forma de plenitud.

"Así vivíamos días de sin par emoción, gozando el dinero de los latrocinios, aquel dinero que tenía para nosotros un valor especial y hasta parecía hablarnos con expresivo lenguaje" (49). El dinero es cualitativamente diferente; está asociado a un placer extremo, a una satisfacción intensa, que es lúdica y hedónica; y, por último, posee una cualidad sensible, una materialidad radiante que hace de él un fin, más que un medio. El papel de los billetes se carga de intensidad

táctil, olfativa, visual y auditiva: "Los billetes de banco parecían más significativos con sus imágenes coloreadas, las monedas de níquel tintineaban alegremente en las manos que jugaban con ellas juegos malabares" (49). Colorido, sonoro, dinámico y manipulable, el dinero robado es, directamente, un "juguete". La ganancia de ese "valor máximo" que le atribuye Silvio conlleva, entonces, una pérdida: la pérdida total del valor de cambio. Después de todo, los juguetes sirven para un solo propósito: no están destinados al intercambio, como sí lo está el "dinero vil" que se consigue trabajando, y que se deja ir sin pena ni gloria. Al otro, al dinero "agilísimo", hay que tratar de retenerlo entre las manos, pero a sabiendas de que conservarlo para siempre es imposible. Parte del placer que el dinero suministra proviene, también, de la aplicación de una lógica lúdica y hedónica al acto de gastar: se trata, de alguna manera, de reproducir mediante el gasto el placer obtenido durante el robo.

Sin pensar en aliviar sus necesidades básicas, Erdosain dilapida el monto que ha robado en lujos y en ofrendas; realiza gastos absurdos y frenéticos, como almorzar platillos costosos en restaurantes exclusivos. Podríamos decir que está "jugando" con el dinero. El propósito de Erdosain al gastar no es, por lo tanto, el de agenciarse con las insignias y señales visibles del "éxito" que perseguiría un burgués. Por eso es que cuando, después de apropiarse del dinero de Barsut, el Astrólogo le entrega tres mil pesos que le permiten renovar su indumentaria, Erdosain tampoco se siente satisfecho: porque no ha podido "jugar" con el dinero; porque ha tenido que invertirlo en un gasto cotidiano y sin relieve. Tanto para Silvio como para él, el placer y la transgresión son indesligables. Para Erdosain, el empleo del dinero robado supone un placer ambiguo, pues, al mismo tiempo que el robo es la condición del disfrute, se trata de una práctica ilegal que subraya su pobreza y lo humilla. Su crimen lo sindica como un paria, un fraudulento,

un marginal que se desplaza por círculos subterráneos y destina sus fondos a placeres prohibidos, a derroches insensatos, y, como veremos en un momento, a inversiones misteriosas. Inversiones que resultan inútiles, pues no contribuyen a sacarlo de su miseria. El juego del dinero es una práctica intensamente gozosa, pero fugaz: el placer se agota junto con los fondos, y entonces el jugador vuelve a su estado inicial de pobreza y frustración. Ninguna suma de dinero, por más elevada que fuera, podría calmar esa frustración, porque la fugacidad es parte del sistema. Ni siquiera el Rufián Melancólico, dueño de la astronómica suma de ciento cincuenta mil pesos que le permiten vivir como la caricatura sórdida de un industrial, se salva de ese círculo vicioso del placer y la impotencia. La única medida que acabaría con dicha lógica sería reformular el sistema completo de raíz; o, de acuerdo con el violentismo extremista de los personajes arltianos, destruirlo para abolir sus consecuencias.[40] "Aunque fueras el Emperador del Mundo, serías infeliz" (432) reflexiona, perpetuamente amargado y más allá de toda salvación, el desengañado y futuro suicida Erdosain de Los lanzallamas: para él, las soluciones intermedias o reformistas sencillamente no existen.

Podría argumentarse que a través de este tipo de desembolsos suntuarios, Erdosain persigue la ocasión de codearse con la alta sociedad y de saciar, mediante roces efímeros, a través de espejismos pasajeros como el de sentarse a una mesa lujosa, sus ansias de respetabilidad y reconocimiento social. En la línea de una lectura atenta a los ritmos y temperaturas que se agitan en una urbe moderna como la Buenos Aires de 1930, podríamos ver a

[40] Sarlo se detiene a explicar el carácter *extremista* de Arlt, sus ficciones y personajes (2007: 232-36). La transformación radical de lo existente es la única opción: no hay otra salida, la reforma no es sólo impracticable, sino inconcebible. Esto no es una consigna ideológica: es un estilo previo a las ideologías, que las equipara y las aniquila. Por ello, agrega Sarlo, la discusión sobre el contenido ideológico del pensamiento-Astrólogo no tiene sentido: "El extremismo es de izquierda o de derecha; no habla tanto de contenidos sino de situaciones de crisis que provocan la acción y anuncian la inminencia del cambio" (234).

Erdosain como un "hombre del subsuelo" bonaerense, un sujeto marginal tortuosamente dividido entre la aspiración al ascenso personal y el lastre de una condición subalterna. Esta escisión es sintomática de las modernidades precarias, en las que el subdesarrollo político condena a grandes sectores de la población a la intrascendencia y la invisibilidad, como sugiere Marshall Berman en su visión del modernismo ruso –que presenta más de un paralelo con el latinoamericano, aunque también importantes diferencias.[41] La diferencia relevante reside en el carácter específico de la modernidad argentina en su versión porteña. Habitante de la Buenos Aires de los años 20, Erdosain no es un "siervo", ni proviene de un estamento tradicionalmente oprimido dentro de una sociedad de castas; como su apellido lo delata, Erdosain es, al igual que Silvio Astier y el propio Roberto Arlt, un "recién llegado", un hombre arrastrado por la marea humana de origen europeo que los procesos migratorios trajeron a la Argentina de principios de siglo XX. No desdeñemos que, para la década del 30, los inmigrantes extranjeros constituían más de un 30% de la población, sin contar a sus hijos (Walter 67-71). Aunque Arlt fue un escritor que disfrutó en vida de cierto reconocimiento, y pese a que también estuvo familiarizado con la tradición literaria occidental –así lo prueba su conocimiento de Dostoievski–, al parecer nunca dejó de sentirse como un impostor: un intruso en la ciudad letrada.[42] O un falsificador como el

[41] En el cuarto capítulo de All that is Solid Melts into Air, Berman estudia las diversas manifestaciones literarias de un tipo humano emergente, propio de esa "modernidad del subdesarrollo" o modernidad desigual que se vivió en las calles y boulevards de la San Petersburgo decimonónica: el hombre nuevo, un ser marcado internamente por el carácter incompleto de la clase de modernidad que le ha tocado experimentar: "His city has created a large body of "men of various origins and classes", full of modern desires and ideas, and a magnificent street that incarnates all the most brilliant images and dynamic rhythms of modern life. But the city's political and social life, in the middle of the nineteenth century, remains under control of a caste-bound autocracy that still has the dead weight to push its modern men off the street and drive them underground" (228). Por cierto, sí hay una diferencia capital entre Buenos Aires y la más moderna de las urbes rusas: no se puede decir que Erdosain viva en el subsuelo, ya que Buenos Aires es el teatro abierto de su drama individual.

[42] Sarlo desarrolla una sugerente correspondencia entre esta sensación de impostura y el uso de la hipérbole, que es una marca de Arlt: "La hipérbole es una señal de clase en la literatura de Arlt. Es la marca del escritor pobre. Por la exageración y la radicalidad, Arlt busca llenar esa falta original de la cual habló tantas veces:

Astrólogo, que intenta hacer pasar falsos billetes por verdaderos. Los radios, cuyos espacios nunca coinciden, del círculo del que se siente parte y de la élite de la que se ve excluido, son esbozados en el violento prólogo a Los lanzallamas: "El porvenir es triunfalmente nuestro" (386), escribió allí. La posición inestable del hijo de alemán y triestina en el campo intelectual argentino revela las tribulaciones que los descendientes de extranjeros, diagnosticados al filo del siglo XX por la ideología positivista de la élite criolla como una enfermedad social, tuvieron que superar hasta hacerse de un lugar en la sociedad y en la cultura de un país que fue incorporándolos progresivamente.

Muchas veces, la cuestión se trató de forjar y de forzar un lugar "por prepotencia de trabajo" (386), un lugar construido a partir de esos "espejismos y fantasmas" a los que se refiere Berman: esos sueños de modernidad irrealizados que, refugiados en el búnker de la fantasía individual sin válvulas de escape ni posibilidades de realización, terminan torciéndose y pervirtiéndose, cargándose de una violencia inusitada, y constituyéndose en la virulenta materia prima de los robos lúdicos y delirios tanáticos de personajes como Erdosain. Para ellos, la realización de los sueños encuentra su arena en el coto cerrado de la sociedad secreta, en el nicho excéntrico de formas de sociabilidad alternativas a las instituciones oficiales como la pareja, la familia y la universidad. Las esperanzas irreales de experimentar vuelcos de fortuna o "batacazos" que resitúen al humilde cobrador del brazo de una joven millonaria al volante de un *Rolls Royce*, pertenecen a la misma estirpe de apetitos de cataclismo que, encajonados sin salida, se vuelven contra un asfixiante sistema social. Es curioso considerar, sin embargo, que la

---

no tener ni capital en dinero ni capital cultural. Su marginalidad no fue institucional, ya que desde muy joven fue un periodista estrella y un escritor de éxito. Pero, pese a los reconocimientos, Arlt se sentía un recién llegado de apellido impronunciable" (2007: 230).

dinámica Buenos Aires de los años 20 y 30 sí ofreció a sus habitantes múltiples posibilidades de ascenso social: hace falta, pues, una reflexión más intensa sobre la relación entre la movilidad social y las fantasías megalómanas y nihilistas de los personajes. Podría responderse que, para un sujeto como Erdosain, nada es suficiente: Erdosain rechaza la posibilidad del desarrollo individual, por más real o irreal que haya podido ser, y, ejercitando su conocida sensibilidad extremista, propugna un cambio absoluto, una transformación radical del yo y de la sociedad en pleno que, al ser irrealizable bajo las condiciones existentes, deviene en la necesidad de destrucción y auto-destrucción.

Por otro lado, Erdosain también se compromete con iniciativas de creación. Es digno de atención el hecho de que el defraudador invierte un tercio del botín en una donación que entrega a los miembros de la familia Espila, sus protegidos, para instalar el laboratorio de galvanoplastia que les permite fabricar la "rosa de cobre". Los Espila son burgueses caídos en desgracia que despiertan la compasión del inventor frustrado, quien les ofrece la rosa de cobre movido por la piedad: "…sentí la gran necesidad de ilusionarlos", le confiesa Erdosain a Hipólita, "y como yo hablaba bastante bien, lo conseguí" (336). De esta manera, replicando de algún modo las artes persuasivas del Astrólogo, Erdosain duplica fantasmáticamente el objeto de su deseo: a través de este filantrópico apadrinamiento, se pone en el lugar del salvador, y encarna a ese "millonario melancólico y taciturno" que desea ver llegar para rescatarlo a él mismo. Si ese millonario anhelado nunca aparece para transformar, en un solo acto maravilloso y salvífico, la triste condición de Erdosain, entonces Erdosain abandonará la posición de la víctima y experimentará vicariamente, a través de los Espila, la salvación negada: una salvación que será, en verdad, un simulacro de salvación. La rosa de cobre se constituirá, en esa tesitura, en el golpe de suerte de

los Espila, ese batacazo que el ex-farmacéutico Ergueta buscaba con la invención matemática de su "martingala" casinera antes de perder la razón en visiones místicas: en ambas situaciones, se intenta acceder, a través de la destreza del inventor, a una esfera de lo "maravilloso moderno" construida a partir del delirio técnico y científico.[43] Fácilmente podemos imaginar a los Espila como lectores de esas revistas de divulgación técnica para amateurs y semi-profesionales que germinaron en la Buenos Aires de la época, como la difundida Ciencia popular, publicación didáctica destinada a transmitir y compartir un *know-how* en temas de fotografía, automovilismo, radiotelefonía, soldadura autógena, aparatos domésticos, etc.: el lector-modelo era aquel capaz de poner en práctica los consejos que la revista daba; el habilidoso capaz de construir y manipular piezas y herramientas (Sarlo 1992: 73-77).

Aunque el singular invento de Erdosain podría ser visto como una versión contemporánea de la piedra filosofal, lo cierto es que su creador lo imagina como un producto destinado a la venta masiva, un objeto decorativo que responde a un mal gusto populachero, y cuya función es embellecer el hogar contemporáneo.[44] Curiosamente, todos los grandes proyectos de Erdosain tienen una función decorativa: basta pensar, por ejemplo, en la tintorería para perros. En todos

[43] "Los inventos banales de Silvio Astier, el delirio bélico e industrial del Astrólogo, la rosa metalizada que Erdosain persigue en un taller suburbano, donde se quema una flor con el fuego y el metal de la galvanoplastia, hablan de varias cosas. De la fuerza poética que los nuevos saberes técnicos adquieren en la imaginación colectiva; del deseo de un cambio que lleve de la oscuridad a la fama gracias al golpe de suerte de un batacazo. Se puede espiar la materia misma de que están hechos lo sueños: en los veinte, la técnica es lo *maravilloso moderno*, una promesa de futuro que desborda de pronto sobre el presente" (Sarlo 2007: 221).

[44] Estas chillonas flores de plástico reaparecen en otras ficciones de esta investigación; por ejemplo, en la tumba de Pepe Avellaneda, el torero que fue amante de Cesárea Tinajero, la legendaria poeta real visceralista cuyo rastro siguen Ulises Lima y Arturo Belano, los detectives salvajes: "Ésta es la tumba de Pepe Avellaneda, el torero, nos dijo indicándonos un nicho en un rincón abandonado. Belano y Lima se acercaron y trataron de leer la inscripción, pero el nicho estaba en un cuarto piso y la noche ya descendía por las calles del cementerio. Ninguna tumba tenía flores, salvo una en donde colgaban cuatro claveles de plástico, y la mayoría de las inscripciones estaban cubiertas por el polvo" (585).

los casos, el carácter ornamental enfatiza la naturaleza estetizante de la imaginación del inventor, que funciona, en este caso, como un artesano moderno: un orfebre de la técnica. Así como los demás inventos, la rosa de cobre también es, al menos si consideramos a Erdosain y los Espila como los garantes del gusto, un objeto singularmente bello:

> En el miserable cuchitril la maravillosa flor metálica esfoleaba sus pétalos bermejos. El temblor de la llama de la lámpara de acetileno hacía jugar una transparencia roja, como si la flor se animara de una botánica vida, que ya estaba quemada por los ácidos y que constituía su alma. (323)

Lo central en la rosa de cobre es, por ende, que supone una alianza instrumental entre el valor económico y la cualidad estética; porque es bella, la rosa de cobre será apreciada y se venderá; la verdad, no obstante, es que la segunda desplaza y suplanta al primero. Porque si bien el excéntrico ornamento llega a ser creado por los Espila, nunca alcanza, como resulta previsible, la fase de comercialización. Permanece, más bien, tan sólo como un objeto bello y único, capaz de generar el asombro y admiración de quienes lo contemplan; estos son, por cierto, sus propios creadores, que ven reflejados en la rosa sus sueños y esperanzas: "Remo examinó nuevamente la rosa de cobre, admirando su perfección. Cada pétalo rojo era casi transparente, y bajo la película metálica se distinguía apenas la forma nervada del pétalo natural, que había ennegrecido la cola" (324). En la cita, la rosa de cobre tiene algo de epifánica; es descrita como una pieza resplandeciente que condensa, en la forma que posee y en el material que presenta, la cristalización no-pragmática y efímera del saber técnico y la sensibilidad artística del inventor Erdosain. Ella también encierra las esperanzas de cambio de sus menesterosos aprendices. Estos, no obstante, no obtienen con ella ningún beneficio económico. Sus sueños de opulencia, las fantasías desorbitadas de convertirse en millonarios de la noche a la mañana, continúan siendo

sueños y fantasías que entrañan, al igual que la rosa de cobre, un valor estético intrínseco que ha cortado todas las amarras con el mercado, insertándose en esa misma economía alternativa que acoge los billetes robados por Silvio Astier. La conexión entre los billetes y las monedas robados, los cuales, como vimos, tenían una belleza propia, y la rosa de cobre, queda subrayada por la irónica comparación que escapa de los labios de Erdosain; ciertamente, la rosa vale menos que el objeto con el cual se la compara: "¡Qué liviana!... Pesa menos que una moneda de cinco centavos..." (324).

El valor estético de la rosa de cobre no es autosuficiente. Para que el proyecto funcione en su integridad, cumpliendo la fantasía del inventor, es necesario producirla y venderla a gran escala. Ninguno de los presentes en el acto de desvelamiento de la primera rosa duda que así será, en efecto. Como todo simulacro persuasivo, el de la rosa metalizada también da por sentada la posibilidad de su realización completa –producción y comercialización masivas–, como lo demuestra la credulidad de los Espila, su confianza total en el genio de Erdosain y en la factibilidad de su triunfo. La credulidad y la confianza son constitutivos del simulacro: permiten que funcione y que se ancle en las mentes de quienes lo experimentan, pero sin saber que se trata de un simulacro. En términos estrictos, estos personajes no han sido engañados: el engaño implica una posibilidad no cumplida de realización, mientras que el simulacro involucra el paso de un régimen de representación a otro enteramente nuevo. Esta escisión entre regímenes es el principio que regula el mundo ficcional de la novela.

¿En qué consiste este proceso de simulación, que incluye la artificialización y la estetización de una flor natural? Notemos, en el área de los procesos productivos, que la fabricación industrial de la mercancía salvadora ha sido reemplazada por la creación doméstica y

artesanal de un artefacto único que está revestido, por su singularidad, del aura que los productos masivos han perdido. La inversión inicial de Erdosain ha perdido también todo su potencial económico para asumir una naturaleza distinta: el dinero invertido no producirá rédito. Su único resultado es la escena de contemplación de la rosa singular, escena en la cual la admiración desinteresada de la belleza – belleza al fin y al cabo, por más que responda a un dudoso ideal "sublime popular"– ocupa y suplanta el lugar de la ganancia. La rosa de cobre concreta, esa que Erdosain y los Espila sostienen y elogian, es un prototipo de la serie infinita que la reproducción industrial permitiría elaborar. De esta manera, la rosa de cobre, objeto despojado de función práctica y potencial comercial, cumple las condiciones necesarias para elevarse como el emblema más elocuente del proyecto integral de la sociedad secreta: su destino es el mismo que el de la revolución sin futuro, la revolución "planificada". Sin embargo, la rosa parece no cumplir un requisito fundamental: tratándose de un inocente adorno casero, ¿cómo considerarla representativa de un proyecto ominoso, de ribetes terroristas, que resulta indesligable de la destrucción y la muerte?

Es interesante volver a notar que el origen de la rosa está enraizado en el submundo de la criminalidad. El desfalco que da lugar a la rosa de cobre puede ser entendido como un acto transgresor que rompe el flujo de lo cotidiano y genera un universo alterno, regido por el juego y el derroche que suponen el gasto suntuario; un universo en el cual el dinero no sirve ya para calmar las urgencias materiales, porque se ha incorporado a una economía de lo maravilloso. Su única utilidad es producir belleza; una belleza peligrosa, siempre ligada a la ilegalidad y a la muerte: la rosa misma está muerta; su "botánica vida" es sólo una apariencia, pues la flor orgánica ha sido quemada por los ácidos. Por cierto, no es banal apuntar que esta violencia,

mínima en el caso de la flor, se manifiesta en diversos grados de intensidad galopante: defraudar a la Limited Azucarer, ejecutar al heredero Barsut, desencadenar un ataque químico sobre Buenos Aires, y destruir la luna gracias a los millones de un magnate con aspiraciones de cosmonauta terrorista, deben ser considerados eslabones de violencia organizados en un continuo ascendente que se va extremando, desquiciadamente, hasta alcanzar la destrucción de la raza humana. La unidad de la cadena está dada por la alianza indesligable entre el crimen y la belleza, pareja presente en casi todos los delirios destructivos y autodestructivos de Erdosain. Estos delirios son altamente sensoriales; en particular, audiovisuales. El cine, arte de masas que disfrutó una vasta popularidad en la Buenos Aires de los años veinte, se proyecta en la imaginación y la sensibilidad de todos los personajes de Los siete locos y Los lanzallamas: empezando por el Astrólogo, personaje que participa del arquetipo del villano cósmico –en la estela del Dr. Mabuse, o el Dr. Caligari, por ejemplo. Podríamos hablar también, en el caso de los delirios destructivos de los personajes, de una cinematografía de la venganza, como la siguiente escena imaginada por Erdosain, que anticipa el impacto del fosgeno sobre una ciudad cuya población está dividida entre amos y esclavos. Aparece aquí el emblemático Barrio Norte, identificado con los estratos sociales más pudientes y con la literatura esteticista de Florida. La forma misma del delirio está impregnada por el lenguaje cinematográfico. Desde el punto de vista de un Erdosain-camarógrafo, podríamos hablar de una secuencia de encuadres que incluye un plano general, un plano medio y un primer plano:

> (Erdosain) mira a un ángulo de su cuarto. Repite: Barrio Norte. Se le hacen visibles los criados en las puertas de los garajes conversando de la grandeza de sus amos. Un viento verde, amarillo, aparece en la entrada de la calle. La cortina sobrepasa las cornisas de los edificios. El aire se impregna de olor a hierba prohibida. Los fámulos de corbatín abren ansiosamente las bocas. Súbitamente, uno respinga en el aire, y cayendo se encoge más bruscamente que si hubiera recibido un golpe en el estómago. (578)

Volviendo a Steiner, esta imagen de total destrucción urbana nos remite a los sueños de devastación que generó la cultura europea del XIX, y que en su momento fueron plasmados en cierta vertiente de la pintura romántica.[45] Imbuido de una salvaje imaginación, Erdosain es un fantaseador, pero no es el único; se podría mencionar también al Buscador de Oro, personaje que parece configurado como un héroe de serial, cuya aparición es breve pero significativa. El Buscador de Oro es un aventurero al que Erdosain conoce en Temperley, y cuyo paso fugaz trae la siguiente maravilla: en sus labios, la palabra se transfigura, literalmente, en oro. En el relato de su expedición al Campo Chileno, donde el Astrólogo piensa instalar una colonia revolucionaria, el Buscador consigna el descubrimiento de un cráter que contiene la llamada "agua de oro". Se trata de una poza que alberga partículas microscópicas del metal precioso. Su relato provoca la admiración general del público. Esta apasionante crónica encandila a todos los presentes, quienes lo escuchan absortos y, gracias a la pericia retórica del Buscador, se sienten transportados a los exóticos parajes que el intrépido joven asegura haber recorrido en compañía de una prostituta llamada la Máscara.

Como en muchos otros, en el episodio del Buscador de Oro se dramatiza lo que Piglia denomina "el poder de la creencia", y que Erdosain bautiza, acuñando una fórmula

[45] "An odd school of painting develops: pictures of London, Paris, or Berlin seen as colossal ruins, famous lanmarks burnt, eviscerated, or located in a weird emptiness among charred stumps and dead water. Romantic fantasy anticipates Brecht's vengeful promise that nothing shall remain of the great cities except the wind that blows through them. Exactly a hundred years later, these apocalyptic collages and imaginary drawings of the end of Pompeii were to be our photographs of Warsaw and Dresden. It needs no psychoanalysis to suggest how strong a part of wish-fulfillment there was in these nineteenth-century intimations" (Steiner 19).

involuntariamente vargasllosiana, como "la verdad de la mentira" (296).[46] El poder de la creencia se explica del modo siguiente: cuando es lo suficientemente vívido, persuasivo y sugerente, el relato oral adquiere, en el marco de las sesiones de la sociedad secreta, la cualidad de sustraer al oyente de su entorno inmediato para hacerlo vivir, de forma vicaria aunque intensamente sensorial, las experiencias narradas por un contador de historias. La reacción de Erdosain lo ilustra: "Escuchándole, Erdosain tenía la impresión de cruzar en compañía de la Máscara, desfiladeros gigantescos negros y glaciales, cerrados en el confín por triángulos violetas de más montañas" (291-92). "La fábrica de fosgeno es visible en los ojos de Erdosain", comenta el narrador mientras el visionario escribe, furiosa y enérgicamente, su plan para la fábrica del mortífero gas. Escribir y hablar pueden ser actos igualmente persuasivos: gracias a la convicción con que el Buscador describe el agua de oro, sus oyentes experimentan la sensación de estar viéndola.[47]

Es importante señalar que la rosa de cobre y el agua de oro forman parte de una utilería fantasiosa, afín a un pseudo-lujo popular. Pertenecen al mismo orden de objetos decorativos *kitsch*,[48] inútiles desde un punto de vista pragmático, aunque la primera ha sido creada por el

[46] Consultar el conjunto de ensayos La verdad de las mentiras. Vargas Llosa alude al poder de la ficción de revelar la insatisfacción del hombre moderno frente a su realidad inmediata, insatisfacción que sólo puede ser resuelta gracias a los mundos imaginarios que la literatura, y en especial la novela, construye.

[47] Podríamos vincular esta experiencia con las que relata haber tenido el mismo Arlt cuando, siendo apenas un adolescente, se involucró en un centro de estudios de ocultismo, vivencia que lo condujo a sufrir visiones terribles que lo arrebataban a la realidad empírica: "Durante la noche, despertaba viajando por el espacio de esa espantosa y misteriosa región. Baladros que me erizaban la piel dejándome sudoroso de espanto, perros con cabezas de esfinges, más terribles que la esfinge Tebana, satanes que me sonreían sardónicos, con su escarlata rostro arrugado, ciudades entre cuyas cúpulas de oro vivo existía una música ondulosa, dulcificada y embellecida en sus combas policromas, por la curva que imprimían a sus ritmos esas redondas cúpulas de oro, lejanas… distantes…" ("Las ciencias ocultas" 16).

[48] En Apocalípticos e integrados (consultar en especial la sección "Estructura del mal gusto" 79-151) Umberto Eco definió el *kitsch* como un "hijo natural" del arte: una versión imitativa y degradada del *high art*, que le

hombre y la segunda es fruto de un fenómeno natural. En este punto es preciso clarificar que la alusión al relato oral no remite a un mundo arcaico ni tradicional: en el símbolo del agua dorada se entrecruzan distintos discursos, del médico-científico al relato de aventuras, remontándose quizá hasta la leyenda colonial de El Dorado. En cuanto a la técnica, resulta destacable que el saber metalúrgico que les permite a los Espila generar la rosa es análogo al conocimiento científico popular que faculta al Buscador de Oro, ocasional lector de la revista "La Semana Médica" –que circuló históricamente en Argentina desde 1894–, para entender y verbalizar el proceso de formación del líquido dorado (292): "Encontrándome un día en Rawson", cuenta el Buscador, "esperando en la sala de un dentista, se me ocurrió hojear una revista llamada "La Semana Médica", que había en una de las mesas del vestíbulo" (292). Así, esa "literatura de los humildes" que Beatriz Sarlo localiza en el corazón de las ficciones arltianas, esa biblioteca de revistas divulgatorias, manuales baratos y textos ocultistas, revela estar detrás del discurso de los conjurados, aportándole una materia precaria, aunque retórica y simbólicamente eficaz, a los delirios y proyectos de la sociedad secreta.[49] Digo precaria, cuando quizá debería decir inútil: el conocimiento permite producir la rosa de cobre, y fantasear con futuros millones, pero no ganar

---

ofrece al consumidor un acceso directo, sencillo y dirigido –una simplificación apta para el consumo masivo– de los efectos de la contemplación estética, pero sin imponerle los arduos trabajos que implica el acercamiento a una obra de arte densa y compleja. En realidad, el *kitsch* es un simulacro artístico que entraña una falsificación: hace pasar por arte lo que no es arte, y se lo ofrece a un público ávido de experiencias estéticas. Así, la estética que define la imaginación de los personajes de estas novelas es *kitsch*; por ejemplo, la imaginación cinematográfica del Astrólogo produce espacios de *kitsch*-místico: a un proyecto generador de simulacros le corresponde una estética del simulacro.

[49] Dice Sarlo: "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) 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 saberes en busca de una legitimación que, más que competir con los consagrados, crean su propio circuito" (1988: 55-56). No hay que olvidar, por otra parte, que entre estos lenguajes también está el de la literatura masiva, la literatura de folletín, tradición inaugurada en Argentina por las aventuras de Juan Moreira.

dinero con ella. En otras palabras, el conocimiento también está vinculado con esa serie de nociones hermanas: crimen, dinero y belleza.

¿Cuál es la (in)utilidad del agua de oro? A juzgar por el artículo de "La Semana Médica", titulado "El agua de oro, o el oro coloidal en la terapéutica de lupus eritematoso" (292), tiene una función médica. Pero no es éste el valor que el Buscador le atribuye. El agua de oro podría ser considerada como un caso incluso más radical de "simulación" que la rosa de cobre, pues su existencia, fraguada con la sustancia de las palabras, se restringe al discurso oral del Buscador de Oro, que nunca le atribuye un peso económico. Su aparición es un espectáculo que dispara la fuerza del relato y nutre "el poder de la creencia". Si el Buscador narra el descubrimiento del agua dorada, lo hace para ejemplificar los prodigios del Campo Chileno y exaltar la vida campestre en oposición a la infernal ciudad moderna, hogar y causa de todos los males que el Astrólogo busca remediar mediante la devastación a gran escala. Pero la ciudad moderna, asiento del repudiado sistema capitalista, no es lo único que se destruye. Minutos después de haber conjurado el espectro del agua de oro, su mismo creador lo desvanece al confesarle a Erdosain que su crónica fue una "novela", y que si bien el oro existe, seguramente, todavía hace falta encontrarlo (295). El Buscador exhibe, como endeble prueba de este aserto, unos trozos de cuarzo aurífero, y menciona un certificado de la Dirección de Minas e Hidrología para sustentar su autenticidad (291). Fantástica y casi inmaterial, potencial y verosímil antes que existente, el agua de oro podría ser pensada como una destilación de la idea del dinero. Dinero líquido sin valor económico, es la moneda imaginaria y extravagante que echa a andar los engranajes del cenáculo de dementes. El alquímico "oro rojo" con que sueña el Astrólogo es tanto la meta como

el medio, porque su búsqueda impulsa la actividad, solventando, al modo de un activo simbólico, los quehaceres de la imaginación.

En buena medida, se trata de poner a trabajar la imaginación ajena. El propósito de contar historias como la del Buscador de Oro, o como las que narra continuamente el Astrólogo, es inocular imágenes y sensaciones en las mentes de los conjurados, para que estas hagan eclosionar, a su vez, nuevas imágenes y sensaciones. No cabe duda de que Erdosain, a quien el Astrólogo considera dueño de una sensibilidad extraordinaria que le permite vivir, pensar y sentir como si fuera un contingente de hombres comunes, es el sujeto privilegiado y torturado de este experimento sobre la creencia, este "trabajo con los mundos posibles", como lo denomina el autor de La ciudad ausente. Y el experimento, que es también un ejercicio de auto-observación –vale la pena indicar que el deseo de Erdosain de ajusticiar a Barsut viene acompañado por un segundo deseo: el de examinar la propia conciencia en busca de las reverberaciones del asesinato–, no sólo se da en el contexto de Temperley, sino que incluye el campo de observación de la vida privada de Erdosain. Su fracaso matrimonial es digno de interés, quizá porque la suma de los fracasos de la filiación es la causa del éxito de la afiliación.

Así por ejemplo, en Los lanzallamas, segunda parte de la historia en la cual se expanden los destinos de un número de personajes secundarios, el lector escucha el relato que Elsa le hace a la monja carmelita en el convento donde busca acogida luego de abandonar a su amante. En la historia de su anómalo matrimonio, el incidente más llamativo es sin duda la llegada de una joven prostituta a la que Remo, movido según él por la compasión, trae a casa a vivir, y con la cual al parecer se involucra eróticamente en las narices de su mujer –relación que evoca la que se establece entre el hombre del subsuelo y la prostituta Liza, en la obra de Dostoievski. Se trata de

un ejemplo de las acostumbradas prácticas de humillación y auto-humillación ensayadas por Erdosain, que es afecto a la búsqueda de la degradación. Daría la impresión de que el sentido de la presencia de esta "joven asesina", cuya breve estancia en la pensión de los Erdosain perturba la rutina matrimonial, responde a una voluntad de alteración de la rutina cotidiana mediante la inoculación de un elemento extraño que vicia la atmósfera. La alteración de la misma no obedece a ningún motivo práctico, sino únicamente a un proyecto de Erdosain cuya finalidad es transformar la rutina cotidiana en un laboratorio perverso, una probeta en la cual los seres humanos se desenvuelven como personajes manipulables que, al ser sometidos a diferentes experiencias controladas, ofrecen respuestas de interés para el observador. Adicionalmente, la relación fallida entre Remo y Elsa introduce el tortuoso asunto del sexo, que, en estas novelas, comparte más de un rasgo con el tema del dinero: mientras que el segundo no sirve para adquirir objetos necesarios para la vida, el primero está desligado de la producción biológica. Su sitio no es la alcoba matrimonial, sino el prostíbulo, institución a la cual varios de los personajes están ligados. De hecho, recordemos que el fundamento económico de la sociedad secreta es la fundación de un sistema de lenocinios que, en la práctica, nunca será instalado. De esta manera, las ganancias que la sociedad secreta espera obtener de la prostitución son tan ingrávidas como el espejismo del agua dorada.

Si en el párrafo anterior decía que el dinero pierde, cuando ingresa a la órbita de la sociedad secreta, su poder adquisitivo y se inscribe, más bien, en el orden de lo estético –en oposición al orden de lo productivo–, podría efectuarse una declaración análoga con respecto a la incapacidad reproductora de los personajes principales de Arlt, Erdosain y el Astrólogo. Los dos, aunque por distintas razones, están incapacitados para el sexo y son ajenos, por este motivo, a los

mecanismos de la reproducción biológica y la filiación. Esto es obvio en el caso del Astrólogo, cuyos testículos han estallado "como granadas" (401). La violencia del accidente prefigura el tipo de vida al cual su víctima será condenada. Castrado por una caída atroz que le dejó en el lugar de los genitales una gruesa cicatriz, el Astrólogo no podría ser padre, ni tampoco esposo. La pareja estéril, o matrimonio simulado que forma junto a Hipólita, con la cual escapa de una quinta ardiente al final de Los lanzallamas, no dará fruto, ya que su parte masculina está condenada a buscar sucedáneos del núcleo familiar en formas de asociación alternativas, más o menos perversas o pervertidas, como la sociedad secreta, que pone en escena el drama de la afiliación: una constante de la literatura altomodernista, siguiendo la conocida reflexión de Edward Said.[50]

Neutralizado en su potencia sexual, el Astrólogo no está dotado para la paternidad, lo cual no significa que la creación le esté vedada. Tras la imposibilidad de la reproducción sexual, se ofrece como posibilidad exclusiva, como tarea absorbente y única, la producción textual: visual, cinematográfica, espectacular. Miembro de la estirpe a la que también pertenece el mago del cuento "Las ruinas circulares" de Borges, el tráfico con los signos pasa a ser la única labor del Astrólogo, quien se consagra en cuerpo y alma a su quehacer como dirigente de la sociedad secreta. Este organismo se revela, ante todo, como una realidad verbal, una creación del discurso oral:[51] sin embargo, se trata de un discurso visual que se encarna en una puesta en escena

[50] La penetrante observación de Edward Said sobre los problemas de la filiación en la literatura altomodernista encuentra en esta novela de Arlt una realización paradigmática. Para Said, los problemas de filiación conducen, de manera lógica, a la creación de nuevas formas de asociación, es decir, de afiliación (Said 17). La fractura de la filiación natural aqueja a todos los miembros del elenco ficcional de Los siete locos y Los lanzallamas.

[51] En su lectura del cuento de Borges, Peter Elmore afirma que en "Las ruinas circulares" el mito de la autoría opera una suplantación del proceso de reproducción biológica por uno de reproducción textual, en el cual el

teatralizada. Podemos pensar en las sesiones de la sociedad secreta como en los actos de una pieza dramática en la que el Astrólogo, figura paterna que dirige la escena, mueve los hilos detrás de la trama. Los "hijos" del Astrólogo vendrían a ser esas marionetas que esconde en un cuarto secreto, cuyos actos controla y para las cuales improvisa parlamentos. Las marionetas representan más que el soporte material de su verborragia: son un simulacro del simulacro, una versión de las sesiones secretas.

Por su parte, el destino de Erdosain no se desvía demasiado de estas líneas: aunque está casado con Elsa, su unión excluye el contacto sexual; sus frecuentes excursiones al submundo de los prostíbulos tampoco conducen al sexo, y están preñadas de una fuerte angustia y malestar; el romance posible con Luciana, la muchacha Espila que se enamora de su benefactor, culmina antes de empezar con una frase lapidaria: "sólo un gigante podría fecundarla" (552); y, por último, el marido impotente termina asesinando a la Bizca, con la cual hasta entonces ha compartido el lecho en el mismo cuarto de pensión antes ocupado por Barsut. Al igual que su líder, Remo ha sido excluido del reino de la normalidad burguesa, apuntalado por la reproducción biológica y el consiguiente imperio de la vida familiar. Ambos residen en la esfera de la afiliación no-reproductiva, en la cual la producción simbólica es la única vía dable de fertilidad, aunque sea suplementaria. De este modo, el dinero sustraído del circuito económico es comparable a esa sexualidad supletoria, abstraída de las leyes de la biología, que tiende a ser anómala: "En las novelas de Arlt (…), la sexualidad de los protagonistas es retorcida y contrahecha, de modo que la reproducción les está vedada a quienes encarnan la voluntad

---

autor funciona como una mente masculina, desprovista de materia somática, en la que, tras una abstracción de lo físico, sólo pervive la forma ideal, viril y engendradora, de un ser literario e incorpóreo (Elmore 2008: 311).

parricida" (Elmore 2010: 174). Despachar al padre es una manera de verbalizar el deseo, presente en Remo y en su "guía metafísico", de liquidar el principio de realidad para fundar, en el espacio dejado por su cadáver, una realidad delirante fabricada con la materia de discursos, planes, manuales y demás espejismos.

¿Cuál es el carácter de esta endemoniada fertilidad textual, y qué resultados persigue? Las operaciones de este círculo de vanguardistas involuntarios[52] son, antes que acciones realizadas en el mundo de la praxis, movimientos de la fantasía, "sacudimientos" del espíritu cuyo motor es el "agua de oro" de la mentira, aunque quizá sería mejor decir de la ficción: después de todo, es posible que el hallazgo del "pozal resplandeciente" se pueda realizar. Perseverando en la metáfora, se diría que el tipo de "moneda" que circula y funciona en esta economía de los símbolos es el verbo que persuade y que, a través del entusiasmo creciente de los participantes –accionistas de una empresa fantasmagórica–, fomenta la proliferación de más discursos. La inversión de palabras se recupera y aumenta en palabras añadidas, más palabras sobre palabras: "En eso estriba lo grande de la teoría del Astrólogo: los hombres se sacuden sólo con mentiras. Él le da a lo falso la consistencia de lo cierto" (295), sostiene el Buscador, interpretando el pensamiento de su líder. Una formulación incluso más precisa de la fuerza motriz del verbo que estimula, y de esta forma genera más verbo en una cadena imparable y abierta, es la siguiente, que encontramos puesta en boca del narrador-comentador. Aunque se trata de una descripción del talante maníaco asumido por Erdosain durante el *tour de force* de su

[52] Involuntarios respecto de la realización de un proyecto estético: su imaginación bélica ilumina el sentido militar del término "avant-garde", que designa una tropa de soldados altamente especializados cuya misión es explorar el terreno desconocido y abrir caminos para quienes vienen detrás.

confesión final, podría aplicarse también, en términos generales, a la proliferación discursiva que acompaña la gestación de la sociedad secreta:

> En el curso de esta historia he olvidado decir que cuando Erdosain se entusiasmaba, giraba en torno de la "idea" eje con palabras numerosas. Necesitaba agotar todas las posibilidades de expresión, poseído por ese frenesí lento que a través de las frases le daba a él la conciencia de ser un hombre extraordinario y no un desdichado. *Que decía la verdad, no me cabía duda*. Lo que muchas veces me confundió fue la pregunta que a mí mismo me hice: *¿de dónde sacaba ese hombre energías para soportar su espectáculo tanto tiempo?* (220) (mis cursivas)

Propongo la siguiente analogía: en la novela de Arlt, el dinero es a la belleza como el espectáculo es a la verdad. El término "espectáculo" no podría ser, en el universo del díptico, una palabra inocente. Si la rosa metalizada es el emblema de la sociedad secreta, su atractivo intensamente visual tiene, como condición de posibilidad, la muerte de la flor natural. Ahora bien, la conversión de la rosa en un objeto artificial digno de contemplación, que pasa por su aniquilación en tanto organismo vivo, es representativa de los designios del Astrólogo, para quien la destrucción del orden social sólo será efectiva si es, también, espectacular: en particular, cinematográfica.[53] La exhibición del terror a una escala incluso global se enraíza, pues, en el corazón de las preocupaciones de la sociedad secreta: el Astrólogo imagina su acción como un espectáculo de destrucción masiva. Su aparente deseo es llegar a una etapa de paz y prosperidad, pero sólo *eventualmente*. Si bien es cierto que, de acuerdo con los planes esbozados, el propósito ulterior es lograr la felicidad humana a través de la refundación de la sociedad sobre bases nuevas, instaurando un orden elitista y estamental sustentado en el dominio de una minoría de "superhombres" sobre una gran masa domesticada por una religión "sombría y enorme", hay

[53] Diez años después se publicaría en Argentina otra novela que trabaja sobre fantasías de destrucción cinematográfica: La invención de Morel (1940) de Adolfo Bioy Casares.

una escala previa, insoslayable, en la muerte y la destrucción. Antes de llegar a esa utopía a la vez anacrónica e híper-tecnológica, se impone el paso de demoler la infraestructura militar, económica y social de la Argentina, para así dominar el gobierno nacional y, desde ese foco infeccioso de rebeldía, emprender la conquista del globo.

La toma del país, en la cual la guerra química centrada en el fosgeno que Erdosain promueve tiene un rol primordial, es imaginada como un evento brusco y fugaz que combina iguales dosis de violencia y de belleza. El fosgeno se desplaza en lentas cortinas de colores diversos, que ondulan por las calles exterminando a quienes se interpongan.[54] Se desencadena una "función del terror" que remite a la alianza existente en la cultura moderna entre las figuras del artista de vanguardia y el terrorista, dos gemelos transformadores de lo real. No se trata, sin duda, de concederle al acto terrorista un valor artístico, sino de reconocer en el artista un deseo transgresor y exhibicionista cuyo máximo ideal es expresado, metafóricamente, por la violencia espectacular del terror, cuya realización sitúa al artista en un margen social: "Transgressive artistic desire (…) is desire not to violate within a regime of culture (…) but desire to stand somehow outside, so much better to violate and subvert the regime itself" (Lentricchia y McAuliffe 2-3). No se trataría, por ende, de montar un "contra-complot" cuyo limitado fin sería el de desarticular el complot criminal del estado argentino, ominoso narrador de historias, como plantea Piglia dentro de una lectura de Arlt restringida a lo nacional: en mi opinión, se trata de un

[54] Aunque en los años 20 el cine era en blanco y negro, algunas escenas de esta pareja de novelas de Arlt remiten a la cinta "Sueños" del realizador japonés Akira Kurosawa; en especial, a la secuencia "El monte Fuji en rojo", en la cual la fatal radiación despedida por una planta nuclear es representada como un oleaje de nubes de colores que recuerda las cortinas de fosgeno. En la película y en el libro, la belleza de la destrucción provocada por el hombre se acoge a la intensidad del color.

proyecto de alcances más vastos.[55] La aspiración de remecer la esfera pública mediante el despliegue espectacular del terror es una aspiración de raigambre romántica que Bürger no dudaría en atribuir a los cultores más arriesgados del arte de vanguardia, y que está presente en los conjurados de Arlt.[56]

¿De dónde provienen estas imágenes de violencia, masacre y destrucción que inflaman la mente del Astrólogo? Lejos de ser caprichosa, su presencia puede ser explicada desde la historia cultural como una derivación, propia de una modernidad periférica como la bonaerense, del lugar que la violencia extrema y radical detentó en la cultura europea moderna a lo largo del siglo XIX. En In Bluebeard's Castle, George Steiner sostiene que el *ennui* finisecular, una forma de la abulia expresada con nitidez en el *spleen* baudelairiano, entabla una relación nostálgica con el temple revolucionario de finales del siglo XVIII –cuyo núcleo es la misma Revolución Francesa–, y una relación anticipatoria y proyectiva con las grandes masacres del siglo XX: las dos guerras mundiales. Para Steiner, la falta de ocasión histórica para ejercitar su energía vital, creativa e intelectual condujo a la generación europea posterior a la revolución –es decir, esa generación romántica celosa de las hazañas de sus padres– a producir una gran literatura

[55] En Teoría del complot, Piglia considera a Arlt y a Borges como los ejemplos paradigmáticos de la ficción contra-estatal argentina –también incluye a Macedonio Fernández–, tradición narrativa nacional que postula una visión conspirativa de la política en la que el estado, en tanto narrador de historias, construye un relato de fuerzas ocultas que la ficción debe releer y desarticular. La construcción estatal de la realidad y de la historia es subvertida desde la literatura, práctica entendida como un contra-complot (Piglia 2002).

[56] Lentricchia y McAuliffe dedican un buen número de páginas (22-27) a la vida y obra de Theodore John Kaczynski, el "Unabomber". Resulta interesante comparar la "filosofía" del icónico terrorista norteamericano, vertida en el delirante manifiesto "Industrial Society and Its Future", con ciertas creencias anti-modernas compartidas por el círculo del Astrólogo. Para todos estos conspiradores, la culpable de la infelicidad humana es la sociedad capitalista, con su industria y su tecnología, que aherrojan los impulsos naturales del hombre y le arrebatan su autonomía. La apocalíptica solución para todos los males es destruir la sociedad actual y fundar sobre sus ruinas una utopía campestre anti-tecnológica, tema que en el díptico de Arlt aparece con gran fuerza en el fragmento dedicado al Buscador de Oro –¿el Unabomber argentino?– en Los siete locos.

insuflada de insatisfacción, y alimentada por un virulento deseo de transformar la vida ordenada, pacífica y civilizada del llamado "jardín de la cultura liberal" (5) europea, que floreció durante el siglo XIX hasta la ruptura del orden que supuso el sanguinario período de 1914-1945. Por una parte, la ambiciosa escala ese deseo de transformación, que habría sido inconcebible en una sociedad premoderna, se debió a un salto cualitativo en la "calidad" y amplitud de la esperanza (13) que el hombre europeo pudo experimentar a partir de la Revolución. Por otra parte, dicho deseo generó, en sus plasmaciones más vehementes y extremas, un apetito de destrucción o una "nostalgia del desastre" (20), cuyo fondo era el deseo inconsciente de transmitirle a la experiencia una carga de fuerza que esta había perdido. Adicionalmente, la alienación sufrida por la clase obrera de las sociedades capitalistas industrializadas fue traducida por la cultura, en especial por la literatura del Marqués de Sade, como una serie de imágenes de tortuosa industrialización, metódica y automática, del cuerpo humano ("A Season in Hell" 49), imágenes que fueron encarnadas y ejecutadas en la infiernización de la vida que trajeron los campos de concentración alemanes en la Segunda Guerra Mundial. En opinión de Steiner, la alianza entre el *ennui* y la alienación del siglo XIX desarrolló una cultura de la violencia de cuya matriz acabó por germinar la realización del anhelo: la Primera Guerra Mundial fue su puesta en escena, que prosiguió en 1939 con el estallido de la segunda. Por esta razón, no sorprende que el primer evento histórico influya con gran potencia la imaginación de Erdosain, como se revela en Los lanzallamas, particularmente en la escena de su encuentro con el soldado gaseado en las trincheras de Verdún. La preponderancia del gas tóxico como método de exterminio pone de manifiesto el vínculo con la guerra de 1914-1918.

Dentro del plan de la sociedad secreta, una vez conquistado el mundo, se implantará un sistema autoritario y teocrático, encabezado por el Astrólogo y sus secuaces, autócratas de un *brave new world* cuyos pilares serán el terror ejemplar –que para serlo tendrá que propagarse a través de la prensa y del cine– y la fe en un nuevo Mesías, fabricado por los conjurados. Esta divinidad terrestre será "un término medio entre Krisnamurti[57] y Rodolfo Valentino" (275), es decir un guía espiritual y un ícono pop fusionados, cuyo culto se extenderá irresistiblemente entre las multitudes gracias a cintas propagandísticas exhibidas en los barrios pobres y los arrabales. "¿Se imagina usted", pregunta el Astrólogo a Erdosain, "la impresión que causará al populacho el espectáculo del dios pálido resucitando a un muerto?" (275).[58] No será más arrollador, sin duda alguna, que el show de las atrocidades y carnicerías que, al modo de autos de fe, serán escenificados para inflamar la piedad de los fieles y manipular sus conciencias a través de una fe terrorífica. De esta manera, cuando el control absoluto de la humanidad haya sido alcanzado y los Jefes se hayan convertido en los Reyes del Mundo, no será nada extraño "que todos caigan de rodillas al paso de un santo, y que la oración del más ínfimo sacerdote

[57] Del cual Arlt había leído la obra teosófica A los pies del maestro (1910), según consta en su crónica juvenil "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" (48). Véase este texto para reconstruir la biblioteca esotérica de Arlt.

[58] La fascinación del cine entre las multitudes, fenómeno analizado con ambivalencia –ironía y desprecio, pero también con asombro– es también materia de las numerosas crónicas que Arlt escribió sobre el cine en Buenos Aires, y en particular sobre las nuevas conductas generadas por el medio técnico en el público. Así, el Arlt cronista escribe sobre Rodolfo Valentino: "Desde un punto de vista artístico, no podría encontrarse un actor menos artista ni menos expresivo que éste. Uno se siente tentado a afirmar que el destino lo había creado para demostrar la estupidez de las multitudes, o a lo que puede llegarse en la negación del arte. Pero iba destinado a la falta de sensibilidad de millones y millones de espectadoras de todos los continentes, que nada sabían de belleza y que estaban atosigadas por la fealdad cotidiana de cuatro muros" (Arlt, Notas sobre el cinematógrafo 121). Sin embargo, no toda la producción cinematográfica le merece desprecio a Arlt: "En estas crónicas queda muy claramente marcado el deslinde que establece Arlt entre lo que considera arte cinematográfico –la fuerza emotiva de las imágenes de la madre durante la manifestación, en la película homónima de Pudovkin, la actuación del actor alemán de cine mudo, Emil Jannings, o la de Chaplin y Peter Lorre en M de Fritz Lang, y un tipo de cine dirigido a los «que sólo van a buscar trama, amores al estilo barato y horteril de Rodolfo Valen-tino», representación cabal de «la vulgaridad cinematográfica» (Corral 2008: 157).

encienda un milagro en el cielo de la tarde" (277).[59] Entonces la creencia, aunque su objeto sea una "mentira metafísica", habrá sido restituida. De este modo, lo que propone el Astrólogo es una fantasía distópica de orden: idea que podría hacernos pensar en el Gran Inquisidor, tal como aparece en el relato de Iván Karamazov.

Podría señalarse que este ambicioso plan diseñado por el Astrólogo presenta un doble fondo. En concreto, un doble medio y un doble público. Dicho plan contempla, en primer lugar, un espectáculo audiovisual multitudinario, que apela a los poderes manipulatorios de los modernos medios de comunicación y la industria del entretenimiento, y que exige un auditorio casi ilimitado de fieles-espectadores. Dicho plan prevé la posibilidad de ejercer su influencia sobre la totalidad de la población terrestre. Sin embargo, estos medios de alcance global y este destinatario de escala universal ocultan unos objetivos no necesariamente más modestos, pero sí más reducidos: la "humanidad" enmascara un público inmediato, y la imagen cinematográfica emboza un medio escamoteado. El medio en cuestión es la palabra oral, porque, no es trivial volver a mencionarlo, estamos hablando de una exhibición retórica que se realiza mediante la puesta en escena de una aglomeración caótica de lenguajes provenientes de la literatura popular. El Astrólogo narra las películas que no es capaz de filmar: cabría decir que el cine es la apoteosis irrealizable que las limitaciones materiales y económicas circunscriben a la palabra. Todos los seres humanos estarán obligados a espectar los filmes del Astrólogo, pero éste, director de cine

[59] Los discursos de este tipo se multiplican; el Astrólogo no peca de lacónico: "La humanidad ha perdido sus fiestas y sus alegrías. ¡Tan infelices son los hombres que hasta a Dios lo han perdido! Y un motor de 300 caballos sólo consigue distraerlos cuando lo pilotea un loco que se puede hacer pedazos en una cuneta. El hombre es una bestia triste a quien sólo los prodigios conseguirán emocionar. O las carnicerías. Pues bien, nosotros con nuestra sociedad le daremos prodigios, pestes de cólera asiático, mitos, descubrimientos de yacimientos de oro o minas de diamantes. Yo lo he observado conversando con usted. Sólo se anima cuando lo prodigioso interviene en nuestra conversación. Y así les pasa a todos los hombres, canallas o santos" (229).

sin los medios necesarios para realizar su visión, no puede grabarlos aún, y tiene que conformarse con proyectar cómo serían.

Lectores y espectadores que padecen una perversa forma de quijotismo, el Astrólogo, Erdosain y, en general, todos los personajes que nutren el trabajo grupal de la fantasía, son consumidores de textos literarios, científicos, técnicos, médicos, periodísticos y cinematográficos que reciclan el conocimiento ganado para aportarlo a dicho trabajo. Por ejemplo, la mil veces aludida "ensalada rusa" del Astrólogo no es más que una fusión de fenómenos políticos en auge durante los años veinte, la década en que surgieron los totalitarismos europeos del siglo pasado, y que habrían sido moneda corriente para cualquier lector que, como el periodista Arlt, estuviera atento a la actualidad de la época.[60] Por su parte, el público inmediato que se ve sometido a estos discursos reciclados incluye, autotélicamente, a los mismos productores de la proliferación discursiva, entre los que destacan Erdosain, Bromberg, Ergueta, Hipólita y Barsut: los miembros de la sociedad secreta que escuchan al Astrólogo en su quinta boscosa, o aquellos miembros potenciales a los que éste busca seducir, engatusar y, finalmente, engañar para convencerlos de sumarse a la delirante cruzada.

Cuando el Astrólogo se refiere a la multitud, en realidad está pensando en el manojo de interlocutores que pueden escucharlo directamente, expresar sus reacciones y emocionarse "en vivo y en directo". Tal vez con exclusión de algunos de los presentes en la quinta de Temperley,

[60] Es la opinión de Rita Gnutzmann: "El proyecto, al parecer inspirado en la locura, en el fondo no es tan descabellado, sino que toma elementos reales de principios del siglo XX en su mescolanza: fascismos y nacionalismos (Arlt no menciona aún el fascismo naciente de Alemania, ya presente en el *Putsch* de Kapp y el de Munich de 1920 y 1923), revoluciones sociales (mexicana y rusa o la espartaquista de 1919), dictaduras militares, anarquismo y anarco-sindicalismo… en fin, no había que ser profeta sino simple observador de la realidad y lector (periodista) de noticias" (Gnutzmann 1996: 132).

esos que escapan a la masa de seres manipulables, como el ex-profesor de matemáticas que saltó al mundo de los "cafishios", y que es el llamado a asesorar la fundación de la red de prostíbulos que debe financiar las actividades de los sediciosos. Haffner no se considera a sí mismo parte de la sociedad secreta, porque es incapaz de confiar en ninguna empresa humana. Aunque en Los lanzallamas, poco antes de ser asesinado por la espalda y después de escuchar a Erdosain afirmar que es necesario "adorarse y respetarse a uno mismo" (422) y así sólo entregarse a la mujer amada, el Rufián Melancólico experimentará la tentación de abandonar los lenocinios para fugarse con la Cieguita, lo cierto es que el proxeneta es, al igual que Gregorio Barsut, uno de esos personajes cínicos e incapaces de dejarse arrastrar por la fuerza persuasiva del "sentido religioso de la vida". Inmune a la estafa, el Rufián no es, por cierto, el único de esta estirpe: así como el agua de oro no es descubierta, la rosa nunca se comercializa y los prostíbulos tampoco se montan, del mismo modo Barsut jamás es asesinado siguiendo los planes originales del Jefe de Industrias. Si el propósito de Erdosain consistía en "ser a través de un crimen" –el asesinato de su cuñado, el primo de su esposa Elsa–, la condición simulada de dicho asesinato nos revela que Erdosain no llega, en esa instancia, a la ansiada plenitud del ser, pero como nunca se entera de la farsa, tampoco alcanza a saber que "no es". El asesinato de la Cieguita no tiene el mismo poder redentor que le había atribuido al de Barsut. Prototipo del hombre futuro, su estado replica, a escala individual y micro-cósmica, el estado de engaño y ceguera en el que el Astrólogo desea mantener a la humanidad entera.

A diferencia de los personajes cínicos, Erdosain no participa del mismo nivel de autoconciencia del Astrólogo, Haffner o Barsut respecto del carácter "verosímil" de la conspiración, lo cual nos permite situarlo a medio camino entre las filas de los conjurados y las

huestes de las víctimas de esa "mentira verdadera" con que Lezin planifica alimentar a las muchedumbres. Efectivamente, durante la mayor parte de la trama Erdosain vive estafado, creyendo que la revolución es no sólo verosímil sino propiamente factible. Esto no ocurre con los demás Jefes; en su caso, el valor experimental de la sociedad secreta es nulo, pues para observar y analizar los efectos de la creencia una vez que esta ha sido sembrada en el individuo, la condición indispensable es contar con individuos –conejillos de Indias, valdría decir– capaces de dar crédito a las palabras del líder, bajo la ilusión de que la ansiada transformación de la realidad tendrá lugar: y los únicos que cumplen plenamente esta condición son, quizá, el inventor frustrado y Bromberg, el Hombre que vio a la Partera, afanoso lector de la Biblia, guardaespaldas y matón de su gurú espiritual. En significativa medida, el suicidio final de un decepcionado Erdosain, hombre sin perspectivas de cambio personal que ha dado, también, por perdida la posibilidad del cambio social, es el resultado de un profundo y aniquilante desengaño. Su fe y su inversión emocional en el proyecto habían sido, sin duda alguna, mayores que las de los otros personajes, lo cual no significa que a ellos también el Astrólogo no haya intentado convertirlos en víctimas mediante el arte de la persuasión. La praxis de la sociedad secreta depende de este arte: el Astrólogo está constantemente buscando adeptos, de manera que las sesiones de Temperley son momentos para planificar y proyectar, pero también para reclutar a los invitados, como Barsut.

En realidad, "el arte de la persuasión" es un eufemismo para referirse al ejercicio de la estafa: una disciplina y una retórica del fraude. En la obra periodística de Arlt, el estafador es un personaje recurrente que aparece, por ejemplo, encarnado en la figura del falso "director artístico", el supuesto profesor de cinematografía. Hemos hablado del villano cósmico, pero

habría que añadir a ese primer estereotipo el del embaucador profesional. El profesor de cinematografía es un sujeto inescrupuloso que, con la finalidad de ganarse unos pesos, monta una institución educativa falsa para embaucar a los incautos, esos aspirantes a estrellas de Hollywood –como Barsut, que apenas llega hasta "Jolibud" – que desean aprender a actuar: "¿Quiere usted enriquecerse sin trabajar, aunque no sepa leer ni escribir? Organice una "academia" cinematográfica, ponga avisos en los diarios, y a la semana siguiente tendrá cuenta corriente en más de un banco: tal será la cantidad de chifladas y chiflados que irán de buen modo a entregarle su dinero" (1998: 260-261). Sin duda alguna, el personaje del Astrólogo delata, en su construcción, ciertos rasgos del profesor-embaucador: la labia engañosa, la capacidad de prometer, la facilidad para engañar, las intenciones inescrupulosas; en otras palabras, la doblez y la malicia, todo lo cual apunta a una escisión entre el ser y la apariencia. Recordemos, por ejemplo, que uno de sus fines es implementar una Academia Revolucionaria para adiestrar técnicos en el arte de hacer la revolución. La diferencia está en que el Astrólogo es un personaje más complejo y ambicioso que los simples estafadores: aunque se fuga con el dinero de Barsut, sus intenciones finales nunca quedan claras. ¿Es, realmente, un revolucionario, o tan sólo finge serlo para enriquecerse? Cuando confiesa su desconfianza en su propio proyecto, al afirmar "Yo sé que no puede ser", ¿no se está descubriendo como un artífice auto-consciente de la naturaleza ficcional de sus proyectos? De algún modo, el valor de su empresa personal reside en que esta torna banal la pregunta sobre el fingimiento. Recordemos que la obra del Astrólogo consiste en engañar y en timar, no cabe duda, pero además de ello, su proyecto pone en escena una transfiguración de la realidad en simulacro. En la órbita del simulacro, la frontera entre la verdad y la mentira, entre lo auténtico y lo falsificado, se diluye. En esa medida la mentira es un acto

imposible, ya que no existe un correlato objetivo para los discursos. Por esto, lo que está en juego es menos la sinceridad del Astrólogo que la naturaleza del contrato que se establece entre los miembros de la sociedad secreta.

Como los incautos aspirantes a actores de cine que acuden a las academias para cumplir sus sueños de fama, los personajes que forman la sociedad secreta están buscando una compensación para las carencias de su vida diaria. La sociedad secreta ofrece fantasías redentoras, que sólo podrían ser conjuradas por un grupúsculo de seres angustiados por las penurias materiales y simbólicas de la marginalidad. A los hombres del subsuelo que se movilizan en función de grandiosas esperanzas de cambio, el Astrólogo les ofrece una novedosa conjura que, a diferencia de todas las sociedades secretas del pasado, será construida sobre la base del industrialismo, será edificada como una empresa "supermoderna" (184). Esta empresa, en sintonía con los tiempos que corren y efectuando una irónica inversión de esas mismas instituciones capitalistas que los posesos han jurado destruir, entregará ganancias monetarias. Por supuesto, la promesa del beneficio es menos el sello de un genuino pacto comercial que, como la rosa metalizada, el signo de una quimera soñada por los miserables cuyo desenlace es la frustración. De todos modos, éstas son algunas de las formas de asociación que concurren en la configuración de la sociedad secreta: ella funciona como una academia cinematográfica y como una empresa. Una academia embustera y una empresa fraudulenta que prometen fantásticas recompensas y dividendos para atraer inversionistas que, al final, son estafados por el charlatán que los animó a unirse.

A la academia cinematográfica y la empresa hay que añadir un tercer modelo: la sociedad teosófica, el centro ocultista. Como narra un joven cronista Arlt de veinte años de edad en "Las

ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" (1920)[61], existen en la capital argentina numerosas logias ocultistas de raigambre teosófica dedicadas a otro género de fraude: el ingreso a una institución que promete la evolución espiritual a sus miembros, se convierte en el decepcionante descubrimiento de un submundo inmoral y corrupto poblado por oportunistas y buscadores de beneficios personales. "Fue rudo mi desengaño", cuenta Arlt: "En lugar de todo lo que había soñado, idealizado, descubrí lo bajo y lo triste, lo vulgar y lo mezquino" (19). Sin duda alguna, los saberes esotéricos aprendidos en la biblioteca de la logia están inscritos en el repertorio que permite al Astrólogo diseñar su propia distopía: el objetivo de Lezin es dominar a las masas a través de una doctrina mística y cinematográfica que revela, mediante la pareja Krisnamurti-Valentino, la intersección de la teosofía y el cine. Además, la misma calidad híbrida del conocimiento, su vocación por la mezcla y el *bricolage*, está anunciada en la catarata de nombres, títulos y referentes que inundan la crónica (26-31). Significativamente, la logia vincula el objetivo religioso y el político; este último propugna, al igual que la sombría visión del Astrólogo, la toma del poder universal y la fundación de una distopía autoritaria. Recordemos que, en su crónica, Arlt denuncia la existencia de una conspiración mundial liderada por la Sociedad Teosófica, organismo subordinado a los apetitos imperiales británicos, que "plantea con mucha seguridad una futura Federación de Estados, bajo la hegemonía de Inglaterra" (53).

[61] Publicada el 28 de enero de 1920 en el número 63 de la revista Tribuna Libre, fue el primer texto publicado por Arlt. Se trata, en parte, de una narración autobiográfica, pues un narrador en tercera persona que se identifica con el mismo Arlt relata su encuentro con un "joven de extraña presencia" (7), quien lo introduce a la logia Vi-Dharma, una sociedad ocultista bonaerense de la que formó parte por dos años. La crónica participa, también, del género ensayístico, pues presenta una exposición de las bases religiosas y políticas de la teosofía, doctrina mística en que se asienta la logia. Se trata, también, de la historia de un engaño; la crónica de un fraude. Así como los profesores de cine, los seguidores de la logia conforman una sociedad dedicada a la estafa, que atrae a sus miembros con la promesa de un desarrollo espiritual que no se realiza, puesto que, concluye Arlt, la teosofía es una seudo-doctrina cargada de supercherías. Además, la misma organización ocultista se revela como una colectividad dogmática, un antro de oportunistas y "astrólogos logreros" (21) donde reinan la corrupción y la inmoralidad. Arlt termina haciendo un llamamiento a las fuerzas policiales para que clausuren estos centros, que al parecer proliferan en Buenos Aires.

Por otra parte, del modelo de la logia toma no sólo el estilo clandestino y subterráneo, sino además la férrea organización jerárquica, y el fanatismo dogmático hacia la palabra de un líder incuestionable: "Quien tratara de discutir un postulado de ciencias ocultas sería mal visto, porque existe una manifiesta hostilidad a lo que se considera un desacuerdo con las ideas dominantes de la logia" (20-21). Recoge, también, el principio de simulación como ley máxima; es decir, la estructura bipartita del grupo, la división entre simuladores y creyentes que caracteriza a la sociedad secreta del Astrólogo: "la simulación de parte de los inteligentes e ignorancia en lo que toca a los neófitos" (22).[62]

A partir de estos modelos de afiliación, el Astrólogo desenvuelve un variado repertorio de ofertas y promesas que, hábilmente acomodadas a la identidad y las expectativas particulares de cada sectario potencial, busca atraer las voluntades por fuerza de una estrategia de persuasión más afectiva y exaltada que racional y analítica. En realidad, la naturaleza proselitista de todos sus discursos, en los que adopta diferentes caretas perfectamente contradictorias entre sí de

[62] Vale la pena preguntarse ¿de dónde proviene el nombre del "Astrólogo"? Ciertamente, del contacto con la teosofía, que era considerada en la época, como deja traslucir la crónica de Arlt, un saber esotérico, asociado a instituciones clandestinas, y vinculado al mundo popular por la extracción social de sus adeptos –como el mismo Arlt. Vale la pena destacar que, a principios del siglo XX, el estatus de la astrología era muy distinto del que goza en la actualidad: no era un discurso masivo, ni estaba inserto en la industria del entretenimiento. El esoterismo circulaba en los medios de comunicación, sobre todo en la prensa: Sarlo indica que los diarios Crítica y El mundo presentaban una gran cantidad de notas sobre espiritismo y parapsicología –algunas serias, algunas denunciando embaucadores–, entreveradas con notas de divulgación técnica (1992: 65-83). Sin embargo, durante los años 20 los diarios no ofrecían horóscopos a sus lectores. No fue sino hasta 1930, un año después de la publicación de Los siete locos, que la astrología tal y como la percibimos hoy llegó al periodismo masivo: el 24 de agosto de 1930 apareció, en el diario inglés Sunday Express, una columna astrológica dedicada a la recién nacida princesa Margarita (Campion 252-263). Aquella fue una novedad absoluta, pues, hasta entonces, la astrología se había insertado en el marco del llamado "esoterismo modernista" (Campion 239-249): una sensibilidad que eclosionó con el cambio de siglo, reclamando la herencia teosófica de Blavatsky (1831-1891), fundadora de la Sociedad Teosófica y acusada, por el Arlt cronista, de ser una impostora ("Las ciencias ocultas" 23-31). Es con esta sensibilidad con la que sintonizan no sólo Arlt, sino numerosos escritores, intelectuales y artistas de la época, desde Yeats hasta Breton. Lo central en el esoterismo modernista es su espíritu utópico: la evolución espiritual del hombre debía llevar a una transformación radical de la cosmovisión occidental. Sin duda alguna, podemos pensar al Astrólogo en estas mismas coordenadas esotéricas.

acuerdo con su interlocutor de turno, es un secreto a voces que él mismo se encarga de difundir. Cabría preguntarse entonces: si la mentira se revela como tal, ¿es propiamente una mentira? Si el Astrólogo revela su propia máscara, entonces es un actor: "larvatus prodeo" o "salgo enmascarado", solían anunciar los actores del teatro romano cuando ingresaban a escena. Parece ser que, en algunas ocasiones, el Astrólogo incluso invita a sus seguidores más cercanos a compartir la autoconciencia de la simulación: pero Erdosain no se suma a este contrato. Si Erdosain nunca llega a comprenderlo en su justa medida –es decir, como la advertencia de que él podría no ser, como cree, uno de los iniciados, sino uno de los burlados–, la responsabilidad es enteramente suya. Sólo su propia desesperación le permite entregarse a la poderosa sugestión irracional de la utopía que le propone el Astrólogo, y confiar en un confeso embaucador de incautos, un falsificador de dinero, un farsante esencialmente *oportunista* (Pastor 102), que persigue el poder y el reconocimiento a través de la representación, a través del fingimiento (Guerrero 107). Aquí es curioso comprobar que, en otros lugares de la obra de Arlt, el arquetipo del "estafador" es encarnado por otros sujetos, como, por ejemplo, el mismo escritor de literatura.[63] Para definir el "métier" del estafador, en uno de sus primeros discursos el Astrólogo acude al ejemplo del supuesto bandido persa Abdala-Aben-Maimum, fundador de una logia de iniciados que seguían un principio básico para adueñarse del poder:

> Mentían descaradamente a todo el mundo. A los judíos les prometían la llegada del Mesías, a los cristianos la del Paracleto, a los musulmanes la del Madhi… de tal manera

[63] Revisar la crónica "La inutilidad de los libros", en la que el escritor es cínicamente descrito como un "desorientador" del lector: "La mayoría de los que escribimos, lo que hacemos es desorientar a la opinión pública. La gente busca la verdad y nosotros les damos verdades equivocadas. Lo blanco por lo negro. Es doloroso confesarlo, pero es así… Es el oficio, "el métier". La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones" (201-202). Es interesante notar, aquí, que Arlt no sitúa la verdad última en ningún lugar: la llamada "verdad" se inserta en una cadena infinita de suplementariedad.

> que una turba de gente de las más distintas opiniones, situación social y creencias trabajaban en pro de una obra cuyo verdadero fin era conocido por muy pocos. (276)

Con la finalidad de captar a esos "locoides" sin rumbo fijo, esos fronterizos del genio sin afiliación conocida que son fuerzas perdidas a la deriva en la sociedad actual, el Astrólogo emplea argumentos heterogéneos que comparten, todos, el objetivo de adular el mancillado amor propio de los humillados y los ofendidos, esos seres subterráneos que, como señala Berman, carecen de una identidad fija, y por ello oscilan libre y vertiginosamente entre los delirios de grandeza –así luchan, al menos imaginariamente, contra la dolorosa percepción de su pequeñez– y la auto-humillación que no sólo los hace bajar al llano, sino hundirse bajo el nivel de la degradación. De allí los rescata el Astrólogo, *manager* de locos, que masajea su ego incidiendo, con destreza, en su talón de Aquiles: el sueño jamás realizado, el talento nunca explotado y el destino imposible. Se trata, básicamente, de generar un espacio de comunión para los que no disfrutan de un lugar respetable en la sociedad.[64] Para empezar, Erdosain, quien en su juventud barajó una quimera rápidamente desbaratada por el tiempo –la de hacerse inventor–, es seducido mediante la apelación a la ciencia y la tecnología como puntales metodológicos de la revolución: la guerra química y bacteriológica estarán las manos del flamante Jefe de Industrias, como también la comercialización nunca efectuada de la rosa de cobre. De esta manera, podríamos decir que la práctica proselitista del Astrólogo, consistente en vender espejismos de identidad, es notablemente parecida a la del inventor: se trata no de juntar piezas inservibles para producir una

[64] Así lo observa Fernando Rosenberg en un libro reciente dedicado a localizar, al interior de los proyectos vanguardistas latinoamericanos, un conjunto de estrategias de desterritorialización geopolítica de la modernidad: "The Astrologer's inventive talent is invested in providing a unifying narrative to that portion of everyone's subjectivity that feels unfit, thus attracting the disenfranchised, transitory identities of the odd group… His method of association is based on catering to each individual's private imagination" (67). En último caso, argumenta Rosenberg, la sociedad secreta responde a una fantasía mayor: la fantasía de las vanguardias latinoamericanas de creerse capaces de trastornar el sistema geopolítico global que las subordina a Europa y Estados Unidos.

máquina, sino de congregar sujetos descartados por la sociedad para "inventar" una sociedad alternativa.

Como nos indica Sarlo, los conocimientos y prácticas que están detrás de estas aspiraciones de Erdosain y, también, de la campaña de adulación de su adalid son de origen humilde y popular: al atribuirles una función valiosísima y definitiva, se los está legitimando, se les está imprimiendo una dignidad inédita de la que, al igual que sus dueños y cultores, esos conocimientos no disfrutan. Una dignidad y una legitimidad extra-oficiales que, por cierto, sólo son válidas dentro del restringido circuito de la sociedad secreta y su radio de influencia. Podríamos hablar de la sociedad secreta, entonces, como de una suerte de academia paralela y perversa: una institución alternativa del saber. En tanto que duran los breves y espectaculares discursos de los conjurados, esta "información de los humildes" puede ser enarbolada y brillar por cuenta propia, aunque sólo para producir un fogonazo retórico que deslumbra al interior del simulacro, pero desfallecería en el universo exterior a Temperley, donde el espectáculo de la rosa de cobre, el agua de oro y las cortinas de fosgeno tiene un valor restringido al universo de lo popular –si es que acaso lo tiene.

Tampoco lo tendría el presunto talento literario de Barsut, al que el Astrólogo califica de "poeta" después de haber leído, en la libreta del primero, un pensamiento "sencillamente formidable" que dice así: "El dinero convierte al hombre en un dios. Luego, Ford es un dios. Si es un dios puede destruir la luna" (269). También en el caso del futuro actor, el principio es el mismo: se trata de elogiar "sistemáticamente a un monstruo de amor propio, y ese mismo sujeto que lo hubiera asesinado a la menor contradicción se convierte en su lacayo" (278). Como Bromberg, que se fía enteramente de los escolios bíblicos del Astrólogo, al que acude durante la

noche para buscar alivio a sus dudas espirituales. O como Hipólita, que lo visita en las primeras páginas de Los lanzallamas y lo escucha hablar, por primera vez, de la participación de las mujeres en la revolución, y de que la verdad no reside en el intelecto sino en el cuerpo, cuerpo con el que seduce a Hipólita. La diferencia entre el inventor, que en este sentido se parece más al Hombre que vio a la Partera y a la Coja, y el escéptico poeta estriba en que el primero se deja arrastrar por la adulación, "monstruo de amor propio" como el que más, mientras que el segundo piensa que los "disparates" del adulador son interesantes, pero jamás duda de que el Astrólogo esté representando una comedia. Evidentemente, este descubrimiento no es fruto de sus poderes de deducción. Basta con darle crédito al propio comediante cuando este desnuda sus propósitos ocultos.

El escepticismo de Barsut resulta digno de interés, pues revela que el régimen de la verdad en la doble y única novela de Arlt es, en último término, un terreno de ambigüedad y de irresolución. ¿En qué medida está el Astrólogo fingiendo y simulando, y en qué medida está actuando sin ironía y libre de su estrafalaria y autofágica grandilocuencia? El lector también accede a conocer sin mayores problemas sus propósitos ocultos, que son puestos sobre la mesa por el narrador-comentador de modo explícito y, aparentemente, indubitable: "Era evidente que éste estaba ejecutando una comedia" (269), nos dice justo antes del discurso en que procura seducir a Barsut. Sin embargo, en otras ocasiones la misma voz autorial afirma lo contrario. Sostiene que el timador se expresa con la mayor seriedad, de manera que la veracidad de sus palabras debe ser cuestionada: ¿no es acaso, este comentarista en *off*, una fuente tan poco confiable como el melifluo *mastermind*? En último caso, la diferencia entre la seriedad y la comedia se torna indecidible. No existe, por ejemplo, un narrador heterodiegético y omnisciente

capaz de zanjar el diferendo. En esas arenas movedizas, la posibilidad de enjuiciar una proposición como falsa o como verdadera ha sido suspendida, y sólo el juicio estético, la contemplación desinteresada del contenido de "belleza" de los enunciados, permanece activada como facultad del lector.

Por ejemplo, resulta imposible determinar si el Mayor del Ejército que aparece en la primera reunión a la que asisten todos los Jefes es o no un auténtico enviado del ejército. El Astrólogo, que ha orquestado la farsa para demostrar mediante un verdadero entimema humano "el poder de la mentira" (288) lo presenta como tal, para luego exponerlo como un actor disfrazado; sin embargo, en una insidiosa nota al pie de página, el comentador lo niega y sostiene, por el contrario, que sí se trata de un militar infiltrado en la sesión secreta: "Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que estaba representando una comedia" (288). ¿Les mintió, tan sólo, a los seguidores del Astrólogo, o también al Astrólogo mismo? ¿Sobre qué base afirma el cronista que "se comprobó" su autenticidad? De esta manera, la mentira y la verdad se distribuyen casi inextricablemente en un sistema de capas sobre capas o, tal vez, de círculos concéntricos con diversos niveles de acceso al conocimiento, un laberinto de matices esotéricos y exotéricos en los que nadie, ni siquiera el titiritero, mantiene una posición segura: al fin y al cabo, todos, incluido el creador, están encerrados en el laberinto, como el mago de "Las ruinas circulares" que se descubre tan espectral y perecedero como su vástago. En esta opaca madeja de verdades que se esconden tras patrañas y de ilusiones que ocultan verdades, la única realidad estable es la presencia de un tejido

proliferante de discursos que compiten unos con los otros y se neutralizan mutuamente.[65] Ésta es, finalmente, la condición de lo híper-real que la era del simulacro difunde. En este universo, ni siquiera es posible afirmar que el Astrólogo miente, ni tampoco asegurar que dice la verdad: la distinción entre ambos campos ha sido borrada.

La sociedad secreta es una puesta en escena; una realidad "escénica" y dialogada que excluye, por ende, un punto de vista superior capaz de diferenciar entre la verdad y la mentira (Corral 1992: 59). El orador que genera esta maraña y su público, compuesto por oradores potenciales que, en cualquier momento, pueden saltar al escenario y convertirse a su vez en dueños de la palabra, habitan una burbuja, un universo paralelo que está cargado de sus declaraciones, las cuales suministran el éter y el oxígeno mismos de este huerto cerrado del delirio. Literalmente, el verbo se encarna y se hace cuerpo: "Las palabras estarían toda la vida en él, arraigadas en su entraña como un crecimiento de carne" (241); un crecimiento análogo a la material "zona de angustia" que flota a corta distancia del suelo de las ciudades (Arlt no "toca el fondo de la angustia occidental contemporánea", como afirma Cortázar que hace Marechal: literalmente, apenas roza su superficie). La perduración infinita de las palabras en las palabras apunta a esa revelación negativa que ya comentamos, según la cual los planes, modelo discursivo privilegiado en las novelas de Arlt, no existen para ser aplicados, sino que gozan de la

[65] Como sugiere Daniel Salas, en el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" se reflexiona, también, sobre los límites del conocimiento, y sobre la diferencia entre el "insider" y el "outsider": "Así, siguiendo las categorías de "outsiders" e "insiders" a las que recurre Frank Kermode en The Genesis of Secrecy, Orbis Tertius funda su fuerza en una doble narrativa: una para los "insiders", para los conocedores de la verdadera naturaleza de la sociedad; otra para los "outsiders", a quienes les es dado conocer los seductores discursos que esta sociedad produce. Los "outsiders" son, en este caso, la masa enceguecida por la demagogia que lee acríticamente, pasivamente, la falaz historia inventada por los conspiradores". Habría que hacer aquí una corrección: la masa no está, realmente, enceguecida, porque elige la alternativa de Tlön; no es engañada ni manipulada por una fuerza superior.

autosuficiencia de las obras de arte: la realización del plan no sale del plan mismo.[66] Pero si los planes se despliegan en este espacio alterno, también se desarrollan en su correspondiente "segundo" tiempo: una línea temporal alternativa, y paralela al tiempo objetivo, pespunteada de instantes álgidos, que corre con furia y velocidad extremas al interior de la conciencia de los personajes. Algunos de estos, como Erdosain y el Astrólogo, se quejan de la lentitud con que fluye el tiempo normal, el tiempo de los otros: la temporalidad objetiva, podríamos decir. Esa parsimonia externa contrasta dolorosamente con el otro tiempo vertiginoso, corriente de pensamientos y de imágenes en cadena que se acelera sin parar en sus mentes, en el reino clausurado donde el verbo se encarna, propulsado por infinitos caballos de fuerza, en visiones fulgurantes. Paradójicamente, esa aceleración tiene lugar mientras el cuerpo descansa: viene a la mente la imagen de Erdosain tendido en su lecho, entregado a una extenuante labor psíquica que no altera su quietud externa: el cuerpo se inscribe, después de todo, en el tiempo objetivo caracterizado por la morosidad.[67]

"¿Pero no terminará nunca de pasar este tiempo?", grita Erdosain, refiriéndose al tiempo exterior, en tanto "millares de sucesos se entrechocaban en su mente" (430). Vale decir que las poderosas imágenes de destrucción y revolución que desfilan por su mente y se realizan en ella, no encuentran su correlato objetivo en el tiempo exterior. De éste se tiene la impresión de que se dilata, de que "dura más", por oposición: en él no cristalizan las transformaciones que el ensueño

[66] Alan Pauls sostiene que el plan y el manual son los dos géneros, o modalidades textuales, más frecuentes y centrales en Arlt (250). Sin embargo, habría que agregar que se trata de planes sin aplicación práctica y de manuales de instrucciones para operar objetos que no existen.

[67] Lo inmóvil y lo veloz chocan y friccionan; César Aira distingue esta disonancia chirriante como un rasgo típico de los personajes de Arlt, que "…están viajando, están embarcados en una velocidad de ondas de radio. Están alejándose, en un tren, en un barco… Sobre todo en un tren, ese fetiche arltiano… Pero los demás los ven allí donde se han quedado" (6).

permite experimentar. En otras palabras, el futuro anticipado se tarda demasiado en concretarse y, en verdad, nunca se concreta ni se concretará. Luego añade Erdosain, como años después lo hará Johny Carter, el protagonista de "El perseguidor" de Julio Cortázar: "Mi día no era un día… He vivido horas que equivalían a años, tan largas en sucesos que era joven a la partida y regresaba envejecido con la experiencia de los sucesos ocurridos en un minuto-siglo de reloj" (430). Existe, pues, un desfase extremo entre la experiencia del tiempo interior y la del exterior: en la primera, se aglomeran los sucesos, a tal punto que el ritmo vertiginoso de su desfile amenaza con desestabilizar al sujeto que los sufre; en el segundo, reina una inmovilidad que también lacera a ese sujeto, porque le permite comprobar la desconexión entre el interior y el exterior. Aunque se desea intensamente que así fuese, lo imaginado no tiene ningún efecto sobre la realidad.

Este tipo de pasajes nos subrayan la innegable "modernidad" de los personajes de Arlt, entendiendo este término en la estela de Berman como un deseo irrefrenable de aceleración continua, que nunca se agota y sólo se realiza en el avance incesante: la velocidad es lo esencial de lo moderno. Dicha aceleración, en el caso de Arlt, es subjetiva y solipsista, y se consume sin producir cambio alguno fuera de sí misma. Cuando Erdosain "regresa de ese viaje lejano le causa terror encontrarse aún dentro de la hora en que ha partido" (430): la potencia experimentada en la duración del tiempo alternativo es mucho mayor que la del lento y laxo tiempo objetivo; pero, además de la diferencia de intensidad, podríamos hablar de un desnivel cualitativo. El tiempo exterior se extiende como una línea vacía, un territorio opaco, siempre idéntico a sí mismo, un flujo apacible sin acontecimientos de interés; en el tiempo interior, en cambio, reina el instante: el momento fugaz y resplandeciente. Podría decirse, quizás, que la colección de instantes vividos

al máximo por cada sujeto "dura más", o tiene mayor valor, que el curso tedioso de las horas-reloj. Finalmente, este contraste entre temporalidades cuantitativa y cualitativamente divergentes nos remite a las ideas de Octavio Paz acerca del temple revolucionario de la poesía moderna en su ensayo Los hijos del limo.[68]

La idea-madre de transformar la vida cotidiana a imagen y semejanza de la esfera del arte no es patrimonio exclusivo de los dadaístas y sus contemporáneos: todo empezó con los hijos del limo, señala Paz. En efecto, la modernidad postula, como sostiene el ensayista mexicano, un modo de percibir el discurrir de la historia secular que se figura como una línea recta compuesta por instantes irrepetibles, que no se asienta en una temporalidad mítica subyacente, y tampoco se dirige, como ordena la escatología cristiana, a ninguna forma de trascendencia ni de eternidad ultra-terrenas. Por el contrario, el espíritu moderno se agota en el cambio, en la crítica irredenta del pasado y del futuro. El futuro es imaginado como un horizonte siempre insatisfactorio, porque se trata de un futuro siempre relativo a otro: la cadena no tiene final, y cada uno de sus eslabones es insatisfactorio porque invita a experimentar el próximo. Pero ninguna instancia temporal cumple la promesa que contrajeron sus predecesoras: el futuro nunca se realiza, el futuro siempre defrauda. En opinión de paz, la poesía opera una crítica de esta forma de comprender la historia. Transgresora y rebelde, la palabra poética moderna se presenta, en lo fundamental, como una fuerza crítica y desintegradora de la modernidad que "busca fundarse en

[68] La alusión a Paz no es gratuita: de hecho, sus ideas sobre la modernidad y de la poesía como crítica de la temporalidad moderna son compatibles con las de Peter Bürger sobre la vanguardia. En ambos casos, Paz y Bürger se refieren al proyecto de transformar lo real; en palabras de Paz, se trata de efectuar una "operación mágica destinada a trasmutar la realidad" (56). Esto no es un afán exclusivo del vanguardismo, pues empezó con los románticos: romper las fronteras entre el arte y la vida, refundar la vida a partir de las leyes de la poesía. Como sugiere Renato Poggioli, hay que buscar las raíces del sentido más profundo de la vanguardia en la primera etapa del romanticismo.

un principio anterior" (37) a la modernidad misma. La palabra poética aspira a inaugurar, a partir de los basamentos rítmicos de la analogía y la correspondencia, un tiempo alternativo al tiempo moderno: "el tiempo sin fechas de la sensibilidad y la imaginación" (48). Esta noción se asemeja notablemente al violento tiempo mental del Astrólogo y Erdosain por lo siguiente: en ambas concepciones de lo diacrónico, la intensidad concentrada del instante, la vivencia extática del momento fugaz como una célula autónoma de experiencia, es el remedio más eficaz para combatir, al nivel de la subjetividad individual, la insatisfacción que despierta el vértigo sin término de una historia que se proyecta hacia una serie infinita de futuros imperfectos. Volviendo al emblema de la rosa de cobre, también ahora se trata de revalorizar el significado intrínseco, aunque no ya de un objeto aislado, sino de la dimensión total de la experiencia temporal. Dicho de otro modo, es cuestión de reponerle a la duración misma una sustancia y una legitimidad basadas en la persecución del instante, que la concepción moderna del tiempo lineal anula, y que se relaciona directamente con "la intensidad criminal del espectáculo", una idea discutida páginas atrás. En este sentido se puede argumentar que la sociedad secreta, siendo plenamente moderna, encierra al mismo tiempo una crítica de la concepción temporal de la modernidad. Si seguimos a Catherine Gallagher, podríamos afirmar que la literatura occidental moderna se define, al menos desde el romanticismo, como una apasionada búsqueda de la exaltación del instante.[69]

[69] En un lúcido ensayo titulado "Formalism and Time" (2000), Gallagher explora ésta que podríamos llamar "sensibilidad del instante", esa tendencia occidental y moderna a valorar, tanto en la creación literaria como en el análisis crítico de la misma, lo fugaz, privilegiándolo por encima del transcurso, la duración y la dilatación. Así por ejemplo, en los estudios narratológicos sobre la estructura temporal de la obra literaria, se comprueba este prejuicio: "a bias against the very thing under analysis, that is, extended temporal sequence –length– itself" (230). Análogo sería el caso del formalismo ruso, que estudia la forma del texto literario mediante la concentración en el detalle singular: "However, for all their contrasts, both versions of form (la del formalismo ruso y la de la teoría narratológica) may be said to arrest narrative flow, one by generalizing an enduring pattern toward which the

Elaborados a partir de retazos y residuos, los delirios de los conjurados son una especie de subproducto espectral y compensatorio de las tensiones que anidan en la modernidad; en ese grado, señalan sus fisuras y desencuentros, y por lo tanto se revisten de una función crítica. ¿Qué implica afirmar que la palabra de los conjurados encierra una visión crítica de la modernidad, especialmente en el plano temporal? Implica comprender que, en el tiempo alternativo que se desenvuelve al interior de su burbuja simulatoria y espectacular, a la vez verbal, cinematográfica y periodística, de espacio-tiempo ficcional, el Astrólogo pueda adular y discursear libremente, y mientras los suyos lo escuchen y sean capaces de tomar la posta, produciendo una cúpula verbal de múltiples lenguajes en ebullición en la que el imperio de la veracidad ha cedido su lugar a la primacía de la verosimilitud; mientras estas condiciones se cumplan, la palabra dicha y escuchada, la palabra asesina que erradica naciones y bombardea continentes, cancelará el pasado y el futuro, desvanecerá el universo y se erigirá como el único lugar de realidad. Curiosamente, el espíritu utópico y teleológico de las propuestas del Astrólogo no entra en contradicción con esta última idea, porque si el Astrólogo afirma querer revolucionar el futuro, dándole sentido al tiempo presente en función de una meta lejana, lo cierto es que dicha meta no trasciende el momento actual y palpitante, sino que, paradójicamente, lo afirma, pues fuera de él se diluye.

En la apertura de Los siete locos, el narrador-comentador declara que Erdosain "esperaba un acontecimiento extraordinario –inmensamente extraordinario– que diera un giro inesperado a su vida y lo salvara de la catástrofe que veía acercarse a su puerta" (163). Un vuelco de fortuna,

moments contribute and the other by freezing a moment for analysis" (231). A través del análisis, limitado a la tradición anglosajona, de ejemplos provenientes de la poesía romántica de Shelley, de la ensayística de Walter Pater, de la escritura crítica de John Crowe Ransom, y de la narrativa altomodernista de Virginia Woolf, Gallagher comprueba la prolongación del señalado prejuicio a favor de lo instantáneo.

un quiebre limpio con todo lo anterior y una oportunidad para volver a empezar: lo que espera Erdosain es una renovación de la existencia pero, además, un final. Una clausura de la etapa de miseria, que hasta entonces ha saturado la totalidad de su biografía, y el inicio de una era de felicidad. Entramos, con estas nociones, a una esfera de religiosidad exaltada y marginal que pertenece al discurso del milenarismo. Nadie lo dice más claramente que Ergueta cuando, después de su encuentro místico con Cristo, el iluminado callejero predica el exterminio para acabar con la degradación, la corrupción y la angustia; Cristo deberá volver a la Tierra para salvar a los "letrinosos" (320).

Instalado entre los dos periodos habrá un hito que distinga entre el tiempo de infelicidad y el tiempo de alegría: un intersticio de destrucción y renovación, un apocalipsis que hará estallar "la vida puerca" y limpiará las ciudades para acoger una pureza desconocida. En un sentido profundo, es posible traducir las ansias de Erdosain y expresarlas como el reclamo por "a sense of an ending": el objeto añorado es una estructura temporal completa, un argumento narrativo dotado de un inicio, un medio y un final, que restituya y haga visible el sentido oculto de los nudos previos. Esta restitución le devolvería su significado necesario y preparatorio al dolor extremo de Erdosain, que la modernidad no redime, sino que alimenta. En una temporalidad lineal sin apoteosis a la vista, la experiencia de la angustia se vacía de significación propedéutica, y, por ende, se hace intolerable.[70] Ante ello, podría pensarse que el don que la sociedad secreta les ofrece a Erdosain y a los suyos, víctimas de la temporalidad moderna, es devolverles la fe

[70] "For this medieval men, it seems, this significance was a simple property of the interval. We still need the fullness of it, the *pleroma*; and it is our insatiable interest in the future (towards which we are biologically oriented) that makes it necessary for us to relate to the past, and to the moment in the middle, by plots: by which I mean not only concordant imaginary incidents, but all the other, perhaps subtler, concords that can be arranged in a narrative. Such concords can easily be called "time defeating"…" (Kermode 52).

perdida en el milenio: la antesala maravillosa del descenso de la Nueva Jerusalén. Sin embargo, el obstáculo para abrazar esta fe sin reservas es la autoconciencia de la simulación: algunos la tienen, y otros no, como le ocurre a Erdosain. En otras palabras, la "mentira metafísica" del Astrólogo es un simulacro de la fantasía central de la escatología revolucionaria. El historiador inglés Norman Cohn describe la coherencia de esta cosmovisión, que incluye un diagnóstico del presente y una radiografía del porvenir:

> The world is dominated by an evil, tyrannous power of boundless destructiveness –a power moreover which is imagined not as simply human but as demonic. The tyranny of that power will become more and more outrageous, the sufferings of its victims more and more intolerable –until suddenly the hour will strike when the Saints of God are able to rise up and overthrow it. Then the Saints themselves, the chosen, holy people who hitherto have groaned under the oppressor's heel, shall in their turn inherit dominion over the whole earth. This will be the culmination of history; the Kingdom of the Saints will not only surpass in glory all previous kingdoms, it will have no successors. It was thanks to this phantasy that Jewish apocalyptic exercised, through its derivatives, such a fascination upon the discontented and frustrated of later ages –and continued to do so long after the Jews themselves had forgotten its very existence. (Cohn 4)

En su estudio de un conjunto de movimientos milenaristas surgidos en la Europa medieval, Cohn señala que la escatología revolucionaria es un paradigma de pensamiento de gran antigüedad, que si bien puede ser rastreado hasta los orígenes del judaísmo, ha resurgido y se ha reactualizado numerosas veces a lo largo de la historia de Occidente. Sus tiempos privilegiados de aparición son las grandes crisis, los tránsitos de un sistema económico a otro, de un tipo de sociedad al siguiente. Por ejemplo, los procesos de expansión urbana y desarrollo industrial de la Baja Edad Media –un período, subraya Cohn, de ruptura de la filiación natural y de migraciones masivas–, fueron terreno fértil para la génesis de nuevas encarnaciones históricas de las viejas fantasías. Aunque el milenarismo propiamente dicho es un fenómeno de naturaleza religiosa, Cohn señala que la cultura occidental vio su re-escenificación secular en los

totalitarismos del siglo XX, basados en la adhesión irracional a la figura de un líder carismático y la instalación de una temporalidad de la espera. Así, la conexión entre Arlt y esa inveterada tradición de místicos revolucionarios pasaría por el parentesco entre el milenarismo y las ideologías del nazismo y el comunismo, las cuales también se hallan presentes en la corriente sanguínea del pensamiento del Astrólogo y sus fieles. Por su parte, Steiner refuerza el argumento al remarcar el sustrato religioso y mesiánico de la revolución bolchevique, con sus promesas de destrucción y reconstrucción totales; y del lenguaje mismo del marxismo: "Nothing is more religious, nothing is closer to the ecstatic rage for justice in the prophets, than the socialist vision of the destruction of the bourgeois Gomorrah and the creation of a new, clean city for man. In their very language Marx's 1844 manuscripts are steeped in the tradition of messianic promise" (43).

Los puntos de contacto se multiplican. Como los profetas antiguos que Cohn menciona, Alberto Lezin usa también su elocuencia y su carisma para captar las voluntades, dominar los espíritus y modelar las esperanzas de la canalla que lo sigue y lo idolatra. Más que un pensamiento lo suyo es, en realidad, una visión, acompañada por una trama de salvación con etapas sucesivas que llevan a la felicidad eterna: el fin de una historia de oprobio, el cierre de la desdicha humana y, tras un apocalipsis de corte tecnológico y espectacular, la instalación de un milenio de paz y abundancia. Por cierto, el Astrólogo adapta la cronología milenarista a sus fines personales, ya que dentro de su concepción heterodoxa de la historia, el milenio y la llegada de la Ciudad Sagrada se confunden en una sola gloriosa etapa. Lo que se mantiene es la certeza, común entre los milenaristas, de que la Edad de Oro está muy cerca, y de que es posible acelerar su venida a través de la acción humana. Se mantiene, también, la promesa de invertir las

jerarquías espurias de los hombres, situando a los humillados y ofendidos de hoy, a los Erdosain y los Ergueta y los Barsut, en el sitial de honor de mañana, a la cabeza de un Nuevo Estado Celestial, como los elegidos. Es difícil no ver, en pasajes como el siguiente, una imagen posible, elaborada con los materiales de una estética moderna –estridente, colorida, plástica y cinematográfica– del paraíso terrenal imaginado por los milenaristas bonaerenses que el Astrólogo congrega y encandila. La cita evoca la imagen de un *set* de filmación, o quizá la de un parque temático que se presenta, al mismo tiempo, como edénico y tecnológico. Una vez más, prima una sensibilidad *kitsch*: lo que se busca proporcionar al espectador-feligrés es la simulación de una experiencia de trascendencia:

> A medida que el Astrólogo hablaba, el entusiasmo de éste se contagiaba a Erdosain. Se había olvidado de Barsut, aunque éste se encontraba frente a él. Sin poderlo evitar, evocaba una tierra de posible renovación. La humanidad viviría en perpetua fiesta de simplicidad, ramilletes de estroncio tachonarían la noche de cascadas de estrellas rojas, un ángel de alas verdosas soslayaría la cresta de una nube, y bajo las botánicas arcadas de los bosques se deslizarían hombres y mujeres, envueltos en túnicas blancas, y limpio el corazón de la inmundicia que a él lo apestaba. (274)

La sociedad secreta funciona, en medida importante, como una secta milenarista. Éste sería uno de los modelos subterráneos, como el de la sociedad secreta, la empresa moderna, la academia cinematográfica y la logia teosófica, que otorgan su coherencia al particular estilo de afiliación de los miembros del complot. Sin embargo, entre los cultos documentados por Cohn y el que imagina Arlt en Los siete locos y Los lanzallamas existe una diferencia. Resulta evidente que las predicciones apasionadas y optimistas de estos movimientos, muy inclinadas a pronosticar el fin del mundo a la vuelta de la esquina, jamás llegaron a cumplirse; no obstante, para ellos la posibilidad de realizar sus esperanzas y de ver cumplidas las promesas de su cabecilla, son un componente indispensable de lo que podríamos llamar "el pacto milenarista".

Algo muy distinto ocurre con la sociedad secreta del Astrólogo, ya que, como bien sabemos, el mismo profeta es consciente del carácter hechizo, proselitista de su Buena Nueva, que servirá para esclavizar a los otros. En realidad, su visión es secular. Por otra parte, sabemos también que, para esta sociedad, la realización y el cumplimiento son formas de la inmanencia, accidentes del instante, y maneras de intensificar el presente que, si bien salen de sí mismos para imaginar el futuro, tan sólo lo hacen desde y para la actualidad. Lo hacen, por otra parte, desde una perspectiva no-utilitaria, que atiende al potencial estético y espectacular de los discursos y lenguajes involucrados. Y el espectáculo es, siempre, un evento del aquí y el ahora, una suma fugaz de instantes y palabras que se despliega y se termina. La actualidad en la que pienso es tan acogedora y espaciosa, tan abierta a la heterogeneidad y tolerante a la contradicción, que en ella no sólo cabe el modelo milenarista, sino varios otros con los que este comparte lugar. No debe sorprender, por ello, que la mafia de Al Capone, financiada por la práctica del *bootlegging*, sea otro de los referentes de una sociedad secreta basada en la explotación económica del prostíbulo. Los modelos nunca persisten idénticos a sí mismos, sino que, al ser tomados por Arlt, sufren una reelaboración que los distorsiona y hace de ellos dobles de sí mismos.

Incrustada en el seno de una "cultura de mezcla" que reinó en la Argentina de 1920 y 1930 (Sarlo 1988: 28), la literatura de Arlt opera como una máquina de extraer, rescatar y reutilizar modestos residuos de otras literaturas. El suyo es un *bricolage* a la vez diestro y chapucero de modelos, referentes, géneros y textualidades que dialogan y se mezclan en el ámbito de la sociedad secreta.[71] Para alimentar el *bricolage*, ha sido necesario, en primer lugar,

[71] El término es empleado por primera vez en La pensée sauvage. "The *bricoleur*, says Lévi Strauss, is someone who uses "the means at hand", that is, the instruments he finds at his disposition around him, those which are already there, which had not been especially conceived with an eye to the operation for which they are to be used

efectuar una transgresión; concretamente, un robo: las piezas son sustraídas del lugar al que pertenecen, y trasladadas a otro espacio. Allí son incrustadas, como los billetes robados por Silvio y la suma defraudada por Erdosain, en una máquina nueva, para la cual no estaban destinadas. La metáfora del robo debe complementarse con la de la invención: una vez que el ladrón ha obtenido su botín, se transforma en inventor, y pone a dialogar las piezas robadas. Ese diálogo y esa mezcla se ejecutan, por cierto, en un ámbito de precariedad y de carencia, un medio imperfecto donde el inventor popular, ese "desterrado del paraíso de la literatura" que compensa la escasez de recursos con la inventiva y la improvisación, logra crear un todo nuevo juntando partes cuya función original era otra: de hecho, aquí se trata de quitarles toda función a las partes, para insertarlas en un todo "a-funcional". La sociedad secreta es el producto de esta operación de montaje: una reunión de fragmentos, en los términos Peter Bürger; un campo de ruinas, de acuerdo con Walter Benjamin, que escribió sobre el barroco alemán con un ojo puesto en los experimentos más audaces de la vanguardia europea.[72]

La metáfora más exacta para comprender al sujeto creador en Arlt, sea un escritor o un creador de sociedades secretas, es la del ladrón/inventor. Fabricada al calor del soliloquio y del

---

and to which one tries by trial and error to adapt them, not hesitating to change them whenever it appears necessary, or to try several of them at once, even if their form and their origin are heterogenous –and so forth" (Derrida 231). Respecto del *bricoleur* inmerso en una modernidad periférica, Sarlo afirma: "Los técnicos primitivos son *bricoleurs*, porque ni los materiales, ni las partes de máquinas que emplean se adecuan a la función que deberían cumplir en las invenciones de nuevos procesos, siempre defectuosos, que imitan los procesos industriales normales... La imitación *por sucedáneo*, o la re-invención (que es característica de los inventores populares) tiene el estilo de un ejercicio de paciencia heroica, porque el resultado final siempre exhibe su humillante diferencia respecto de la idea o el modelo" (2007: 30).

[72] El montaje es, para Walter Benjamin, un modo de mirar que halla una de sus expresiones más nítidas en el *Trauerspiel*, pero que afianza su influjo en aquellos periodos históricos signados por la pérdida y la decadencia. El montaje es producto de la mirada melancólica, que se posa en el fragmento sin pretender insertarlo en una totalidad, pues toda idea de coherencia trans-fragmentaria se ve imposibilitada. Todo lo que el alegorista puede hacer es ensamblar montajes de fragmentos, una labor que conecta el pensamiento de Benjamin sobre el barroco alemán con las vanguardias, como señala Peter Bürger.

diálogo, la incesante producción verbal puesta en marcha por el Astrólogo y sus seguidores presenta la siguiente característica: todos estos lenguajes, por lo común de origen popular, son reunidos, yuxtapuestos y, en alguno que otro caso, hibridados en una amplísima biblioteca caótica, biblioteca popular de humildes lectores fustigados por la precariedad de su conocimiento. En estos anaqueles que tienden al desorden y a la confusión, el paso indispensable, el gesto necesario que hace de Arlt un vanguardista de primera línea, es despojar a estos lenguajes de toda utilidad, neutralizar en ellos su potencial de aplicación, y descargarlos de todo valor de verdad, para una vez adelgazados al mínimo, trenzarlos y darles uso como la sustancia de un espectáculo verbal donde la estética es la solitaria coordenada legítima, la única piedra de toque. El mismo Bürger juzgaría esta transfiguración estética de los discursos de la ciencia y el milenarismo, por citar los más prominentes, aunque tampoco debemos olvidar a la literatura misma, empezando por Dostoievski, como una ejecución singularmente arltiana del proyecto capital de la vanguardia. Por ello el verdadero final de la novela, no el apoteósico que pronostica el Astrólogo cuando se disfraza con el guardapolvo amarillo y la galera de profeta, sino el que se imprime en los talleres de los diarios de la ciudad, convierte la aventura en noticia y en imagen, transfigura la realidad vivida en cuestión de portadas, tema de crónicas y materia de películas.

En conclusión, el díptico compuesto por las novelas Los siete locos y Los lanzallamas está habitado por los miembros de una sociedad secreta que, sin tener conexión con el mundo de la alta cultura y la literatura, dramatizan en su quehacer revolucionario –el cual constituye, en realidad, la preparación de una revolución que nunca llega–, una agónica y apocalíptica reflexión sobre el poder de la palabra y del gesto para suplantar la realidad extra-verbal. ¿Podríamos

pensar en unos exponentes más persuasivos de la contaminación del universo por obra del verbo, que una banda de sujetos cuyas vidas discurren totalmente al margen del circuito oficial de los signos, y sin embargo se ven profunda y visceralmente trastocadas por la incuestionable realidad de los mismos y su poder de contagio? Vanguardistas sin saber que lo son, artistas ajenos a la institución del arte, Erdosain y los Jefes reunidos por la magia carismática de Alberto Lezin no son escritores ni intelectuales, sino asalariados de baja categoría, marginales de mente perturbada y reyezuelos del submundo prostibulario cuya aventura más bien estrambótica y en último término fallida desestabiliza y renueva, como quiere Bürger, las categorías de "obra de arte" y de "artista", reinscribiendo así el gesto artístico en la vida.

2. Dandys arrabaleros: Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal

Al revisar el sorprendentemente discreto conjunto de estudios críticos dedicados a la primera novela de Leopoldo Marechal, uno descubre que pese a que Adán Buenosayres ocupa en la novelística argentina un escaño seguro y ya inamovible, esto no implica que la discordia –que, como sabemos, marcó la primera recepción de la novela–, no la siga persiguiendo hasta hoy en día. Más allá de la eficaz sombra que la trayectoria ideológica y religiosa del autor proyectó sobre su propia obra –un asunto lateral que soslayaremos–,[73] es innegable que, a partir de su

[73] En términos políticos, Marechal fue un marginal dentro de su casta; aunque estuvo alineado con el poder, esto le acarreó el repudio de los hombres de letras más influyentes del país. Es sabido que su trayectoria política derivó hacia un creciente nacionalismo católico que lo puso del lado del peronismo, enfrentándolo a la mayoría de sus camaradas de juventud -el más representativo: Borges–, todos ellos alineados con la postura de rechazo gremial que los escritores argentinos dispensaron al peronismo –rechazo correspondido por Perón. En su estudio de las tensas relaciones entre la Sociedad de Escritores Argentinos (SADE) y el poder, Flavia Fiorucci sostiene que la posición hegemónica de la intelectualidad argentina democrática se resumió en una visión sumamente negativa del dictador, que fue visto como una encarnación local del fascismo europeo y, a la vez, como el producto histórico de la barbarie rosista (591). Si bien inicialmente Marechal fue miembro de la SADE, lo cierto es que tuvo un papel prominente dentro del peronismo: así, por ejemplo, fue nombrado presidente del Consejo Nacional de Educación en la provincia de Santa Fé, en tiempos en los que el mismo Borges sólo podía aspirar a ser inspector de aves. Después

aparición a finales de los años cuarenta, el texto mismo fue objeto de exaltadas valoraciones contrapuestas. Los críticos no lograban ponerse de acuerdo: para algunos, entre los que no pecaba de mesurado un joven Rodríguez Monegal, teníamos entre manos una "novela infernal", caótica y fallida, al mismo tiempo que para otros, como Ángel Rama, estábamos ante un "texto fundacional", una novela insólita que afectaría profundamente el rumbo de las letras rioplatenses y latinoamericanas: este último punto lo demuestra la existencia de Palinuro de México (1977) de Fernando del Paso, autor mexicano que reconoce su deuda con Marechal.[74] La polémica inicial, que ha quedado ejemplarmente sintetizada en el diálogo que tuvo lugar entre el autor y Adolfo Prieto, gravitó sobre el problema de la unidad. Para el crítico sanjuanino, la novela es una suma de aciertos parciales que no coagula en una totalidad exitosa; cinco años después, Marechal le contesta y sostiene que el viaje espiritual del héroe es el núcleo que unifica su caudalosa y heterogénea epopeya bonaerense.[75] Aunque sin duda esos debates han perdido su actualidad, y pese a que ya nadie se enfrenta para minar o apuntalar la importancia incuestionable de esta "trajinada novela", como su creador la designa, la discusión no ha cesado, o no debería cesar, pues aún existen asuntos por debatir. Actualmente, el mayor punto en discordia es su

---

de la caída de Perón en 1955, Marechal fue marginalizado por sus pares –entre ellos, por el mismo Borges, ahora director de la Biblioteca Nacional, que llegó a considerarlo su enemigo–, situación que explica en parte la mala recepción inicial de la novela.

[74] En una conferencia de 1996, Del Paso señala que Adán Buenosayres es "…una de las novelas latinoamericanas más grandes que se han escrito –y una de las menos leídas– de este siglo" (1257). Luego indica que Marechal y él comparten, como escritores de novelas vastas y ambiciosas, una obsesión: la obsesión de la novela total, entendida como la obra de ficción capaz de crear un microcosmos (1264).

[75] En un trabajo publicado originalmente en 1959, Prieto sostuvo que el "tejido alegórico" de la novela, cuyo centro es el camino espiritual de Adán, presenta una serie de rupturas por las que "asoman las abigarradas imágenes de un mundo distinto, vivaz, alegre, vertiginoso, pero de naturaleza opaca" (127). Las abigarradas imágenes provienen, sin duda, de ese plano de la novela que ofrece una representación cómico-grotesca y en clave de la generación martinfierrista. Por su parte, Marechal sitúa su novela en la genealogía de la epopeya clásica, y afirma que la "realización espiritual del héroe" es en ella lo central (105). Hoy por hoy, no sería inexacto decir que el ansia de Absoluto que impulsa la aventura de Adán es uno más de los elementos de la novela, que está sujeto a las leyes de plurivalencia, ambigüedad, indeterminación y apertura propias de una obra abierta (Coulson 74).

supervivencia misma, o, para ser más exacto, las condiciones de su supervivencia (o la calidad de su vigencia). Mientras que, en la opinión de ciertos lectores, su limitada y ancilar significación residiría básicamente en fungir de anuncio y prefiguración de la llamada "nueva novela" latinoamericana,[76] otros consideramos que, indudablemente, Adán Buenosayres forma parte de la historia de la literatura latinoamericana. Sin embargo, la vemos también como una obra viva, rica y compleja que, lejos de haberse fosilizado como un hito del canon, sigue admitiendo lecturas nuevas y cambiantes.

En abril de 1949, Cortázar, para quien la manifiesta incoherencia de Adán Buenosayres no le restaba valor, realizó un penetrante comentario sobre la novela que nos ocupa, destacando en ella una honda contradicción: "la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra". Entre el espíritu y la carne, hay una brecha que no es difícil salvar. En efecto, parece existir un desbalance entre las intenciones que alientan detrás del texto –y que han quedado plasmadas en una suerte de plan narrativo fallido y desplazado: la unión mística con el Creador a través de la Amada, como se esboza en el Cuaderno de Tapas Azules–, y su realización final: los episodios cómico-grotescos opacan la simbología cristiana. Éste podría parecer un juicio personal y antojadizo, pero el hecho de que desde la mitad del siglo pasado los lectores más calificados (Prieto, Cortázar, Jitrik) hayan subrayado el mismo elemento de humor, sea para denostarlo o celebrarlo, pero siempre admitiendo su preponderancia, demuestra la validez de esta aserción. Para Leopoldo Marechal, el

[76] María Cristina Campos Fuentes resume esta postura, que no es la suya, pues su artículo ofrece una visión fresca sobre la parodia del criollismo que moviliza Adán Buenosayres: "Esta obra es un antecedente directo de la nueva novela hispanoamericana, llamada del boom, porque es totalizadora y porque pone un gran énfasis en el uso y la estética del lenguaje, pero sin abandonar el contenido social" (70). De todos modos, cabría preguntarse dónde está el supuesto "contenido social" de la novela: más bien, podríamos hablar de la sátira de una generación artística y de sus discursos.

humor era secundario; en "Claves de Adán Buenosayres", artículo escrito para defender la dignidad metafísica de su novela, le restó importancia al notorio aspecto cómico de la misma, argumentando que se trataba de un camuflaje humorístico que no debía distraer al lector de la seriedad fundamental de su obra. Lo mismo que Prieto veía como una yuxtaposición áspera entre dos mundos irreconciliables, Marechal lo planteó como un vínculo didáctico entre el ser y la apariencia. Ahora bien, por más que estas declaraciones resulten sospechosamente familiares, y traigan a la memoria las lejanas pero igualmente ambiguas palabras del Arcipreste de Hita –hay que penetrar hasta el meollo, y no permanecer en la superficie–, las acompaña un aire de honestidad que hace dudar de la existencia de segundas intenciones, y que además es coherente con el sincero catolicismo del escritor peronista. Si bien existe una línea en los estudios críticos que, asumiendo un sesgo religioso, pretende seguir la vía abierta por Marechal para profundizar en el significado escatológico de la novela,[77] en el presente capítulo ofreceremos una visión que reclama su origen en las observaciones de Cortázar, y que invoca un significado completamente distinto de "escatología": el vinculado a lo excrementicio. Esos "caóticos productos visibles" de los que hablaba Cortázar habitarán el corazón de una lectura que busca invertir los términos de Marechal, y subordinar así el ser metafísico a la apariencia cómica y bufonesca, concentrándose en la segunda y leyendo el primero en función de ella. Vale la pena citar por extenso la reflexión medular del autor que, cuando escribió sobre la primera incursión narrativa del poeta Marechal, aún no había publicado su Bestiario:

[77] Para conocer otros ejemplos de esta orientación crítica, se puede consultar el volumen I del conjunto de estudios publicado por la Cátedra Marechal, del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Argentina. Por su lado, en un libro de publicación relativamente reciente, Norman Cheadle ofrece una lectura de la novela a partir del intertexto bíblico y, en particular, en relación con el Apocalipsis de San Juan. Por nuestra parte, aquí podríamos sugerir una lectura laica del tropo, el cual, en Adán Buenosayres, podría funcionar como una figura de destrucción de las leyes comunes del funcionamiento de la vida, con la consiguiente transformación universal de la vida en arte: en otras palabras, estaríamos hablando de un Apocalipsis estético.

> Creo sensato sospechar que su esquema novelesco reposaba en la historia de amor de Adán Buenosayres, ordenadora de los episodios preliminares y concretándose al fin en el Cuaderno del libro VI. La concepción dantesca de ese amor, exigiendo una expresión laberíntica y preciosista, lo escamotea a nuestra sensibilidad y nos deja una teoría de intuiciones poéticas en alto grado de enrarecimiento intelectual. Si nada de esto es reprensible en sí, lo es dentro de una novela cuyos restantes planos son de tan directo contacto con el tú, con nosotros como argentinos siglo XX. Y entonces, inevitablemente, la balanza se inclina del lado nuestro, y la náusea de Adán al oler la curtiembre nos alcanza más a fondo que Aquella en su spenseriano jardín de Saavedra.

Cortázar hace la apología de una novela del "tú", suerte de texto alternativo que anida al interior o discurre al lado de esa otra novela sobre la realización espiritual del "yo" que Marechal pregonaba, y que hoy encontramos menos interesante que su gemela cómica. Como apunta Graciela Coulson, Adán Buenosayres se afana, por lo menos a nivel de programa, en su egocentrismo, pretende cumplir a la perfección el plan trazado en el título: quiere ser, en primer lugar, una "novela de personaje", y, en segunda instancia, una novela sobre el hábitat del héroe (71). Sin duda logra su objetivo, pero ese hecho no debería impedir notar que ésta es, también, una novela del "tú", porque en ella dominan el diálogo y la discusión; diálogo y discusión que nos permiten calificarla como una "novela de grupo" en la que figura un memorable protagonista colectivo: el grupo de amigos de Adán Buenosayres, aquel cenáculo itinerante de jóvenes artistas e intelectuales que, el día 28 de abril de un año indeterminado de la década del 20, son invitados a la tertulia de los Amundsen, recorren el arrabal de Saavedra buscando el funeral de un malevo, acuden al prostíbulo de una *madame* soñolienta y, al filo de la madrugada, se dispersan hasta un próximo encuentro.

Esta pandilla[78] está lejos de ser un colectivo homogéneo y armonioso. Dos series de división interna la resquebrajan: están los criollistas acérrimos contra sus burlones detractores; desfilan los inmigrantes de primera o segunda generación, versus los hijos de una oligarquía hispanófila. Unidos por las fuerzas centrípetas del desacuerdo y la polémica, los desiguales miembros del círculo de artistas protagonizan ciertos pasajes de la novela en los que el héroe Adán emerge de su mundo interior para integrarse, no en calidad de jefe sino como un camarada más, a una camarilla de compinches, y participar de sus aventuras y debates. Me refiero a los primeros cuatro libros de los siete que componen el texto: empezamos con el despertar metafísico del poeta en el número 303 de la calle Egmont (hoy llamada Tres Arroyos), en el barrio bonaerense de Villa Crespo, y acabamos con su regreso a la pensión al principio del nuevo día, cuando vuelve a su estado de soledad y a sus abstrusas meditaciones metafísicas. Así, nos interesa el primer día de las alrededor de cuarenta y ocho horas que abarca el arco temporal de la historia; para ser más preciso, la primera noche, cuyos escenarios principales son el salón y el arrabal, el hogar burgués y la intemperie nocturna. Esto no significa que sea posible pasar por alto los tres libros restantes, en los que reina un Adán solitario y nostálgico, sino que incluso esas secciones que integran la "novela del yo" serán analizadas al interior del marco que la aventura de grupo, con su particular proyecto, supone. Ahora bien, ¿podemos hablar de una "ética colectiva" cuando hablamos de Adán Buenosayres y sus amigos? Porque si bien la mencionada "realización espiritual" del poeta asume una entonación lírica y una dicción elevada que se corresponden decorosamente con la materia de lo sagrado, la modalidad que predomina en esas

[78] Notemos que el término "pandilla" también es empleado por los real visceralistas, en Los detectives salvajes, para definir su propia agrupación: éste connota juventud, pero también marginalidad e, incluso, criminalidad.

otras porciones del argumento que reclamarán nuestra atención es la cómico-grotesca, la paródica –reconocible por una afectación de grandilocuencia humorística–, todo lo cual se inserta, siguiendo a Mikhail Bajtín en Problemas de la poética de Dostoievski, en el marco englobador de lo carnavalesco.[79]

El referente extra-textual parodiado en la novela es la liga de poetas, escritores y artistas plásticos de vanguardia que, durante los años 20, orbitaron alrededor de ciertas publicaciones aglutinadoras, como el periódico Martín Fierro (1924-1927) y las revistas Prisma y Proa, las dos dirigidas por Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza y Francisco Piñero: estoy aludiendo a los llamados martinfierristas. Publicada a la mitad del siglo XX, Adán Buenosayres recupera y resucita la memoria de este cenáculo de vanguardistas argentinos, que estuvo activo casi treinta años antes de que la novela viera la luz, y a cuyo núcleo duro perteneció Marechal. El problema central de los personajes de Marechal es, por tanto, el mismo que el suyo: la constitución de un arte nuevo, moderno y a la vez argentino, que estuviera a tono con los ritmos acelerados de la época. Beatriz Sarlo (1982) define el martinifierrismo como una generación vanguardista de sesgo elitista, de espíritu nacionalista y consecuencias moderadas, que propuso una ruptura parcial con el campo intelectual argentino –dominado por la revista Nosotros (aparecida en 1907) y por la figura de Leopoldo Lugones–, siguiendo un estilo de "reforma pacífica" (47). Desde una ideología identificada con las clases altas y la oligarquía criolla tradicional, los

[79] Bajtín sostiene que el lenguaje carnavalesco se define por el *skaz*, concepto que incluye la estilización y la parodia. *Skaz* es un término que proviene del ruso *skazat* (decir), y que indica la orientación del lenguaje carnavalesco hacia un segundo lenguaje: es decir, aquél que será objeto de la estilización o la parodia. En Adán Buenosayres, el segundo lenguaje parodiado es el discurso criollista de la vanguardia argentina de los años 20. Por otro lado, el término *skaz* designa, en el uso generalizado, la imitación del lenguaje coloquial en la literatura: en la narrativa norteamericana del siglo XX, un gran ejemplo sería la novela The Catcher in the Rye (publicada tres años después que la primera novela de Marechal) de J. D. Salinger.

martinfierristas rechazaron el "filisteísmo" burgués, abominaron del mercado literario y se alejaron de la industria cultural (los dos últimos, para la época, estaban ya constituidos). De ahí su exclusión de Horacio Quiroga, por entonces un escritor de éxito al que los jóvenes vanguardistas acusaban por su "afán de lucro" (54). Tampoco Arlt estaba entre los elegidos: la revista prefiere no comentar la aparición de El juguete rabioso en 1927 (54). En términos estéticos, los martinfierristas no fueron radicales: si bien su héroe grupal era Macedonio Fernández, a quien consideraban un padre espiritual, también se declaraban seguidores del ultraísmo español y de Ramón Gómez de la Serna, excluyendo las manifestaciones más rupturistas del vanguardismo europeo, como por ejemplo el surrealismo (64). Frente a la experiencia colectiva de esta generación, la novela de Marechal marca su distancia. Por ejemplo, no asume una visión criollo-céntrica, desde que uno de sus protagonistas, el poeta Buenosayres, es un "hombre nuevo", producto del proceso inmigratorio. Además, la visión de Marechal es satírica respecto del discurso criollista de Martín Fierro: precisamente porque en ese discurso se asentaba su elitismo. A pesar de todo ello, la sátira no es destructiva, sino jocosa: de alguna manera, el filo crítico se ve limado por la nostalgia. El tono de la novela es eminentemente nostálgico, y por ello puede ser leída en conjunto con otra obra "de rescate" publicada por un ex-martinfierrista, en la que predomina la memoria: Los martinfierristas (1961) de Eduardo González Lanuza.[80]

[80] En este libro, la nostalgia deja de una huella de gran intensidad; los martinfierristas fueron, sobre todo, amigos, y González Lanuza no teme afirmar que echa de menos la camaradería de una promoción que existió en las páginas de los libros, pero también en las mesas de los banquetes (como el que ocurre, a altas horas de la noche, en la glorieta de Ciro: "Por eso, lo que más melancólicamente ve en sus páginas hoy su colaborador de entonces, no son los poemas superados en su forma, ni los artículos de juvenil vehemencia, ni las diversas peculiaridades de su humorismo punzante, sino algo que en cierto modo compendia todo eso: las fotografías de sus comidas y homenajes" (96).

Antes de ingresar de lleno al estudio de las mencionadas secciones de la novela, es necesario repasar en su totalidad los hitos del argumento. En "Claves de Adán Buenosayres", Marechal lo recorre en su totalidad, interpretándolo según las etapas de un viaje épico de salvación espiritual. A cada acción del argumento, Marechal le atribuye su respectivo correlato intertextual mítico. La primera parte es el "viaje de ida", que empieza con el despertar de Adán, sigue con su encuentro con Tesler, continúa mediante el recorrido callejero del poeta –en el que se topa con personajes urbanos "mitificados", como la vieja Cloto y el mendigo Polifemo, y termina con una gresca campal entre vecinos del mismo barrio narrada como si fuera una batalla de La Ilíada–, prosigue en el salón del hogar de los Amundsen al que concurren Pereda y compañía, se prolonga en la festiva noche del arrabal, se traslada a la glorieta de Ciro, luego al prostíbulo, y termina, al final de la noche, con Tesler y Adán retornando solos a su hogar en la calle Egmont. Así, el "viaje de ida" corresponde a la materia referida del primer libro al cuarto por un narrador en tercera persona identificado, en el prólogo, como L.M. El libro quinto enhebra los hechos relativos al que Marechal denomina "viaje de vuelta": culminada la noche de juerga, Adán despierta, y sigue un extenso pasaje en que se evoca su infancia en Maipú y su viaje formativo a Europa; después del interludio nostálgico, Adán acude a su empleo de maestro en una escuela; esa misma noche, mientras regresa a su pensión andando por calles desoladas, alcanza la iglesia del Cristo de la mano Rota, y experimenta una vivencia mística que es representada mediante el encuentro con un "linyera", figura crística en opinión de Marechal, seguido por una muerte simbólica que prefigura a la física. Finalmente, los libros quinto y sexto no son narrados por el mismo narrador L.M., el cual incluye en ellos la obra póstuma de Adán: el sexto presenta el "Cuaderno de Tapas Azules", trabajo literario en que Adán expone su pasión

celestial por Solveig como una aplicada reescritura de La vita nuova; mientras que, por su parte, el séptimo último libro contiene el texto del segundo manuscrito dejado a su muerte por el poeta, titulado "Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia". En marcada oposición al "Cuaderno", éste es un relato de resonancias dantescas y entonación cómico-grotesca que, modelado a partir del Inferno de Alighieri, registra el descenso del peregrino Adán y su virgiliano guía Schultze a las profundidades de un averno que es descrito como la contra-figura de Buenos Aires: es decir, el reflejo distorsionado que, paradójicamente, desnuda la cara auténtica y vil de una urbe gobernada por los apetitos carnales y las necesidades materiales.

El mismo Marechal ha admitido que, en la confección del ropaje verbal hecho de carcajadas y groserías que camufla el itinerario espiritual de Adán , la presencia de Rabelais se deja sentir.[81] Coulson hace referencia a un "energumenismo humorístico" (73) basado no en la desmesura del esfuerzo empeñado en vencer un obstáculo invencible, como ocurre en el Quijote, sino en el poderío de una imaginación capaz de dar cuerpo y voz a las fantasías y nociones más saltantes de la ciudad letrada argentina, desde un parlanchín gliptodonte hasta el legendario payador Santos Vega. En la novela de Marechal, ese espíritu carnavalesco cuya síntesis literaria mejor lograda Bajtín sitúa en la obra del escritor medieval, se manifiesta a través de una risa general que, fomentada por la generosa ingesta de alcohol, prolifera entre los numerosos cuerpos grotescos que beben, engullen, defecan y pontifican sin límite, convirtiéndose en los invitados de

[81] "Tempranas lecturas de Rabelais dejaron en mí: 1, el gusto de un humor sin agresiones que oculta un sentido profundo bajo su máscara "tremendista" (no se olvide que Rabelais es el metafísico de la *dive bouteille*); 2, una inclinación a la "gigantomaquia" que se advierte no poco en Adán Buenosayres; y 3, una falta de temor a los vocablos gruesos" ("Claves", 111). Respecto de Rabelais, aunque en una línea distinta de la que se traza mi investigación, Belén Gache realiza una interesante lectura según la cual el cuerpo grotesco, abierto y atravesado por múltiples influjos –epicentro de numerosas fronteras, podría decirse– cifran en la obra de Marechal una reflexión sobre el hombre argentino moderno: incompleto, fragmentado, sitio de influencias culturales múltiples, lugar de tránsito donde el inmigrante y el criollo se mezclan.

una "fiesta móvil".[82] Sin embargo, la huella rabelaisiana se expresa, en especial, mediante un lenguaje exagerado, procaz y socarrón, que brota sin cesar de los personajes, mezclándose con otros lenguajes de origen culto como el del amor cortés (Buenosayres) o la filosofía pre-socrática (Tesler), cuando descalifican a los otros y, en igual medida, a sí mismos. La ampulosidad con que Tesler se mofa del criollismo de Pereda y Del Solar en la casa de los Amundsen retorna y castiga al mismo filósofo villacrespense, morador del infierno de los soberbios. Si seguimos a González Lanuza, parece ser que este humorismo agresivo y desautorizador, aunque no grosero como el de Tesler sino correcto y formal hasta la auto-parodia, formó parte de la praxis histórica de los auténticos martinfierristas. Así lo demuestran los divertidos e insultantes epitafios y epigramas anónimos, que González Lanuza atribuye a Evar Méndez; [83] pero también el hecho de que todos los martinfierristas se dirigieran pullas subidas de tono en la última sección del periódico, titulada "Parnaso satírico", sin que ellas causaran enemistad. La agresión ingeniosa era un modo legítimo de escribir y de interactuar, una actitud aceptada y practicada por todos. Siguiendo el ejemplo del dadaísmo, los martinfierristas tampoco se tomaban en serio a sí mismos. La violencia y el desparpajo son terreno de comunión:

> Esta permanente y recíproca agresividad, en la que cada autor de los más peligrosos epitafios descontaba que donde las dan las toman, en la que cada uno se exponía a ser el blanco de sus propias víctimas, aguzó el ingenio y estableció una curiosa solidaridad en el riesgo, puesto que nadie, por descontado empezando por los directores, estaba exento

[82] Aquí hay que puntualizar que Marechal es bastante más decoroso de lo que sugeriría su gusto por Rabelais. Si bien los protagonistas del relato no incurren abiertamente en la defecación, los numerosos pedos que van soltando en la noche bonaerense constituyen una versión más recatada de la evacuación de los intestinos.

[83] Evar Méndez sí firmó el siguiente epitafio de Girondo. "Su vida inquieta reposa/Aquí, Oliverio Girondo:/Gesto fiero, mirar hondo/y extraño poeta en prosa./Persiguiendo nuevos temas/iba, y le mató un tranvía/mientras el guarda leía/su libro "Veinte poemas". Así como Marechal menciona el "corpachón de jabalí" de Pereda, un anónimo apunta al mismo blanco: "Borges que reposa aquí/Pudo ocupar gran volumen/Mas derrochó su cacumen/Con Brandán y con Smith". (En: Abós, Álvaro. Xul Solar: pintor del misterio. Buenos Aires: Sudamericana, 2004).

> de verse en la picota y en los peores términos. Podría haberse predicho que de semejante situación debía derivarse una generalizada enemistad con el consiguiente desmembramiento del grupo. Salvo contadísimas excepciones nada de eso ocurrió. (76)

Análoga ética humorística y satírica es la que irriga Adán Buenosayres, suerte de epitafio expansivo e hiperbólico de un grupo de artistas e intelectuales jóvenes. Resulta significativo comprobar que ese lenguaje de génesis popular, festivo y dicharachero, que se cuela en las jocosas controversias del círculo de intelectuales e impregna el debate de ideas, termina desbaratando todas las jerarquías, nivelando la arena y colocando a los polemistas en igualdad de condiciones, en un mundo semejante al orbe de saberes y discursos de Los siete locos y Los lanzallamas: porque de ambos han sido expulsadas las verdades incontrovertibles (aunque del universo arltiano no hayan desaparecido las jerarquías: la sociedad secreta es un organismo vertical). Pero, además, lo capital para la meta de esta investigación es resaltar una característica peculiar del carnaval, entendido como una patrón para ordenar el mundo y las relaciones humanas que, siguiendo a Huizinga, tiene mucho de lúdico: no se trata de una forma artística separada de la vida, sino de un espectáculo híbrido en el que el arte y la vida coinciden y se funden en una esfera única. Bajtín plantea que el espíritu carnavalesco opera una transmutación de la vida a partir de las leyes del arte y del juego; es decir, facilita una estetización de la existencia:

> Because of their obvious sensuous character and their strong element of play, carnival images closely resemble certain artistic forms, namely the spectacle (...) But the basic carnival nucleus of this culture is by no means a purely artistic form nor a spectacle and does not, generally speaking, belong to the sphere of art. It belongs to the borderline between art and life. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play. (7)

La estetización de la existencia puede entenderse, en algunas ocasiones, como una transformación de la vida en una ceremonia colectiva: de la vida y de la muerte, habría que añadir. Así es como se inicia esta novela, con un "Prólogo indispensable" donde aflora por primera vez la dicción cómico-grandilocuente que luego permeará largas páginas del texto, y en el que un narrador-testigo que firma como L.M. –en evidente alusión a Leopoldo Marechal, que figura más de vez más como la voz creadora detrás de poemas que aparecen citados, o de metáforas que conceden vuelo lírico a la prosa–, hace la crónica del funeral de Adán Buenosayres presentándolo como un estilizado episodio coreográfico que el virtuosismo del lenguaje empleado para narrarlo imita y sella (7-9). Y quizá tan importante como el aspecto coreográfico sea la repetición de una idea sugerente, que desbroza el camino para nuestra lectura: la levedad del ataúd de Adán "era tanta", informa el narrador L.M., "que nos parecía llevar en su interior, no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido" (7).[84]

La declaración pone sobre aviso al lector de novelas vanguardistas, el cual reconoce que el proceso en cuestión, la transformación del soporte biológico de la existencia –el cuerpo humano– en una obra artística en verso, fabricada con la materia de la palabra, es una marca típica de ciertas ficciones que, poniendo en primer plano el artificio de toda creación verbal,

[84] La imagen del ataúd remite a otra novela vanguardista en la que la amistad, la creación artística y la experiencia de la muerte como una resurrección estética gozan de centralidad: me refiero a La casa de cartón (1928) del peruano Martín Adán. En sus páginas respira el espectro de Ramón, el poeta y amigo muerto del narrador, cuyo cadáver no se transfigura literalmente en poema, aunque sí metafóricamente: los "Poemas Underwood" son el legado de Ramón, pero también el suplemento de su cuerpo. A cambio del cuerpo ausente, permanecen los poemas, como recordatorio y como homenaje (consultar Castañeda 2008).

trastocan los protocolos de la narrativa realista.[85] Más sugerente aún resulta esta otra afirmación, no vertida ya por el prologuista, sino por la voz del narrador en tercera persona que se mantiene prácticamente a lo largo de toda la novela: cuando éste acaba de inaugurarse, "nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela" (13). Si reflexionamos con los mismos términos que el narrador utiliza, ¿acaso es posible entender la extensa "agonía" de Adán literalmente? Es decir, como un proceso gradual de estetización que empieza en el cuerpo y termina en el poema. Y si aceptamos que, como nos recuerdan tanto Pérez Firmat como Bajtín, aquello que comparten el cuerpo grotesco y el cuerpo vanguardista es que ambos son organismos porosos, que no trazan límites entre el adentro y el afuera sino que se abren al mundo, entonces ¿no podríamos pensar que ese proceso de "conversión estética" del cuerpo sale de él y empapa, primero, a los que están más próximos al cadáver –es decir, sus cargadores: los amigos del muerto–, para luego acontecer en todas las esquinas del mundo ficcional? Por cierto, esta idea se aviene muy bien con la reflexión de Bajtín según la cual es el pueblo, un sujeto colectivo popular, el protagonista del carnaval, y no el ser biológico aislado ni el individuo burgués que vela exclusivamente por sus propios intereses. La esfera del carnaval comparte con la esfera del arte esa característica principal: la de estar más allá, o en todo caso más acá, de los mecanismos de funcionamiento de la sociedad burguesa, sociedad construida sobre la base de una moral que propugna la persecución del beneficio individual.

[85] Pérez-Firmat se refiere a un efecto "pneumático": "The pneumatic effect precludes corporeality. It disembodies characters, stripping them of flesh and bone. They lose their bulk, becoming "devilings of smoke"(44). Es interesante, también, su reflexión sobre el descentramiento de la individualidad, porque abre el campo para la existencia de personajes colectivos en los que el "yo" y el "tú" se han fundido: "Incorporeality, moreover, is accompanied by an obliteration of individuality. In physical terms what separates the self from the other is the finiteness of the body. A disembodied character, thus, imperceptibly merges with others around him" (44).

El término "conversión estética" no es gratuito: la conversión religiosa de Adán ha sido interpretada por más de un lector como el centro simbólico de la novela y como el motor de su argumento. Sin embargo, es factible invertir los términos, contradecir la voluntad expresa de Marechal y releer el "ser" en función de la "apariencia". De esta manera, es legítimo postular que el reiterado asunto de la conversión, presentado en cada caso como una vivencia espiritual de acercamiento a lo sagrado, puede ser reelaborado apelando al léxico de las vanguardias como una aproximación de la vida al arte: del cuerpo al poema, pero a gran escala. Así, por ejemplo, el "despertar metafísico" de Adán, que ocupa el primer tramo del argumento hasta que el poeta abandona su lecho para unirse al filósofo, despliega y ordena una serie de motivos y referentes vinculados al campo semántico de la transformación: del mismo modo en que la rosa material, corruptible y múltiple, aspira a la inmutabilidad de la Rosa ideal, la Solveig celeste, la amada ideal generada por la fantasía creadora del poeta, es la destilación y la abstracción de la Solveig material, imperfecta y perecedera. En ambos casos, se realiza un proceso que implica una destrucción seguida de una recreación, un apocalipsis de la materia que da lugar a una apoteosis del espíritu. Si el sueño es una imagen de la muerte, como reza el motivo clásico, entonces el Adán que despierta al día gris del barrio de Villa Crespo es el mismo que, agónico y en tránsito de estetización –de auto-estetización, incluso: recordemos que estamos frente a un dandy–, se dirige ineluctablemente hacia una muerte feliz: la de aquellos que trascienden a una realidad superior. No sin razón el poeta se identifica con Santa Rosa de Lima, la santa que, a fuerza de mortificar la carne, logró despojarse de su atadura corpórea para asumir la ligereza de las almas: "se destruía en sí para reconstruirse en el Otro" (21), dice el narrador, en una alteridad que, para

nosotros, no será desde ahora el mundo ultra-terreno imaginado por los católicos, sino el reino del arte.[86]

Significativamente, este reino comparte con la eternidad el haber superado las miserias del tiempo. En esta dimensión atemporal que es el único sitio de la felicidad verdadera, es posible remar a contracorriente de aquel "arroyo que corría sobre la casa: un arroyo invisible cuyas aguas traían a los recién nacidos y se llevaban a los muertos" (29). Así imagina el niño Adán el trabajo del Tiempo: como una corriente lineal, irreversible y dañina, que nos recuerda la reflexión de Octavio Paz sobre el carácter de la modernidad discutido en la sección anterior. Al igual que los visionarios de Arlt, los personajes de Marechal fantasean con una vida más plena, en la que el Tiempo y el Espacio no sean dimensiones vigentes. No obstante, no se limitan a fantasear, puesto que la disyuntiva entre una realidad temporal y otra atemporal se materializa en la oposición entre dos tipos diferentes de ciudad: la primera es la metrópolis moderna, sede de los valores burgueses que los amigos bohemios rechazan; la segunda sería la ciudad de la experiencia grupal, la urbe inter-subjetiva creada a través de la caminata, y que se expresa como una red de itinerarios que enlazan Villa Crespo, Saavedra y el Centro (Baeza 3), las tres zonas de la ciudad que son cartografiadas por la ficción. Volveremos más adelante a este asunto de la "ciudad interior", cuando entremos de lleno a la discusión sobre el carácter eminentemente grupal y generacional de la aventura de Buenosayres.

"Alfarero sobre el tapiz de los días", como bautiza Marechal al poeta en uno de sus propios poemas, Adán es el vate de la rosa y la amada: una antigua tradición lírica que se

[86] Marechal era devoto de la santa limeña. La primera edición de Adán Buenosayres fue presentada el 30 de agosto de 1948, en homenaje a Santa Rosa de Lima, a la que dedicó un ensayo (Vida de Santa Rosa de Lima).

reconoce en el amor cortés respalda sus divagaciones, que no consienten la afectación de la parodia satírica.[87] Como sostiene Gache, "la tensión entre el discurso canónico y el discurso paródico es una constante en Adán Buenosayres", tensión que se resuelve de dos maneras opuestas dependiendo del carácter de la situación dramática involucrada. Si Adán se encuentra solo con su imaginación, una seriedad reverencial domina el tratamiento de los intertextos –en concreto, el religioso y el poético, que se entrelazan–; pero apenas el poeta se arrima a la órbita de su amigo Samuel Tesler, el filósofo de Odesa, la dicción cambia, tornándose bufa y en ocasiones vitriólica (podemos citar la sección entera del descenso a Cacodelphia, en la que la sátira es virulenta y tiene un evidente fin de enjuiciar y condenar al burgués argentino). Esto no significa descender de la alta cultura a la cultura popular: lo que se modifica es la entonación, no la materia. De la mano de Tesler, ingresamos a un universo distinto, desmesurado y humorístico, aunque no menos culto en lo tocante a la selección de los discursos que Marechal reformula para darle voz al amigo íntimo de Buenosayres. En este punto la distancia frente al repertorio de Arlt es notoria.

La primera aparición de Tesler cita, sin solemnidad, la de Buck Mulligan (nada solemne ella misma) en la apertura del Ulysses.[88] No nos hallamos, sin embargo, en la cima de la torre

[87] Consultar Problems of Dostoevski's Poetics, donde Bajtín diferencia entre estilización y parodia. Ambas implican un discurso bivocal o dialógico que refiere un contenido, pero a la vez refiere a otro discurso: el segundo discurso parodiado o bien estilizado. La estilización consiste en exagerar un estilo ajeno, mientras que la parodia supone eso pero, además, invierte la semántica de las palabras ajenas, creando una significación completamente opuesta a la intención original. La estilización produce la fusión de dos voces; la parodia, su pugna.

[88] Sobre la influencia de Joyce en Marechal se ha escrito mucho. En su artículo de respuesta a Prieto, el propio autor discute la presencia del irlandés, cuyo Ulysses considera inferior a su Adán Buenosayres en virtud de que el primero se limita a copiar las normas exteriores de la epopeya, mientras que la segunda asume, además de la revolución técnica, su "simbolismo intelectual y espiritual". El escritor mexicano Fernando del Paso, gran lector de la novela de Marechal, señala también en ella la presencia de Joyce, pero reconoce la ausencia en la primera del monólogo interior y de cualquier técnica que se parezca a la llamada "corriente de la conciencia" (en la conferencia "Mi Buenosayres querido" 1260).

Martello, sino en otro mirador localizado en Buenos Aires: una vez despierto, Koriskos atraviesa su hediondo cuartucho de pensión, cortando una atmósfera saturada de flatulencias y sudores, hasta la ventana desde la cual, ante una vista panorámica de la ciudad, lanzará su maldición contra la Gran Capital del Sur. La vilipendiada "perra que se come a sus cachorros para nacer" (47), la "Ciudad de la Gallina" (48) que se contrapone a la "Ciudad del Búho" habitada por filósofos y poetas, es precisamente el abyecto laberinto urbano donde se encarna esa realidad imperfecta y perecedera que, empleando su arcaica lengua místico-poética, Adán nombra y desea transfigurar. Con su facundia de histrión consumado, Tesler elabora el mismo tópico de la destrucción y la transformación, en una frecuencia distante y a la vez paralela a la de su amigo. Pero si la ciudad es el teatro de lo impuro, condensado para Samuel –practicante del ocio– en la esclavitud del trabajo, entonces el epítome humano y la cristalización social de esa realidad inferior que todavía no ha pasado por el filtro del arte es, sin duda, la sociedad burguesa, regida por los dioses del comercio y la industria. Contra estos ídolos, trepado en la atalaya que le permite observar y juzgar, Samuel organiza una rebelión inmóvil, mas no silenciosa, que está hecha de palabras y se monta como un espectáculo. Mejor dicho, como un discurso público que parodia la mecánica del balconazo, y se dirige contra el mismo contingente humano que es definido y denostado en un mismo gesto. En la siguiente cita, el filósofo imagina la ciudad en términos muy semejantes a los que seleccionaría Adán: como el asiento de la materia, enemiga de la noche y del espíritu:

> —¡Las doce han dado! —exclamó al fin—. ¡Ah, una música extraña viene a mis oídos en este mediodía! Es la música de cuatro millones de maxilares que se juntan y se separan de acuerdo con las leyes armoniosas de la masticación. Dentro de una hora cuatro millones de brazos volverán a la faena: levantarán la frente de la ciudad, cada vez más alto, y hundirán las raíces de la ciudad cada vez más hondo. Reforzarán los riñones de la ciudad

> y adornarán su rostro, y calzarán su pie. Henchirán sus bolsillos con la mano ganchuda del comercio y la mano callosa de la industria. Edificarán hacia afuera, de la piel afuera, de los ojos afuera, de los labios afuera, lo que se toca, se gusta, se oye y se huele. Y vendrá la noche, y dos millones de cuerpos rendidos caerán a tierra: dos millones de cuerpos horizontales, bajo la mirada sin sueño de Dios, dormirán ruidosamente, rajando a pedos las conyugales sábanas. ¿Y quiénes velarán en la ciudad de la gallina? Sólo algunos espíritus insomnes que, junto a sus hermanos dormidos, piensan en la Ciudad del búho, en la ciudad interior que no se ve ni se huele ni se toca. (49)[89]

Es importante percibir que el lugar específico desde el cual Samuel Tesler lanza su arenga es un margen limítrofe entre la casa y la ciudad, entre el adentro y el afuera. "Edificarán hacia afuera", exclama, refiriéndose al masivo proceso de expansión urbana que tuvo lugar en Buenos Aires en la década del veinte, y del que la incesante labor de los albañiles italianos es una sinécdoque. En la época, los extranjeros venidos de Italia representaban el grupo migratorio más grande e influyente en Buenos Aires.[90] A pesar de que la urbanización no tardaría en transformar el rostro de la capital argentina, para Adán y sus amigos todavía es posible concebir ciertos espacios protegidos, ciertos refugios ajenos a la modernidad que son imaginados y sentidos por sus moradores como extensiones públicas del hogar. En este sentido, Victoria Baeza identifica una oposición básica que recorre la totalidad de la novela: la que existe entre la ciudad, trinchera enemiga del crecimiento y la modernización, y el barrio, santuario privado de

[89] El carácter de esta escena podría conducirnos a pensar que Samuel Tesler es una figura autorial, que emblematiza, en alguna medida, la concepción del propio novelista sobre el sentido que posee la creación literaria. Burton Pike nos recuerda que la ciudad solo se revela como totalidad desde un punto de vista privilegiado: el transeúnte, por su parte, la experimenta como un laberinto. El habitante de la ciudad que vive al nivel de la calle accede a una visión fragmentaria de la urbe que el novelista aspira a ordenar y reelaborar, convirtiéndose en un "observador". La prática de la ficción consiste en simplificar y organizar un fenómeno complejo: imprimirle coherencia, tanto estética como ideológica, a la representación de una realidad incoherente. El mirador de Samuel podría ser visto como una metáfora del punto de vista del autor.

[90] Alrededor de un 20% de la población de la ciudad: para conocer la estadística, consultar Walter 114-115.

los afectos y la memoria personal y colectiva.[91] No estamos hablando, ciertamente, de cualquier barrio bonaerense: nuestros bohemios viven en Villa Crespo, el barrio donde también nació y vivió Marechal, una zona surgida en la última década del siglo XIX gracias al influjo migratorio (Baeza 6-7). Significativamente, el hogar de estos intelectuales alternativos, inmigrantes de primera o segunda generación sin afiliación institucional conocida, no es un distrito tradicional asociado con las raíces de la ciudad, sino un espacio relativamente nuevo cuya génesis da cuenta, también, del surgimiento de una capa intelectual reciente vinculada a las vanguardias. Como sugiere Jason Wilson, una importante labor llevada a cabo por estos agentes, entre los que tendríamos que contar a los jóvenes artistas ficcionalizados por Marechal, es la de edificar una contra-ciudad, un asilo para los bohemios, una urbe dentro de la gran urbe –desplegada no en un mapa, sino en una red de itinerarios, como veníamos diciendo– cuya divisa es salvaguardar la primacía del arte como quehacer fundamental y, particularmente, como programa ético de sus habitantes: no se trata tanto de producir objetos de arte, como de vivir artística e intensamente. Por ejemplo, a través de inesperados y epifánicas situaciones dramáticas, suerte de *happenings* callejeros, como el que protagoniza el dragón del quimono amarillo –del mismo color que el guardapolvo del Astrólogo– en esa "ciudad interior", como la denomina Wilson:

> The avant-garde (Aragon, Breton in Paris/Borges, Xul Solar, Marechal in Buenos Aires) sought out a city ignored by locals and by foreign tourists, a terra incognita under their noses, and explore 'uncharted regions' usually 'repressed' by the law-abiding bourgeois. This could be called the inner city. (Wilson 254)

[91] "Con la imagen poética de una *ciudad gloriosa* y una *ciudad atormentada*, o la *ciudad de la gallina* y la *ciudad del búho*, (Marechal) nos induce a pensar otras proyecciones; la lectura de una ciudad del progreso y una ciudad bárbara, o una ciudad mecánica y una ciudad vivida. Allí la metrópolis es resultado del proyecto de modernización, es la ciudad en marcha, la máquina, frente al barrio como el lugar conocido, el lugar próximo, con el que nos identificamos y donde coinciden nuestras experiencias y nuestros afectos" (Baeza 2).

Ahora veremos que el ciudadano modelo de dicha ciudad del arte tiene, como referente principal, al dandy: no al solitario, como un Jean Des Esseintes recluido en su mansión campestre y dedicado a una vida contemplativa,[92] sino al que se desplaza en el seno de un círculo de interlocutores con los cuales camina y dialoga.[93] En efecto, es imposible proseguir en el análisis de este segmento de la novela sin mencionar que Samuel no está solo mientras pronuncia su discurso. A su lado está Adán, escuchando y aprobando sus ideas, pero no es a él a quien me refiero. El poeta puede escuchar al filósofo, aunque por hallarse en el mismo recinto, no tiene de él la visión privilegiada que posee el grupo de albañiles italianos que están trabajando en una construcción cercana. Porque si bien estos personajes secundarios están prestándole atención a Tesler, como lo indica su incoherente reacción que combina aplausos y rechiflas, parece ser que desde su perspectiva lo central no es el aspecto auditivo del discurso –del cual ignoramos cuánto entienden y aprueban–, sino el visual. Más que escuchado y entendido como un orador que persuade por sus razones, Tesler es contemplado como un actor cómico que gesticula y arranca la carcajada de su público. En este sentido, el narrador aporta abundantes acotaciones escénicas que subrayan la disciplina corporal del actor, su búsqueda de determinados efectos en aquellos que lo siguen mediante la esmerada disposición de los miembros y la composición de los ademanes: "El filósofo se plantó frente a su visitante: buscó el equilibrio en una pierna, dejó atrás y en el aire la otra, juntó devotamente las manos, dio a sus ojos una intensa expresión de éxtasis y se construyó una sonrisa mecánica" (51).

[92] Puede ser considerado un dandy el aristócrata y misántropo Jean Des Esseintes, protagonista de À rebours (1884), la novela decadentista de Joris-Karl Huysmans que corrompió a Dorian Gray.

[93] Para Baudelaire, el dandysme es una institución con leyes estrictas, que combina y armoniza el individualismo y el colectivismo: "Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère" (709).

Hedonista, declamatorio y noctámbulo, Samuel Tesler aparece en esta cita asumiendo la trabajada pose típica que no lo abandonará a lo largo de la historia, mientras tenga un público ante el cual exhibirse. Vale decir que, apenas se le presenta la ocasión, Tesler se transformará, maquillará y disfrazará, convirtiéndose en el artífice de un espectáculo unipersonal y, a la vez, donando su cuerpo como la materia prima del objeto artístico final. Las suyas son *one-man demonstrations* como las que Berman situaba en la vieja San Petersburgo, o las que pueblan las páginas del díptico arltiano. También su cuerpo se ha estetizado; sin embargo, no es ésta la única consecuencia del fuego cruzado de las miradas. De hecho, el juego visual es recíproco y simultáneo. La muchedumbre contempla al filósofo a la vez que el filósofo contempla la muchedumbre. Los obreros que se burlan de Tesler representan el mundo del trabajo que Samuel censura, porque no cabe duda de que de ellos está hablando el filósofo cuando alude, desdeñosamente, a la actividad de "edificar". En efecto, son estos mismos obreros los que, literalmente, construyen la realidad que el vociferante pre-socrático quiere derribar –de hecho, nutren con sus cuerpos el organismo social que descansa en ella–, al tiempo que examinan ácidamente al revolucionario de pacotilla que predica su exterminio. En el teatro masivo de la urbe, todos, sin distinción, contemplan y son contemplados. La diferencia entre el ciudadano común y el artista reside en que el primero debe resignarse a ser objeto de contemplación, mientras que el segundo, además de sufrir la mirada ajena, es dueño del privilegio de diseñar su propia imagen y controlar el show de su persona. ¿De qué manera se logra esta hazaña? Recordemos que, cuando Tesler le pregunta a Buenosayres "¿de qué se ríe la bestia itálica?", éste menciona su estridente quimono amarillo. Pero no menciona el diagrama alegórico impreso en la tela, conjunto de símbolos que los albañiles italianos no sabrían descifrar, sino el impacto visual

que la prenda misma causa al ser llevada con aparatosa gracia por el voluminoso inmigrante ucraniano.

Si Samuel causa sensación gracias a su quimono, el signo que nos permite identificar a su compañero como un *snob*, como un dandy, es el anacrónico sombrero estilo chambergo que lo acompaña a todas partes, y que forma parte de su "disfraz de poeta": un aire de otros tiempos emana de este elocuente detalle que corona el ajuar de Buenosayres. Quizá sorprenda la afirmación de que tanto él como Tesler participan, y además intensamente, de las cualidades que definen la figura del dandy, ese hombre dedicado al ocio, como lo definió Baudelaire. No son, por cierto, dandys típicos, ya que su extracción social es popular.[94] El dandy decimonónico es un aristócrata pudiente, dueño de una gran capacidad de consumo que le permite adquirir objetos raros que definen y resaltan su personalidad. En el caso de estos dandys humildes, la exhibición del conocimiento suplanta la posesión de bienes costosos;[95] en esa medida, podríamos hablar de un dandy popular o, tal vez, de un sujeto que participa de la artificiosa y democrática sensibilidad *camp*, definida por Susan Sontag como una forma de dandysmo moderno, plenamente inserta en la cultura de masas del siglo XX.[96] Por otra parte, no solemos imaginar al dandy como a un ser

[94] Siguiendo a Baudelaire, la riqueza es connatural al dandy, pues es la posesión de ingentes recursos económicos lo que le permite consumir extensivamente y dedicar su tiempo al ocio, al juego, a la elegancia y al amor: "L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part" (709).

[95] Esta última idea nos remite al ejemplo más famoso en la literatura latinoamericana moderna de las novelas sobre dandys: la novela De sobremesa (1925) del colombiano José Asunción Silva, en la cual José Fernández es, al mismo tiempo, poeta y millonario. En su caso, el lujo y el arte van de la mano. Para leer un análisis más profundo de la relación entre el consumo y el dandysmo, remito al artículo de Peter Elmore "Bienes suntuarios: el problema de la obra de arte en De sobremesa, de José Asunción Silva".

[96] Incluido en Against Interpretation and Other Essays, "Notes on «Camp»" (publicado originalmente en Partisan Review en 1964) dedica varias de sus cincuenta y ocho tesis numeradas a justificar el estrecho vínculo entre el dandysmo y la sensibilidad *camp*. Sontag sostiene que ambas son formas de esteticismo que enfatizan la moda.

grotesco ni vulgar, pero este prejuicio sin duda fundado no impide que en Koriskos, epicentro de parodias blancas y satíricas imbricadas, se intersequen el payaso ramplón y el esteta más distinguido. A pesar de su manifiesta falta de higiene, Tesler se dedica a erigir su personalidad como si fuera una obra de arte, pero, en especial, como si lo artístico de sí residiera, especialmente, en el atuendo. Después de todo, Susan Fillin-Yeh[97] señala que lo central en la figura del dandy ha sido siempre, en todas las tradiciones, el cultivo del artificio a través de la vestimenta. No se trata, sin embargo, de destacar el valor material o monetario de la ropa, ni de subrayar su valor intrínseco en tanto objeto bello; por el contrario, el *quid* del dandysmo reside en el estilo peculiar del modelo para llevar y mostrar una indumentaria singular y llamativa, que constituye su marca de originalidad:

> It is in this particular "particular way of wearing... clothes" that dandies transform their bodies into art. Clothing rests close to the body; it is not surprising that dress has its somatic reverberations in disguise and displacement, and that it can be the material of self-transformation and artistic transformation. In fact (…) the dandy is both artist and living art: his presence has a double density. Appearance is ephemeral, but dandiacal appearance can imprint on the memory. A dandy's impact is diachronic. Cumulative and played out over time, dandyism <u>is</u> lived, and it is performative. (3)

Por su parte, Baudelaire ya destacaba la misma significación interior y espiritual del dandysmo. En realidad, la vestimenta elegante debe ser considerada un reflejo exterior, una envoltura que le permite al dandy insertarse excéntricamente en la sociedad, pero que, por

---

Sin embargo, el dandysmo se define por la búsqueda aristocrática del buen gusto, que se plasma en la posesión de objetos refinados y de obras de arte; por el contrario, el dandy *camp* se solaza en el mal gusto y no distingue entre alta cultura y cultura de masas. Para él, todos los objetos son equivalentes: lo central es la mirada que los estetiza. Podríamos imaginar lo *camp* como una estetización de lo vulgar.

[97] El volumen editado por Fillin-Yeh resulta particularmente iluminador respecto de la fertilidad del dandysmo como un motivo recurrente que aparece y reaparece en distintos tiempos, tradiciones y grupos humanos: su foco de interés está en las formas atípicas del mismo, como por ejemplo el femenino, el *queer*, y el no-occidental. ¿Por qué no pensar, entonces, en el dandy popular, el dandy bonaerense, o el dandy hijo de inmigrantes italianos?

encima de todo, se constituye en la huella visible de la singularidad y altura de su alma. Es sobre esta singularidad y sobre esta altura que el dandy busca, a fin de cuentas, llamar la atención ajena; así, el problema del atuendo es central, pero tan sólo por su elevado valor instrumental y, por decirlo así, deíctico. Lo mismo podría afirmarse respecto del cultivo del ocio, el ejercicio amoroso y la fortuna económica:

> Si je parle de l'amour à propos du dandysme, c'est que l'amour est l'occupation naturelle des oisifs. Mais le dandy ne vise pas à l'amour comme but spécial. Si j'ai parlé d'argent, c'est parce que l'argent est indispensable aux gens qui se font un culte de leurs passions; mais le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle; un crédit indéfini pourrait lui suffire; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires. Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. (710)

Más que un personaje, el dandy es el agente y el receptáculo humano de un proceso de transfiguración "de la materia en espíritu", podríamos decir, si repitiéramos las nociones de Adán. Se trata de la auto-construcción estética y excéntrica, espectacular y performativa, de la identidad personal, entendida como un *evento artístico* en el que la moda es el significante clave, ya que funciona como un indicador de gracia y singularidad, y además como un instrumento para repudiar los valores burgueses. Para contextualizar en un marco espacio-temporal esta estilización del yo, he escogido el término "evento" y desdeñado el de "obra" que usé más arriba entendiendo que, como sabemos, las vanguardias se encargaron de desestabilizar el segundo concepto, dependiente de esa otra noción también pulverizada del "artista" como creador individual y original de objetos únicos.[98] Igualmente, la idea del evento, por ser indesligable del

[98] Sigo en este punto a Bürger: "Instead of speaking of the avant-gardiste work, we will speak of avant-gardiste manifestation. A dadaist manifestation does not have work character but is nonetheless an authentic manifestation of the artistic avant-garde. This is not to imply that the avant-gardistes produced no works whatever

eje temporal, conviene más a nuestra investigación para enmarcar en ella las espectaculares acciones puestas en práctica por los personajes de Marechal, acciones de estirpe para-teatral como el discurso de Tesler, que incluso podrían ser conceptualizadas como formas del *happening*: espectáculo definido por Susan Sontag como un híbrido de exhibición artística y *performance* teatral que se realiza en interiores y exteriores improvisados, que yuxtapone acciones y estímulos descoyuntados, que carece de trama, y que busca producir *shock* en el público.[99] El concepto de evento implica duración y movimiento –lo inmediato, lo efímero, lo irrepetible, la obra "autodestructiva", sin nociones afines–, dos factores esenciales para entender al dandy, un prototipo que frecuentemente se yuxtapone –y hasta se hibrida– con el del flâneur. Por último, el *happening* disminuye la primacía creativa del autor individual, favoreciendo una forma de creatividad espontánea y colaborativa que, para un humanista clásico como George Steiner, constituye un atentado contra las bases de la cultura occidental y su supervivencia (In Bluebeard's Castle 92).

Fillin-Yeh señala que el dandy no suele ser una figura estática; así, aunque no son idénticos ni intercambiables, existe una confluencia entre el dandy y el flâneur: muchas veces una superposición (4-5). El dandy se nos puede presentar como un personaje dinámico, un viandante entregado a la contemplación, cuyo teatro predilecto para observar y ser observado suele ser la ciudad moderna. Al transitar por espacios diversos de la urbe, este dandy-flâneur atraviesa fronteras y conecta mundos heterogéneos; tal vez podríamos dar un paso más y señalar que enlaza, también, esferas contrapuestas, como las del arte y la vida. Beatriz Sarlo diría que el

---

and replaced them by ephemeral events. We will see that whereas they did not destroy it, the avant-gardistes profoundly modified the category of the work of art" (50-1).

[99] Ver "*Happenings*: An Art of Radical Juxtaposition" en Against Interpretation and Other Essays 263-274.

dandy es, por derecho propio, un habitante de la orilla, un caminante instalado en el límite y capaz de constituirse él mismo en lugar de tránsitos y pasajes. Benjamin, en su estudio sobre Baudelaire,[100] señalaba que el hogar del flâneur era la multitud: algo distinto sucede en Adán Buenosayres, pues estos dandys arrabaleros, aunque no rehúyen la compañía cuando esta se les ofrece, también saben buscar las soledades, los espacios marginales y despoblados de la metrópolis –como Saavedra–, las fronteras donde la ciudad pierde su rostro, preferencia espacial que traduce su posición asimismo excéntrica frente a la sociedad burguesa y a la modernidad: por esos espacios vacíos, los personajes se desplazan sin cesar. En virtud de su dinamismo, el dandy- flâneur de los espectrales arrabales porteños sufre problemas de arraigo. En confirmación de esta idea, los dos personajes más notorios del grupo de artistas son "hombres nuevos" divididos entre dos culturas y dos continentes; incluso entre dos temporalidades, como lo sugiere la nostalgia de Adán por su infancia en Maipú, nostalgia que introduce a su vez el tema del conflicto entre el campo y la ciudad.

Se podría suponer que el dandy, al ser un sujeto sin raíces, sólo se tiene a sí mismo: que los límites de su patria se confunden con los de su propia individualidad radical. Sin embargo, los dandys de Marechal no son personajes solitarios, ni asociales. Por una parte, todos ellos padecen, al igual que el Astrólogo, Erdosain y los otros, el drama de la filiación imposible: para empezar, no están inmersos en una estructura familiar; además, sus vínculos sentimentales se ven aquejados de un severo platonismo, en el caso de Adán en su relación con Solveig, o de una lujuria risible y sin probabilidades de realización, como es la que siente Samuel por Haydé,

[100] Ver, en especial, la segunda sección –"Le Flânneur" (35-106)– de Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.

hermana mayor de la primera. Si bien de formas distintas, los dos amigos están enamorados de una pareja de hermanas que jamás corresponderán a sus sentimientos. Sin embargo, otras instituciones vienen a reemplazar los inexistentes lazos filiales. A diferencia de lo que ocurre con los conjurados de Arlt, cuya cohesión está dada por la participación en un mismo proyecto, en Adán Buenosayres la afiliación se funda en dos factores: primero, la inserción en el gremio de los pensadores y los artistas, donde los poetas y los filósofos se codean con los pintores y los sociólogos; y, en segundo lugar, la institución de la amistad, que se manifiesta en la camaradería varonil. Así, nos estamos refiriendo a un círculo de intelectuales bohemios que son, a la vez, amigos e interlocutores que comparten sus respectivos mundos íntimos –como Adán y Samuel–, pero también debaten aquellos asuntos que, en tanto grupo articulado en torno a una problemática cohesiva, les conciernen. Dicha articulación se sustenta, sin duda alguna, en el factor generacional, ya que todos son jóvenes de edades cercanas que se sienten interpelados por dramas análogos. Como se trata de una pandilla de dandys, su modo de socializar, de discutir y de hacer arte es particular: se basa en la *performance* colectiva, la intervención urbana, la aventura grupal.

En términos de Burton Pike, este círculo de artistas dramatiza un modo de habitar la ciudad que se instala a medio camino entre los polos opuestos del individuo y la masa.[101] Uno de

[101] "Two extreme types of actors show up with increasing frequency in the fragmented world-city of nineteenth- and early twentieth-century literature. The figure of the alienated and isolated middle-class individual, frequently an artist, has its roots in the literature of the late eighteenth century and the Romantic period. A crowd of people as an undifferentiated mass, acting as a depersonalized collective character and forming a peculiar kind of anti-community within the dissociated culture, appears in literature some hundred years later. In a few works these two types are distinctly opposed: a withdrawn, sensitive, but devitalized individual confronts a passionate mob which has power but not insight" (100). Yo diría que Adán Buenosayres reescribe la oposición individuo/masa en otros términos: para empezar, el individuo es el inmigrante popular, no el burgués de clase media; y la masa no se identifica con lo popular, sino con la burguesía como clase indiferenciada. Además, el individuo no está "desvitalizado", como sugiere Pike, sino todo lo contrario: su intensidad vital es notoria.

los fenómenos más destacados de la expansión urbana moderna fue la aparición de la masa: el gentío anónimo, la aglomeración humana amorfa que constituye el telón de fondo de la soledad del individuo aislado. Burton Pike señala que el concepto de "masa" es una creación decimonónica: sus primeras representaciones literarias se encuentran en la literatura decimonónica tardía; por ejemplo, en las descripciones de escenas bélicas en Guerra y paz (111). La masa no es una realidad cuantificable ni analizable, opera como una unidad indeterminada, un bloque opaco donde lo singular se ahoga y se pierde. Cuando reflexiona sobre la masa, Pike distingue la multitud de la muchedumbre: mientras que la primera es una concentración de personas en un espacio público determinado con un objetivo definido –viene a la mente la imagen de un mítin político–, la segunda se presenta como una confusión incoherente, potencialmente violenta: un "mar humano", como ocurre en las manifestaciones callejeras de protesta que se salen de control.[102]

Sin duda, la multitud y la muchedumbre son conceptos relacionados con el de masa; pese a ello, la masa no se define, realmente, como un conjunto objetivo de seres humanos, por más numeroso y desordenado que pueda ser, sino más bien como un efecto óptico y subjetivo producido desde cierto punto de vista. Se trata de "presentar al grupo" como si fuera una masa: es decir, un objeto compuesto por seres humanos pero, a la vez, deshumanizado y despersonalizado, dueño de una psicología propia (Pike 111). Por lo general, la distancia entre el individuo y la masa imaginada es de clase: el sujeto de clase media se refiere a las clases populares como el ámbito de la masa (Pike 110). En Adán Buenosayres este criterio no se aplica:

[102] Uno piensa de inmediato en Palinuro de México (1978) de Fernando del Paso, novela en que la relación entre el círculo de artistas y la masa se torna sangrienta.

el factor central para distinguir entre el individuo y la masa es estético, no social; está asociado a un modo de vida "artístico" que encierra un prestigio especial; una superioridad ética, se puede decir. La perspectiva desde la cual es posible imaginar la masa corresponde al individuo-artista que "se sabe distinto", y que por ende es capaz de valorarse a sí mismo como una entidad singular y diferenciada, al tiempo que minusvalora a los imaginarios miembros de esa fantástica "masa" que, como engranajes de una máquina que los incluye y supera, carecen de voluntad y de pensamiento propios. Así, lo individual representa y agota lo positivo, y lo masivo se carga de negatividad. Lo positivo es lo que lleva el sello del nombre propio, la firma del artista, mientras que lo negativo corresponde al anonimato de los seres que resultan indiferenciables de su prójimo: en el caso de esta novela, hablamos de la burguesía, no del proletariado, como el sitio de lo masivo. No obstante lo dicho, en Adán Buenosayres el fuerte individualismo practicado por los personajes no llega a ser extremo ni radical, porque no rompe todos los vínculos con la sociedad. Los amigos de Adán practican un esnobismo parcial, flexible, y, en último término, sociable: se saben diferentes y se sienten superiores, pero esta conciencia no les impide interactuar con los demás, porque esa interacción es la condición de posibilidad de la diferenciación entre el individuo y la masa. Después de todo, ¿cómo ser distinto si está aislado? Esta doble condición de inclusión y exclusión simultáneas y armónicas es una marca del dandy, que no es un sujeto solipsista sino, realmente, todo lo contrario, como señala Baudelaire en Le peintre de la vie moderne:

> C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. (710)

La realidad de la masa no es empírica: es la proyección de la mirada censuradora del individuo, de la mirada y la voz, podríamos decir, pensando en la imagen de Tesler en la ventana. No es otra la actitud de Adán Buenosayres y sus amigos en esta novela: el círculo que ellos conforman es la reunión de un conjunto de egos, la proyección de varias individualidades conjugadas para brillar. Como los dandys baudelairianos, juntos conforman una hermandad, una casta de elegidos, una suerte de aristocracia del espíritu que reclama para sí una doctrina y una ética. Ésta es, precisamente, la perspectiva del cenáculo de vanguardistas, una asociación compuesta voluntariamente por singularidades irreductibles que, sin renunciar al carácter insular que las justifica, deciden unir esfuerzos con el propósito implícito de afirmar su diferencia radical ante la masa adversaria, y con el objetivo tampoco dicho de oponerle una resistencia activa y militante a través de la praxis cotidiana de la vida como arte. Indudablemente, el ataque y la defensa de vanguardia y retaguardia son movimientos performativos. Los eventos protagonizados por el grupo de artistas, como el funeral en el cementerio de la Chacarita, suelen tener un componente estético; por contraste, la masa carece de forma y armonía, se define justamente como un atentado contra la belleza. De este carácter agónico intrínseco al círculo de artistas proviene la agresividad de Tesler, por ejemplo; una agresividad que es enfática y pedante, pero que no se traduce en violencia real. De la misma manera se explica el estilo confrontacional que asume el grupo cuando entra en conflicto con su némesis; llegamos ahora a la escena de la tertulia en casa de los Amundsen, el primer momento en el cual vemos a todos los amigos congregados en el mismo recinto.[103]

[103] El lenguaje de resonancias bélicas no debe sonar extraño, desde que el origen mismo del término "vanguardia" está en la guerra, y teniendo en cuenta la afinidad innegable entre la vanguardia, el fascismo y la revolución: el futurismo de Marinetti es el ejemplo más conocido.

Los círculos de artistas son agrupaciones reducidas y minoritarias, en las que no todos son bienvenidos. El exclusivismo funciona, aquí, como una consecuencia de la alta estima en que se tienen los miembros. Por ello, podría resultar extraño descubrir que una cuadrilla de vanguardistas ha sido invitada al salón de una familia acomodada de la clase media bonaerense. Hay dos explicaciones para ello: allí se dan cita el poeta y el filósofo con sus amadas inalcanzables, la mayor de las cuales, Haydé –doble ficcional de Norah Lange– es una señorita con aspiraciones intelectuales que gusta de rodearse de hombres de letras. Además, esta apertura es coherente con la política editorial del Martín Fierro, que sin ser una publicación masiva tampoco cultivó el hermetismo, ya que su tiraje de catorce mil ejemplares le permitía acceder al hogar burgués. En este espacio se distribuyen las posturas y se ordenan los bandos: un extremo de la sala, el llamado "rincón metafísico", lo ocupan los vanguardistas, cuyo número es aumentado por la llegada del astrólogo Schultze (Xul Solar), el petizo Bernini (Raúl Scalabrini Ortiz, autor del ensayo El hombre que está solo y espera de 1931), Luis Pereda (el futuro autor de Ficciones), Del Solar y Franky Amundsen;[104] y, en el otro bando, los modernólatras, los defensores de la ciencia y el progreso –en términos de Samuel, los embajadores de la "ciudad de la gallina", los defensores de la masa sin pertenecer a ella: el médico Negri, adalid de los progresistas, no es un hombre inculto, pero su ideología es la incorrecta. Enemigo de los jóvenes artistas, tiene con ellos algo en común: todos forman parte de una misma representación en la que el Progreso y el Espíritu contienden en perfecta desigualdad de condiciones, ya que la

[104] Marechal no negó que existiera una correspondencia entre sus personajes y los nombres mencionados. Sin embargo, se defendió de las airadas reacciones de los personajes retratados subrayando la tesis del "humorismo angélico", negando la voluntad de sátira malévola y expresando su sorpresa ante la falta de humor y autoironía de los implicados, así como celebrando las excepciones de aquellos que, después de publicada la novela, no renegaron de su amistad: Xul Solar, Scalabrini Ortiz y Oliverio Girondo, casado con Norah "Amundsen" Lange ("Claves" 112-13).

opinión del narrador, dispuesto a mofarse de los argumentos de Negri y a la vez a festejar la retórica grotesca y rotunda de Tesler, es hecha explícita sin dejar ningún lugar a dudas. El médico, emblema decimonónico tardío del positivismo argentino, es presentado como un fantoche que no merece ningún respeto. Es cierto que los demás personajes también se mueven y dan saltos como si fueran marionetas, pero cuentan con la obvia simpatía de la voz narrativa. A cargo de ella se efectúa la sátira de la civilización y la exaltación de la barbarie, celebración y denuesto que son, como lo señala María Cristina Campos Fuentes, reveladores de una inversión carnavalesca de la oposición jerárquica que ha normado el desarrollo de la cultura letrada argentina desde la fundación decimonónica del proyecto liberal.

> Lo que Lucio Negri no podía entender era la cerrazón mental o la inteligencia obtusa o el espíritu cavernario de los que aún se obstinaban en desconocer la dirección ascendente del Progreso, realidad tan visible ya que sólo podía ocultarse a los ojos cegados por las viejas lagañas del oscurantismo (…) Por su parte Samuel Tesler no sólo reconocía los progresos de la técnica, sino que, además, puesto él frente a ciertas invenciones de carácter mecánico (aviación, heladeras eléctricas, radiotelefonía), confesaba experimentar una erección instantánea de su atributo viril, fenómeno que, según él, no dejaba lugar a dudas acerca de su entusiasmo por el maquinismo. Pero cuando reflexionaba en que toda esa conquista se había hecho a costa de la regresión espiritual más formidable que vieran los siglos, entonces él, Samuel Tesler, confiaba la sanción a su vejiga, y se meaba torrencialmente en el progreso y en todos y cada uno de sus milagros. (126)

A pesar de que los temas tratados fueron en su momento, para los intelectuales argentinos que pensaron en ellos, asuntos cruciales para el arte y la cultura del país, Leopoldo Marechal se permite, veinte años más tarde del momento en que dichos temas estuvieron vigentes, abordarlos con una intención lúdica y risueña, restándoles toda trascendencia. No hay que perder de vista de que mientras los intelectuales disienten, en el otro ambiente se está desarrollando otra charla paralela: la que involucra a las señoras de la reunión. Estas respetables damas burguesas no pronuncian palabras tan alturadas como “progreso” o “espíritu”; más bien, tocan temas más

domésticos, pero siempre relacionados con el bienestar o el malestar del cuerpo. La señora Ruiz aporta la anécdota más memorable cuando relata que, tras varios días sin poder aliviarse, un sufrido profesional de la salud se vio en la obligación de extraerle un enorme bolo fecal del tamaño de un huevo de avestruz (124). Con este as bajo la manga, deslumbra a sus oyentes, demostrando su orgullosa superioridad y construyendo, al mismo tiempo, una metáfora irreverente de las palabras que resuenan en la sala vecina. Al fin y al cabo, no es del todo falso sostener que el discurso de Tesler es, en la misma medida que el de Negri, una pelota de mierda tan voluminosa y sorprendente como la que albergó por demasiado tiempo el estómago de la señora Ruiz.

A partir de esta sardónica reescritura del añejo tópico argentino de la civilización versus la barbarie, el duelo en que se traban les permite a los guerreros de la palabra desempeñar roles antagónicos, que suponen una actitud especial del cuerpo, y una estudiada colocación en el escenario. Así, por ejemplo, Franky Amundsen sirve los licores "con el envaramiento de una nurse copetuda" (139). El mismo personaje, movedizo y chispeante, ha girado minutos antes sobre sus talones (134), realizando así un paso de baile que sería impracticable para cualquier mortal de carne y hueso. Bajo los pies danzarines de Franky, el espacio de la sala, dividido entre la zona de los metafísicos y la de los materialistas, se convierte en un teatro de sainete en el cual no faltan las butacas para los espectadores:

> En un ángulo del salón, a derecha y foro de los lectores, acababa de estallar una polémica singular entre Samuel Tesler, metafísico, y Lucio Negri, laureado en medicina. Dueño y señor de una butaca, Samuel Tesler se debatía en el mismo vértice del rincón, teniendo a su izquierda la efigie melancólica de Adán Buenosayres, un trovador sentado, y a su derecha la estatuaria figura de Lucio Negri, el cual, de pie y ubicado con amorosa estrategia, ofrecía en aquel instante a las muchachas del diván celeste una versión escogida de su perfil, no sin vigilar al filósofo que tan despiadadamente lo atacaba. Cerca

> de Adán Buenosayres, gordo, rosado y pulcro, el señor Johansen asistía gravemente a la contienda: sus ojitos mansos iban de un contrincante al otro, según se replicaban; y el señor Johansen parecía dudar a fondo, como si pesase las razones de ambos en alguna tramposa balanza. (106)

Como en un tablero de ajedrez, se disponen las piezas de una lucha que, expresada en nuestros términos, es una lucha entre el arte y la vida. En un rincón está la vida rutinaria, la vida cotidiana del trabajo y la producción, la vida de la Buenos Aires exterior, de la industria, el comercio, la ciencia y el progreso. La defensa de esta postura, a cargo de Negri, es vilipendiada por el narrador, entre otros motivos, porque peca de excesiva solemnidad. Una solemnidad que está ausente en el caso del ingeniero Valdez, hipnotizador espontáneo (149), el cual depone sin apuro la seriedad que su profesión invitaría a atribuirle y monta una pequeña farsa que todos los presentes aplauden y celebran por igual. A pesar de este interludio de confraternidad, lo cierto es que la fragmentación existe y se concretiza en el espacio. En el otro rincón se encuentra el arte, que adquiere cuerpo en las conductas tan cómicas como frívolas de sus apóstoles. Estos ponen en escena una estetización de la cotidianidad, representada por el cronotopo del salón burgués, mediante un histrionismo deliberado, acentuado y autoconsciente, con el que buscan "llamar la atención" de la masa, hecha de burgueses sin identidad propia, gracias al despliegue de una intensidad mayor a la del oponente. *Larger than life*, el dandy busca sorprender, y esto le hace gozar, porque implica la victoria de no haberse, a su vez, dejado sorprender por el otro: "C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné", (710) decía Baudelaire. La intensidad vital es la clave: la reintegración de la vida en el arte se lleva a cabo a través de una exaltación de la vida que sólo su transfiguración en evento, el cual se caracteriza por una potenciación del instante, puede imprimirle. Toda esta energía proviene del cuerpo de los actores, pero también de sus palabras, de su frenesí conversador. Sin duda está cargada de falsa

erudición y de auténticos disparates, como la descripción que hace Schultze del neo-criollo, pero respeta la norma del "posero", figura que Adán y sus amigos también encarnan: fingir para impresionar al otro, atarantarlo para dejarlo en silencio. La conversación se eleva al nivel de programa estético y de divisa vanguardista, quizá porque su propósito no es retórico, porque no busca persuadir a nadie de ninguna verdad, sino tan sólo desplegarse gratuitamente para intensificar efímeramente la chatura de una tertulia que, sin sus convidados bohemios, habría sido más opaca y aburrida.

La intensificación de la experiencia por medio de la valoración de lo perecedero, del evento que culmina y del instante que, en verdad, nunca es apresado plenamente: en "Formalism and Time", Catherine Gallagher discute esta particular forma de "esteticismo de la brevedad" en su revisión de la visión crítica y ética del ensayista y escritor inglés Walter Pater, plasmada en su ensayo The Renaissance: Studies in Art and Poetry. En la lectura de Gallagher, Pater se nos presenta como un defensor del impresionismo. La estética no debe estudiar los conceptos abstractos, ni pretender definir la belleza en sí misma, sino que debe prestar especial atención a la impresión particular que la obra de arte provoca en el individuo que la contempla. En lo tocante a la poesía, el método para acercarse al poema es analítico, no sintético: la impresión que el poema produce en su lector, es decir el hecho estético-poético, es producto de la interacción entre el sujeto y algún elemento específico del texto; en otras palabras, no de la obra ponderada como un todo unitario, sino de alguna parte especialmente intensa y memorable. Así, el crítico debe elegir y discriminar lo valioso de lo ordinario, seleccionando únicamente ciertos fragmentos: "In Pater's view, it is the critic… who lifts the essential, formula-bearing moments out of the tedium of the long work" (240). Detrás de este método de lectura que atomiza el texto

y persigue en él la partícula mínima-esencial, descartando el relleno insustancial, hay una visión moderna del tiempo como una progresión indetenible hacia la muerte: como una corriente lineal, irreversible y destructora, imagen que evoca el arroyo de Adán, pero con la diferencia de que la visión de Pater es secular e inmanentista. Si la vida humana es frágil y efímera, entonces es preciso "vivirla intensamente"; así, el método de lectura deviene una ética completa, que consiste en vivir en éxtasis perpetuo. Y para construir ese éxtasis sin término, resulta indispensable aferrarse al instante álgido: mejor dicho, residir exclusivamente en cada una de las islas que el archipiélago de instantes sublimes representa. Del mismo modo en que Pater sugiere enfrentarse a la poesía, así también se debe vivir: "de instante en instante", persiguiendo la intensidad del momento fugaz y soslayando la materia gris de que está compuesta la existencia cotidiana del hombre. Sólo de esta manera es posible estetizar la vida: "Getting from one such intense moment to another with the greatest celerity becomes the task of the aesthetic life" (241). Por cierto, habría que añadir a la reflexión de Gallagher que dichos instantes perfectos no son hallazgos: son construcciones, que deben ser edificadas y re-edificadas una y otra vez por el trabajo de los dandys.

Ahora bien, volviendo a la disposición espacial del drama de la conversación en la tertulia Amundsen, la asimétrica distribución de los géneros resulta elocuente. Las mujeres no pueden formar parte del círculo de artistas, pero sí se les permite asistir a sus diálogos y riñas.[105] Presencias estelares de la platea, "las muchachas del diván celeste", es decir Haydé y Solveig,

[105] El problema del género nos lleva a establecer una similitud entre dos formas de asociación grupal que comparten ciertos rasgos: el círculo de artistas y la sociedad secreta. Por ejemplo, en los cuentos de Borges, donde abundan las sociedades secretas, hay una relación muy próxima entre la autoría y la membresía. Dicho de otro modo, ser un autor literario, un hacedor de ficciones, implica casi por necesidad pertenecer a una sociedad secreta conformada únicamente por varones.

son las asistentes privilegiadas del varonil *showdown* que se disfraza de combate entre dos cosmovisiones rivales, pero que a otro nivel es también una escena de cortejo: celestes y terrestres se enfrentan por la atención de las señoritas de la casa, enarbolando su intelecto y su verbo florido como armas de seducción.[106] El cronotopo del salón burgués, descrito por Bajtín como un puente entre la esfera pública y la privada, sirve aquí también como la soldadura entre las ideas y los afectos. Se trata empero, es preciso anotarlo, de una falsa contienda, porque los vencedores y los derrotados se conocen de antemano. Acatando una curiosa ley de compensación, los que triunfan en el arte no vencen en la vida, y viceversa: los dandys se benefician, al tiempo que se perjudican, de la justicia poética. A pesar de que, durante el debate, el único escudero del médico haya sido el gris señor Johansen, y pese a que Johansen se retira de la arena, más apabullado por la grosería de los rivales que persuadido por sus razones, la victoria le pertenece a la ciencia: y no sólo en la casa Amundsen, sino también en la ciudad entera, víctima de un gigantismo indetenible alimentado por la fe en el progreso. El médico Negri será, por una parte, el pretendiente natural y triunfante de la adolescente Solveig, la cual, a diferencia de su hermana, no sufre de inquietudes del espíritu y está lejos de sentirse interesada por el inesperado regalo que le ha hecho ese extraño tipo apellidado Buenosayres: el "Cuaderno de Tapas Azules". Mientras tanto, su hermana Haydé, pese a que conoce la pasión de Tesler, se siente movida a la hilaridad antes que a la reciprocidad. Al término de la escena, los vanguardistas se retiran batidos en el amor, un resultado que, a fin de cuentas, era esperable y natural. Antes de marcharse, Tesler ha dejado claro que la apelación a la autoridad es, tan sólo,

[106] La conversación y la seducción también se encuentran en otra novela que analizaremos en el próximo capítulo: Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante, un texto en el que están aún más marcado el deseo de "deslumbrar" al otro a través del despliegue de la cultura y del ingenio.

una de las múltiples falacias que se han colado en una discusión no basada en el argumento legítimo, sino en el carga-montón, el gesto enfático y la palabra rotunda; es decir, en el impacto que golpea y el fogonazo que deslumbra: "Yo tengo cuarenta siglos de edad", conmociona al auditorio cuando Negri le pregunta cuáles son sus pergaminos, en qué sostiene su idiosincrásica verdad. Al cabo tiene que irse, por la sencilla razón que también expulsa a sus compañeros de ese espacio: taller del emparejamiento, ámbito de reproducción social donde los pretendientes y las jovencitas encuentran a la pareja formal al lado de la cual fundar una nueva familia, el salón burgués no podría ser la última escala de un puñado de artistas hechos para el camino y la aventura.[107] Ellos no buscan ganar, porque hacerlo sería vulgar y no los llevaría a ningún lugar deseable. De hecho, los pondría en el mismo sitio de los burgueses a los que desprecian. Mirado desde otro ángulo, su fracaso sentimental representa una estrategia más para cultivar y proteger la individualidad excéntrica del dandy callejero. Esa individualidad es un don precioso que se hace necesario cuidar, puesto que la masa es una realidad temible que amenaza con contaminar y con engullir al ser original, robándole su personalidad única y devolviéndolo al pozo de la normalidad y el anonimato.

La salida de la tertulia de los Amundsen tiene un aire de fin de fiesta. En un arranque inesperado y gratuito, Adán saca a bailar a la señora Ruiz (155), y todos los demás siguen su ejemplo para fundirse en un baile universal que demuestra que, en el plano de lo efímero y lo superficial, los vanguardistas no han perdido la guerra. Todavía son capaces de inspirar a sus

[107] Se cruzan y se separan, aquí, dos de los cronotopos principales estudiados por Bajtín al trazar la historia moderna: el cronotopo del camino y el del salón burgués. El primero es recorrido por los vanguardistas de Marechal a través de la aventura: su itinerario, aunque tiene un fin (el de ver a Juan Robles), admite desvíos y sorpresas, encuentros increíbles y tránsitos a otros niveles de realidad, donde aparecen personajes fantásticos. Como señala Bajtín, el cronotopo del camino está muy vinculado al del encuentro, porque propicia la intersección de múltiples voces y de sujetos de distintas clases sociales.

rivales e, incluso, de convertirlos temporalmente a su causa, junto a los demás pobladores de Buenos Aires y, por extensión mágica, a todos los habitantes del globo. En suma, es la realidad misma la que ha sido transfigurada en ritual, como lo expresa esta cita del final del libro segundo: "Los bailarines tenían fuego en los pies, y el salón entero bailaba como si estuviera demente. ¡Bravo! Afuera la ciudad bailaba entre un millón de focos encendidos. En el espacio inmenso bailaba la tierra" (155).

Sin embargo, el baile termina, y los danzantes se ven obligados a retirarse. Pero esto no significa que haya acabado la polémica. Ésta se traslada al interior del círculo de artistas, que revela, en sus fricciones amables, no ser un bando homogéneo. Frente a la amenaza común, los vanguardistas cierran filas, pero una vez devueltos a la intemperie y al dédalo de senderos que les ofrece la ciudad, cunde el divisionismo y se perfilan las facciones: Del Solar y Pereda, criollistas práctico y teórico respectivamente, forman un ala, y la otra incluye a un solitario Tesler, el escéptico y el aguafiestas empeñado en ridiculizar el discurso criollista, negándole toda correspondencia con la realidad (los otros personajes, Buenosayres, Schultze, Amundsen y Bernini, deben ser vistos como comparsas flotantes sin afiliación fija). "¡Hasta dónde puede llegar una mala literatura!", se indigna el sabio villacrespense: "¡Hasta convertir en héroes nacionales a dos o tres malevos inofensivos!" (141). A estas alturas del argumento, la pelea no se da entre la "ciencia" y el "oscurantismo", como diría Negri, sino entre los criollistas y sus rivales dentro del mismo grupo, lo cual quiere decir que los términos de la batalla divergen: ahora, lo que importa es determinar la esencia de la nación, que para unos reside en el pasado mítico del arrabal y sus héroes, y para otros todavía está por construirse en la actividad futura de los nuevos argentinos, entre quienes el inmigrante y sus descendientes disfrutan un rol protagónico. Sin

embargo, lo que prima finalmente, como afirma el narrador, es una "devoción fraternal indestructible": la casta de elegidos cierra filas. "Todo queda entre amigos", podría decirse, y la corriente de comicidad fraterna que une a los caminantes será la tónica dominante a lo largo de la siguiente etapa de la travesía: la aventura "criolli-malevi-funebri-putani-arrabalera" (140) que proponen los criollistas, con la primera finalidad –otras acciones de interés no tardarán en salir al paso– de visitar a un hombre muerto: el malevo Juan Robles, encarnación misma de esa hierática cultura del coraje que floreció en las pampas del siglo pasado y que Del Solar y Pereda, imbuidos de una credulidad extrema, creen aún viva y vigente.

Su interés por el universo del arrabal resulta lógico. El arrabal representa la frontera entre la ciudad y el campo, el espacio liminar en el que, hipotéticamente, sobreviven los residuos de la subcultura campestre de los malevos y los payadores, que se extinguió antes del cambio de siglo. Adolfo Prieto señala que el discurso criollista fue fundamental para la constitución del mundo de referencias de los martinfierristas.[108] El martinfierrismo se propuso la tarea de definir un "ser argentino" desde el horizonte de un nacionalismo cultural (Sarlo 1982) de tipo genealógico.[109] El

[108] Consultar "Boedo y Florida" y "El hombre que está solo y espera" en Estudios de literatura argentina.

[109] En su recorrido por las diversas fases de la historia del nacionalismo, Elías José Palti (2001) consigna la existencia de dos grandes modos de entender la nación: bien como una entidad objetiva y trascendente, dueña de una identidad natural, o bien como una construcción, un artefacto producido. La primera fase, a la que denomina "genealógica", posee su matriz en el pensamiento romántico europeo, específicamente en el romanticismo alemán: en los siglos XVII y XVIII, la nación fue experimentada y pensada como un "organismo". La teoría organicista en cuestión entraña una concepción "preformacionista-evolucionista" del organismo, en el sentido de que este se creía imbuido de un principio vital denominado "nisus formativus", un embrión que predeterminaba su carácter y codificaba la lógica de su desarrollo. La concepción genealógica de la nación empezó a ser puesta en entredicho en la segunda parte del siglo XIX, de la mano de pensadores como Renan y el inglés Lord Acton, que subrayaron la ausencia de bases naturales de la identidad nacional y enfatizaron su condición de "constructo histórico" en las líneas de una visión "subjetivo-voluntarista", en la cual cobra gran importancia la manifestación de un deseo colectivo: la voluntad de existir como nación, expresada en el presente como afirmación de solidaridad colectiva y como mediación subjetiva en la relectura de la tradición común (332). A partir de la Primera Guerra Mundial, el cuestionamiento emprendido por Renan se profundizó. En el contexto de los nacionalismos emergentes del siglo XX, historiadores como Carlton Hayes y Hans Kohn rechazaron la concepción orgánica de la nación y postularon

contexto social de la época ponía sobre el tapete la cuestión de la identidad: el flujo inmigratorio, que había saturado ya a Buenos Aires, ejercía presión sobre el imaginario de la élite tradicional, creando una oposición entre argentinos viejos, auto-identificados como propiamente criollos, y argentinos nuevos o recién llegados. Asociado al primer grupo, el martinfierrismo apeló a una tradición cultural articulada, en primer lugar, en torno al uso de la lengua oral: la "correcta" pronunciación del español rioplatense era el criterio que distinguía a los propios de los extraños. Existió, también, un llamamiento al imaginario del criollismo, cuyo protagonista es sin duda el gaucho (de ahí el nombre mismo del periódico). El influjo de la tradición criolla constituye, para Sarlo, la marca del "moderatismo" de la vanguardia argentina, que supuso una combinación de continuidades y rupturas.[110] Ciertamente, el criollismo que ejercieron los martinfierristas tuvo un sesgo urbano, y no debe ser confundido con el criollismo populista que Adolfo Prieto (2006) estudia como uno de los discursos formativos de la nación moderna durante las últimas dos décadas del siglo XIX. El criollismo populista aportó el banco de imágenes que alimentó los folletines y la prensa periódica, dos modos de transmisión del conocimiento que apelaron, en lo esencial, a las masas recién alfabetizadas gracias a las campañas de instrucción pública agresivamente desplegadas por un estado desarrollista. De todas estas imágenes, sin duda la más influyente y duradera sería la del gaucho Juan Moreira. Esta vertiente del criollismo, que para los años 20 era ya un discurso clausurado, ofrece su objeto de parodia al Adán Buenosayres,

---

que la nación es una categoría inventada, para la cual toda valoración fundacional del pasado es una operación mítica y subjetiva.

[110] "Martín Fierro es una vanguardia módicamente radical, porque tampoco es radical su colocación frente a las instituciones de la sociedad argentina. Su tema, la creación de un ambiente literario, la reforma de la sensibilidad, no afecta a las propias condiciones de existencia del intelectual. Su moderatismo informa tanto sobre la ausencia de aristas subversivas como sobre las relaciones que mantuvo con las instituciones de consagración tradicionales" (65).

cuyos jóvenes personajes crecieron y se formaron en un medio impregnado de reminiscencias campestres.[111]

Es lícito definir la aventura protagonizada por estos siete jóvenes vanguardistas como un recorrido nocturno por el arrabal, es decir, la frontera entre la ciudad y el desierto, pero también como un "viaje a la semilla". El cronotopo que condensa el desplazamiento espacial y el movimiento temporal es la orilla, una noción que, como señala Sarlo, fue indispensable para definir el territorio afectivo y el ángulo epistemológico de Borges en su juventud –me refiero al Borges de Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, Evaristo Carriego– y a lo largo de su carrera.[112] Por su parte, Prieto remarca la fidelidad nostálgica del Borges maduro a la matriz criollista, sensibilidad que aflora en varios de sus poemas tardíos y en tres cuentos de El informe de Brodie (2006: 22). Algunos de estos aventureros, precisamente los que han propuesto la aventura, se encuentran, como el mismo narrador informa, en estado de "embriaguez telúrica", pues tienen un objetivo: el fin del recorrido es llegar a la entraña misma del pasado mítico argentino, con el propósito implícito de así demostrar, para los descreídos que acompañan a la comitiva, la "verdad" profunda de ese pasado. Encontrar a Juan Robles, confraternizar con un malevo de carne y hueso, sería la prueba más rotunda de que la memoria de una Argentina auténtica, una Argentina profunda, todavía puede ser conocida y visitada en el

[111] "A mediados de los años 20, mientras desaparecían en silencio los vestigios del criollismo populista, llegaban a su ruidoso pináculo las experiencias de renovación vanguardista nacidas en el clima prometedor de la primera posguerra. Muchos de los jóvenes vanguardistas, nacidos en el filo del nuevo siglo en pleno auge de la imaginería criollista, contaban, de hecho, con una infancia impregnada por la lectura más o menos clandestina de los títulos mayores de la serie. No sorprende, en consecuencia, que en los momentos de razonar las bases de una literatura que fuera todo lo moderna que la ola de la vanguardia internacionalista suponía y todo lo nacional que la pertenencia a un territorio y a una historia específica parecían reclamar algunos de ellos, se decidieran a empalmar ambos niveles de expectativas" (Prieto 2006: 22).

[112] Consultar Borges, un escritor en las orillas (1992).

espacio actual de la nación. En último caso, lo que se busca es aprehender vivencialmente el "espíritu de la tierra", esa noción vaga que adoptaron los ensayistas del novecientos –por ejemplo, Ricardo Rojas con Eurindia–, y que está presente, quizá de forma residual, en El hombre que está solo y espera de Scalabrini Ortiz. Por cierto, la postura de este no es defensiva ni resistente a la inmigración. En su visión, el espíritu de la tierra, suerte de esencia nacional espiritual, se canaliza a través del inmigrante, que queda así incorporado a la vida profunda del país. Esta vida se manifiesta en la metáfora del hombre solitario y a la espera, suerte de gigante conformado por la unión de todos los argentinos.[113]

En otras palabras, lo que Pereda y Del Solar buscan es hallar una correspondencia entre la realidad y el discurso; pero no cualquier discurso, sino el que los legitima como intelectuales concernidos por la cuestión nacional. No se trata de descubrir, sino de reconocer lo familiar y de reconocerse en una herencia cultural. Parecería, entonces, que un proyecto guiara los trabajos de estos intelectuales en pos de un objeto conocido de antemano; sin embargo, esta forma de entender la aventura se aleja demasiado de lo que, propiamente, es dado entender como "aventura", y además no se corresponde con las andanzas reales de estos peregrinos, que están más próximos al *otium* que al *nec otium*. Al fin y al cabo, la embriaguez de algunos es telúrica, pero la de todos es literal.

Realizando una comparación entre el Quijote y el Persiles, Julio Baena distingue entre el trabajo y la aventura. El primero es transitivo, porque tiene un objeto; la segunda es intransitiva,

[113] "Scalabrini imagina ese hombre como un gigante nutrido por el aporte inmigratorio; le asigna una grandeza que empequeñece al destino y acepta que los millones de hombres que lo integran sólo pueden unirse a su conciencia por la cuerda vital del sentimiento. Inaccesible a la inteligencia, este hombre –cuyo símbolo topográfico será el de la más simbólica de las esquinas porteñas, la de Corrientes y Esmeralda- representará el vórtice en el que se precipita el torbellino de la argentinidad" (Prieto 1969: 70).

y abierta, lo cual significa que es un fin en sí mismo: es gratuita y autónoma, y en eso se acerca a la belleza.[114] Lo cierto es que, aunque en un inicio los criollistas imaginaron el paseo como un "trabajo", terminan siendo envueltos por el azar, la gratuidad, y la autonomía de la aventura. Ella discurrirá por un cauce impensado, llevándolos al extravío y conduciéndolos al encuentro con una galería de seres fantásticos que, pese a su forma monstruosa o a su consistencia espectral, son en realidad personajes conocidos por todos. La aparición de estos seres sigue la pauta de una entrada teatral: mezclando tiempos y rompiendo cronologías, se juntan el pleistoceno y el siglo XIX. Ellos son el famoso gliptodonte,[115] el cacique Paleocurá, el malón fantasmal, el gaucho Santos Vega,[116] Juan sin Ropa y el neo-criollo. Significativamente, los cinco primeros son concretizaciones del imaginario letrado decimonónico, mientras que el segundo es una adición creativa realizada por uno de los aventureros: Schultze, que se suma de esta manera a dicho imaginario.[117] Así, más que un paseo por la realidad material del arrabal, la excursión se convierte en un peregrinaje cómico por las fantasías de la ciudad letrada, desde las

[114] "Lo de don Quijote son aventuras. Lo de Periandro y Auristela son trabajos. Aquéllas se buscan; éstos se pasan. La aventura es intransitiva; el trabajo, transitivo. El trabajo tiene un objeto; la aventura es su propio objeto. Escribir puede ser aventura o trabajo. En la aventura se encuentra el sujeto con lo real: con luces inciden en las cosas haciéndolas parecer objetos diversos. En el trabajo, la luz puede llegar a molestar, puesto que el objeto está previamente definido" (Baena 56).

[115] El llamado *glyptodon*, animal prehistórico de la pampa, aparece en los trabajos de Florentino Ameghino, defensor de la doctrina darwinista que fuera adoptada en las últimas décadas del siglo XIX como fundamento cientificista de un darwinismo social enarbolado por la élite criolla para proteger sus fueros ante la amenaza rampante de la inmigración (sobre el darwinismo en Argentina, consultar la introducción a la antología de textos editada por Leila Gómez).

[116] Santos Vega es, junto a Juan Moreira y Martín Fierro, la figura más importante del criollismo populista. Para un estudio de las apariciones de Santos Vega en la literatura argentina del XIX, consultar el segundo capítulo de El discurso criollista de Adolfo Prieto. Según la leyenda, este payador, cuya existencia histórica es brumosa y se sitúa en algún momento de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, se enfrentó al mismo diablo, escena parodiada por Marechal (Prieto 104). Santos Vega aparece en la obra de Bartolomé Mitre, Hilario Ascasubi, Eduardo Gutiérrez y Rafael Obligado.

[117] Gache ubica el origen del neo-criollo en el arte de Xul Solar: tanto en su pintura, como en el idioma que inventó el artista argentino (6). En su opinión, el imaginario creado por Solar invade la novela de Marechal, y se presenta con especial intensidad en la sección del viaje a Cacodelphia.

especulaciones geológicas sobre la formación del suelo pampeano, pasando por la amenaza del indio –hay una alusión a los tiempos previos a la conquista del desierto–[118] y por el gaucho como cimiento de la patria, hasta alcanzar una visión del futuro habitante argentino en el grotesco humanoide diseñado por Schultze. La aventura admite lo imprevisto, pero no es del todo azarosa. De hecho, estas criaturas que les van saliendo al paso, adquiriendo su forma y espesor en la oscuridad, aparecen puntualmente al ser convocadas en la conversación de los bohemios andariegos, conversación que, nunca mejor dicho, es de naturaleza performativa. Justo después de que Bernini exclama "¡Pobres indios"! (183), lamentándose por su exterminio, se escucha "un impetuoso redoble como de cien caballos que se les viniesen encima" (184). El acto de habla produce la materialización del personaje conjurado.

Como vimos, se ha afirmado que esta aventura dramatiza una impugnación satírica del imaginario de la élite martinfierrista, liderada en la novela por un fervoroso Borges.[119] En esa misma línea, se ha pretendido ver en la aventura de Saavedra una burla personal dirigida contra los integrantes de esa élite, burla que no sería incompatible, sino todo lo contrario, con el rebajamiento de sus ideales y la cancelación de sus imágenes. Sin embargo, si tal fuera el caso, se trataría de una impugnación tardía, y de una burla extemporánea, que pasarían por alto el hecho de que, para el año de 1948, la vanguardia argentina era ya una aventura concluida y un objeto de nostalgia. En mi opinión, la pulsión satírica que dominaba el debate entre el Progreso y

[118] La representación del indio es estereotípica y remite a su texto fundador: el poema romántico La cautiva (1837) de Esteban Echevarría. En dicho texto, el malón no es un conjunto humano organizado por normas -en otras palabras, una sociedad civil-, sino una turba desordenada, violenta y tumultuosa, en la cual no existe una policía; ni siquiera existen individuos. El principio dominante es una barbarie colectiva, un desenfreno bestial, que borra la singularidad de los participantes y las regulaciones de la vida política.

[119] Aunque González Lanuza no le atribuye el mismo protagonismo, y señala a Evar Méndez, director del Martín Fierro, como cabeza del grupo y líder que logró su cohesión (9).

el Arte no se encuentra presente en Saavedra; lo que domina es, por el contrario, un intento de rescate de la voluntad lúdica y la mirada irreverente que definió el martinfierrismo, intento de rescate que se tiñe del ludismo y la irreverencia del objeto rescatado. El ánimo no es ridiculizador, ya que ¿cuál sería el propósito de ridiculizar a una generación que ejerció la auto-ironía a veces despiadada? En la misma vena de Marechal, González Lanuza la define, en más de un lugar de Los martinfierristas, como un proyecto grupal y efímero cuya principal aportación a la literatura argentina fue, por encima de todo, de naturaleza ética. En este libro híbrido, que quiere ser, simultáneamente, la memoria de un grupo, una antología de su producción lírica, y una reflexión sobre una época, González Lanuza está muy lejos de "poner en tela de juicio el valor de su propia juventud" (71), o la de sus compañeros de generación. Sin sobrevalorar ni denigrar sus logros literarios, lo que pretende es situar a estos poetas y narradores en su contexto formativo, delineando las aristas de una sensibilidad común e interesándose, especialmente, por entender retrospectivamente el fenómeno- Martín Fierro: ¿cuál fue su impacto en la escena literaria del momento? Así, González Lanuza presenta la experiencia del Martín Fierro como una aventura generacional de aprendizaje y exploración; en otras palabras, un "juvenil gimnasio" (10). En su opinión, la importancia del grupo no fue primeramente estética, sino vital. Su "mayor mérito fue el ejercicio de esa propia vitalidad, con un sentido a un mismo tiempo de seriedad y de juego" (10). El humorismo, actitud central de los martinfierristas, fue para el autor de Prismas su mayor contribución (72-79). El desenfado fue su auténtica obra.[120]

[120] Distinta es la opinión que se vierte en la memoria de los antiguos directores del periódico, un texto redactado por Oliverio Girondo y leído el 27 de octubre de 1949 con motivo de cumplirse veinticinco años de su aparición. Como no se trata de una revisión personal del pasado, este texto destaca los aportes del Martín Fierro a la escena literaria y cultural de su tiempo, subrayando su trabajo de divulgación de estéticas novedosas –en poesía, artes plásticas, arquitectura, cine– en un medio cultural argentino descrito como anticuado, provinciano, y carente de interés. La memoria enfatiza el aire de modernidad que trajo el periódico: por ejemplo, a través de su afán por

La aventura de Buenosayres y sus amigos asume la forma de un "juego vanguardista" que, como todos los juegos, tiene reglas definidas, pero es incontrolable en sus resultados. Para Johan Huizinga, el juego no es una actividad necesariamente humana, pero sí profundamente estética. Por un lado, la gracia y la elegancia son propiedades esenciales del juego, propiedades que se transmiten al cuerpo humano cuando se encuentra en tensión y en movimiento. Las formas más evolucionadas de lo lúdico participan del ritmo y la armonía, las dos cualidades estéticas por excelencia. Por ello, el baile que Adán Buenosayres fomenta en la tertulia Amundsen calificaría como un juego. Pero más allá de estas características formales, lo central es destacar que, como el arte, el juego es una actividad libre y voluntaria, una "aventura intransitiva" que sólo se hace posible gracias al deseo compartido por uno o más jugadores de salirse del orden cotidiano, el universo del trabajo y la rutina, para ingresar fugazmente en una esfera de actividad mágica, radicalmente autónoma y, por necesidad, evanescente. En esta esfera impera el desinterés, porque el juego se desarrolla al margen de la satisfacción de las necesidades y apetitos básicos. Es un interludio de la vida corriente, que la amplifica, adorna y enriquece. Y adorna, además, a los propios jugadores, que con frecuencia deben disfrazarse para poder jugar: así, cabría imaginar el atuendo del dandy como un disfraz especialmente apto para el juego del arte.[121] Por último, el juego se desmarca de la vida cotidiana en un sentido temporal: si el día es el ámbito del trabajo, la noche es el tiempo del juego, porque además trae consigo el misterio del secreto, el enigma que distingue a los jugadores de los no-jugadores, creando un sentido de

---

presentar, con un lenguaje crítico nuevo, los últimos desarrollos pictóricos del surrealismo y otras estéticas pictóricas del momento.

[121] "The "differentness" and secrecy of play are most vividly expressed in "dressing up". Here the "extra-ordinary" nature of play reaches perfection. The disguised or masked individual "plays" another part, another being. He *is* another being. The terrors of childhood, open-hearted gaiety, mystic fantasy and sacred awe are all inextricably entangled in this strange business of masks and disguises" (Huizinga 13).

afiliación.[122] Es por ello por lo que los excursionistas de Saavedra sólo pueden jugar después de la caída del sol. Y no hay que olvidar la dimensión espacial, evidente en esta novela: el juego no sólo implica un orden temporal distinto, una duración limitada con un inicio y un final, como el evento, sino también la demarcación de un espacio propio, un santuario, como el arrabal: "temporary worlds within the ordinary world, dedicated to the performance of an art apart" (Huizinga 10).

¿Acaso podríamos plantear que la aventura fundamental de estos vanguardistas consiste en ampliar la jurisdicción limitada y transitoria del juego, según la imagina Huizinga, transfigurando ciertas actividades no asociadas con lo lúdico en eventos de placer, como la aventura de Saavedra? En este caso, las dos actividades a las que me refiero conforman una pareja indesligable, que define el quehacer de los personajes, cimienta sus relaciones sociales, los enraíza en un entorno físico, y hace posible su empresa de conocimiento: la caminata, por un lado, y la conversación, por otro. Ninguna de las dos puede ser considerada, en principio, ni como una operación estética, ni como un ejercicio lúdico. Se camina para llegar a algún lugar, por lo que el andar vulgarmente entendido es un quehacer utilitario. De modo análogo, se conversa con el objetivo de comunicar un mensaje, a menos que la intención del interlocutor no sea transmitir una verdad, ni persuadir al oyente, sino, únicamente, practicar una frondosidad sonora sin más fin que su propio despliegue. Para coronar esta intención, antes es necesario desnaturalizar las actividades, despojar a la praxis de aplicación pragmática y funcionalidad, para

[122] "The exceptional and special position of play is most tellingly illustrated by the fact that it loves to surround itself with an air of secrecy. Even in early childhood the charm of play is enhanced by making a "secret" out of it. This is for *us*, not for the "others". What the "others" do "outside" is no concern of ours at the moment. Inside the circle of the game the laws and customs of ordinary life no longer count. We are different and do things differently" (Huizinga 12).

así potenciar su valor inmanente. Una vez conseguido esto, se puede sostener que la caminata y la conversación se han hecho juego. Combinándolas en una sola, el producto es un "diálogo andariego", una conversación nómade que se traslada, se escenifica y re-escenifica en diversos ámbitos de la ciudad y sus alrededores, en espacios públicos y privados, y que funciona en Adán Buenosayres –pero también en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño, otra novela que recupera la herencia de un grupo vanguardista de los años 20–[123] como el principal modo de estetización de la vida, la estrategia capital para convertirla en arte.

El juego posee modales y protocolos, reglas que, mientras el juego dure, serán sagradas para todos los participantes. Romper las reglas equivale a desbaratar la ilusión, volver a la realidad cotidiana y zanjar el placer, razón por la cual el aguafiestas, el jugador que hace trampa o se burla del juego mismo, es objeto de una fortísima sanción social. El juego en que se involucra el círculo de artistas que protagoniza esta novela admite cierta crítica interna, como lo evidencia la postura irreverente de Tesler, pero también marca límites claros: Del Solar se aleja de los excursionistas después del funeral de Juan Robles, porque no tolera las constantes interrupciones del filósofo villacrespense y prefiere, por así decirlo, no jugar más con él. A su vez, los aguafiestas, con sus agresiones al reglamento y, más allá de él, a la naturaleza profunda del juego, pueden llegar a modificar el juego original y a crear un nuevo conjunto de reglas: "It

[123] Así lo revela la anotación del 13 de noviembre de 1975 del diario del joven poeta real visceralista Juan García Madero "Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar. De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casas particulares y yo entonces me tenía que quedar en la calle esperándolos. Cuando les pregunté qué era lo que hacían me dijeron que llevaban a cabo una investigación. Pero a mí me parece que reparten marihuana a domicilio. Durante el trayecto les leí los últimos poemas que he escrito, unos once o doce, y creo que les gustaron" (32).

sometimes happens, though, that the spoil-sports in their turn make a new community with rules of its own" (Huizinga 12). Considero que éste es el caso de los personajes de Marechal, disidentes que crean un estilo de vida alternativo y, en base a este estilo de vida, fundan su propia comunidad. El cenáculo es, por último, una comunidad de juego, un club dedicado al arte, que trasciende la corta duración del evento porque es capaz de montarlo una y otra vez, todas las veces que sea necesario:

> A play-community generally tends to become permanent even after the game is over. Of course, not every game of marbles or every bridge-party leads to the founding of a club. But the feeling of being "apart together" in an exceptional situation, of sharing something important, of mutually withdrawing from the rest of the world and rejecting the usual norms, retains its magic beyond the duration of the individual game. The club pertains to play as the hat to the head. (Huizinga 12)

Existen, básicamente, dos tipos de juego. El primero es la representación[124] y el segundo es la competencia.[125] Claramente, los progresistas y los metafísicos compiten en el salón burgués; en el arrabal, son los criollistas y los escépticos los que se enfrentan. En ambos casos, la competencia es intransitiva, como la aventura, porque la victoria que se aspira a conseguir es un bien simbólico, un trofeo que sólo resulta válido y apreciable dentro del régimen lúdico, y que sería inservible en la vida "de afuera". En cuanto a la representación, podemos afirmar que se

[124] "Representation means display, and this may simply consist in the exhibition of something naturally given, before an audience. The peacock and the turkey merely display their gorgeous plumage to the females, but the essential feature of it lies in the parading of something out of the ordinary and calculated to arouse admiration. If the bird accompanies this exhibition with dance-steps we have a performance, a stepping out of common reality into a higher order" (Huizinga 13).

[125] La representación tiene mucho de función infantil. El actor que representa, reflexiona Huizinga, se comporta como el niño que juega: "The child is making an image of something different, something more beautiful, or more sublime, or more dangerous than what he usually is (…) The child is quite literally "beside himself" with delight, transported beyond himself to such an extent that he almost believes he actually is such and such a thing, without, however, wholly losing consciousness of "ordinary reality". His representation is not so much a sham-reality as a realization in appearance: "imagination" in the original sense of the word (Huizinga 14).

entrecruza y combina con el primer tipo, de tal manera que toda competencia implica una representación, y toda representación se realiza para competir.

Cuando Adán Buenosayres y sus amigos dejan de competir y de representar, la función se acaba y es hora de volver al mundo cotidiano. Por más que el proyecto de estos vanguardistas bonaerenses sea el de transformar su ciudad en el gigantesco escenario de un juego permanente, la novela se encarga de mostrar que, al final de la noche, la luz de la realidad acaba con la ilusión, por lo menos hasta que el juego pueda ser puesto en escena nuevamente. La prueba más evidente de que el juego ha llegado a su fin es la separación de los jugadores: después del funeral de Juan Robles, y tras ser expulsados del prostíbulo en el que recalan tras las aventura criollista, los amigos se dispersan y se despiden hasta una próxima noche. El narrador los pierde de vista y permanece al lado de Adán, está junto a él cuando despierta y lo sigue hasta la escuela donde trabaja como profesor, insinuándonos en todo momento que vamos acompañando a un personaje incompleto, un desarraigado de la unidad y la perfección, dice Cortázar, que expresa su deseo de trascendencia en su lamento por el amor imposible de la Solveig celestial. A pesar de ello, el lector sabe, después de la aventura de Saavedra, que tal vez el anhelo de Adán responde a otra carencia, a otra forma de la soledad, que no se sacia mediante la unión con la amada, sino únicamente en compañía de los camaradas que conforman el círculo de artistas: una asociación creada para alcanzar una unidad y una perfección breves, pero intensas, durante el tiempo mágico que el juego inaugura: el tiempo del instante incandescente. Por último, Solveig es una cifra de la plenitud que sólo la amistad brinda.

***

Los siete locos/Los lanzallamas y Adán Buenosayres comparten mucho más que el escenario donde transcurre la acción de sus tramas respectivas. En el primer capítulo de esta investigación, hemos analizado la representación y el funcionamiento de dos círculos de artistas que construyen lo que podríamos designar una "ficción de importancia": al interior de la célula terrorista del Astrólogo, y en el seno del grupo martinfierrista de Adán Buenosayres, prosperan núcleos de intelectuales alternativos cuya auto-percepción de valor y de importancia es inversamente proporcional al *status* que, en realidad, les corresponde asumir de acuerdo con la posición marginal que ocupan en la esfera cultural (de una y otra manera, todos ellos "incomodan" al *establishment*). A pesar de ello, las aventuras y los proyectos de estos artistas excéntricos son cruciales para comprender las líneas de fuerza que determinarán el futuro de la literatura argentina del siglo XX: Rayuela, por ejemplo, tiene como condición de posibilidad las andanzas de Adán y de Erdosain, del Astrólogo y de Samuel, como veremos en el capítulo siguiente de esta tesis, que está dedicado a dos de los mayores ejemplos de la novelística del *Boom* latinoamericano.

CAPÍTULO 3

EL EXPERIMENTO DE LA AMISTAD Y LA FIESTA SIN FIN: RAYUELA DE JULIO CORTÁZAR Y TRES TRISTES TIGRES DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

Libros extensos y ambiciosos, novelas de ánimo lúdico y vocación experimental, Rayuela y Tres tristes tigres son textos emblemáticos del llamado *Boom* de la narrativa hispanoamericana que, además, fueron escritos por dos exiliados voluntarios: dos escritores latinoamericanos afincados en Europa que procuraron, desde París y Londres respectivamente, reconstruir los espacios lejanos y los tiempos perdidos que dejaron atrás en Argentina y en Cuba.[126] Los textos resultantes presentan, a la vez, coincidencias significativas y distancias innegables. Para empezar, pese a que ambas son novelas eminentemente urbanas, sus correspondientes escenarios no podrían ser más distintos: la París cosmopolita y la Buenos Aires apolítica que, a mediados de los años cincuenta, conocen y recorren el inmigrante argentino Horacio Oliveira y los miembros de su tribu de bohemios, están marcadas por la búsqueda metafísica y el drama amoroso, mientras que La Habana prerrevolucionaria que, a finales de 1958, acoge a Arsenio Cué y a sus bullangueros camaradas, late al ritmo de la fiesta popular.[127] Teatro de una farándula histriónica

[126] Dice Emir Rodríguez Monegal: "Si Cortázar escribe de un Buenos Aires, lejano en el tiempo y el espacio, desde su exilio voluntario de París, Cabrera Infante escribe de su Cuba anterior a la Revolución con la nostalgia precipitada, angustiosa, del desterrado voluntario" (112-13). Cortázar se auto-exilió en París en 1951, donde consiguió escapar una realidad social argentina invadida por el peronismo (Montaldo 1991: 548). Por su parte, Cabrera Infante, aliado en un principio de la revolución castrista –como lo demuestra su libro de cuentos Así en la paz como en la guerra de 1960–, publicó una primera versión pro-revolucionaria de Tres tristes tigres cuando aún vivía en Cuba y era funcionario cultural y diplomático del régimen: Vista del amanecer en el trópico, novela en la cual la vida disipada de los bohemios es ofrecida en contraste con la vida ejemplar de los guerrilleros. Sin embargo, tras una serie de hostigamientos, que incluyeron la censura al documental filmado por su hermano –el legendario PM– Cabrera Infante decidió establecerse en Londres en 1965: dos años después publicó una nueva versión significativamente modificada de su novela (Gallagher 52-54), en la cual las secciones dedicadas a los guerrilleros ejemplares habían sido suprimidas.

[127] En 1953 La Habana había alcanzado 1,216,762 millones de habitantes (Kapcia 89). Kapcia señala que, durante la década de los 50, la ciudad se vio marcada por dos fenómenos: el populismo de Fulgencio Batista, que

y noctámbula, la capital cubana que nos entrega Cabrera Infante es, literalmente, un *show* perpetuo invadido por la cultura de masas: actores, fotógrafos y músicos, sus habitantes son personajes de la televisión, figuras de la prensa de espectáculos, cantantes de boleros y parroquianos de los *nite-clubs* que poco comparten con los filósofos diletantes, los escultores *amateurs*, los lectores asiduos y los escritores de culto que pueblan las páginas de Julio Cortázar: en su novela, la alta cultura se reserva un prestigio distintivo que no es inmune a la auto-crítica.[128] Así como difieren los espacios, también divergen las aventuras que tienen lugar en ellos y los personajes que las realizan.

A pesar de estas diferencias, lo cierto es que ambas novelas son ejemplos logrados de la "nueva novela latinoamericana", término usado por Ángel Rama (1981) para describir un fenómeno propiamente novelístico, diferenciándolo de otro paralelo: la inserción de la novela-mercancía en los nuevos mercados de lectoría masiva inaugurados en las grandes ciudades del

---

había controlado la escena política directa o indirectamente desde el golpe de 1933, se concretizó en grandes obras públicas y proyectos de modernización de la infraestructura urbanística, como el Tribunal de Cuentas (1953), el Ministerio de Comunicaciones (1954) y el Teatro Nacional (1958). Al mismo tiempo el *boom* turístico, que trajo una gran afluencia de visitantes principalmente estadounidenses, fomentó la construcción de hoteles, cabarets, casinos, clubes sociales y espacios de diversión, en el marco de un fenómeno de "americanización" de la capital cubana que Cabrera Infante recoge en su novela. "This was the heyday of the nightclubs" (91), pero también de la industria informal del sexo, y de la corrupción y el crimen asociados a ella. Naturalmente, después del año 59 la realidad urbana habanera cambiaría para siempre: para empezar, el turismo colapsó, y el número de visitantes a la Isla se redujo de 179,752 en 1959 a 4,180 en 1961 (Kapcia 125).

[128] Rodríguez Monegal sostiene que estos libros, pese a ser semejantes en otros aspectos, movilizan actitudes totalmente distintas hacia la cultura: "En Rayuela, a pesar de la ironía y el autocuestionamiento incesante, hay una manía muy rioplatense de la cita prestigiosa, el nombre que viste… En Tres tristes tigres todo ocurre al revés. Hay una abundancia increíble de citas, se dejan caer los más prestigiosos nombres propios de la historia cultural de hoy, hasta se hacen frenéticas parodias literarias. Pero todo ocurre en una dimensión de chacota, de auto-parodia que soslaya por completo la pedantería" (114). Pedantería versus chacota: yo reformularía la apreciación de Rodríguez Monegal sugiriendo que la auto-parodia es virulenta en ambas novelas. La diferencia reside en que los personajes de Cortázar residen en la alta-cultura, mientras que los de Cabrera Infante tienen como cultura base la cultura de masas, y las referencias cultas que manejan son siempre marginales frente a los saberes populares que aportan la música y el cine. Como apunta Gerald Martin, desde la perspectiva de la cultura de masas es la alta cultura la que resulta risible y parodiable (255). Rodríguez Monegal se muestra de acuerdo en la siguiente cita: "De ahí que la pedantería de los Tres tristes tigres esté amonestada por ese correctivo de humildad, de superchería consciente, de oropel aceptado como tal que da la cultura (sin comillas) cinematográfica" (116).

continente durante los años 60, gracias a la expansión de la sociedad de consumo en América Latina.[129] Dejando de lado ese asunto y volviendo a lo propiamente literario, para Gerald Martin (consultar el séptimo capítulo de Journeys Through the Labyrinth) el *Boom* de la novela latinoamericana, cuyo primer exponente es la novela La región más transparente (1958) de Carlos Fuentes y el último Terra nostra (1975) del mismo autor, representa el apogeo de un proceso de renovación de la imaginación literaria continental que se había iniciado desde el final de la Segunda Guerra Mundial, con textos capitales como la novela Los pasos perdidos (1953) del cubano Alejo Carpentier. Si la novela de Fuentes fue un anuncio de lo que vendría en los años siguientes, Rayuela (1963) de Julio Cortázar se instituyó como un texto paradigmático del movimiento, por su fusión de tres legados distintos: el altomodernismo joyceano, el surrealismo y la obra de Borges. Para Martin, la influencia joyceana es el rasgo central de la ejemplaridad de Rayuela, y del *boom* en su conjunto; si bien los otros autores centrales del *Boom*, Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes, fueron fundamentalmente faulknerianos, hay en ellos un elemento agregado que proviene de Joyce: "the labyrinthine, historical-mythological national quest motif which Joyce initiated in the 1920s" (204). Martin pasa revista a los hitos del *Boom*, entre los que no se puede omitir La muerte de Artemio Cruz (1962, La casa verde (1964) y Cien años de soledad (1967). En ese mismo año se publicó Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante, considerada por Martin el primer clásico cómico del continente (256), que además inauguró una nueva corriente en la novela latinoamericana: aquella que continuaría con la obra de Manuel

[129] Para un estudio del movimiento literario desde una perspectiva sociológica y económica, que presta atención al crecimiento de un mercado editorial alimentado por los *mass media*, ver Rama, Ángel. "El *Boom* en perspectiva". Más allá del Boom: literatura y mercado. Rama, Ángel ed. México: Marcha editores, 1981. 51-110.

Puig,[130] y que se define por la inclusión no paródica, no sarcástica y sin complejos de la cultura popular.

El puente entre las novelas de Cortázar y Cabrera Infante es, primeramente, formal y estructural. Rayuela y Tres tristes tigres son experimentos narrativos radicales y autorreflexivos que, a través de sus complejas arquitecturas formales, proponen una renovación del género novelístico y, además, explicitan y comentan la audacia de su propia estructura. Por su parte, Rayuela abandona la noción de "trama lineal" y postula, en su lugar, una multiplicidad de posibilidades estructurales y argumentales: no en vano ha sido calificada, siguiendo la denominación de Umberto Eco, como una "obra abierta"[131] que, al transformar al lector en un co-autor, convierte la lectura en una experiencia de creación. Llamado a barajar y organizar los capítulos de la novela, el "lector activo" que propone Cortázar es objeto de reflexión por parte de Morelli, el solitario escritor cuya obra el Club de la Serpiente estudia y reverencia. Análoga misión cumple, en Tres tristes tigres, el fallecido Bustrófedon, amigo y maestro de Cué y los suyos que ejercita, durante los jocosos torneos de ingenio en los que acostumbran participar estos habaneros, una desaforada oralidad lúdica que constituye el principio formal de la novela misma. "Galería de voces",[132] como la describió Cabrera Infante, su naturaleza experimental se hace explícita en el proyecto de capturar y recrear no sólo los ritmos y la textura del habla, sino

[130] Resulta significativo comprobar, sin embargo, que el escritor cubano no es considerado por la mayoría de los críticos como uno de los *big four* del *boom*: García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar.

[131] El concepto de "obra abierta" ha sido utilizado desde su publicación para explicar el experimentalismo de Rayuela (consultar, especialmente, Alazraki 1991 y 1994). En la primera sección de este capítulo, revisaré el concepto con atención. Asimismo, Tres tristes tigres también ha sido considerada una novela abierta: véase Grégorich 1974.

[132] "El libro, lo he dicho muchas veces, es una galería de voces" (28).Ver la entrevista con Rita Guibert, realizada en Londres el 5 de octubre de 1970 y reproducida en el libro editado por Julio Ortega: Guillermo Cabrera Infante.

también de recrear la lógica expansiva, aleatoria y proliferante del diálogo cuando este se abre al juego.

Otro punto de contacto que asume, para nosotros, una importancia capital es la presencia en ambos textos de personajes colectivos que ponen en escena experiencias grupales marcadas por la amistad. La primera sección de este capítulo, dedicada a Rayuela, sigue los pasos del Club de la Serpiente, grupo de amigos que parodia las convenciones de la sociedad secreta –como el carácter clandestino de sus sesiones– y que tiene, como uno de sus principales factores de cohesión, a la música: tanto es así, que las reuniones nocturnas en las que Oliveira, la Maga, Ronald, Babs, Ossip Gregorovius y los demás se reúnen son "discadas" que se organizan para escuchar jazz, pero también para discutir temas filosóficos y artísticos. En las sesiones del Club, este conjunto heterogéneo de expatriados que incluye a un argentino, una uruguaya, dos estadounidenses, un español y un chino, entre otras nacionalidades, logra generar un sentido de comunidad y de pertenencia. Así como ellos, extranjeros radicados en París, Arsenio Cué, Silvestre, Códac, Eribó y La Estrella son, también, habaneros por adopción, migrantes cubanos provenientes del interior rural; sin embargo, los personajes que constituyen el objeto de estudio de la segunda sección del capítulo no son sujetos marginales, sino representantes de la agitada vida capitalina, pues la encarnan y protagonizan. A diferencia del Club de la Serpiente, que sí se concibe como un colectivo establecido, estos amigos no se auto-identifican como miembros de una organización estable: son, sencillamente, camaradas que se cruzan y se encuentran en las calles y en los bares. No obstante ello, su estilo de vida, su vinculación al mundo del espectáculo, su uso de una jerga común, y su actitud lúdica y exhibicionista hacia el lenguaje oral, son

factores que nos permiten considerarlos como integrantes de un grupo delimitado, con sus propias reglas de asociación.

En el presente capítulo, el Club de la Serpiente que sigue los postulados estéticos de Morelli, y el círculo de amigos congregados en torno a la memoria de Bustrófedon, serán analizados en su constitución interna para alcanzar, así, una comprensión de sus respectivos modos de experimentar la vida en relación con el arte. Veremos que Horacio y los suyos conforman una secta de lectores que incluye, potencialmente, a todos los lectores de Rayuela que sean capaces de asumir el desafío de reescribir su propia versión de la novela. De esta manera, la ceremonia abierta e inclusiva de la lectura es el ritual que define la praxis del Club de la Serpiente: ella precede y fundamenta a la conversación misma, actividad que llena las noches de jazz, vodka y velas verdes. De modo análogo, los personajes de Tres tristes tigres ejercen una ética que los distingue. Aunque algunos de ellos, como Cué y Silvestre, son lectores de literatura, lo central es su entrega al ocio nocturno y al juego de la actuación permanente. Noctámbulos empedernidos, los amigos que protagonizan la ópera prima de Cabrera Infante parecen vivir al margen de la historia y de la política, habitando una burbuja autónoma que los protege de la realidad exterior; sin embargo, mantienen una intensa conexión con la sociedad cubana de su tiempo, conexión que se dramatiza, oblicua y veladamente, en su desmedida y desopilante catarata de significantes. De esta manera, la creatividad verbal y la auto-presentación histriónica entrañan, en lo fundamental, un ejercicio de traducción de la vida en juego, en sonido y en imagen: operación próxima a la transfiguración de la experiencia vivida en experiencia leída que hallamos en Rayuela.

1. Rayuela de Julio Cortázar: el experimento de la amistad

Una mañana de la década de 1950 se realizó, en la humilde pieza parisina de una pareja de inmigrantes rioplatenses en trance de separación, el íntimo y accidentado velatorio del bebé Rocamadour (207). A ese evento luctuoso, oficiado en presencia de la policía dada la presunta comisión de un infanticidio, asistieron todos los miembros del Club de la Serpiente, amigos personales de la madre del niño, menos uno: Horacio Oliveira, expatriado bohemio de mediana edad, imitador bonaerense de Alexander Calder, ex-pareja de la Maga y, desde el año 1963 –fecha de la apoteósica publicación de ese clásico instantáneo titulado Rayuela–, uno de los personajes más famosos de la novela hispanoamericana moderna. Significativamente, la muerte de Rocamadour señala más de un final: por una parte, la ruptura entre Horacio y la Maga no es sólo inminente sino ya irremediable; además, el Club de la Serpiente, asociación de intelectuales aficionados de distinta procedencia nacional unidos por la admiración hacia la obra y la persona del escritor Morelli, no volverá a realizar sus memorables "discadas". Así, el final prematuro de una vida, el fracaso de una relación sentimental y la disolución de un círculo de amigos son los eventos que definen la primera parte de Rayuela, "Del lado de allá", un mundo ficcional donde la afiliación sólo puede ser una aventura pasajera. Persuadido de que toda forma de gregarismo es, finalmente, absurda, Oliveira denuncia la falsedad intrínseca de todos los vínculos sociales; incluso los que se tejen en el seno del Club de la Serpiente, que constituye el objeto central del presente capítulo:[133]

[133] Mi lectura se basa fundamentalmente en la primera parte de Rayuela y en la tercera –los llamados capítulos prescindibles– ya que es en ellas donde aparece el motivo del círculo de artistas, manifestado en el Club de la Serpiente. No dejo de mencionar que en "Del lado de acá" aparece representada otra red de relaciones amicales: la

> Sólo un optimismo biológico y sexual podía disimularle a algunos su insularidad, mal que le pesara a John Donne. Los contactos en la acción y la raza y el oficio y la cama y la cancha, eran contactos de ramas y hojas que se entrecruzan y acarician de árbol a árbol, mientras los troncos alzan desdeñosos sus paralelas inconciliables. (117-118)

Existe una diferencia entre los modos de afrontar la muerte que encontramos en Adán Buenosayres y en Rayuela, dos novelas que están profundamente emparentadas y, además, reconocen como un antecesor común a otras de las novelas de la presente investigación: el díptico de Roberto Arlt.[134] Esa diferencia específica ilumina un abismo mayor, que se agrieta entre dos concepciones disímiles del vínculo que une al intelectual y sus interlocutores. En la novela de Marechal, el funeral del poeta Buenosayres se convierte en una excusa para el despliegue lúdico y coreográfico de un proyecto ético-artístico; es decir, para la dramatización vital y afirmativa de una sensibilidad generacional, llevada a cabo por los amigos del poeta. La celebración del cuerpo elevado a la condición de poema no tiene lugar, por el contrario, en un texto que también cultiva una postura festiva y humorística, y que en ocasiones derrocha una comicidad grotesca –propia de un humor patafísico, hay que decirlo– en episodios como el concierto de Berthe Trépat, pero que tampoco deja de asumir un tratamiento sobrio y

---

que une a Oliveira, Traveler y Talita. Sin embargo, la lógica que prima en estas otras relaciones es distinta: primero, no se trata de un círculo de artistas; y segundo, la ley fundamental es la del doblaje (Horacio-Traveler y La Maga-Talita). Por ello, sólo haré referencia a la segunda parte de la novela –la sección bonaerense, que es la crónica de la vida de Oliveira después de abandonar París y volver a la patria- en función de mi objeto de estudio, y cuando sea pertinente.

[134] En uno de los ensayos que acompañan la edición crítica preparada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich –"Contextos de producción"–, Graciela Montaldo explora la conexión entre Arlt, Marechal y Cortázar (588-591). No podemos olvidar que, antes de publicar Rayuela, Cortázar escribió una elogiosa reseña sobre Adán Buenosayres; además, la presencia de Arlt está inscrita en la misma novela, ya que el nombre del gran escritor argentino aparece dos veces mencionado entre los escritores que conforman la biblioteca personal y permanente de Oliveira. Para ver un estudio más profundo de la relación intertextual entre las novelas de Marechal y Cortázar, visitar Navascués 1990, donde se señalan los siguientes puntos de contacto: el motivo del regreso a la infancia, el motivo de la búsqueda de un cielo, el uso de la segunda persona narrativa, el uso del voseo y otros rasgos del español rioplatense, la combinación de humorismo y seriedad metafísica, y la complejidad (desorden, para Navascués) estructural.

circunspecto cuando la situación implicada no se presta fácilmente a la levedad: ése es el caso de la muerte de Rocamadour.

Como vimos en el capítulo dedicado a la obra magna de Leopoldo Marechal, la aventura grupal de los jóvenes vanguardistas porteños era objeto de una acusada irreverencia. No sólo había humor en los gestos y actitudes de los personajes mismos, sino que sus preocupaciones intelectuales –particularmente, la problemática del criollismo martinfierrista– aparecían despojadas de importancia, aunque no de gracia. Muy lejos del "humorismo angélico" de Marechal, en Rayuela el círculo de artistas puede revestirse de una seriedad palpable, que constituye el sello de la absoluta trascendencia que el proyecto grupal encierra para sus miembros, y que además prefigura la correspondencia exacta entre la sensibilidad de la novela y la de sus lectores durante la exaltada década del sesenta. Esta seriedad parece obedecer al hecho de que, en Cortázar, la búsqueda de una fusión entre el arte y la vida ofrece la única esperanza de salvación personal para un puñado de seres desarraigados que descubren, en la amistad, la lectura y la discusión, un sentido de pertenencia que, sin aspirar a una solidez inalcanzable, representa la única forma posible de sociabilidad.

Expresado de otro modo, si la novela de Marechal es eminentemente retrógrada,[135] la de Cortázar es proyectiva. Marechal escribe para recuperar el pasado, ofreciéndole un homenaje nostálgico y paródico a sus años de juventud, mientras que la novela de Cortázar, que antecede por un lustro a las convulsiones del 68, engarza con esa actitud contestataria y exploratoria, de rebelión juvenil y festiva, que calará hondo hacia el final de la década, y que encontrará una de

[135] No uso el término en un sentido peyorativo, sino como el mismo Marechal lo empleó: para designar una relación privilegiada con la tradición y con el pasado.

sus manifestaciones más nítidas en la segunda novela del mexicano Fernando Del Paso: Palinuro de México. No hay lugar en Rayuela para la ironía sutil ni para la burla gruesa, si estas van dirigidas contra la sensibilidad de los personajes: una corriente utópica que enlaza, no sin contradicciones, la revolución formal y la conmoción social, anima un texto que comparte, con otras novelas surgidas dentro del llamado *Boom* latinoamericano, la misma voluntad de apostar por los riegos mayores y las empresas desmedidas. Una voluntad que, como la misma historia de la región lo demuestra, se extinguió en las décadas posteriores gracias a una combinación de crisis económica y autoritarismo político. [136]

Quizá este rasgo inevitable de Rayuela, la oferta de una ambición sin dobleces que no se rinde al nihilismo, ni se entrega a una minuciosa destrucción de sus premisas, es la razón que ha desencadenado algunas lecturas críticas que, desde los años noventa del siglo pasado, han pretendido estudiarla como una pieza de museo que exuda un tufillo de caducidad y anacronismo:[137] en particular, en lo tocante al vuelo de su vocación lúdica y experimental, aunque también en relación a otros asuntos, como la distribución patriarcal de los roles entre los

[136] Sobre el espíritu utópico del que participa la novela, y que hoy en día puede ser revisitado con nostalgia, consultar Sorensen 2007. En efecto, es posible hablar de una particular sensibilidad de época, de la cual estamos ya lo suficientemente lejanos en el tiempo como para analizarla con toda claridad: "Latin America in the sixties encapsulates its own predicament: a moment of hope and celebration produced a sense of multiple possibilities, only to reach closure and despair in its culmination. At the time of the present writing, well into the twenty-first century, it is hard to avoid a melancholic sense of loss as one contemplates the aftermath of this utopian decade, as if one had reached the end of a plot with a cheerless outcome. For the sixties were followed by brutal regimes and economic crises whose impact has been profound and long lasting" (3).

[137] "Maquinaria reconocible que ha perdido parte de su energía de sacudimiento debido a la proliferación de sus efectos en otras obras, así como a desarrollos en otros campos" (659), dice Alicia Borinsky. También ver, para una consideración desencantada del experimentalismo, el artículo de Neil Larsen incluido en el volumen editado por Carlos J. Alonso en 1998: Julio Cortázar: New Readings. Estamos lejos de la visión de Alazraki, quien en 1994 había destacado la novedad absoluta de Rayuela frente a otros ejemplos notables de "literatura autorreflexiva" – desde el Ramayana, pasando por Cervantes y Shakespeare (204-205).

personajes masculinos y femeninos.[138] En otras palabras, la novela sigue siendo leída en la actualidad, pero algunas de estas lecturas parecen estar más preocupadas por juzgarla –y condenarla– como *démodé,* antes que por subrayar lo que hay en ella de estimulante y pertinente para nosotros en la actualidad. Contra la primera posibilidad, el necesario reconocimiento de la distancia que nos separa de la aparición de esta novela –hablamos de casi cincuenta años– debería propiciar una comprensión contextualizada, mas no fosilizada, de su valor, y en particular de aquellos elementos de la obra que podrían continuar espoleando el pensamiento y la imaginación hasta el presente.[139]

Una pregunta se pasea entre líneas: ¿cómo leer Rayuela hoy en día? En este capítulo focalizo mi relectura en el motivo del círculo de artistas, comprendido centralmente como un club de lectores, para así esclarecer los límites de una poética de la lectura[140] incesante y del experimento sin término que, como espero demostrar en los párrafos que vienen, continúa vigente en la apertura de la segunda década del siglo XXI. Me concentro en el Club de la

[138] Larsen llega al extremo de querer reescribir la novela, quitándole el protagonismo a Oliveira y dándoselo a la Maga, bajo el argumento de que un lector contemporáneo, que tiene asimilados los hallazgos del feminismo, encontraría infinitamente más interesantes las tribulaciones de la heroína. En su reciente libro, Sorensen da acogida a estos reclamos, pero no se suma a ellos: señala el desajuste entre la revolución formal en el plano estético, y la perpetuación del vínculo patriarcal entre hombres y mujeres, como un dato que ilumina, visto retrospectivamente, el radio de influencia y los planos pertinentes para el espíritu revolucionario de la década (ver el tercer capítulo: "From Diaspora to Agora in Cortázar").

[139] Concuerdo parcialmente con Gerald Martin, que sitúa a Rayuela en el centro del *boom* latinoamericano, entendido como el momento de mayor creatividad literaria de la imaginación continental en toda su historia: "Nothing written since, in my opinion, has yet superseded those great works, the culmination –for the time being– of 400 years of Latin American cultural development and –possibly false– consciousness. Like Joyce in the First World, they seem for the moment to have put an end to the possibility of further developing the novel as we know it. The current moment is one of assimilation and aggregation" (204). Martin escribía estas palabras en 1989, algunos años antes de la aparición de Roberto Bolaño.

[140] Tomo el término "poética del lector" tempranamente acuñado por Ana María Barrenechea en una reseña aparecida poco tiempo después que la novela, como la autora lo recuerda en el ensayo que escribe para acompañar la edición crítica de la Colección Archivos (566).

Serpiente, aunque esta óptica de análisis podría extenderse a otras obras de Cortázar donde el motivo reaparece: por ejemplo, podríamos también discutir el grupo de amigos autodenominado como "La Joda" en Libro de Manuel.[141] Mi lectura es posterior a la admisión, realizada por algunos de los especialistas más renombrados en Cortázar, de que resulta inevitable relativizar las altas expectativas de lectura dinamizadas por el propio texto, que se postuló en su momento álgido como un hito que debía marcar un antes y un después en la literatura de América Latina: "Ni la lectura corrida es tan lineal, ni la del tablero tan revolucionariamente salteada" ("Génesis" 554), sostuvo hace algunos años Ana María Barrenechea, sembrado así la ocasión para un cuestionamiento que prosigue en este ensayo: en el momento actual de la recepción crítica, ¿cuáles son los límites del experimentalismo cortazariano en Rayuela, y acaso esa vocación de ruptura formal puede seguir interpelándonos en el presente? En caso la respuesta fuera afirmativa, ¿cuáles son las vías de esa interpelación?

Barrenechea aporta una respuesta posible: comentando una carta de Cortázar enviada a su editor, Francisco Porrúa, el 30 de mayo de 1962, para discutir ciertos detalles relativos a la preparación del texto antes de ser publicado, la estudiosa argentina comenta lo siguiente sobre las intenciones de Cortázar respecto de su propia obra: "… la libertad dejada al lector para reordenar los capítulos era un simple gesto alusivo a las posibilidades del azar, no una propuesta efectiva" (567). Valdría interpretar que el experimentalismo cifrado en la creación aleatoria de infinitas novelas gracias a un lector activo, propuesta de lectura que se convirtió en el "claim to

[141] Ver el análisis de Sorensen en 92-100; para ella, la Joda reedita el espíritu lúdico del Club de la Serpiente, aunque en Libro de Manuel el motivo se reviste de una intencionalidad política y subversiva que Horacio y los suyos no poseen. La Joda podría ser vista, entonces, como la plataforma de una acción basada en la puesta en escena de "micro-interrupciones" de la vida social. Pero Sorensen cuestiona el valor efectivo de este programa y sugiere que, al fin y al cabo, el Club y la Joda son igualmente intrascendentes respecto de su impacto en la marcha general de la sociedad.

fame" de Rayuela, no implica tanto un manual de instrucciones para la manipulación del libro concreto y el consumo de su historia, como sí tal vez una poética más amplia, que potencialmente incluiría una estética y una ética.

El más sencillo de los primeros pasos es insistir que Rayuela sigue siendo en parte, y quizás a ello le debe su éxito editorial masivo, una novela romántica sobre el amor vivido por "dos falsos estudiantes" latinoamericanos en París. La paradoja de su recepción, que aunó desde un principio la difusión comercial propia de un *best-seller*, y el prestigio artístico asociado con las obras de culto, responde a que, a un nivel primario sucedido por otros niveles de creciente complejidad, es posible aproximarse a la historia romántica entre Oliveira y la Maga como el centro de la experiencia de lectura, que la monopoliza y la agota: el glamour del escenario parisino contribuye a esta posibilidad. Respetando su condición de "obra abierta",[142] la novela misma la contempla y la fomenta. Sin embargo, no es preciso aclarar que los receptores profesionales han preferido otros senderos; en su análisis de la proliferante producción crítica que ha acompañado a la novela desde su génesis, Montaldo distingue dos ejes de lectura: el primer acercamiento al texto subraya la búsqueda existencial del héroe; la segunda vía insiste en la renovación estructural y en el quiebre con las convenciones de la tradición novelesca (609). No sorprende que la dimensión sentimental no figure como un destacable lugar de interés: el gesto lógico sería subordinarla a la búsqueda metafísica de Horacio, es decir, subsumirla en la reflexión sobre el héroe masculino. A pesar de ello, me gustaría considerar de otra manera el aspecto amoroso, que prima especialmente en "Del lado de allá": como el teatro donde se

[142] Jaime Alazraki comenta el diálogo entre Cortázar y Eco en su ensayo "Rayuela: estructura", incluido en la edición crítica, pero lo desarrolla con más extensión en su libro posterior, Hacia Cortázar: aproximaciones críticas (210-211).

escenifica y se encarna, mediante el lazo entre el amante y su amada, el vínculo entre el lector y el texto; incluso se podría plantear que la relación relevante es la que existe entre el ojo y el mundo. Así, la erótica existencial funcionaría, también, como un manual de instrucciones para desfamiliarizar la mirada, una empresa que estaría íntimamente vinculada con el camino de la vanguardia.

La relación entre Horacio y Lucía se realiza gracias a una aventura fundamental: el vagabundeo por ciertas zonas elegidas de la ciudad, la caminata que puede darse en pareja o en solitario, pues el recorrido unipersonal por las calles de París se inserta en el juego de separaciones y encuentros que, regido por el azar objetivo de los surrealistas, permite que los amantes se den caza en los rincones más insospechados. El encuentro perseguido y logrado alimenta la intuición, compartida por ambos miembros de la pareja, de que la realidad obedece a leyes misteriosas cuyo conocimiento les está vedado a los miembros respetables de la sociedad burguesa. Como resulta evidente, el predominio de lo aleatorio en los intercambios de los personajes entre ellos mismos y con la urbe reproduce, al nivel de la construcción del universo ficcional, la estrategia de lectura sugerida al fustigado "lector macho" en el "Tablero de dirección". Pero más allá de esa correspondencia metafórica entre el mundo afectivo de los seres que pueblan el argumento y la ética de lectura diseñada en el meta-texto, me interesa enfatizar que la praxis sentimental es, también, pedagógica, recíproca y, en último lugar, aporética. Oliveira es el profesor inútil de la Maga, el guía irónico que declara su incapacidad para introducirla en el círculo libresco y pseudo-intelectual del Club de la Serpiente; sin embargo, es paradójico comprobar que la búsqueda colectiva del Club, esa persecución incansable de una realidad superior –ese algo "inefable y auténtico", en palabras de Peter Elmore; ese "nivel

mítico" para Saúl Sosnowski, que en determinado punto implica traicionar y abandonar al mismo Club–[143] tiene como brumoso objeto una meta inalcanzable para los "filósofos", pero realizable –y cotidianamente realizada– en la vida cotidiana de la Maga. A su vez, ella intenta instruir a Oliveira, aunque a sabiendas de que el ángulo de su mirada es difícilmente transmisible. Así, hay entre estos dos extremos irreconciliables, insertos en una lógica binaria y no dialéctica, una relación de inter-dependencia que nunca se resuelve en síntesis, y que sólo puede diferirse como un horizonte utópico que estimula las batallas del presente.[144] Acaso las lecciones de la maestra involuntaria sólo son eficaces en el contexto de una relación sentimental destinada a terminar, ámbito separado de la realidad vulgar en el cual Horacio es capaz de ejercer por imitación, durante breves instantes y siempre en compañía de Lucía, un modo singular, infantil y subrepticio, de contemplar el espacio urbano:

> Por si fuera poco ya le daba lecciones sobre la manera de mirar y de ver; lecciones que ella no sospechaba, solamente su manera de pararse de golpe en la calle para espiar un zaguán donde no había nada, pero más allá un vislumbre verde, un resplandor, y entonces

[143] La búsqueda mítica implica anular toda barrera entre el hombre y la realidad desnuda; abolir la sociedad, la razón, el amor, la amistad, el lenguaje. "La búsqueda del centro (este término será expandido conforme se aclare para Oliveira) le exige alejarse de su Occidente. Esto implica negar la supremacía de la lógica y los procesos racionales que sirven para aprehender la realidad, y abandonar el lenguaje que se utiliza para comunicarlo; rechazar la comunidad de los hombres en términos que van de la camaradería al amor, del Club de la Serpiente a la Maga; renegar del peso de la historia sobre el presente. Oliveira rechazará meticulosamente cada uno de los compromisos que posee con el mundo, bajará a este punto cero que desea y entreverá el centro que llamará el "kibbutz del deseo" (129). Sosnowski es consciente de la paradoja implícita en su comprensión de la novela: por una parte, Horacio rechaza el lenguaje porque sólo así logra acceder a una realidad superior; por otra, el lenguaje oral, la conversación con los amigos, le permite acceder a esa realidad. En otras palabras, el lenguaje y, por extensión, la cultura tienen un doble y contradictorio valor. Adicionalmente, mi lectura difiere de la de Sosnowski en el valor que este le atribuye al regreso a Buenos Aires: se trata, en su visión, de una reincorporación al rebaño humano. En mi visión, tal reincorporación es, en último término, ambigua y frágil: en París o en Buenos Aires, lo social es un problema y no una solución; y si logra serlo, su duración es efímera y reconduce siempre a la soledad.

[144] Comparto la visión de Jaime Alazraki en su libro de 1994: "Estructura y personajes participan de esa lucha denodada por reconciliar lo irreconciliable, por alcanzar una síntesis de opuestos que se niegan a la síntesis porque no hay síntesis y la única reconciliación posible es esa desgarradura en que goce y sufrimiento, saber y no-saber, ser y no-ser, son las dos caras de la historia del hombre" (234). Así, señala también Alazraki que la inyección de dosis de anti-intelectualismo, representada por la influencia de la Maga en la vida de Horacio, es necesaria para reavivar la tradición intelectualista de Occidente (233).

> colarse furtivamente para que la portera no se enojara, asomarse al gran patio con a veces una vieja estatua o un brocal con hiedra, o nada, solamente el gastado pavimento de redondos adoquines. (37)

Esa "manera de mirar" que la Maga practica sin saberlo, su paradójica residencia en un desorden que no se sabe tal, y por ende es reconocido por Oliveira como el recinto de una pureza expurgada de lenguaje, es aquello de lo que Oliveira busca apropiarse a través de la relación amorosa. Es verdad, por un lado, que la pareja funciona en su caso como una célula autónoma, un dúo excéntrico que rechaza los convencionalismos y, al igual que los jóvenes dandys de Marechal, orgullosamente marca su distancia frente a la masa, noción entendida no en un sentido socioeconómico, sino estético: esa "…gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico" (15). Por otro lado, el primer término de la oposición pareja/masa se ve internamente fragmentado por la discordia radical que diferencia los universos de los amantes. Mientras que la reflexión intelectual le pertenece a Horacio, la contemplación de lo real es patrimonio de su amada, a la cual el primero le ruega inútilmente: "Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos" (114-115). De hecho, en ocasiones sí consigue "entrar" a ese otro reino de la mirada-Maga, como lo demuestra el memorable final del capítulo octavo, en que el mismo Oliveira comenta en primera persona la visita a una tienda de peces, un acuario de "imágenes puras" que, cuando el observador menos lo espera, recuperan su peso y densidad:

> Descubríamos cómo la vida se instala en formas privadas de tercera dimensión, que desaparecen si se ponen de filo o dejan apenas una rayita rosada inmóvil vertical en el agua. Un golpe de aleta y monstruosamente está de nuevo ahí con ojos bigotes aletas y del vientre a veces saliéndole y flotando una transparente cinta de excremento que no acaba de soltarse, un lastre que de golpe los pone entre nosotros, los arranca a su perfección de imágenes puras, los compromete, por decirlo con una de las grandes palabras que tanto empleábamos por ahí y en esos días. (50)

Es significativo el detalle de que sea el excremento del pez lo que rompe el hechizo de la contemplación: parece ser que el recuerdo de las necesidades primarias, por más delicada que sea su intromisión, está reñido con la experiencia estética. Ésta se relaciona con el juego, y, en especial, con una modalidad espontánea de intervención urbana que, afirmando su aire pueril, resulta irritante para sus víctimas –las enfurecidas vendedoras de la tienda, o las enojadas porteras de la cita previa–, y que podríamos denominar como "travesura". Aunque no sólo en los exteriores se puede ejercer la contemplación: la intimidad del erotismo es uno de sus ámbitos privilegiados, parece sugerirnos una de las escenas más célebres de la novela en el capítulo séptimo.[145] Y el sentido involucrado no es, exclusivamente, el de la vista, según se verifica en el capítulo ciento tres, el cual se concentra en la estetización de los procesos digestivos de Pola-París, a los cuales Horacio presta oídos. El encuentro sexual justifica la mención del tacto y del olfato, que también se emplea en menesteres más arduos: el aroma que despiden el cuerpo y las ropas de la *clocharde* Emmanuèle es su carta de presentación. Las epifanías que el tráfico con la Maga le permite alcanzar a Oliveira estimulan, pues, el elenco completo de los cinco sentidos: el empirismo es gozoso y total. Más adelante veremos que el juego y el erotismo son, en Cortázar, componentes imprescindibles de la vivencia estética, no sólo en el seno de la pareja sino también en la amistad.

Sin duda alguna, podemos pensar en la pareja Horacio-Lucía como el primer sitio de la experiencia estética, entendida esta como una particular relación entre el sujeto que contempla y

[145] "Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio". (48)

el objeto contemplado. Durante el instante extático de la revelación, la realidad se convierte en imagen pura: el cuerpo se destila en poema, y la vida se transforma en una vivencia artística que se presenta como el modelo supremo de la vida deseable, siguiendo una ética de raíz vanguardista. En otras palabras, la "vida buena" sería equiparable, en opinión de Oliveira, a una colección de instantes epifánicos, un archipiélago de momentos intensos. El ethos que justifica estas concepciones es fácil de identificar: no sin motivo Saúl Yurkievich enmarca Rayuela en "el apogeo neovanguardista de los años sesenta" (24-28). Por su parte, Elmore indica que "la novela de Cortázar indaga creativamente en la posibilidad de hallar un punto de convergencia –el esquivo "centro del mandala"– donde se unan la praxis artística y la experiencia vital" (243). El amor parece ocupar el aludido centro.

La pareja funciona, entonces, como el soporte social mínimo que facilita una didáctica y una práctica de la mirada, pero no se trata de la única forma de afiliación que encontramos en Rayuela, ni tampoco del predio exclusivo donde se practica la fusión vanguardista entre arte y vida. Parece ser que también en esta novela, como en casi toda la obra narrativa de Cortázar anterior a su conversión política, existe una desconfianza hacia lo social que aumenta conforme se amplían las dimensiones del grupo implicado. Hay una escala que se inicia en el extremo positivo del par y culmina en el polo negativo de la masa, atravesando modos intermedios de asociación que, siendo menos perfectos que la alianza del amante y la amada, resultan infinitamente preferibles a la familia y las demás instituciones que superan a ésta en envergadura: estamos hablando del círculo de artistas e intelectuales, tropo representado por el Club de la Serpiente. En él importa la calidad de la experiencia colectiva, la textura del vínculo

social, pero también la envergadura, la cantidad: sus miembros son, necesariamente, pocos, una élite designada por razones intelectuales, sentimentales y éticas.[146]

A diferencia de lo que ocurría en Los siete locos y Los lanzallamas, en las cuales la gestación de la sociedad secreta respondía a la confluencia de una estrategia deliberada de captación puesta en práctica por el Astrólogo, y de una masa de "locoides" flotantes dispuestos a engrosar las filas de una iniciativa subversiva, la formación del Club de la Serpiente sigue, como los encuentros callejeros de Horacio y la Maga, una lógica azarosa, de reunión casual y espontánea que va coagulando alrededor de la pareja germinal del argentino y la uruguaya. Podríamos decir que la pareja genera al círculo, que crece progresivamente alrededor de este centro magnético por obra de la fuerza aglutinadora de las amistades comunes: "Oliveira ya conocía a Perico y a Ronald. La Maga le presentó a Etienne y Etienne les hizo conocer a Gregorovius; el Club de la Serpiente se fue formando en las noches de Saint-Germain-des-Prés" (39). Curiosamente, la Maga, que vendría a ser una fundadora del círculo, está excluida del mismo: en otras palabras, no encaja en él, ya que se trata, principalmente, de un círculo de intelectuales que polemizan sobre ideas, y ella, que carece de formación humanística –y de toda formación, además–, pero desea ansiosa y fervientemente "adquirir una cultura" –por ejemplo, mediante la lectura indiscriminada y superficial de novelas decimonónicas que su amante desprecia–, se convierte en un sujeto ambivalente. Pese a su presencia física en las sesiones del

[146] Tomo estas ideas de Sorensen, que concluye, a partir del análisis de la obra novelística y cuentística del autor, que en ella lo social es un espacio de deshumanización (82). Sorensen habla de una desconfianza por lo social que estaría anidada en lo más profundo del "efecto-Cortázar" pre-1968; es decir, en su obra anterior a la conversión política y al activismo militante que caracterizan a obras posteriores como Libro de Manuel: "Cortázar's tales tell the story of multiple exiles and separations, so that "agora" rarely obtains. Even when the characters are firmly rooted in their hometowns, they seldom belong: the narrative trigger that produces the well-known "Cortázar effect" frequently leads to a powerful but solitary confrontation with the "other" marked, indeed, by the elusive experience of transcendence, but undoubtedly also establishing a break with social affiliation" (79).

Club, del cual sin duda forma parte, existe entre ella y los demás una barrera simbólica que la convierte en una extraña, una *outsider*. Como medita Oliveira, la excluida del círculo ocupa, aunque los demás lo ignoren, su centro mismo. La relegada al margen es, sin saberlo tampoco ella misma, la encarnación viviente de un ideal nebuloso que todos los demás, oscuramente, persiguen.

> Dentro del grupo la Maga funcionaba muy mal, Oliveira se daba cuenta de que prefería ver por separado a todos los del Club, irse por la calle con Etienne o con Babs, meterlos en su mundo sin pretender nunca meterlos en su mundo pero metiéndolos porque era gente que no estaba esperando otra cosa que salirse del recorrido ordinario de los autobuses y de la historia, y así de una manera o de otra todos los del Club le estaban agradecidos a la Maga aunque la cubrieran de insultos a la menor ocasión. (38-39)

El origen del grupo es presentado de forma sucinta, omitiendo ciertos datos como, por ejemplo, cuál de los miembros lo bautizó con el nombre que se le conoce, ni tampoco cómo surgió la idea de ritualizar las sesiones, dotando a las "discadas", reuniones pactadas para beber vodka, escuchar jazz y debatir sobre asuntos diversos, de un protocolo ceremonial que es ejecutado con distancia paródica y ánimo lúdico. Podríamos afirmar, en esa medida, que el Club es una creación colectiva, en la cual los miembros actúan como co-autores del tipo de vínculo que los asocia, y de la clase de experiencia que dicho vínculo promueve. Existe, por ejemplo, un himno del Club, el cual no es significativo por el mensaje de su letra, sino gracias a su potencial disruptor de las buenas costumbres de la vida burguesa. Aquí no se trata, como pretendían los simbolistas, de *épater la bourgeoisie*, sino de incordiar a sus representantes con, por citar un ejemplo nítido, la ruidosa travesura de entonar el himno en el rellano de la pieza de Ronald y Babs, la pareja de artistas plásticos norteamericanos que ofrecen su hogar como templo para el

Club.[147] El dato de su procedencia es importante porque señala, paradójicamente, la inanidad del factor nacional. Éste es otra característica saltante del colectivo: su cosmopolitismo. Salvo Guy Monod y Etienne, ninguno de los interlocutores de Horacio es ciudadano francés.

Una analogía entre el círculo de dandys que rodean a Adán Buenosayres y el Club de la Serpiente es la recurrencia de la amistad como arcilla social básica que asegura la cohesión.[148] Sin embargo, en contraste con el círculo de amigos de Buenosayres, lo que une a este núcleo de amigos no es una problemática nacional, ni tampoco una historia común que los interpele en tanto ciudadanos de una misma comunidad imaginada: Oliveira es argentino, la Maga es uruguaya, Perico es español, Wong es chino, y Ossip Gregorovius es considerado un apátrida en la ficha modelo que el Club elabora sobre él y que consigna la posible falsedad de su partida de nacimiento, en la cual aparece como nacido en Borzok, país que formaba parte del imperio austrohúngaro en el año, también dudoso, de su venida al mundo.[149] En la incierta biografía de este personaje, que además tiene el pasatiempo de inventar y reinventar su propio pasado, se condensa una declaración sobre la importancia relativa de los orígenes: la existencia precede a la

[147] "En el quinto piso los esperaban Ronald y Babs, cada uno con una vela en la mano y oliendo a vodka barato. Wong hizo una seña, todo el mundo se detuvo en la escalera, y brotó a capella el himno profano del Club de la Serpiente. Después entraron corriendo en el departamento, antes de que empezaran a asomarse los vecinos" (54).

[148] El Club se parece mucho a otras asociaciones de latinoamericanos en París, como una que aparece en Los detectives salvajes. Esta corresponde a los años 70: "**Roberto Rosas, rué de Passy, París, septiembre de 1977.** En nuestra buhardilla había unos doce cuartos. Ocho de ellos estaban ocupados por latinoamericanos, un chileno, Ricardito Barrientos, una pareja de argentinos, Sofía Pellegrini y Miguelito Sabotinski, y el resto éramos peruanos, todos poetas, todos peleados entre nosotros./Con no poco orgullo llamábamos a nuestra buhardilla la Comuna de Passy o Pueblo Joven Passy./Siempre estábamos discutiendo y nuestros temas preferidos o tal vez los únicos eran la política y la literatura" (231).

[149] Martínez-Góngora le dedica un artículo a la relación de Horacio con Ossip, al que considera el "doble europeo" del primero. La autora argumenta que Oliveira rechaza a su doble, y todo lo que él representa, para aceptar los valores condensados en su doble americano, que sería Traveler. Así, Ossip sería la metáfora del mundo cultural decadente de la Europa de la post-guerra: un mundo cultural caracterizado por el tránsito entre la modernidad tardía y la posmodernidad.

esencia, podría decirse en vena existencialista. El país de cada quien no podría formar parte de la discusión entre los amigos, de tal manera que los temas de debate atraviesan fronteras y se proyectan hacia un ideal de universalidad. No obstante esta pretensión global, lo cierto es que el repertorio es, fundamentalmente, eurocéntrico, con alguna excepción como las alusiones al budismo zen: este funciona como un contra-discurso anti-intelectual para canalizar un deseo de "regresión cultural", de anulación de la propia cultura occidental para llegar a un punto cero, a un momento a-cultural.[150] La preeminencia de Occidente se manifiesta, también, en relación con América Latina: Horacio Oliveira es, finalmente, un intelectual periférico cuyo acceso al conocimiento se revela precario.

¿Cómo se representa la amistad entre extranjeros que no comparten un pasado nacional, ni tampoco una memoria histórica? Más que una cuestión de afectos, y fuera de los asuntos vinculados de la nación y la memoria, la amistad se experimenta como un vínculo entre interlocutores unidos por un mismo desasosiego vital y, significativamente, como un modo de dialogar. Para empezar, la coincidencia se da gracias a la inserción de todos los interesados en una misma esfera del quehacer intelectual; digamos, en este sentido, que los interlocutores comparten un estilo de reflexión informal y de diálogo para-institucional, que discurre fuera de los lineamientos de la discusión intelectual que tiene lugar en los centros universitarios, por citar el espacio más obvio. Mientras que algunos de ellos, como Ronald, son artistas profesionales que se insertan en un campo definido –en su caso, la pintura–, otros, como el mismo Horacio, son

[150] Alazraki (1994) le ha prestado una gran atención a lo que podríamos denominar el "orientalismo irracionalista" de Rayuela, atención centrada en ciertos elementos como el mandala, diseño laberíntico empleado en el budismo para el auto-conocimiento y vinculado en la novela a una poética de la lectura (206-207); y al koan, forma narrativa zen que Alazraki sitúa en la base del aparente absurdismo de las situaciones narrativas que se suceden en la novela (214-215).

desempleados que viven de trabajos eventuales y de la caridad familiar: los envíos de dinero y yerba mate que le hace su hermano, el abogado rosarino, le ayudan a ir tirando. En cuanto a la "profesión" de Horacio, lo más justo que podríamos afirmar es que es un artista sin obra, que oscila como un *dilettante* entre la escultura y la literatura, sin tener una práctica fija: por una parte, jamás escribe una línea, como se lo confiesa a su ídolo literario Morelli; y el lector tampoco alcanza a ver las esculturas móviles que elabora con la cooperación de la Maga, que lo ayuda a recolectar restos y desperdicios en la calle para convertirlos en hipotéticos *ready-mades*.[151] Lo cierto, sin duda alguna, es que la única obra de arte efectivamente realizada por Oliveira conlleva una redefinición excéntrica de su biografía.

El factor común entre ellos sería, entonces, un estilo de vida bohemio, pero además el hecho de que se autodefinen como filósofos diletantes, dueños de una cultura vasta y superficial que, lejos de ser erudita y específica, abarca diversas ramas del saber y les permite transitar sin dificultad, por ejemplo, entre la poesía y la ciencia, estableciendo al calor de la conversación conexiones insospechadas entre discursos apartados entre sí. El exponente más claro de esta variante del "hombre culto" es, una vez más, Horacio: por una parte, su condición de latinoamericano y en especial de argentino le permite, como quería Borges en su ensayo "El escritor argentino y la tradición", acceder a todos los compartimentos de la cultura occidental, herencia que el intelectual latinoamericano reclama como patrimonio legítimo. Recordemos que, en opinión de Borges, el derecho del escritor argentino a reclamar como propia la totalidad de la

[151] La labor artística de Horacio tiene dos etapas: una nocturna, que sería la recolección de la "materia prima" callejera, quehacer unido a los recorridos urbanos y al vagabundeo; y una segunda etapa de fabricación, en la que participa la Maga: "Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles, perfiles que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles que la Maga me ayudaba a pintar" (24).

tradición occidental era, incluso, mayor que el de los escritores identificados con las tradiciones nacionales europeas:[152] así, América Latina se erige como un *locus* privilegiado donde Occidente se realiza con plenitud. Ossip reconoce a Horacio como a uno de estos letrados utópicos de estirpe borgeana: "Muy inteligentes y despiertos, informadísimos de todo. Mucho más que nosotros. Literatura italiana, por ejemplo, o inglesa. Y todo el siglo de oro español, y naturalmente las letras francesas en la punta de la lengua. Horacio era bastante así, se le notaba demasiado" (158). Treinta años después de que Borges lanzara su declaración sobre la preeminencia del escritor latinoamericano –que sería, de algún modo, más europeo que el europeo–, Cortázar explora su lado oscuro y lo encarna en su héroe novelesco. La envergadura total de semejante herencia genera, al nivel de sus depositarios individuales, como Oliveira, ciertas taras que empobrecen la aventura del conocimiento. En concreto, el desorden y la dispersión, la caótica proliferación así como la falta de rigor y profundidad anejos a ella, son males inevitables, directamente proporcionales a la dilatación excesiva del repertorio y facilitados por la renuncia consciente al ordenamiento sistemático que las disciplinas académicas confieren.

Pero no debería obviarse la mención al aspecto deliberado de este caos: se trata de una renuncia al orden.[153] El desorden es, para Horacio, primero una fatalidad que más tarde se

[152] Borges insiste en el tratamiento comprehensivo y, a la vez, irreverente que los latinoamericanos pueden darle a la cultura europea al apropiarse de ella: "Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas" (1964:161).

[153] La renuncia generalizada es la divisa ética de Horacio. Y digo generalizada porque renuncia no sólo al orden, sino a cualquier forma de acción, recalando así en un quietismo que es visto como una alternativa ética superior: "Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara" (31).

transforma, por decisión personal, en un programa que tiene a la Maga como maestra y como modelo.[154] De hecho, la novela presenta la crónica de la deliberada intensificación de ese programa, que llega a su extremo límite en la escena final del manicomio en "Del lado de acá". También Ossip percibe un cambio, una voluntaria progresión del orden al desorden que, para el inmigrante austrohúngaro, resulta involutiva: "Me parece admirable que en tan poco tiempo haya cambiado de esa manera. Ahora está hecho un verdadero bruto, no hay más que mirarlo. Bueno, todavía no se ha vuelto bruto, pero hace lo que puede" (158). Esta actitud proviene, sin duda alguna, de una voluntad consciente de rechazar otras maneras de comprender la función del conocimiento. El rechazo a participar de la vida intelectual oficial –su sitio es, como él mismo imagina, la universidad– responde a la comprobación temprana de que la vida académica y la burguesa son indisociables.[155] Estudiante autodidacta alejado de los grados académicos y de la reflexión rigurosa, Horacio se construye a sí mismo, desde su juventud, como un aficionado; es decir, como un hombre cultivado y, esto es indisociable de lo primero, como un eximio conversador para el cual el conocimiento no es utilizable como capital simbólico ni como catapulta social. Su cultura es eminentemente dialógica y, tal vez a causa de ello, carece de valor utilitario: se consume en su realización oral, se agota en las sesiones del Club y es inservible fuera de ellas. Esto no impide, naturalmente, que sea exhibida en el marco de la charla informal

[154] Porque la renuncia es una actitud buscada por los personajes, encuentro cuestionable la tesis de Martínez-Góngora según la cual la marginalidad de los miembros del Club de la Serpiente es consecuencia de la marginación social, sufrida pasivamente por este manojo de inmigrantes en Europa (343). En realidad, la marginalidad es una posición ética que el Club asume y defiende voluntariamente.

[155] "Si algo había elegido desde joven era no defenderse mediante la rápida y ansiosa acumulación de una «cultura», truco por excelencia de la clase media argentina para hurtar el cuerpo a la realidad nacional y a cualquier otra, y creerse a salvo del vacío que la rodeaba. Tal vez gracias a esa especie de fiaca sistemática, como la definía su camarada Traveler, se había librado de ingresar en ese orden fariseo (en el que militaban muchos amigos suyos, en general de buena fe porque la cosa era posible, había ejemplos), que esquivaba el fondo de los problemas mediante una especialización de cualquier orden, cuyo ejercicio confería irónicamente las más altas ejecutorias de argentinidad" (31-32).

entre amigos con gran suficiencia e, incluso, con cierta arrogancia: Horacio rechaza la solemnidad ampulosa de los académicos, pero él mismo no se libra de ella en algunas ocasiones. El resultado de estos factores es ironizado por el narrador en tercera persona en el siguiente pasaje, que responde con un desdén socarrón a la mezcla de autosuficiencia orgullosa y aplicado desorden que constituye la "cultura" de Oliveira:

> Argentino compadrón, desembarcando con la suficiencia de una cultura de tres por cinco, entendido en todo, al día en todo, con un buen gusto aceptable, la historia de la raza humana bien sabida, los períodos artísticos, el románico y el gótico, las corrientes filosóficas, las tensiones políticas, la Shell Mex, la acción y la reflexión, el compromiso y la libertad, Piero della Francesca y Anton Weber, la tecnología bien catalogada, Lettera 22, Fiat 1600, Juan XXIII. Qué bien, qué bien. (468-69)

El desorden representa, para Horacio, el emblema de un procedimiento para conocer y compartir el saber que se desprende de una ideología personal: la "fiaca sistemática", como la bautiza Traveler, es una etiqueta que ilumina una coalición entre el ocio y el pensamiento. Pensar y dialogar son, pues, actividades lúdicas y hedonistas que Horacio practica solo, pero que además definen la empresa de conocimiento del Club y organizan el contenido de sus sesiones. Hay un juego literario en particular que, al mismo tiempo que esclarece la filiación surrealista,[156] apunta a una característica de su estructura: el llamado "juego de la memoria asociativa" se abre al flujo aleatorio de la asociación libre, que también funciona como un principio de lectura para aproximarse a la misma Rayuela. Se trata de un duelo en el que los duelistas van ensartando,

[156] En este sentido, Montaldo señala la conexión directa con Nadja de Breton (594). Sin embargo, la filiación surrealista de Rayuela debe ser considerada con profundidad, pues más allá de los ecos aparentes, lo cierto es que la novela pone en escena una visión crítica de las premisas del movimiento, y a la vez se postula a sí misma como un experimento mucho más radical que el de los surrealistas, pues pretende poner en tela de juicio al lenguaje mismo. Así lo expresa Morelli, que podría ser visto como un teórico autorreflexivo que comenta la misma Rayuela: " Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja" (483).

alternada y dialógicamente, nombres y referencias culturales, citando versos y fragmentos y deformándolos cómicamente. El medio del juego, basado en la expresión oral, revela que en el seno del Club la lectura, como vía de absorber conocimientos, es un primer paso subordinado a su puesta en escena posterior, su estentórea realización oral y colectiva: estamos, pues, lejos del universo de la lectura silenciosa y solitaria que define los valores de un humanismo clásico (Steiner 120). Una analogía con el jazz se hace legible: el modelo del *jam session* está inscrito en el juego de la memoria asociativa y en los demás intercambios verbales del Club. Siguiendo a Umberto Eco, es legítimo entender la idea misma de la *sesión* del Club como una obra abierta, en la que una colectividad de interlocutores actúan como *performers* autónomos que cooperan creativamente:

> Today we find an even more extreme expression of the same phenomenon in those jazz performances known as jazz sessions, where the various members of a group choose a theme which they then proceed to develop freely, according to the whims of each, relying on sheer improvisation as well as on a certain congeniality. The result is a "creation" that is at once collective, simultaneous, and extemporaneous, yet (at its best) perfectly organic. (109)

Los intercambios verbales ya mencionados no excluyen el debate y la discordia. El hecho de que los amigos se interesen por temas comunes y tengan múltiples afinidades no significa que estén siempre de acuerdo. La disputa es, para ellos, uno de los modos más fecundos del diálogo. Por ejemplo, durante la última sesión del Club –la que se celebra la noche de la muerte de Rocamadour–, Ronald y Oliveira protagonizan una polémica de corte filosófico, pero realizada con una entonación coloquial, sobre la naturaleza de la realidad: el primero postula la consistencia objetiva de lo real, mientras que el segundo aboga por una realidad múltiple y

perspectivista, que se construye a partir del punto de vista del observador.[157] Esta discusión da la pauta de las conversaciones que se mantienen en el Club; pero no hay que olvidar que cada una de ellas se desenvuelve en un contexto concreto, y que puede suceder que guarden una relación estrecha con la situación dramática. El debate citado entre Horacio y Ronald ilustra este punto: el mismo tiene lugar como una suerte de pantalla verbal que encubre otra realidad, conocida por todos los presentes menos la Maga, a la cual se procura entretener y distraer –precisamente para retrasar la revelación de esa realidad: la muerte de Rocamadour– a través del coloquio filosófico sobre el carácter objetivo o subjetivo de lo real. La problemática intelectual no es meramente abstracta; su conexión con el drama vital de los personajes, con sus aristas afectivas, psicológicas y sociales, es evidente.

Volviendo al juego de la memoria asociativa, es válido sostener que esta práctica descubre ciertas tensiones de otra índole –afectiva y erótica, digamos– que tiñen la dinámica grupal. El hecho de que sean Oliveira y Ossip, pareja y pretendiente de la Maga respectivamente, los competidores, revela que los afectos y las ideas van de la mano en lo que podríamos considerar un concurso de seducción basado en la ostentación de la agudeza, una variedad agónica de juego que, como analizamos en el capítulo previo, también está presente en Adán Buenosayres. De ella está ausente, sin embargo, la autoironía de los rivales. Los jóvenes intelectuales que se congregan en la tertulia Amundsen pueden mofarse de los positivistas y los modernólatras, pero no así de sí mismos. Los criollistas Pereda y Del Solar están convencidos de

[157] "Vos creés que hay una realidad postulable porque vos y yo estamos hablando en este cuarto y en esta noche, y porque vos y yo sabemos que dentro de una hora o algo así va a suceder aquí una cosa determinada. Todo eso te da una gran seguridad ontológica, me parece; te sentís bien seguro en vos mismo, bien plantado en vos mismo y en esto que te rodea. Pero si al mismo tiempo pudieras asistir a esa realidad desde mí, o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, entendés, y pudieras estar ahora mismo en esta misma pieza desde donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido yo, y con todo lo que es y lo que ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida." (191).

la absoluta seriedad de su empresa, y detentan una gravedad protocolar que los convierte, en alguna medida, en aguafiestas. Nada de ello sucede en las reuniones del Club, donde incluso las contiendas amorosas se aligeran y, subordinadas a la intensidad del momento lúdico, jamás rompen el tiempo mágico del juego:

> Jugaban mucho a hacerse los inteligentes, a organizar series de alusiones que desesperaban a la Maga y ponían furiosa a Babs, les bastaba mencionar de paso cualquier cosa, como ahora que Gregorovius pensaba que verdaderamente entre él y Horacio había una especie de persecución desilusionada, y de inmediato uno de ellos citaba al mastín del cielo, I fled Him, etc., y mientras la Maga los miraba con una especie de humilde desesperación, ya el otro estaba en el volé tan alto, tan alto que a la caza le di alcance, y acababan riéndose de ellos mismos pero ya era tarde, porque a Horacio le daba asco ese exhibicionismo de la memoria asociativa, y Gregorovius se sentía aludido por ese asco que ayudaba a suscitar, y entre los dos se instalaba como un resentimiento de cómplices, y dos minutos después reincidían, y eso, entre otras cosas, eran las sesiones del Club. (59-60)

Como señala Huizinga, el juego entraña un tiempo alternativo –el tiempo de la sesión, el tiempo del ritual– y un lugar especial, un recinto desgajado del mundo que se constituye en santuario del ritual. En París, el círculo de pensadores aficionados elige juntarse, asidua y periódicamente, en el taller que comparten Ronald y Babs. Ésta es, hasta donde conoce el lector, la única sede de los encuentros, a excepción de la que asume la última sesión del Club, aquella que inesperadamente se oficia y trágicamente acaba en la pieza de Lucía. La costumbre, sin embargo, prescribe un espacio repetido al cual se acude sin falta y que recibe a sus fieles ofreciéndoles un conjunto de signos repetidos, una serie de objetos cotidianos –restos del trabajo pictórico y escultórico de los dueños de casa– y piezas de mobiliario elevados a la condición de parafernalia litúrgica. Podríamos analizar estos elementos recurrentes para hallar, en su conjunción, la versión paródica y profana, indudablemente marcada por la praxis artística, de un

templo religioso. Después de todo, estamos en un taller, un lugar donde se produce arte y donde se celebran cónclaves que podríamos entender, respetando la naturaleza del espacio que los acoge, como obras artísticas colectivas cuyo material es la sustancia fugitiva de las palabras. Así, el decorado despliega las infaltables velas verdes y despide un aroma peculiar, aunque no en virtud del incienso, y la música, lejos de ser una melodía sacra, corre a cargo de una banda de jazz:

> Protegido por la ventana el paralelepípedo musgoso oliente a vodka y a velas de cera, a ropa mojada y a restos de guiso, vago taller de Babs ceramista y de Ronald músico, sede del Club, sillas de caña, reposeras desteñidas, pedazos de lápices y alambre por el suelo, lechuza embalsamada con la mitad de la cabeza podrida, un tema vulgar, mal tocado, un disco viejo con un áspero fondo de púa, un raspar crujir crepitar incesante, un saxo lamentable que en alguna noche del 28 o 29 había tocado como con miedo de perderse, sostenido por una percusión de colegio de señoritas, un piano cualquiera. (55)

Más allá de la naturaleza de las bibliotecas personales de los miembros del Club, y al margen de la calidad o la extensión de su formación intelectual, lo que en realidad los hermana y solidifica su unión, justificando la importancia del Club en sus vidas, es una situación existencial compartida: su drama es la experiencia de la angustia, causada por una sensación de carencia perpetua. Como señala la voz narrativa omnisciente, en el Club se habla siempre de "nostalgias" (40). En un sentido literal podríamos entender que la afirmación refiere a la melancolía de la patria, pero en otro "metafísico" –término que los amigos aprueban, a juzgar por el sinnúmero de veces que lo emplean– aludiría al malestar provocado por el desarraigo de un orden espiritual: un *kibbutz* del deseo, para utilizar el término que emplea Oliveira en el cierre de "Del lado de allá".[158] ¿Cómo figurarnos este orden utópico que la vida cotidiana prohíbe, y que la misma

[158] Sorprende constatar que las mismas palabras empleadas por Cortázar para describir a Adán Buenosayres, en una reseña de la novela de Marechal publicada casi quince años antes que Rayuela, podrían ser

existencia del Club es un método para capturar? Para empezar a explicar esta nostalgia, es necesario reconocer que si la pareja es el núcleo irradiador alrededor del cual se instala el Club, entonces tiene sentido que éste acuse su mismo predicamento. Por esto, los amigos de Horacio y la Maga podrían ser calificados, al igual que ellos, como "buscadores" que persiguen, a través de su gregarismo, esa fusión exaltada entre el arte y la vida que los sindica como practicantes de una ética neovanguardista.

La amistad es el lugar de la fusión. En primer lugar, la segunda se manifiesta como una puesta en escena de la primera, realizada en un tiempo concreto –la sesión nocturna, la discada– y en un espacio señalado –el taller-santuario de Ronald y Babs. La alusión al *kibbutz* enfatiza, precisamente, el carácter social y gregario de la búsqueda, que tiene en la compañía su medio y su fin: después de todo *kibbutz* significa, en hebreo, "comunión", y designa una comuna utópica de herencia sionista que Oliveira invoca como la metáfora de un ansia de reunión: comparable a la que, en Los detectives salvajes, conduce a Ulises Lima hasta Israel en busca de Claudia, su amor perdido de juventud, y que también lo lleva a pasar un tiempo en un *kibbutz*.[159] No obstante, se interpone una primera diferencia entre las expectativas de Oliveira y su realización en el Club: la reunión añorada parece adquirir, en el sueño del bonaerense, una forma perdurable, mientras que las sesiones del Club apenas promueven vivencias fugaces. Por descontado, la

aplicadas al Club de la Serpiente: "Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo".

[159] "Una semana después Ulises se marchó de Tel-Aviv. Al despedirlo Claudia derramó unas lágrimas y luego se encerró en el baño durante un buen rato. Una noche, no habían pasado tres días, nos llamó por teléfono desde el kibbutz Walter Scholem. Un primo de Daniel, mexicano como nosotros, vivía allí y los del kibbutz lo habían acogido. Nos dijo que estaba trabajando en una fabrica de aceite. Qué tal te lo pasas, le preguntó Claudia. No muy bien, dijo Ulises, el trabajo es aburrido. Poco después el primo de Daniel nos llamó por teléfono y nos dijo que Ulises había sido expulsado. ¿Por qué? Pues porque no trabajaba. Casi hemos tenido un incendio por culpa suya, dijo el primo de Daniel. ¿Y en dónde está ahora?, preguntó Daniel, pero su primo no tenía ni idea, de hecho por eso nos llamaba, para saber dónde estaba y poder cobrarle una deuda de cien dólares que había contraído con el economato" (291).

tentativa de definir el contenido de estas vivencias debe admitir que hay en ellas un núcleo irreductible: el objeto perseguido es, en último término, inefable. Una vez más Ossip, que se revela como un observador lúcido, reconoce la dificultad inherente a la definición: así, nombra todos los elementos involucrados, pero no arriba a un enunciado prístino. Lo que no deja de señalar es que se trata de una experiencia singularmente intensa de comunión, que no sólo se da entre los participantes humanos en la misma, sino también entre estos y el ambiente físico del taller-santuario:

> Aquí todo respira, un contacto perdido se restablece; la música ayuda, el vodka, la amistad... Esas sombras en la cornisa; la habitación tiene pulmones, algo que late. Sí, la electricidad es eleática, nos ha petrificado las sombras. Ahora forman parte de los muebles y las caras. Pero aquí, en cambio... Mire esa moldura, la respiración de su sombra, la voluta que sube y baja. El hombre vivía entonces en una noche blanda, permeable, en un diálogo continuo. Los terrores, qué lujo para la imaginación... (57)

"La música ayuda", sostiene Ossip, refiriéndose al jazz, el único género –a excepción de algunas incursiones en el blues– que se escucha en casa de Ronald y Babs. De hecho, su afirmación se queda corta: la primera finalidad de las reuniones es la audición grupal. Si los conjurados de Arlt podían ser analizados como espectadores que narran las películas que son incapaces de filmar, los amigos de Horacio son, además de filósofos amateurs, melómanos –auténticos "jazzólogos", a decir verdad– cuya aproximación al jazz es, al mismo tiempo, cerebral y visceral. El jazz representa para ellos una rama del saber, un tema de conversación fundamental; es mucho más que un fondo sonoro, pues contribuye decisivamente a crear una atmósfera de sensualidad y erotismo donde las pasiones se liberan y se aproximan los individuos: se trata de una música sexual y, además, masculina, como lo revela la metáfora fálica empleada

para describir la experiencia de escucharla.[160] Sin embargo, la conexión no se da sólo entre hombres y mujeres; la comunión es general, casi universal: "… la música aflojaba las resistencias y tejía como una respiración común, la paz de un solo enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolos a todos" (79).

Es necesario acotar que la audición colectiva de las discadas conlleva, además de ser un motivo de conversación, un modo de habitar el espacio privado del taller, y de convivir y relacionarse físicamente con los otros dentro de sus límites. Así, el rito de la comunión es verbal, pero también espacial y corporal. El acto de escuchar, por ejemplo, se realiza en estado de perfecta quietud y suma concentración; no en silencio, pues los melómanos dialogan mientras escuchan, pero sí con entrega, especialmente cuando se alcanzan momentos de especial exaltación: "Ronald había cerrado los ojos, las manos apoyadas en las rodillas marcaban apenas el ritmo. También Wong y Etienne habían cerrado los ojos, la pieza estaba casi a oscuras y se oía chirriar la púa en el viejo disco" (63). Es interesante destacar que la posición de los personajes en la sala, sus roces y contactos, teje una red de interrelaciones afectivas y eróticas: "Guy Monod había replegado las piernas y los duros zapatos ya no se clavaban en la rabadilla de Gregorovius, la Maga se apoyaba un poco en él, livianamente sentía la tibieza de su cuerpo, cada movimiento que hacía para hablar o seguir la música" (58). Por supuesto, lo que facilita la relajación y la comunicación corporales es el alcohol. Droga social, su función no es alterar la percepción sino desatar las lenguas y acercar los cuerpos.

[160] "… y después la llamarada de la trompeta, el falo amarillo rompiendo el aire y gozando con avances y retrocesos y hacia el final tres notas ascendentes, hipnóticamente de oro puro, una perfecta pausa donde todo el *swing* del mundo palpitaba en un instante intolerable, y entonces la eyaculación de un sobreagudo resbalando y cayendo como un cohete en la noche sexual, la mano de Ronald acariciando el cuello de Babs y la crepitación de la púa mientras el disco seguía girando y el silencio que había en toda música verdadera se desarrimaba lentamente de las paredes, salía de debajo del diván, se despegaba como labios o capullos" (66).

Las sesiones del Club son experiencias musicales, pero también audiovisuales. De hecho, podríamos definir estas experiencias como *collages* que incluyen diversas formas artísticas: la fotografía es una de ellas. Wong, uno de los personajes menos conspicuos y más enigmáticos del Club, es el encargado de mostrarle a Oliveira una serie de fotos, tomadas en Pekín en los años 20, que muestran escenas de tortura. El inescrutable Wong afirma, quizá irónicamente, que estas escenas responden a un concepto oriental del arte; por ello, leerlas desde el escándalo ético sería un error de percepción cultural. En todo caso, lo que importa para nuestro objetivo es subrayar que las imágenes de esas fotos se incorporan a la parafernalia del ritual:

> Wong se puso a mirarle la mano, sonriendo. Oliveira estaba demasiado borracho para insistir. Bebió más vodka y cambió de postura. Le pusieron una hoja de papel doblada en cuatro en la mano. En lugar de Wong había una sonrisa de gato de Cheshire y una especie de reverencia entre el humo. El poste debía medir unos dos metros, pero había ocho postes solamente que era el mismo poste repetido ocho veces en cuatro series de dos fotos cada una, que se miraban de izquierda a derecha y de arriba abajo… (¿?)

De otro lado, el jazz se presenta como la música representativa del cosmopolitismo. El narrador la define sin más como la "única música universal del siglo" (85), que traspasa fronteras y es capaz de generar, gracias al fanatismo que despierta, una comunidad universal de *connoisseurs* –casi una sociedad secreta– cuyo gusto compartido es una contraseña de afiliación. Incluso se podría sugerir que el jazz se erige como el emblema de una ética vanguardista trans-nacional: de aquí el Club de la Serpiente lo haya adoptado como bandera. Por cierto, puede parecer curioso que un género musical masivo, que dio lugar a toda una industria, sea tomado como la seña de distinción que designa a sus cultores como integrantes de una élite. Además, se elige el jazz, pero se satiriza la inaudible música "antiestructural" de Berthe Trépat,[161] que

[161] Con palabras ampulosas que, en último término, no describen la experiencia de los asistentes al concierto de piano, se presenta la estética musical de Trépat: "… podía resumir su estética en la mención de

parodia los excesos de un arte de avanzada pero sin público que lo tolere. Sucede que los cofrades del Club de la Serpiente deben ser, más que aficionados al jazz, entendidos en él: versados en su historia, y por ende capaces de distinguir entre jazz comercial –impuesto por las disqueras y sus modas coyunturales– y jazz para iniciados: el de "los pequeños conjuntos" y "las misteriosas grabaciones con seudónimos" (86). El segundo jazz sería también el más antiguo, y por consiguiente el más cercano a los orígenes.[162] Y también el más genuino, porque el jazz representa, para el Club, la ocasión de acceder a una dimensión primordial de lo humano, un estadio anterior a la cultura que se conecta con las pulsiones y los instintos, y que al hacerlo denuncia la falsedad de una civilización edificada sobre la base del racionalismo: "una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado" (87).

Para George Steiner, la importancia del jazz en esta novela podría ser explicada a partir del tránsito desde una cultura fundamentalmente verbal, como la cultura del humanismo europeo clásico, hacia una cultura predominantemente auditiva después de la Segunda Guerra Mundial. El valor de las letras clásicas para la formación de identidades (inter)subjetivas se ve opacado

---

construcciones antiestructurales, o células sonoras autónomas, fruto de la pura inspiración, concatenadas en la intención general de la obra pero totalmente libres de moldes clásicos, dodecafónicos o atonales (las dos últimas palabras las repitió enfáticamente)" (123). Para Borinsky, la teoría musical de Trépat y la teoría novelística de Morelli se asemejan, pero nos tomamos al segundo en serio y a la primera en broma por obra de la representación cómico-grotesca del personaje Trépat (655).

[162] "Lo que sigue es costumbre y papel carbónico, pensar que Armstrong ha ido ahora por primera vez a Buenos Aires, no te podés imaginar los miles de cretinos convencidos de que estaban escuchando algo del otro mundo, y Satchmo con más trucos que un boxeador viejo, esquivando el bulto, cansado y monetizado y sin importarle un pito lo que hace, pura rutina, mientras algunos amigos que estimo y que hace veinte años se tapaban las orejas si les ponías *Mahogany Hall Stomp*, ahora pagan qué sé yo cuántos mangos la platea para oír esos refritos. Claro que mi país es un puro refrito, hay que decirlo con todo cariño" (67).

por la insurgencia de la música en sus diversos géneros, sean clásicos o populares: el jazz sería un excelente ejemplo, por su capacidad para generar afición en cualquier lugar del planeta y, también, por el crecimiento discursivo que crece en torno al fenómeno musical. El jazz tiene su historia, sus mitos y leyendas, sus clasificaciones y sutilezas: todo un cuerpo de información que el *connoiseur* debe manejar, y cuya posesión es un certificado de pertenencia a una comunidad de envergadura global. La musicalización de la vida moderna conlleva, además, una reforma de las costumbres sociales y de los estilos de afiliación: la imagen del lector solitario pierde vigencia frente a la del grupo de melómanos que, reunidos en una sala, ejercitan la empatía y comparten su emoción. Esta segunda imagen se plasma con nitidez en Rayuela, pero ello no significa que los personajes hayan abandonado la lectura solitaria. De hecho, la lectura solitaria alimenta de información sus sesiones grupales. Algunas de estas sesiones incluyen, también, el ejercicio de la lectura colectiva, realizada en voz alta: una escena que parece modelada a partir del referente de la discada. En este ejercicio encontramos, a mi entender, una transposición de valores y prácticas de origen musical hacia la cultura del libro, lo cual vuelve a subrayar la trascendencia de la música en la novela: no sólo inaugura una praxis, sino que reformula otras, como la lectura misma. La siguiente cita de Steiner parece una descripción exacta de las discadas que organiza el Club de la Serpiente, esos rituales que producen un delicado ajuste entre el goce individual y la comunión gozosa:

> The bias of current sentiment points insistently toward gregariousness, towards a liberal sharing of emotions. The "great good place" of approved dreams is one of togetherness. The harsh hoarding of feelings, inside the reader's silence, is out. Recorded music matches the new ideals perfectly. Sitting near one another, in intermittent concentration, we partake of the flow of sound both individually and collectively. This is the liberating paradox. Unlike the book, the piece of music is immediate common ground. Our responses to it can be simultaneously private and social. Our delight banishes no one. We draw close while being, more compactly, ourselves. The mutual tide of empathies can be

> disheveled and frankly lazy. The sheer luster, the fortes or pianos of stereophonic reproduction in a private room can be narcotic. A good deal of classical music is, today, the opium of the good citizen. Nevertheless, the search for human contact, for states of being that are intense but do not shut out others, is real. It is part of the collapse of classic egoism. Often music "speaks" to that search as printed speech does not. (120-121)

La música es también el canal de una nostalgia profunda. La mención del "origen" nos conduce a una de las temáticas más estudiadas por la crítica cortazariana: la del "retorno", que está unida a la "regresión" o abandono de todas las formas sociales, culturales, racionales y lingüísticas que separan al hombre del origen, y que en el curso de la novela son abolidas para poder "regresar" a ese inicio absoluto, pre-cultural y pre-humano.[163] Sosnowski hablaría de una involución hacia lo "pre-humano" mediante una estrategia de "aislamiento metódico" (147). Para Jaime Alazraki, incluso se puede afirmar que el objetivo último del Club, su misión profunda, es "desandar la cultura para salir del extravío a que ella nos ha conducido" (1994: 205). Este motivo del regreso a un plano primigenio, que se reitera a lo largo de toda la novela bajo distintas formas –el *kibbutz*, el cielo de la rayuela, el paraíso perdido son algunas de sus manifestaciones–, adquiere con el jazz una interesante modulación. Así como la música promueve una conexión dialógica, espacial y erótica entre los interlocutores, los amigos y los amantes, también ofrece un puente entre los vivos y los muertos, entre el presente y el pasado, entre los asistentes a las sesiones del Club y los músicos mismos, cuyas voces grabadas en los discos largo tiempo atrás –varias décadas, en algunos casos: las primeras grabaciones de Louis Armstrong se remontan a los años 20– representan la huella de una ausencia que, durante ciertos instantes de exaltación y

[163] Alazraki sintetiza esa lectura que vincula retorno y regresión: "Rayuela no es la búsqueda de un modelo político, cultural o social, sino la articulación de una nostalgia por esa inocencia primera en que el hombre vivió conciliado con el mundo. Pero para tocar esa armonía primordial Rayuela desanda todos los caminos en cuyo curso se ha formado el hombre occidental tal como hoy lo conocemos y en cuyo curso ha perdido su dirección originaria" (1994: 176).

embriaguez, se tiene la ilusión de poder vencer. Invocados por sus seguidores, los espectros se materializan durante las noches de jazz y vienen a batirse en duelo al lado de los vivos, como sugiere el narrador:

> Dos muertos se batían fraternalmente, ovillándose y desatendiéndose, Bix y Eddie Lang (que se llamaba Salvatore Massaro) jugaban con la pelota *I'm coming, Virginia*, y dónde estaría enterrado Bix, pensó Oliveira, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz. (55)

Al reflexionar sobre el fenómeno, que supone una ruptura de la linealidad histórica y una confusión de planos temporales, Horacio bautiza a estos fantasmas de los músicos muertos como los "intercesores"; es decir, como personajes mediadores capaces de señalarle al Club la puerta de ingreso a otra realidad trascendente y más profunda: es decir, culturalmente menos densa. Dentro de una metafísica laica y ecuménica, esa realidad es concebida como una dimensión atemporal análoga a la inmortalidad cristiana pero, también, al nirvana de los budistas, y se presenta, en último término, como la meta del ritual, la razón de ser del Club, la forma ideal de toda sociabilidad y el paraíso buscado ansiosamente por sus miembros. Podría sostenerse que la amistad, tal y como ésta se entiende en Rayuela, es la prefiguración imperfecta, marginal y aproximativa, de un "centro" espiritual:

> Una mano de humo lo llevaba de la mano, lo iniciaba en un descenso, si era un descenso, le mostraba un centro, si era un centro, le ponía en el estómago, donde el vodka hervía dulcemente cristales y burbujas, algo que otra ilusión infinitamente hermosa y desesperada había llamado en algún momento inmortalidad. Cerrando los ojos alcanzó a decirse que si un pobre ritual era capaz de excentrarlo así para mostrarle mejor un centro, excentrarlo hacia un centro sin embargo inconcebible, tal vez no todo estaba perdido y alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible. (65)

¿Es, sin embargo, posible? De primera impresión, podría afirmarse que sí; no obstante, la última cita ilumina la distancia insalvable entre el deseo y su realización, entre el atisbo del *kibbutz* y su materialización plena, entre la visión fulgurante que el "pobre ritual" permite y la concreción definitiva y palpable de una promesa cuyo cumplimiento se insinúa y aun se percibe, pero sólo como una revelación inminente que no se ejecuta y acaba diluyéndose en la claridad amarga de la madrugada siguiente. Acaba diluyéndose porque, como escribe un iracundo Morelli, el error de quienes lo asedian está en suponer que ese paraíso posee una realidad objetiva y autónoma a la que, simplemente, es preciso entrar, como si se penetrara en un recinto: "Hay imbéciles que siguen creyendo que la borrachera puede ser un método, o la mescalina o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica o inane *en sí* pero estúpidamente exaltada a sistema, a llave del reino" (425).

Contrariamente a esta suposición trascendentalista, no se trata de "abrir la puerta para ir a jugar" (423), bajo la ilusión de que el jardín nos espera. Lo cierto es que frágil consistencia del "reino milenario" depende del sujeto creador que, al imaginarlo, lo inventa:[164] "Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix" (425). Horacio, aplicado lector y seguidor de Morelli aunque más lúdico y amable que el maestro, se muestra de acuerdo con él y añade que la

[164] La invención es el concepto-eje de un lúcido ensayo de Santiago Colás, que define así esta noción: la invención es "…the potent and infectious process of generating something new, of transforming a received situation by immanently reconstituting the given relationships among the given elements so as to produce real effects" (5). Para Colás, la invención es una práctica inmanentista, social y transformadora. El problema de Horacio sería, entonces, la incapacidad de "inventar", derivada de la percepción de dos órdenes distintos de lo real: uno en el que se vive, y otro al que se desea trascender: "…his *real* problem, I would argue, stems from his perception of two distinct zones –like dreaming and being awake– with a rigid, wall-like boundary between them" (6).

invención será un trabajo colectivo: "Nuestra verdad posible tiene que ser *invención,* es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo" (429). Quizá, entre todas las "turas", la central en Rayuela es la que Horacio omite: la lectura, una actividad *de invención conjunta* que el Club de la Serpiente pone en escena. De hecho, la lectura es el quehacer medular de sus miembros, aunque ni en "Del lado de allá" ni en "Del lado de allá" se nos revele que ellos son, además de melómanos, lectores. Evidentemente, esta afirmación sólo se puede sostener a partir del conocimiento de los capítulos prescindibles agrupados en "De otros lados".

Autor de culto y defensor de una estética de ruptura, Morelli es un escritor de edad madura que aparece y desaparece azarosa y fugazmente en "Del lado de allá", en el capítulo 22, sin que el lector que permanece en la modalidad de lectura lineal conozca su nombre ni su importancia: para este lector, Morelli es tan sólo un anciano que resbala en la calle y quizá es atropellado por un automóvil –los peatones curiosos no se ponen de acuerdo–, escena que Horacio contempla casualmente y que lo lleva a reflexionar sobre la dinámica peculiar de los contactos callejeros entre extraños. El azar tiñe la reflexión y el episodio mismo; de hecho, podríamos referirnos a una triple intervención del azar, que conjuga el accidente de Morelli, la presencia fortuita de Horacio y el descubrimiento de la verdadera identidad del personaje. Al igual que el lector-hembra, Horacio tampoco sabe que ese anciano desconocido y desafortunado es el mismo escritor que el Club venera. El reconocimiento entre el autor y su lector sólo se da más tarde, cuando Horacio, movido por un impulso de compasión no infrecuente en él –podemos

pensar en el episodio de Trépat–,[165] visita la clínica donde ha sido hospitalizado Morelli, se da cuenta de quién se trata y comparte la revelación con sus amigos, que luego regresan juntos para conocer a su ídolo, quien les solicita visitar su apartamento con la misión de ordenar unas carpetas con sus escritos –la visita colectiva se puede leer en el capítulo ciento cincuenta y cuatro, el penúltimo de la novela. Inesperadamente, Morelli les pide también que envíen esas carpetas a Pakú, su editor, con lo cual los nombra co-autores involuntarios de un futuro libro, ya que serán ellos los responsables finales de ordenar las carpetas. En este sentido, Morelli no deja instrucciones claras; en realidad, sus instrucciones son deliberadamente idiosincrásicas y confusas. Cuando Horacio comenta, después de escucharselas, que "se va a armar un lío bárbaro" (590), aludiendo a la posibilidad nada remota de que el Club desordene el libro, la respuesta de Morelli es irónica. De hecho, la confusión es un efecto buscado por él, cuyo objetivo es involucrar en la producción del texto dos elementos aliados: la participación activa del lector y del azar.[166]

> —No, es menos difícil de lo que parece. Las carpetas los ayudarán, hay un sistema de colores, de números y de letras. Se comprende en seguida. Por ejemplo, este cuadernillo va a la carpeta azul, a una parte que yo llamo el mar, pero eso es al margen, un juego para entenderme mejor. Número 52: no hay más que ponerlo en su lugar, entre el 51 y el 53. Numeración arábiga, la cosa más fácil del mundo. (590)

[165] Sosnowski lee estos impulsos dentro de una dinámica de atracción/repulsión entre Horacio y la humanidad (139). Para Sosnowski, Horacio es un buscador mítico que, en primer término, debe despojarse de la amistad y el amor, para llegar al fondo de lo humano y asomarse así a una realidad trascendente o mítica; no obstante, éste sólo sería el primer paso, a ser cumplido en París, y el segundo paso, a realizarse en Buenos Aires, significaría retornar a las redes humanas y sociales a través del reencuentro con Traveler, Talita y Gekrepten.

[166] Alazraki (1994) ve una conexión entre la novela abierta y el proyecto de libro nunca realizado por Mallarmé, su famoso Livre; en mi opinión, este proyecto guarda una afinidad con el juego de las carpetas que fomenta Morelli: "En el Livre las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes diversos según leyes de *permutación*… de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo" (211-212).

A la vez que autoriza a los demás, Morelli se desautoriza a sí mismo, aunque él sigue siendo el creador del marco general donde el azar y el lector realizan su obra: digamos que produce el reglamento de una dinámica que supera su control. El producto de esa dinámica será un texto dado a la imprenta, pero además una experiencia de lectura colectiva que puede ser analizada como una más de las travesuras del Club. Tras la solicitud de Morelli, sus lectores obedecen y acuden a su apartamento, en lo que se presenta como una incursión furtiva, impregnada de un sabor ilícito. Allí encuentran los papeles del escritor, que son descritos como una colección caótica de piezas sueltas que todos juntos deben armar. Sentados alrededor de la mesa, un puñado de sigilosos lectores se reúnen para cumplir el deseo del autor: oficiar la ceremonia de la lectura. La siguiente cita, que combina la descripción del espacio físico y el comentario de la acción misma de leer en grupo, incide en un factor: la colaboración activa de varias manos que manipulan los papeles, al tiempo que una voz anónima va leyendo para todos. La fragmentación del párrafo, que es entrecortado –casi taquigráfico– y está compuesto en gran parte por sintagmas nominales, sugiere el carácter abierto de la obra literaria que debe resultar de esta colaboración autorial: el texto que los amigos produzcan no será único y final, sino tan sólo una versión:

> Los papeles sueltos en la mesa. Una mano (de Wong). Una voz lee despacio, equivocándose, las *t* como ganchos, las *e* incalificables. Apuntes, fichas donde hay una palabra, un verso en cualquier idioma, la cocina del escritor. Otra mano (Ronald). Una voz grave que sabe leer. Saludos en voz baja a Ossip y a Oliveira que llegan contritos (Babs ha ido a abrirles, los ha recibido con un cuchillo en cada mano). Coñac, luz de oro, la leyenda de la profanación de la hostia, un pequeño De Stäel. Las gabardinas se pueden dejar en el dormitorio. Una escultura de (quizá) Brancusi. En el fondo del dormitorio, perdida entre un maniquí vestido de húsar y una pila de cajas donde hay alambres y cartones. Las sillas no alcanzan, pero Oliveira trae dos taburetes. Se produce uno de esos silencios comparables, según Gênet, al que observan las gentes bien educadas cuando

> perciben de pronto, en un salón, el olor de un pedo silencioso. Recién entonces Etienne abre el portafolios y saca los papeles. (461-462)

Antes nos hemos referido al aspecto "proyectivo" de esta novela. En pasajes como el citado, se pone en escena una reflexión sobre la autoría que precede por una década a los esfuerzos de Michel Foucault y Roland Barthes, por citar a dos de los pensadores post-estructuralistas que han meditado con mayor profundidad sobre el problema del autor, proponiendo su muerte –en el caso de Barthes– o su redefinición –en el de Foucault. En un célebre ensayo de 1977 que rezuma el énfasis del manifiesto, Barthes postulaba la figura de un lector impersonal que suplantaba al autor-dios tradicionalmente entendido como el origen del mensaje, constituyéndose en el lugar donde el texto –visto como un tejido de citas– se actualizaba y, finalmente, se escribía: así comprendía Barthes la idea de "escritura". [167] Por su parte, en 1970 Foucault había redefinido ya la noción de "autor" señalando que no se trataba de un ser biológico, sino el producto de una construcción realizada desde una cierta formación discursiva: ésta es la llamada "función-autor".[168] Ambas formulaciones suponen una revisión de la idea del autor como una entidad sólida y homogénea, hasta cuya intencionalidad recóndita era

[167] "Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted" (148).

[168] "Troisième caractère de cette fonction-auteur. Elle ne se forme pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu. Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit certain être de raison qu'on appelle l'auteur. Sans doute, à cet être de raison, on essaie de donner un statut réaliste : ce serait, dans l'individu, une instance «profonde», un pouvoir «créateur», un «projet», le lieu originaire de l'écriture. Mais en fait, ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types du discours" (800-801).

posible rastrear el sentido de un texto. Con esa misma voluntad crítica, plasmada en el vínculo que se teje entre Morelli y sus lectores, Rayuela avanza dos proposiciones: la primera es que la imagen de Morelli como un "autor de culto" sólo es comprensible en función de la naturaleza cerrada y elitista del cenáculo de lectores –en este caso, el Club de la Serpiente– que construye su prestigio y edifica, de esta manera, una particular función-autor; y la segunda es que la "escritura" del futuro libro de Morelli no es el fruto directo y terminado del proyecto de un sujeto, sino un proceso abierto y grupal que irá reactualizándose continuamente en la misma medida en que el conjunto de citas que fabrican un texto vayan encontrando espacios de lectura donde articularse y rearticularse sin fin. Sólo la hipotética suma total de todas esas instancias de lectura, adición imaginada para no finalizarse nunca, arrojaría la cara última del texto. Finalmente, en esta creación de Morelli como función-autor y en esta disponibilidad a la aventura infinita de leer reside el carácter de "invención" que discutíamos algunos párrafos atrás. El Club de la Serpiente opera como una comunidad de lectores que no sólo producen a un autor, sino que además se insertan en el proceso de escritura de una obra.

Hemos abordado este proceso desde la perspectiva del autor, pero también sería posible hacerlo desde el ángulo de la obra misma. Publicado un año antes que la novela de Cortázar, el ensayo Opera aperta (1962) de Umberto Eco fue la primera exposición de una particular poética que atravesó disciplinas artísticas, géneros literarios y esferas culturales: la poética de la obra abierta. Con toda razón Rayuela ha sido adscrita a esta poética, ya que ésta no sólo explica la estructura de la novela, sino que está presente a través de numerosos guiños que revelan el parentesco de dos proyectos paralelos. Así, el dato menor de que Oliveira elabora esculturas móviles análogas a las de Calder resulta muy significativo, desde que Calder es uno de los

artistas más prominentes que Eco cita para ilustrar el concepto de "obra en movimiento" en las artes plásticas.[169] La obra en movimiento es sólo una manifestación particular de la obra abierta, que se caracteriza por entrañar una naturaleza inacabada que invita al receptor, llamado a asumir un rol activo, a colaborar decisivamente en su confección: "In primitive terms we can say that they are quite literally "unfinished": the author seems to hand them on to the performer more or less like the components of a construction kit" (Eco 4). La cita se ajusta perfectamente a los propósitos de Morelli cuando comisiona al Club para terminar su libro, organizando las partes internas como si fueran las piezas de un imprevisible mecano cuya forma final no le interesa supervisar, ni siquiera conocer: "He seems to be unconcerned about the manner of their eventual deployment" (Eco 4). Antes hemos usado el término "proceso" para nombrar este despliegue de la obra en función de su recepción; hilando más fino, Eco nos ayuda a imaginar cada interacción del receptor y la obra como una *performance* parcial, completa en sí misma pero incompleta en la medida en que admite y reclama re-escrituras, cada una de las cuales puede producir versiones enteras y satisfactorias de la obra abierta. En términos sencillos, podríamos concebirla como un rompecabezas con varias soluciones posibles, que es necesario completar.[170]

[169] La obra en movimiento es dinámica y cambiante en un doble sentido: ella misma se modifica continuamente, pero además el espectador contribuye a transformarla con su propio desplazamiento alrededor de ella: "Calder goes still further: his forms move before our eyes. Each of his works is a "work in movement" whose movement combines with that of the viewer. Theoretically, work and viewer should never be able to confront each other twice in precisely the same way. Here there is no suggestion of movement: the movement is real, and the work of art is a field of open possibilities" (86).

[170] Eco concibe la posibilidad utópica de reunir, en un solo golpe de apreciación simultánea, una comprensión total de todas las actualizaciones posibles de una obra abierta: "Every performance explains the composition but does not exhaust it. Every performance makes the work an actuality, but is itself only complementary to all possible other performances of the work. In short, we can say that every performance offers us a complete and satisfying version of the work, but at the same time makes it incomplete for us, because it cannot simultaneously give all the other artistic solutions which the work may admit" (15).

Una de esas instancias necesitadas de compleción es la psicología de los personajes: así, Morelli proyecta estrategias de caracterización que, desdeñando "la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo" (411), permitirían trazar acciones y comportamientos desvinculados e incomprensibles a simple vista, pues requerirían para ser descifrados de la especulación activa del lector. Se anularía así la causalidad psicológica, presentando el comportamiento del personaje como una página en blanco dotada de puntos sin relación entre sí que el lector debe unir para completar una figura legible. De esta manera, es necesario anotar que la novela, o anti-novela imaginada por Morelli es una obra abierta, pero también es un texto de vocación crítica que revisa, irónica y corrosivamente, las convenciones tradicionales del arte narrativo realista, como la caracterización psicologizante de los personajes, o la linealidad de la trama, para ponerlas en jaque, desactivarlas y tratar de escribir contra ellas, o incluso fuera de ellas:

> Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarles el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica. El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. (511)

La obra abierta tiene, también, sus limitaciones. La ya aludida desautorización de Morelli no es absoluta, porque no conlleva la desaparición del autor ni tampoco un germen de dispersión caótica. El lector no se convierte en único árbitro de una proliferación incontrolable de versiones. Morelli tiene la palabra, sin duda alguna, en la escritura de su propia obra, aunque también se debe ponderar que para un heredero del surrealismo como él –heredero crítico, claro está– la escritura, antes que ser una operación racional, invoca un juego de fuerzas inconscientes que se

manifiestan a través del ritmo.[171] Sin embargo, también la agencia del lector es parcial. La primera restricción visible a su imperio es el hecho innegable de que el futuro libro co-editado por el Club de la Serpiente, por más que en un sentido válido pueda considerarse un texto colectivo, aparecerá publicado bajo el nombre de Morelli, aunque, como sabemos, ese nombra designará una función-autor. Si deseamos investigar las fronteras de esta poética, lo central es reconocer que su objetivo no consiste en realizar un arte sin forma. Es vital reconocer, como apunta el mismo Eco, que los límites de la obra abierta son trazados por el artista, el escultor, el músico o el novelista responsable de delimitar un "campo de relaciones" o de posibilidades[172] en cuyo espacio, predeterminado por reglas que el primero establece, se puede inscribir y desarrollar un número potencialmente vasto, pero no infinito, de lecturas. Estas lecturas, si bien no son dirigidas ni están, necesariamente, previstas, deben sí ser posibles al interior de un horizonte de expectativas autoriales amplio y flexible, aunque no amorfo.

> In other words, the author offers the interpreter, the performer, the addressee a work to be completed. He does not know the exact fashion in which his work will be concluded, but he is aware that once completed the work in question will still be his own. It will not be a different work, and, at the end of the *interpretative dialogue*, a form which is his form will have been organized, even though it may have been assembled by an outside party in a particular way that he could not have foreseen. The author is the one who proposed a number of possibilities which had already been rationally organized, oriented, and endowed with specifications for proper development. (14, mis cursivas)

[171] "Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse)* tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro" (444).

[172] Término tomado de la física contemporánea: "Pousseur has offered a tentative definition of his musical work which involves the term "field of possibilities." In fact, this shows that he is prepared to borrow two extremely revealing technical terms from contemporary culture. The notion of "field" is provided by physics and implies a revised vision of the classic relationship posited between cause and effect as a rigid, one-directional system: now a complex interplay of motive forces is envisaged, a configuration of possible events, a complete dynamism of structure. The notion of "possibility" is a philosophical canon which reflects a widespread tendency in contemporary science; the discarding of a static, syllogistic view of order, and a corresponding devolution of intellectual authority to personal decision, choice, and social context" (14).

En la cita me interesa destacar el término "interpretative dialogue" con la intención de subrayar la lógica fundamentalmente dialogada que asumen las relaciones entre el autor, el lector y el texto. Y todo diálogo exige la presencia de interlocutores capaces de entablarlo: así, la teoría desarrollada en Rayuela sobre la posibilidad de un "lector macho" o "lector cómplice" podría reformularse, recurriendo a Eco, como la empresa de imaginar a un lector-modelo cuya particular orientación hacia la lectura lo faculte para enfrentarse al desafío y la dificultad que suponen las obras abiertas: se trata de entender la lectura como invención, es decir, como una tarea ardua y como un diálogo creativo, en la cual el lector se compromete con un grado de intensidad comparable al del mismo autor. Cuando asume su faceta de teórico, Morelli describe a este interlocutor ideal como a un co-*performer* que, como hemos venido viendo, participa en pie de igualdad con él mismo; sin embargo, Morelli da un paso más allá que Eco cuando indica que la lectura implica, agregadamente, una fusión de dos temporalidades –la del autor y la del lector; la de la escritura y la de lectura– en una sola dimensión dialógica, en una sola vivencia de duración fértil:

> Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma.* Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela 'cómica', los *anticlímax,* la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro). (442)

El diálogo de la escritura/lectura genera, entonces, una comunión en la que dos tiempos se alían, como ocurría durante las sesiones del Club cuando las voces de los muertos inscribían

su presencia en el espacio del ritual, juntándolos con los vivos. Se trata, en los dos casos, de producir una conjunción entre lectores separados, de organizar una ceremonia en la que se experimenta una vivencia compartida que no excluye, de ninguna manera, el componente afectivo. En un breve ensayo reciente sobre las lectoras de Cortázar, Julio Ortega, quien demostrara ser uno de los comentaristas más agudos de Rayuela pocos años después de su publicación,[173] sostiene que toda la novela puede ser vista como "…un coloquio de viva inmediatez y empatía cierta" (24). La empatía entre lectores que son cómplices pero también, como los miembros del Club de la Serpiente, genuinamente amigos, resulta natural en el marco de una conversación que anula el tiempo y el espacio, congregando a seres distantes entre sí en un mismo plano de estrecha comunión directa. Dicho de otro modo, el diálogo de la lectura es la práctica fundante de un ilimitado "círculo de amigos":

> Mucho me temo que Cortázar había concebido la lectura como un acto amoroso. En uno de los discos que grabó, habla directamente al lector, que seguramente está, dice, en algún tiempo y espacio remoto; pero que también está sentado del otro lado, ahora que él habla y el lector escucha, en ese ámbito de intimidad donde nos convoca a compartir el asombro del mundo en el lenguaje. Esa ceremonia es eminentemente cortazariana. (24)

Ortega destaca la dimensión amable de la lectura en Cortázar, pero habría que admitir, también, que la lectura puede ser un ejercicio áspero y exasperante, que produce fascinación y al mismo tiempo rechazo: sobre todo si hablamos de un autor difícil, como Morelli, y de una obra que le exige grandes esfuerzos al lector, frustrándolo sin cesar, animándolo a persistir, y estrellándolo muchas veces contra el muro de una literatura hermética que parece querer

[173] Me refiero al ensayo incluido en el libro La contemplación y la fiesta (1969); quisiera destacar en él una idea específica: el rol que Ortega le atribuye al lector. Así, el lector es visto como una figura textual y también extra-textual, una figura de tránsito que permite la conexión y la fusión de otras dos temporalidades: el tiempo de los lectores del Club, y el tiempo de los lectores de Rayuela (nosotros mismos): "Las varias lecturas que esta novela reclama, volviéndose hacia el lector, observándose a sí misma y a ese lector, son un juego entre el autor, los personajes y el lector, o más bien el inicio reiterado de un juego más que su fin o su desarrollo" (31).

prescindir de él. A pesar de estos obstáculos, la tentativa se prolonga, la lectura se realiza, y el Club pasa de esta manera sus días, entregado a un ejercicio permanente, nunca rutinario, siempre intenso y revelador. La lectura disciplinada y repetida se presenta, en verdad, como la metáfora más precisa de la vida misma; por cierto, estamos hablando de una *lectura grupal en voz alta* que recuerda a una discada, y que quizá siga su modelo:

> Así avanzaban por las páginas, maldiciendo y fascinados, y la Maga terminaba siempre por enroscarse como un gato en un sillón, cansada de incertidumbres, mirando cómo amanecía sobre los techos de pizarra, a través de todo ese humo que podía caber entre unos ojos y una ventana cerrada y una noche ardorosamente inútil. (575)

La vida, entonces, se confunde con la lectura; y la lectura se mezcla con la vida, a tal punto que la diferencia entre ellas desaparece. Morelli describe y reclama una literatura que transforme la existencia, que actúe como acicate para gatillar una conversación proliferante entre lectores y lecturas: conversar es, para él, una forma más intensa de vivir. La lectura, en este contexto, constituye una plataforma de reunión y de intercambio entre sus practicantes. ¿Cómo entender este intercambio? ¿Acaso se trata, únicamente, de un intercambio verbal? En realidad, esa reunión que la lectura fomenta no busca, en primer lugar, la comunicación lingüística de un mensaje entre un emisor y un receptor. Por el contrario, su meta es facilitar una experiencia compleja, un ritual que incorpora lo verbal y lo musical, cuya naturaleza es intelectual, social, afectiva y erótica, y que, de alguna manera, apunta a realizar el proyecto máximo de Horacio: la invención de un *kibbutz* del deseo. Esta meta, que es oscuramente intuida por Morelli, promete catapultar a los "experimentadores" a una realidad superior: una vida extática, que trasciende las

limitaciones de la vida ordinaria. Para expresar estas nociones, Morelli emplea la metáfora del puente:[174]

> Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas… (441)

Este fragmento proviene de las reflexiones de Morelli, agrupadas bajo el membrete de "Morelliana", que se proponen como una meditación teórica sobre el arte de la novela en tiempos contemporáneos, en su relación con otras artes y con problemáticas filosóficas más amplias. Así, Morelli no se concibe a sí mismo únicamente como un escritor de libros, sino también como un pensador moral para el cual la literatura posee una dimensión ética, en tanto y en cuanto pretende responder y solucionar el dilema del hombre moderno. Este dilema se configura, precisamente, como la búsqueda metafísica del llamado "reino milenario". Aunque él no lo conceptualice en estos términos, es posible sostener que ese paraíso terrenal implica un modo de leer y socializar; de hecho, se lo alcanza "socializando la lectura"; dicho de otra manera, tiene la forma de una comunidad de lectores, pero no la de cualquier comunidad, sino la que asume el Club de la Serpiente durante sus sesiones. En clave autorreflexiva, podemos entender a Morelli como una figura autorial inscrita en la misma ficción que, ejecutando sus planes tras bambalinas, sienta las reglas de una *performance* colectiva en la que no participa directamente, pues tiene lugar entre Horacio, la Maga, Ossip y los demás. En el marco del ritual que, interrumpiendo la rutina cotidiana, se celebra entre estos amigos apátridas, siempre en el mismo espacio de intimidad –el

[174] La metáfora del puente es recurrente en la novela, y además aparece con nitidez en una escena clave de "Del lado de acá": la escena del tablón, protagonizada por Oliveira y Traveler. Por su parte, Alazraki la retoma para definir el proyecto entero de la novela abierta: "Novela-puente entre el autor y el lector: el primero provee la baraja, pone las cartas sobre la mesa e invita al segundo a entrar en el juego y a ejercer su derecho de participación por medio de su propia combinación" (1994: 2006).

taller de Ronald y Babs– y durante la noche hasta la siguiente madrugada, para escuchar jazz y hablar de él, pero también para consumir imágenes –recordemos las perversas fotos de Wong–, beber vodka barato y practicar juegos como el de la memoria asociativa, y para charlar, debatir y disentir, entre otros asuntos, sobre las ideas del mismo Morelli, al mismo tiempo que se desarrolla la trama de la rivalidad y la seducción, es posible atisbar, transitoria y borrosamente, un *kibbutz* que, sin embargo, también tendrá su final.

La sesión final del Club se realiza no en su ambiente habitual, sino en la pieza que comparten la Maga –con Rocamadour venido del campo– y Horacio. En una larga secuencia que se abre en el capítulo diecinueve y termina en el treinta y cinco, y que incluye generosas dosis de narración escénica y la presentación extensa de diálogos, así como también de escenas simultáneas a la acción principal que transcurre en la pieza de la Maga –por ejemplo, el concierto de Berthe Trépat–, asistimos, en secuencia ordenada, a la separación de Oliveira y Lucía, narrada en tono paródicamente romántico; a la salida de Oliveira y a la posterior llegada de Ossip, rival del primero y seductor de la segunda, con el cual la Maga charla durante varias páginas; a la reaparición de Oliveira en la pieza; y a la llegada de Ronald, Babs y Etienne, que vienen para anunciar que , esa misma noche, Guy se ha tomado un tubo de gardenal, y está al borde de la muerte en el hospital. La analogía entre el drama del suicida y la situación del bebé enfermo es notoria: la muerte es el telón de fondo de esta última reunión, a la que sólo asisten los miembros protagónicos del Club –no están Perico, Wong, obviamente Guy–, y asimismo la causa de la separación final de los amigos. Es en este contexto donde Oliveira descubre, una vez que se acerca a la cuna de Rocamadour, que el bebé acaba de expirar, y toma una decisión singular, que no parece del todo consciente: “La cucharada de remedio era a las dos, me parece. Tenemos más

de una hora para estar tranquilos" (182). Lejos de divulgar la noticia, la reserva para sí y continúa actuando normalmente, como si nada fuera de lo común hubiera sucedido; luego se la va revelando, uno a uno, a todos los presentes, que van descubriendo en silencio lo que ha pasado, sin reaccionar tampoco, para no alertar a la Maga, que al final es la única ignorante de la noticia; hasta que ella accede por sí misma a la verdad y reacciona como sería de esperarse:[175] su conmoción contrasta con el desdén de Oliveira, que se retira de la pieza lanzando comentarios burlones. Después de este evento, le pierde la pista a la Maga, que desaparece sin dejar rastro; cuando vuelve a encontrarse con los miembros del Club, debe enfrentarse a las furiosas recriminaciones de Babs –lo llama "inquisidor", aludiendo posiblemente a su deshumanizada crueldad y a su espíritu de torturador–, y termina marchándose de nuevo, sólo que esta vez su partida será concluyente.[176]

"El arte como experiencia y la experiencia como arte: en esos dos polos se hallan el escritor Morelli y el bohemio Oliveira" (Elmore 246): la escena que acabo de resumir podría hacernos pensar en qué reside la calidad artística de una experiencia como aquella que, con su silencio y su elocuencia –porque Horacio no comunica una noticia urgente, pero tampoco deja de charlar y discutir–, el bohemio alienta y construye. Evidentemente, la primera reacción es espontánea; Horacio guarda silencio guiado por fuerzas oscuras. Sin embargo, al instante su

[175] "Con un esfuerzo que le pareció repugnante, Oliveira se contuvo para no mirar hacia el fondo del cuarto. La Maga se frotaba los ojos encandilada y Babs, Ossip y los otros miraban disimuladamente, volvían la cabeza y miraban otra vez. Babs había iniciado el gesto de tomar a la Maga por un brazo, pero algo en la cara de Ronald la detuvo. Lentamente Etienne se enderezó, estirándose los pantalones todavía húmedos. Ossip se desencajaba del sillón, hablaba de encontrar su impermeable. «Ahora deberían golpear en el techo», pensó Oliveira cerrando los ojos. «Varios golpes seguidos, y después otros tres, solemnes. Pero todo es al revés, en lugar de apagar las luces las encendemos, el escenario está de este lado, no hay remedio.»" (199).

[176] "Entonces Oliveira había dejado de reírse, y como si bruscamente aceptara el juicio (aunque nadie lo estaba juzgando, porque el Club no estaba para eso) había tirado el cigarrillo al suelo, aplastándolo con el zapato, y después de un momento, apartando apenas un hombro para evitar la mano de Etienne que se adelantaba indecisa, había hablado en voz muy baja, anunciando irrevocablemente que se borraba del Club y que el Club, empezando por él y siguiendo con todos los demás, podía irse a la puta que lo parió" (233-234).

misma víctima racionaliza estos motivos secretos y, de ese modo, deja de ser una víctima para convertirse en un agente:

> No comprendía ni quería comprender por qué ese aplazamiento, esa especie de negación de algo ya sabido. Negación, negativo... «Sí, esto es como el negativo de la realidad tal-como-debería-ser, es decir... Pero no hagás metafísica, Horacio. Alas, poor Yorick, ça suffit. No lo puedo evitar, me parece que está mejor así que si encendiéramos la luz y soltáramos la noticia como una paloma. Un negativo. La inversión total... Lo más probable es que él esté vivo y todos nosotros muertos. Proposición más modesta: nos ha matado porque somos culpables de su muerte. Culpables, es decir fautores de un estado de cosas... (182-183)

"¿Qué he hecho esta noche?", se pregunta Horacio: "Ligeramente monstruoso, a priori. Quizá se podría haber ensayado el balón de oxígeno, algo así. Idiota, en realidad, le hubiéramos prolongado la vida a lo monsieur Valdemar" (198). En efecto, el bohemio se sabe culpable de ejecutar, a través de la puesta en escena de una "monstruosidad", la segunda parte de la ecuación señalada por Elmore: mediante la estetización de la experiencia, complementa la revitalización del arte que el escritor propugna. Podemos decir, en este sentido, que en este aspecto Horacio se comporta como un autor –como un dramaturgo, se podría argüir– que experimenta con las conductas y los afectos de los miembros del Club, especialmente los de su ex-pareja y madre de la criatura muerta. De hecho, la misma criatura muerta, cosificada y estetizada, convertida en actor involuntario, podría ser vista como parte de un espectáculo que deshumaniza al actor: que lo convierte en objeto. Su obra es abierta, en el sentido que le daba al término Eco, puesto que no predetermina las conductas de sus actores, pero sí genera un marco de condiciones dadas dentro del cual estos van a desenvolverse. No hay una trama definida, y las acciones desenvueltas, que tienden al disparate y al absurdo –bien que un disparate y un absurdo ominosos– desafían la

coherencia de la normalidad. *Happening*[177] abierto, teatro experimental, experimento con seres humanos comparable, porque implica la exposición al dolor, a las torturas exhibidas en las fotos de Wong –y recordemos que, según Sontag, un elemento vertebral del *happening* es el tratamiento abusivo de la audiencia, a la que se busca sorprender y apabullar–, esta vivencia estetizada conlleva, como la misma Rayuela, su propio comentario, que también corre a cargo de Horacio. ¿Cómo entiende éste su propia obra? Esta comprensión se inserta en un debate de corte autorreflexivo que sostiene con Ronald; el tema aparente del debate, que se presenta como una disputa filosófica, es la naturaleza de la realidad. Mientras que el pintor defiende su objetividad, Horacio postula que la realidad es un haz de impresiones subjetivas incoherentes entre sí, que se modifica en función del punto de vista, que tiende al desorden y la inestabilidad, rasgos que se manifiestan con toda su fuerza y nitidez precisamente en los instantes de crisis, crisis que él, en esta caso, ha fabricado y que ofrece, incuestionable y perversamente, la demostración de su hipótesis:

> Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma, con una pieza donde diversos tipos toman café a las dos de la mañana, sin que realmente nada de eso tenga el menor sentido como no sea el hedónico, lo bien que estamos al lado de esta estufita que tira tan meritoriamente. Los milagros nunca me han parecido absurdos; lo absurdo es lo que los precede y los sigue. (194)

[177] Montaldo señala el nexo de la novela con esta forma dramática, cultivada intensamente en Argentina gracias al Instituto Torcuato Di Tella fundado en 1958: "Es probable que sea la palabra *experimentación* la que se aproxima más a este tipo de trabajo artístico en el que se trata de integrar –con diferentes resultados- el arte con fenómenos "extra-artísticos". La experiencia del "happening", con sus recorridos nunca fijos a través de un espacio transformado y transformable, con la posibilidad de hacer la obra en la medida en que se participa de ella, con lo poco convencional de su propuesta, es quizás la más parecida a la que se le exige al lector de Rayuela, en permanente movimiento y actividad" (601). Para profundizar en el *happening* consultar el clásico ensayo de Susan Sontag: "*Happening*: An Art of Radical Juxtaposition".

Si el "milagro" es el estado de excepción, la ruptura de la vida ordinaria que suponen las sesiones del Club, entonces la realidad exterior, ese "escándalo de los escándalos" (195) que está a punto de irrumpir en la sesión de esta noche, cuya irrupción Horacio ha dispuesto que suceda en demostración de su idea, corresponde a la muerte. De esta manera, Horacio ha puesto en práctica tres planes vinculados: primero, ha recreado una sesión normal del Club, aunque a sabiendas de que, muy pronto, un evento inesperado la zanjará; luego, ha comentado la fragilidad del espacio social "sesión", fragilidad que el curso de los hechos se encargará de demostrar; y, finalmente, se ha negado a actuar siguiendo las fórmulas convencionales de la piedad y la compasión, fórmulas que sus amigos sí se avienen a seguir. La muerte es el final: hablamos, por una parte, de la muerte literal de Rocamadour –no de Guy, que se salva–, pero también de la muerte como metáfora de la ruptura de varios puentes: el que unía a Horacio y la Maga; el que unía a Horacio y los miembros del Club; y el que unía a la vida y el arte. Frente a la cara de la muerte, el lúdico y monstruoso *happening* diseñado por Horacio no puede continuar. Sus co-participantes se rebelan y sabotean su realización, revelando así la precariedad del *kibbutz*: un castillo de naipes siempre al borde del derrumbe.[178]

La pregunta se impone: ¿se derrumba también en Buenos Aires? Después de abandonar París, Horacio regresa al hogar y reentabla sus vínculos con Traveler y Talita, sus amigos de juventud, así como con su novia Gekrepten, Penélope porteña, convencional y asexuada, el opuesto radical de la Maga. En conjunto, este trío de personajes representa, para Horacio, una

[178] En este punto específico, mi lectura se distancia de la de Sosnowski, que también dedica su atención a la escena (141-142). Para él, Horacio realiza este experimento con la intención de cortar su lazo con el Club, intención que se enmarca dentro de su búsqueda mítica: esta implica, al fin y al cabo, romper con la sociedad, con la ética judeo-cristiana de la compasión, y con toda forma de acción (ver bajo este mismo prisma el rechazo a la causa argelina). Por mi parte, no enfatizo la decisión voluntaria de Horacio, sino el resultado de esta decisión: más allá de que la disolución del Club sea culpa suya, podríamos decir el agente de las rupturas ocupa un lugar secundario frente a la inevitabilidad de las mismas.

nueva posibilidad de convivencia, pero no basada ya en la exaltación que perseguía el Club de la Serpiente, sino en el curso apacible y ordenado de la vida cotidiana. En el manicomio, ellos están del lado de la cordura y la sensatez. Sin embargo, por razones obvias Horacio no logra encajar plenamente en este grupo; su desasosiego lo acompaña y lo empuja a una disyuntiva extrema en la escena culminante del posible suicidio, cuya ambivalencia ha sido objeto de múltiples lecturas: ella es fomentada por la remisión al capítulo ciento treinta y cinco, que presenta una breve escena doméstica entre Gekrepten y Horacio, y con otras remisiones sucesivas que invitan a pensar que la crisis se ha resuelto positivamente: Barrenechea se refiere a una "precaria salvación momentánea por la comunión humana" "Estructura" 224). Lo que sí es posible afirmar, sin embargo, es que Horacio no se suicida en escena: su posible salvación, en todo caso, reposa en los otros. Saberlo compete al lector activo, el que es capaz de elegir un camino siendo consciente de que es uno entre varios.

En París y en Buenos Aires, la amistad es una aventura pasajera y real; la comunión sí resulta posible, aunque sea una ilusión transitoria y precaria, que luego conduce a la separación y la pérdida: "De muchacho, en el café, cuántas veces la ilusión de la identidad con los camaradas nos hizo felices" (436), reflexiona ásperamente Horacio, para concluir que estos espacios de convivencia con los otros pueden ocasionar, por su intensidad intelectual y visceral, los momentos más exaltados y memorables de una vida, aunque luego desemboquen en la nostalgia: "Y ahí, a los veinte años, dijimos nuestra palabra más lúcida, supimos de nuestros afectos más profundos, fuimos como dioses del medio litro cristal y del cubano seco. Cielito del café, cielito lindo" (437).

Ese "territorio de humo y confianza en nosotros y en los amigos" (436), que termina siempre inevitablemente,[179] es el territorio de la amistad y de la lectura. El final no es, sin embargo, definitivo. El lector es capaz, a través de los renovados acercamientos que la obra abierta permite, de entablar un diálogo con los lectores del pasado y del futuro, reactualizando así, en el tiempo breve pero cierto de la lectura, la presencia fantasmal del Club de la Serpiente: insuflándole una nueva vida que no transporta a ninguna realidad trascendente, a ninguna comunidad perfecta. Porque, en rigor, la comunidad de lectores y amigos a la que aludía Ortega no es atemporal ni permanente: es un tejido de lecturas aisladas que sintonizan por instantes, que se abrazan transitoriamente para, después, despedirse. Se trata, además, de una comunidad inmanente, que no cristaliza en ningún "más allá" sino en el aquí y ahora de cada lectura, de cada lector capaz de "inventar"; como afirmaba Colás: "Invention is the only solution to the dilema because it takes as its point of departure not the problem of how to get from this side to the other, or vice versa, but of how to generate multiple spaces from the space in which you find yourself" (9).

Rodrigo Fresán, uno de los escritores argentinos más visibles de las últimas generaciones, se pregunta, entre irónico y serio: "¿Será Rayuela un resto inmortal, una reliquia incorruptible? Aparentemente sí; porque hombres y mujeres –lectores primaverales y académicos otoñales en su gran mayoría– siguen creyendo en ella" (161-62).[180] Sin considerarla un documento sagrado

[179] "La calle, después, era como una expulsión, siempre, el ángel con la espada flamígera dirigiendo el tráfico en Corrientes y San Martín. A casa que es tarde, a los expedientes, a la cama conyugal, al té de tilo para la vieja, al examen de pasado mañana, a la novia ridícula que lee a Vicki Baum y con la que nos casaremos, no hay remedio" (437).

[180] Fresán inicia su artículo en forma de diario declarando, en vena irreverente, que nunca pudo pasar de la primera línea de Rayuela. Por supuesto, el suyo no es un ataque dirigido a Cortázar, sino un atentado sarcástico contra las lecturas sacralizadores propias de los mecanismos de consagración literaria.

ni una contraseña generacional, gesto que sería imposible en un lector de mi edad, presumo que esta novela puede seguir siendo vigente si la visitamos con propósitos no historiográficos. Y no sólo vigente sino, además, quizá portadora de una cierta urgencia fecunda. Después de todo, la actual era post-utópica de la literatura latinoamericana se caracteriza por un déficit de proyectos narrativos de raigambre experimental, una carencia que, en mi opinión, ha empobrecido los alcances de la imaginación continental, condenándola a la repetición de fórmulas orientadas al mercado editorial que esquivan el riesgo artístico y desdeñan el compromiso político. Rayuela no puede seguir siendo considerada como una máquina textual deslumbrante, deseo que el mismo Cortázar albergó para su creación más ambiciosa: su capacidad para sorprender al lector se ha diluido, pero eso no significa que no le siga proponiendo una experiencia de lectura que puede ser ardua y retributiva. Tal vez una relectura más generalizada de Rayuela como una novela que, pese a respirar un aire fechado, se postula a sí misma como un texto radicalmente contemporáneo de todos los futuros imaginables, podría servir como un antídoto contra la aparente parálisis de nuestras letras. Estas páginas han querido ser un tablero de dirección para regresar a la novela desde un asombro renovado.

2. Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante: la fiesta sin fin

En un ensayo aparecido por primera vez en la revista Sur dos años después de la publicación de Tres tristes tigres en 1967, Emir Rodríguez Monegal calificó a la primera novela de Guillermo Cabrera Infante como una historia de amor desdichado y, curiosamente, como un paradójico despliegue de pudor.[181] Esta afirmación resulta, en un primer análisis, por lo menos

[181] "Hay una suerte de pudor que corresponde muy exactamente al tono general de la novela entera y de su lenguaje. Porque estos Tres tristes tigres que se mueven en La Habana nocturna pre-revolucionaria, entonces el más

extraña: después de todo, en una novela que abunda en descripciones eróticas de la anatomía femenina, realizadas por un grupo de parlanchines amigos habaneros cuya hiperbólica verborragia es la sustancia misma del texto –de aquí que su autor lo haya caracterizado como una "galería de voces" –, parecería contra-intuitivo indicar que algo queda sin ser dicho: el silencio no forma parte de las festivas y ruidosas noches de la Rampa. Sin embargo, habría que señalar que la particular forma de discreción que el crítico uruguayo señala no se manifiesta de modo negativo: lejos de autocensurar y contener sus lenguas febriles, que jamás enmudecen, Arsenio Cué, Silvestre, Códac y Eribó hablan en exceso sobre aquellos asuntos livianos de los cuales sí es posible hablar, pero, al mismo tiempo, callan acerca de otros más ingratos y difíciles, o quizá sería más exacto decir que los soslayan.[182] Dichos asuntos permanecen, en la visión de Rodríguez Monegal, camuflados al interior de capullos sonoros, tejidos de música popular y diálogos ingeniosos. Así, lo espinoso y lo incierto no son, propiamente hablando, temas silenciados, sino objetos desplazados por una elocuencia divergente: el amor desdichado entre Arsenio y Laura Díaz; la voluntad de Silvestre de casarse con la misma mujer, y la consiguiente frialdad que se instala entre los amigos, que se ven envueltos en un auténtico "duelo" según Julio Matas (175);[183] el pasado de miseria rural o pueblerina de los hoy exitosos, y citadinos,

---

lujoso y sórdido burdel de los norteamericanos, estos tigres que pasan de mujer en mujer y de cama en cama son, de hecho, los seres más púdicos del mundo" (106-107). Su pudor no sería erótico, sino verbal.

[182] David P. Gallagher tiene una opinión semejante: "En último extremo, (los personajes) tienen miedo de discutir lo que realmente les importa, porque se han acostumbrado a ocultar su auténtica realidad tras una cortina de ingenio" (59). "En los intercambios de Cué y Silvestre se percibe su miedo a sentirse *turbados* por la seriedad. Este ingenio verbal es más inventivo y divertido que en cualquier otra novela latinoamericana, pero no olvidemos el patetismo de lo que se quiere desesperadamente ocultar, de lo que permanece inexpreso" (60).

[183] Rodríguez Monegal sostiene que el amor de Arsenio hacia Laura es un "vacío ardiente" en medio de su monólogo (103). Es más; el crítico uruguayo llega a afirmar que toda la excursión noctámbula narrada en la extensa sección titulada "Bachata", una excursión abundante en monólogos y en diálogos que respiran un ingenio incesante, es tan sólo un "fabuloso pretexto dramático para que Silvestre se anime a decirle a Arsenio que va a casarse con Laura" (103). Una vez realizada la revelación, los amigos se separan para no volverse a encontrar. ¿Cuál es el futuro

miembros del *show business*; las brechas sociales y los prejuicios raciales que separan a los que participan de la misma fiesta;[184] la muerte repentina y traumática del malabarista verbal Bustrófedon, así como la muerte de otro personaje que es, de alguna manera, su contraparte: La Estrella; y el futuro incierto de una isla sitiada por la insurrección revolucionaria, que está a punto de derrumbar el Batistato –recordemos que la ficción tiene lugar a finales de 1958, y que Fidel tomará el poder a partir del 1 de enero de 1959–, son los mayores problemas esquivados, las crisis postergadas y los conflictos escamoteados: "Three Trapped Tigers is a portrait of a society reluctant to face the truth and incapable of comprehending that it is on the road to ruin" (100), sostiene Raymond D. Souza.[185] A pesar de su manifiesta voluntad de no pronunciarse

---

de esta amistad y, también, del posible casamiento de Silvestre y Laura? Rodríguez Monegal lanza la hipótesis de que Laura Díaz es la mujer anónima que monologa ante el psicoanalista, en una serie de misteriosas secciones breves que parecen no integrarse al resto de la novela: en una de esas sesiones terapéuticas, la mujer revela que está casada con un escritor que bien podría ser el mismo Silvestre, un Silvestre futuro (108).

[184] Opina Gallagher: "Por otra parte, las relaciones personales, que ocupan gran parte de la novela, son de lo más amargo, porque dejan entrever a menudo el carácter de clase que subyace a ellas" (63). El lado oscuro de la amistad parecería ser ése; sin embargo, Gallagher reconoce que la representación de la amistad y de los vínculos inter-personales es compleja, pues al mismo tiempo que los personajes están distanciados dentro de una estructura de clases, no exenta por cierto de valoraciones racistas (recordemos la relación imposible entre el mulato Eribó y la adolescente de alta sociedad Vivian Corona-Smith), todos ellos forman parte de una micro-comunidad integrada: "Y lo que es más importante, en Tres tristes tigres existe un sentimiento de pertenencia, de estar "dentro", de participación en algo común a todos los personajes, y que el lector siente a pesar de su ignorancia del contexto específico" (57).

[185] En opinión de Dinorah Hernández Lima, lo que subyace a la totalidad de la obra literaria y ensayística de Cabrera Infante es una voluntad de recuperación y recreación del mundo perdido de La Habana precastrista: ver el capítulo tres de su libro, "Crónica de una época: La Habana de los años 50" (69-105) para encontrar un estudio sobre la imagen de la capital cubana que emerge de la lectura de Tres tristes tigres. La realidad que la novela representa en su ocaso es la vida nocturna habanera que corresponde, en términos histórico-políticos, a la era de la dictadura de Batista, que empezó en 1952 con el golpe que derrocó al presidente Carlos Prio Socarras, y que se prolongó hasta el final de 1958. En este período, la presencia económica y cultural de los Estados Unidos fue notoria: un estilo de vida centrado en el consumo, y además invadido por la cultura de masas norteamericana, reglaba las expectativas de las clases medias y altas; al mismo tiempo, la economía azucarera cubana dependía de la exportación al mercado estadounidense. Aunque el ingreso per cápita era el tercero más alto de América Latina, la brecha entre los sectores populares y las clases acomodadas era profunda. Como centro demográfico, político, económico, industrial y cultural, La Habana constituía el epicentro de la vida nacional, pero existían además veintiún ciudades con poblaciones que excedían los 25,000 habitantes, en las que el nivel de vida era notoriamente superior al de las zonas rurales. En la misma capital, estos contrastes entre pobres y ricos eran visibles. Así, simultáneamente al desarrollo de una vibrante escena nocturna, se dio un fenómeno migratorio del campo a la ciudad que generó numerosas barriadas, como Las Yaguas, Llega y Pon, y La Cueva del Humo. La contracara de la

explícitamente respecto de esta problemática, los personajes no parecen estar ciegos a la realidad que los circunda. Si el lector la conoce, es porque la novela se ocupa tanto de ocultarla, como de revelarla a través de ciertos pliegues, ciertas alusiones en que los personajes se delatan: ocasiones en que traicionan su pudor, descubriendo un mundo interior y una dimensión externa que habían estado fuera de la vista –y lejos del oído.[186]

La visión de Rodríguez Monegal ha obtenido eco en estudios más recientes de la novela. Por ejemplo, en un artículo de corte freudiano sobre el influjo del cine popular en Tres tristes tigres y El beso de la mujer araña, Stephanie Merrim (1985) subraya la elocuente cantidad de referencias cinematográficas a películas de serie "B" que pueblan los textos en cuestión.[187] Refiriéndose a Tres tristes tigres, se fija, en especial, en las cintas de horror y los *westerns* que proliferan en la sección titulada "Bachata", la cual puede ser leída como una triple despedida. Al final de la noche que va llegando a su fin, se dicen adiós los compañeros de juerga, Arsenio y Silvestre, también duelistas sentimentales; se despide además del lector el mundo nocturno de la ficción, que se cierra con "Bachata", a la vez que la realidad histórica cifrada en ese mundo, la

---

vida nocturna de los bares y los cabarets fue la extensión del crimen organizado: mafias estadounidenses controladas por figuras del calibre de Meyer Lansky y Santos Trafficante, Jr. manejaban el negocio de los casinos y la prostitución, pero también otros establecimientos como los hoteles y los casinos (el mismo Tropicana, por ejemplo). (véase Staten 71-88).

[186] Por ejemplo, la transformación de Códac de fotógrafo de espectáculos a fotógrafo de actualidad política es reveladora; también es revelador el hecho de que Códac aluda a la actualidad muy de paso, y siempre declarando su distancia frente a ella. Recordemos la escena en que debe asistir a un músico norteamericano del que sospecha es adicto a la heroína, y se ve obligado a buscarle un médico bajo la mirada curiosa de un policía: "Entonces recordé que en el edificio Paseo vivía un médico que era amigo mío y fui y lo desperté. Estaba asustado porque pensó que era un herido en un atentado, un terrorista al que le estalló una bomba o tal vez un perseguido por el Sim, pero le dije que yo no me metía en nada, que no me interesaba la política y que lo más cerca que había visto a un revolucionario era a la distancia focal de dos metros cincuenta y me dijo que estaba bien, que lo llevara a su consulta, que él iría detrás y me dio la dirección" (283).

[187] Pero el cine popular no es el único con el cual dialoga Cabrera Infante. También podemos pensar en Fellini: "Like much of the Italian director's work, Tres tristes tigres presents a fragmented journey through a carnivalesque world of night life, merry-making, and spectacle, an oddysey that echoes, in its own way, Fellini poetry and magic that Cabrera Infante finds so appealing in La dolce vita" (Frost 3-4).

realidad festiva y hedonista de la Cuba pre-revolucionaria, se dice adiós a sí misma.[188] La amenaza del final, que los personajes experimentan con punzante claridad, es conjurada y resuelta gracias a las películas; en realidad, sería más exacto afirmar que los contenidos perturbadores que acechan a Arsenio y Silvestre desde el entorno político inmediato sufren una condensación y un desplazamiento, que los traduce y los expresa mediante el lenguaje inofensivo del cine popular. Se hace posible, gracias a este proceso, elaborar y retransmitir los miedos reprimidos de los personajes, sus temores escondidos bajo la densa capa de ingenio protector, mediante su conversión a formas imaginarias que los domestican y, finalmente, los neutralizan.[189] Sin embargo, neutralizar no implica despolitizar ni amordazar. La neutralización no implica, por ejemplo, una reducción del potencial transgresor ni de la fuerza crítica que la novela moviliza respecto del programa de la Revolución Cubana para el destino del arte y la cultura en la Isla.[190]

---

[188] No todos los escritores cubanos de la época comparten la nostalgia de Cabrera Infante. En una breve crónica titulada "Jubilosa Habana" que fue publicada en junio de 1959, y que celebra la recientísima revolución del 1 de enero de ese mismo año, Alejo Carpentier contrasta las dos ciudades, la pre-revolucionaria y la inmediatamente posterior a la revolución, señalando que la primera vivió una prosperidad elitista, superficial y corrupta, mientras que la segunda respira una atmósfera también festiva, pero optimista e inclusiva: "Pasé por ella en aquellas dramáticas Navidades de 1957, en las que, junto al falso y vicioso alboroto de tres o cuatro hoteles suntuarios, habitados por el croupier, la droga y la prostitución internacional, vivíanse las veladas de la indignación y del luto en casas ignorantes del abeto pascual… Pues bien: como entrañable conocedor de La Habana que soy, puedo afirmar que nunca he visto reinar en ella la alegría, la alegría multitudinaria, el júbilo colectivo, que hoy la animan" (65-66).

[189] "Both thematically and stylistically, the huge spree of "Bachata" represents one last celebration of the waning game or nightworld which the characters of Tres tristes tigres have constructed to keep the outside reality of violence, political repression and responsibility at bay. According to the rules of the nightworld, any threat to its existence must either be deflected or turned into a joke. In "Bachata" the negative elements press in on the nightworld from all sides: Bustrófedon is dead; Silvestre may be going blind; their camaraderie at an end, Cué contemplates joining Fidel and Silvestre marrying Laura. As reality closes in, Silvestre increasingly copes with his fears by displacing them onto the movies to which he alludes or whose stories he tells. In other words, he displaces his fears onto an acceptable medium and retells them to himself as fictions" (Merrim 301).

[190] Como señala Gerard Aching, hay sin duda en esta revitalización de La Habana de mitad de siglo XX una crítica implícita al programa cultural de la Revolución Cubana, sintetizado en el famoso discurso "Palabras a los intelectuales" de Fidel Castro; pero, además, se percibe una crítica de la mercantilización y comercialización de la cultura popular cubana bajo el influjo del capital norteamericano, un fenómeno que tuvo lugar en la Cuba de los

La visión de Merrim resulta valiosa por su énfasis en el trabajo creador de la fantasía cinematográfica, comprendida como un filtro que no se limita a traducir, si entendemos la traducción como un simple ejercicio de trasvase; es decir, no se conforma con repetir lo mismo por otros medios, ya que, además, lo transforma y lo recrea. En esa misma línea, el propósito central de la presente lectura es transitar desde una visión nostálgica y pasatista de Tres tristes tigres, que ha sido leída como el museo textual de una realidad cultural extinta y estática, hacia una comprensión del texto como una máquina activa que se encuentra en pleno funcionamiento. Su misión central no es conservar los residuos de un universo acabado, sino revitalizarlos sin cesar, produciendo nuevas versiones y combinaciones de ese universo. En realidad, más que de "revitalizar" los restos de una sub-cultura perdida, se trata de producir esa sub-cultura a través de la escritura: el proyecto central de la novela es generar un mundo nocturno que, en buena cuenta, jamás había existido antes de adquirir un valor específico en su plasmación escritural. La idea de "revitalizar" implica insuflar nueva vida a lo moribundo, rescatar lo que está por eclipsarse, un proceso que, implícitamente, establece un vínculo de subordinación mimética entre el texto y el pasado histórico, entre la palabra escrita y la palabra oral. Dicho vínculo conlleva, además, una visión fonocéntrica de la articulación entre oralidad y escritura. Lejos de celebrar la vitalidad de la voz y denunciar que la letra mata, el afán de Cabrera Infante no consiste en darle una forma escrita y literaria, concebida como posterior y derivativa, al idioma secreto de una jerga oral que se presenta como el "original" viviente de la escritura: la "materia" conservada por la memoria de Cabrera Infante, habanero por adopción que se aleja de La Habana. Por el contrario, Cabrera

---

años 50 y que está dramatizado, por ejemplo, en el destino trágico de La Estrella: cantante cuya inigualable voz pierde lo esencial de su intensidad y vibración al ser atrapada en la grabación de un disco condenado al olvido (Costello 114).

Infante cuestiona la precedencia de la "voz" y, en un gesto radical de impulso deconstructivo, la postula como un efecto textual. La escritura no es la aliada de la muerte, sino el soporte de una vida artificial, la única forma de vida posible. Elementos mítico-rituales de la cultura afrocubana tradicional son rescatados y reescritos para apuntalar este esfuerzo de resurrección de una "voz sin origen". Para trazar las consecuencias de esta operación, será necesario estudiar el espacio social que la sostiene y realiza: sin duda, el círculo de amigos compuesto por Cué y los otros constituye el personaje colectivo que tiene la palabra.[191]

La trama de la novela está compuesta por diez secciones[192] que presentan una marcada autonomía narrativa, en términos de voz y de contenido: narradas por narradores-personajes distintos que se ceden la palabra entre sí para luego recuperarla en un juego de retorno cíclico, estas secciones pueden ser leídas en conjunto para reconstruir un micro-cosmos homogéneo que se despliega en múltiples argumentos emparentados. De hecho, sería mejor referirse a un

[191] Esta cita de Derrida, su definición de la "escritura", define la orientación de mi lectura: "I would wish rather to suggest that the alleged derivativeness of writing, however real and massive, was possible only on one condition: that the "original", "natural", etc. language had never existed, never been intact and untouched by writing, that it had itself always been a writing. An arche-writing whose necessity and new concept I wish to indicate and outline here; and which I continue to call writing only because it essentially communicates with the vulgar concept of writing" (56).

[192] En orden, son las siguientes: "Prólogo"; "Los debutantes"; "Seseribó"; "La casa de los espejos"; "Los visitantes"; "Rompecabeza"; "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes"; "Algunas revelaciones"; "Bachata"; y "Epílogo". La primera y la última sección son las más breves. "Los debutantes" incluye doce partes internas, incluyendo las dos primeras visitas de la mujer innominada –que podría ser Laura– al psiquiatra, así como las primeras tres entregas del ciclo "Ella cantaba boleros", contado por Códac. "Seseribó" es una sección más breve que la primera, pues sólo contiene cinco partes: la inicial es la historia de Eribó y Vivian, dividida en siete capítulos; luego vienen dos entregas más de "Ella cantaba boleros" y otras dos visitas de la mujer al psiquiatra. "La casa de los espejos" es más corta aún: contiene una primera parte de dos capítulos narrada por Arsenio; una entrega de "Ella cantaba boleros" y dos sesiones psiquiátricas. "Los visitantes" trae cinco versiones de la historia de la visita de Mr. y Mrs. Campbell a Cuba, y otra sesión psiquiátrica. "Rompecabeza" introduce a Bustrófedon: es breve, y está narrada enteramente por un nostálgico Códac. "La muerte de Trotsky" ofrece siete parodias del hecho en cuestión, en las que se imita a José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. "Algunas revelaciones" continúa con el recuerdo de Bustrófedon en la voz de Códac, sigue con tres sesiones psiquiátricas y dos entregas de "Ella cantaba boleros". Finalmente, "Bachata", en que se narra la larga última noche de Arsenio y Silvestre –por éste, en primera persona– se cierra con la undécima y última sección psiquiátrica.

conjunto de sub-tramas entrelazadas por su inserción en un mismo espacio urbano y un mismo marco temporal, así como también por el hecho de que los personajes que narran y actúan en ellas forman parte de un grupo de amigos que comparten características fundamentales, como su vinculación al mundo de la farándula cubana. Por más que algunos de estos personajes no aparezcan representados interactuando juntos, sabemos que existe un vínculo personal entre ellos porque unos y otros se aluden entre sí constantemente. Por otra parte, la independencia de las diferentes secciones es tan acusada, que algunos críticos han puesto en tela de juicio que Tres tristes tigres pueda ser considerada una novela.[193] En mi opinión, su coherencia novelística está justificada por el hecho de que existen, como afirma Álvarez-Borland, núcleos argumentales que aglutinan numerosas secciones, dándole secuencialidad al todo: "Ella cantaba boleros" sería uno de los ejemplos más destacados. Además, el sistema de relaciones que vincula a los personajes asegura, también, la cohesión. Si bien poseen identidades diferenciadas, casi todos trabajan en el universo del *mass media* –la televisión, la prensa, la música– y se encuentran para socializar en el espacio de la fiesta nocturna. Colegas y camaradas, se trata de personajes cuya identidad se construye a través de la *performance*. Por último, hay resonancias de tipo analógico entre las diferentes secciones: la muerte de La Estrella, hecho capital de "Ella cantaba boleros", es

[193] Isabel Álvarez-Borland sostiene que la dimensión de la oralidad ha monopolizado la atención de los estudiosos de Tres tristes tigres, con la consiguiente desatención hacia la estructura de la novela, la cual el estudio de Álvarez-Borland se propone remediar. En él se afirma que la novela carece de una trama central, y que presenta una serie de "núcleos" interconectados: "Estos núcleos están relacionados muy sutilmente entre sí. No desarrollan una acción central que los una, sino que se conectan a través de temáticas paralelas, ciertos procesos lingüísticos similares y palabras y expresiones recurrentes. Es curioso notar que estas "unidades de acción" pueden existir independientemente, es decir, que se pueden leer como relatos cortos o viñetas" (84). El resultado de la suma de estos núcleos no sería propiamente, en opinión de Álvarez-Borland, una novela, sino un "ciclo de relatos", concepto genérico descrito por Forrest L. Ingram como "a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts" (citado en Álvarez-Borland 85-86). Resulta evidente, sin embargo, que Tres tristes tigres no es un libro de cuentos sino una novela, de manera que la teorización de Álvarez-Borland tendría que ser más fina para describir con éxito su objeto.

análoga a la muerte de Bustrófedon, episodio central de "Rompecabeza", porque de ambos personajes se conserva un registro oral: la voz de La Estrella, grabada en las canciones de su primer y último disco; y las grabaciones de las parodias de Bustrófedon, hechas en casa de Arsenio.

El hogar no es, sin embargo, el espacio propio del grupo de amigos: ellos son nómades urbanos que se desplazan, primariamente, por las zonas de La Rampa y el Vedado, distritos habaneros conocidos en la época por su gran número de locales públicos de diversión nocturna. El hábitat de los tigres es este archipiélago de bares, restaurantes, cabarets y *night-clubs*, que los amigos recorren, naturalmente, entre el atardecer y el amanecer –y a veces hasta después de la salida del sol. Hablamos, entonces, de un espacio y un tiempo muy bien delimitados: lo que queda excluido son el espacio y el tiempo de la vida cotidiana, que brilla por su ausencia en Tres tristes tigres. Los amigos son, todos ellos, hombres jóvenes, hedonistas y solteros vitalicios sin responsabilidades familiares,[194] cuyas ocupaciones profesionales, siempre vinculadas a los medios masivos de comunicación, difuminan los límites entre la esfera del trabajo y la del ocio. Por cierto, estamos hablando de una sociedad habanera en la que existe una cultura popular urbana masificada, profundamente influida ya por los medios modernos (cine, radio, televisión), el consumo y la articulación comercial con Estados Unidos.[195] En esta ciudad moderna y

[194] Como señala Merrim (1980), la entrega a una sola mujer implicaría el fin de las prácticas masculinas "masturbatorias" y, también, la debacle de un mundo nocturno construido sobre la base de la *performance* agresiva de la soltería. Los personajes femeninos, aunque son asediados todo el tiempo, deben ser continuamente reemplazados por otros: ellos "serve as victims who must be sacrificed in order to preserve the intellectual purity of the nightworld" (102).

[195] La siguiente descripción de Jesús Martín-Barbero es válida para La Habana del '58: "A partir de los sesenta la cultura popular urbana es cercada por la industria cultural que deja cada día menos espacios fuera de su influencia, y traspone unos modelos que toma crecientemente del mercado transnacional. La propuesta cultural se torna seducción tecnológica e incitación al consumo, homogeneización de los estilos de vida deseables,

vibrante, ¿cuándo se entretienen los personajes, y cuándo trabajan? No está claro, por ejemplo, cuándo Códac está trabajando y cuándo divirtiéndose, ya que su labor consiste en fotografiar a los artistas y cantantes que se presentan, coincidentemente, en los mencionados lugares de diversión (61). El tiempo de la ocupación profesional dentro de la industria del entretenimiento se confunde y mezcla, entonces, con el tiempo mismo del entretenimiento. Es así para todos los tigres, que se definen, además, por la praxis de la seducción: podríamos decir que cazan en manada. Por algo se les bautiza como "tigres", pese a que sean más de tres: "Aún hoy, en el vocabulario callejero masculino del Caribe, un tigre es un tipo fuerte, macho y, especialmente, caza mujeres" (Cuervo Hewitt 119). Al ser solteros, se reconocen en el ejercicio compartido de la conquista, cuyo escenario son los locales nocturnos a los que asisten mujeres que son, muchas veces, cantantes, modelos y bailarinas; es decir, personajes que trabajan, como los mismos tigres, para el mundo del entretenimiento. ¿Hasta qué punto, entonces, no se mezclan también la seducción y el trabajo? Arsenio, por ejemplo, se enamora de Laura porque la ha conocido como una admiradora suya. La seducción y el trabajo se solapan: para Laura, que es modelo de modas, la exhibición de su cuerpo es un trabajo, al tiempo que para Arsenio, que es actor, existe la necesidad de cultivar su relación con un público de fanáticas. ¿En qué momento la seducción, praxis que formaría parte del tiempo del ocio, se convierte en una práctica laboral que tanto Arsenio como Laura ejercen, y cuyo mismo ejercicio los conduce al amor, es decir a salir del mundo de las prácticas laborales? En realidad, podríamos decir que el trabajo se transfigura en ocio. Esto produce una expansión y un reconocimiento de esa socialidad "negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva" (Martín-

---

arrumbamiento de lo nacional en "el limbo anterior al desarrollo tecnológico" e incorporación de los viejos contenidos sociales, culturales, religiosos, a la cultura del espectáculo" (212).

Barbero 245) que se da en ciertos espacios articulados por una cultura popular-masiva, espacios entre los que están el circo y la feria, pero también el centro de esparcimiento nocturno donde se canta boleros y se da rienda suelta a un sentimentalismo melodramático que constituye y entreteje subjetividades. La comunidad integrada por los "tigres" es el resultado de estos procesos.

Aunque en la novela ninguno de los personajes podría ser singularizado como un protagonista único –estamos, más bien, ante un puñado de personajes principales–, lo cierto es que el caso de Arsenio Cué resulta ejemplar en lo referente a su construcción, pero también a su auto-construcción. Como aprendemos en la "Bachata", Arsenio fue un joven de escasos recursos económicos que nació y creció en Sama, una pequeña localidad costera en el oriente de la Isla, hasta que se trasladó a La Habana con el primero sueño de convertirse en "escritor de teatro, de tevé" (58). De hecho, Arsenio es el mismo personaje innominado, miserable y hambriento, que narra su llegada a la mansión capitalina de quien será su benefactor, además del asesino simbólico que facilitará la muerte de su primer yo –la identidad del inmigrante rural– y el nacimiento de su yo actoral, que es también un yo histriónico. Después de esa excursión al pasado, Arsenio reaparece, en el presente de la historia, convertido en un ex-actor televisivo de gran éxito y popularidad local que, por razones desconocidas, se ha alejado de su carrera y está desempleado (142). Así, el personaje de Arsenio contiene una serie de escisiones: entre lo urbano y lo rural, entre el pasado y el presente, entre la pobreza y el éxito, entre el anonimato y la popularidad, hay brechas y rupturas, no continuidades. En este primer sentido, su trayectoria sigue una lógica que explica la de otros personajes: también Silvestre es un inmigrante, llegado de Virana, que ha ascendido socialmente gracias a su vinculación profesional con el mundo del

espectáculo.[196] Este es, también, el lugar donde Eribó y La Estrella han adquirido su identidad: el primero es bongosero y la segunda cantante, aunque el mulato y la negra no alcanzan la misma difusión masiva de Arsenio.

La ejemplaridad general de Arsenio está encerrada en el doble significado del verbo "actuar". Por una parte, Arsenio es un actor, y los demás personajes no lo son; sin embargo, ellos comparten con él la condición de *actores de la vida diaria*. En los personajes de Tres tristes tigres, la acción del día a día se eleva al rango de representación permanente, sin principio ni fin. Como señala Julio Ortega: "El espectáculo, por lo mismo, es el mecanismo de composición de esta novela" (1974: 199) y de la construcción de sus personajes. En efecto, Arsenio está "actuando" incesantemente, ejercicio que implica la transformación de la cotidianidad en un espectáculo teatral, tanto monologado y unipersonal como dialogado y colectivo, que incluye altas dosis de ostentación y pedantería: su exhibicionismo incluye la apariencia y el vestuario,[197] rasgo que nos remite a los dandys de origen humilde que encontramos en Adán Buenosayres; pero, asimismo, involucra una dicción y una entonación afectadas, así como un uso snob y vanidoso del capital cultural, trátese de la cultura popular o de la alta cultura. Su primera

[196] Lo mismo se puede decir de algunos poetas real visceralistas, los personajes que protagonizan Los detectives salvajes, pero en relación con el mundo poético del DF. Véase, por ejemplo, el caso de Piel Divina: "Ustedes de eso saben poco, son del DF, se han criado aquí, yo llegue sin conocer a nadie y sin un puto peso. De eso hace tres años, y tenía veintiuno. Fue como una carrera de obstáculos. Y Berrocal se portó bien conmigo, me acogió en su taller, me presentó gente que me podía enchufar en un trabajo, en su taller conocí a María. Mi vida ha sido como un bolero -dijo de pronto con voz soñolienta Piel Divina" (75). También le cuenta su historia a su amante, el poeta Luis Sebastián Rosado: "Otra noche o tal vez la misma noche me contó que había llegado al DF cuando tenía dieciocho años, sin dinero, sin ropa, sin amigos a quienes acudir y que lo había pasado muy mal, hasta que un amigo periodista, con quien se acostó, lo puso a dormir en el almacén de papel de *El Nacional.* Ya que estaba allí, me dijo, pensé que mi destino era el periodismo, y durante un tiempo intentó escribir crónicas que nadie quiso publicarle" (351).

[197] La ironía inunda también esta descripción física hecha por Eribó: "Hacía mucho calor esa tarde y aunque estaba nublado hacia el sur no parecía que fuera a llover, pero Cué tenía puesta una capa de agua (para él, su imper) y venía fumando en boquilla y caminando con su difícil paso zambo y echando humo por la nariz, por las dos, que era una doble columna gris que le salía ostentosa sobre el labio. Me acordé del dragón chiflado. Un dragón no tan chiflado que siempre llevaba espejuelos negros y un cuidado bigote" (100).

aparición es reveladora: lo presenta Eribó, en las primeras páginas de "Seseribó", hablando en distintas lenguas europeas y dejándose escuchar por todos los presentes. Según Eribó, produce una impresión de refinamiento. Sin embargo, una sombra de ironía se proyecta sobre el discurso. En la lengua de Cué, la poliglosia, aunque implique un dominio imperfecto de las lenguas, es un instrumento de jactanciosa auto-presentación en sociedad.

> Fino el hombre, teatralmente así. Las presentaciones las hizo en inglés y para mostrar que era contemporáneo de la ONU se puso a hablar en francés con su novia o marinovia,o lo que fuera. Esperé que cambiara para alemán o ruso o italiano a la menor provocación, pero no lo hizo. Siguió hablando francés o inglés o los dos idiomas al mismo tiempo. Estábamos (todos los parroquianos) haciendo bastante ruido y el show seguía andando, pero Cué hablaba su inglés y su francés por encima de la música y por encima de la voz humana cantando y por encima de ese ruido entre fiestas de quince y banquete y barra que hay en los cabarés. Ellos dos parecían muy preocupados en demostrar que podían hablar franglés y besarse al mismo tiempo. (94)

El objetivo de Arsenio es mostrarse "culto y a la vez brillante, sexual, popularmente ingenioso" (111). La cultura, la inteligencia y la sexualidad son los vectores de un espectáculo que se auto-concibe como masivo y popular. Arsenio intenta y consigue erigirse en centro de atención, venciendo los otros estímulos disponibles –la música y la voz de los demás– y convirtiéndose en el espectáculo principal de la noche. Así, hay un impulso agónico en su histrionismo: se trata de exhibirse, pero también de competir, imponerse y superar a los otros. Es cuestión, pues, de *hacer ruido*, de ser atendido: la voz de Cué funciona como un imán sonoro, tanto por el prestigio asociado a las lenguas extranjeras que maneja –el inglés: la lengua de los turistas norteamericanos; y el francés: la lengua de la cultura–, como por su misma rotundidad y vibración. La exhibición lingüística, la *performance* de la voz, es elocuente, estridente y acaparadora porque busca llenar, ella sola, la totalidad del espacio disponible: tanto el espacio físico, como el de la atención ajena. La importancia suprema de la voz, instrumento principal del

actor, genera además un culto narcisista que le permite al actor ser su propio *fan* número uno: su propio interlocutor y oyente extasiado. Esto les sucede a todos los actores de la ficción, incluido Alex Bayer, el benefactor de La Estrella:

> Eres injusto me dijo Alex y yo iba a protestar cuando me dijo, No, déjame hablar y después que sepas, verás que eres injusto, y yo lo dejé hablar, lo dejé hablar con su voz redonda, bella, bien cuidada, que decía todas las eses y todas las des y donde todas las eres eran eres y comencé a comprender mientras hablaba por qué era tan famoso actor de radio y por qué recibía miles de cartas femeninas todas las semanas y comprendía por qué rechazaba las proposiciones que le hacían y comprendí también por qué le gustaba conversar, contar, hablar: era un Narciso que dejaba caer sus palabras en el estanque de la conversación y se oía complacido en las ondas sonoras que creaba. ¿Fue su voz lo que le hizo homosexual? ¿O al revés? ¿O es que en cada actor hay escondido una actriz? Ah, yo no sirvo para hacer preguntas. (82)

Arsenio intenta seducir el oído de sus interlocutores de turno, pero además magnetizar y monopolizar la mirada. Gracias a su acompañante de la noche, escolta de turno que es utilizada como co-actriz para realizar un despliegue erótico público, el actor de televisión inscribe su presencia en una escena de doble seducción. Y aquí la redundancia es significativa: a través del acto de seducir, se pretende seducir al espectador. La carga erótica de la acción física se traspasa a la acción verbal, que de este modo se transforma, por virtud de una contaminación metonímica, en un ejercicio erótico. La relación entre el espectador y el espectáculo es sensual, amatoria y voluptuosa. Este rasgo queda plasmado desde la primera viñeta de "Los debutantes",[198] en la que el sujeto de observación y el objeto observado se confunden y cambian lugar. Los encuentros sexuales clandestinos de los novios son fisgados y replicados por Aurelita y la narradora, que no sólo espían a los amantes, sino que los imitan y se ofrecen ellas mismas como un espectáculo

[198] Si Cué es la atracción del bar, las niñas en cuestión funcionan como un show local de menor alcance, pero análogas consecuencias en cuanto a la construcción sensacionalista de un público: "Nosotras sabíamos que éramos la atracción del barrio, de todo el pueblo, del barrio primero y del pueblo entero después, así que nos paseábamos juntas por el parque, muy tiesas, derechitas derechitas, sin mirar a nadie, pero sabiendo que todo el mundo nos miraba y cuando pasábamos, se decían cosas bajito y nos miraban con el rabo del ojo y todo" (23).

verbal-erótico que busca, como el despliegue de Arsenio, despertar el morbo del espectador. Importa aquí el valor transgresor de la insinuación lésbica, como también el vínculo ambiguo entre el liberal Arsenio y su ambiguamente denominada "novia o marinovia". Impresionar al otro, sobre todo en una sociedad conservadora y católica como era la cubana de mitad de siglo, conlleva la exhibición de formas anómalas y prohibidas del sexo: el juego de transgredir el tabú concentra el interés.[199] Sin duda, este juego es fundamentalmente conservador, pues resalta, por incumplimiento, la validez de un código moral. Por cierto, este tipo de seducción, trazado con la brocha gruesa del escándalo, es propia del cine popular y de la prensa sensacionalista.

Arsenio Cué no se presenta únicamente como un objeto de contemplación: en otras ocasiones está al otro lado del escenario, cumpliendo el rol de espectador. Su caso demuestra que, dentro de un régimen de representación espectacular, la línea divisoria entre el sujeto y el objeto es porosa, y permite tránsitos de ida y vuelta. Podemos pensar, por ejemplo, en la primera sección de "La casa de los espejos", esa sección de dos capítulos que es el único lugar de la novela donde leemos la voz de Cué en primera persona. En el primer capítulo, Arsenio y Silvestre viajan en el auto convertible del primero por el malecón de La Habana al atardecer, y se topan con una pareja de atractivas mujeres rubias, Livia y Mirtila, a quienes Arsenio conoce. Incluso el encuentro fortuito entre el dúo de amigos y la pareja de amigas se convierte en la ocasión para un improvisado *sketch* callejero cuya lógica es, precisamente, la de la seducción. Se trata del espectáculo que los demás conductores se ven forzados a seguir después de que Arsenio,

[199] Sin duda hay una diferencia entre el campo y la ciudad, tal y como la novela los representa. En la carta de Delia Doce a su amiga Estelvina, escrita para dar cuenta de la transformación de su hija, antes llamada Gloria Pérez, en la vedette Cuba Venegas, la ciudad es representada como el sitio de la corrupción moral. La fiesta y el sexo son la primera causa de esa corrupción. Desde el punto de vista de Cuba Venegas, se trata sobre todo de "vivir la vida" y "ser moderna". Hay, pues, dos éticas en conflicto: una signada por la moral cristiana, y otra regida por el espectáculo.

que no da la impresión de ser un conductor prudente, ha frenado en plena calle para trabar conversación. La escena le imprime a la auto-representación del actor, que actúa en todo lugar y momento, un involuntario aire cómico. Como se ve, sin embargo, el narrador desplaza la comicidad hacia Livia, porque otra de sus características es la necesidad de tomarse a sí mismo siempre en serio:

> … y oigo de pronto un piadoso clamor tras de nosotros que no sé cómo no se dejó oír antes: de la cola de carros que están detrás esperando que nos quitemos del medio o que sigamos, entre los cambios de luces (y Livia, por un momento parece estar en la premiere mundial del film que nunca hizo, naufragando en gestos populares entre las olas luminosas de los reflectores de la notoriedad) y pitazos oigo una voz tal vez conocida que grita bien claro «Pa la posada». Livia pone cara de sentir fetidez en alguna parte de su Dinamarca de sueños de grandeza y dice, regresando al barrio como quien vuelve al siglo desde un diálogo de carmelitas calzadas *Qué barbaridá qué grosería qué vulgaridad* y Mirtila que no ha oído nada se cree obligada a decir *Ay sí hija qué vulgaridá*, quitando de nuevo su mano bajo mi mano (143)

Si Arsenio actúa para seducir a Livia y su amiga, ellas hacen lo mismo. Resulta comprensible desde que ellas están, como todos los personajes femeninos de la ficción, asociadas al espectáculo: en realidad convierten, como todas las mujeres de la ficción –incluida La Estrella, aunque ésta en clave grotesca–, sus cuerpos en espectáculos de seducción erótica mediante el vestuario y el maquillaje. Livia y Mirtila cumplen, en La Habana, una función comparable a la que cumplían Aurelita y su amiga en el pueblo: trabajan como modelos, lo cual implica entregarse a una mirada masculina que selecciona y resalta aspectos, construyendo imágenes de femineidad sexualizada y deseable para el consumo visual, el cual consiste, muchas veces, en una pornografización del cuerpo de la mujer: un proceso que remite a Palinuro de México, novela en la que todos los cuerpos, sean masculinos o femeninos, se ofrecen a una parcelación

fetichista.[200] En el segundo capítulo de la sección, Arsenio adopta un tono nostálgico para hacer memoria y narrar el inicio de su relación con estas dos mujeres, a las que conoció en 1957 porque eran fanáticas suyas –surge así la relación entre el actor famoso y sus admiradoras–, y a raíz de esta circunstancia refiere cómo fue que, a través de Livia, conoció a Laura Díaz, la mujer ausente que reclama el centro de la lectura de Rodríguez Monegal. Aunque Arsenio posee un registro cínico mediante el cual, haciendo uso de su cuestionable conocimiento de la alta cultura europea, denigra la realidad periférica y subdesarrollada de la Isla,[201] cuando se aboca a narrar la pérdida de Laura su tono cambia: respira desencanto. Su dicción melancólica no es impedimento, sin embargo, para reconocer que incluso la *donna angelicata* se halla inmersa en el juego de apariencias que se efectúa en el seno de la cultura de masas. "La conocí cuando no era famosa" (148), revela Arsenio, pero el que haya empezado a serlo no disminuye su pasión. Como afirma Rodríguez Monegal, y como el mismo Arsenio lo confiesa, él se enamoró *realmente* de Laura Díaz: lo sugiere el hecho de que un sujeto híper-consciente como él haya permanecido ciego a sus propios sentimientos por lo menos esta vez.[202] Lo cual demuestra que la autenticidad emotiva no está reñida con la clave espectacular. El amor desdichado es un tópico del bolero, después de

[200] Gerardo Gutiérrez Cham habla de una mirada cercana a la pornográfica en la novela de Fernando del Paso; se trataría, sin embargo, de una pornografización integral del cuerpo observado, que incluye sus partes exteriores y también sus vísceras, las cuales son sometidas a una contemplación fragmentaria y detallada (87-88). Volviendo al terreno de la feminidad sexualizada, según Laura Mulvey, el culto a la imagen del cuerpo femenino que se construye en el espectáculo, particularmente el cinematográfico, es el efecto de una mirada masculina que lo transforma en fetiche: se opera, así, "the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous" (29).

[201] "Éste era su tema musical. Con él iniciaba sus diatribas sonoras contra el país, la gente, la música, los negros, las mujeres, el subdesarrollo. Todo. Se despedía con el mismo tema en su voz resonante de actor. Ese día me dijo que Cuba (no Venegas, la otra) era solamente habitable para las plantas y los insectos y los hongos, para la vida vegetal o miserable. La prueba era la pobre vida animal, que encontró Colón al desembarcar. Quedaban los pájaros y los peces y los turistas. Todos ellos podrían salir de aquí cuando quisieran" (100).

[202] "No, no había amor entre Laura y yo aquella tarde, todavía. Lo hubo, lo hay, lo habrá, mientras yo viva, ahora. Livia lo sabía, mis amigos lo sabían, toda La Habana/que es como decir todo el mundo/lo sabía. Pero yo no lo sabía. No sé si Laura lo supo nunca" (150).

todo, un subgénero musical popular que, al igual que las películas de serie B, perfila subjetividades y permite la expresión del mundo íntimo de los personajes. Esto también lo sabe Eribó, que sufre un amor imposible por la cantante Cuba Venegas, la cual le pide que aprenda a perdonarlo, pronunciando así una línea que bien podría formar parte del repertorio de La Estrella. En todo caso, ninguna de estas mujeres se salva de la acusación de exhibicionismo que les lanza Cué, y que también se dirige a sí mismo:

> Livia también tenía otra maña: era exhibicionista (Laura también lo era, lo que me hace pensar que todas las mujeres que he conocido eran exhibicionistas de una manera o de otra: hacia adentro o hacia afuera: las descaradas y las tímidas... pero ¿no lo seré yo también en mi carro con la capota baja, esa vidriera con ruedas, no lo seremos todos, no será el hombre una criatura que se exhibe ante el cosmos en este enorme convertible del mundo? pero ya esto es metafísica y no quiero ir más allá de la física: es de la carne de Livia y de la carne de Laura y de mi carne que quiero hablar ahora) y vivía en una vitrina. (149)

La representación de los personajes femeninos nos permite ingresar en una compleja dialéctica entre el ser y la apariencia: al interior de este universo no sería posible afirmar, según predice el sentido común, que el ser corresponde a una realidad profunda que se ve reflejada, como manifestación superficial, en el mundo de las apariencias. Cabrera Infante agrega complejidad a esta dinámica a partir de las metamorfosis que atraviesan los cuerpos femeninos de la novela, cuerpos que oscilan entre la atracción y la repulsión que son capaces de provocar en sus observadores masculinos. Los polos están bien definidos: los cuerpos que logran seducir a sus espectadores se exhiben disfrazados como voluptuosos maniquíes *kitsch*[203] que, más temprano que tarde, sufren una deflación: la deformación grotesca es su destino. En otras

[203] Por ejemplo, no usan artículos "originales" o "de marca", sino imitaciones baratas dentro de un juego de apariencias y fantasías que sólo es eficaz en el contexto local de La Habana: "Livia saca de la caja de laca un collar de varias vueltas, de perlas de cultivo: todo lo que usa Livia es de calidad pero de una calidad mediocre, falsa: una vez un fotógrafo, Jesse Fernández, que le hizo varias fotografías me dijo: «Baby, aquí será una modelo, pero en Nueva York o Elei sería una callgirl de lujo» (155)

palabras, la anatomía femenina que se ofrece al consumo visual de los hombres funciona como una mercancía descartable que se emplea y se desecha. Acierta Merrim cuando apunta que el paso frenético de una mujer a otra es una condición necesaria para la supervivencia del mundo nocturno de los amigos solteros: quedarse con una sola mujer implicaría fundar una familia y anular la fiesta (102). Por su parte, Julia Cuervo Hewitt explica que el sustrato ñáñigo que cimienta las relaciones sociales entre los tigres predica la exclusión de la mujer: la mujer es Ekué, la que fue incapaz de guardar el secreto, y por ende debe ser asesinada ritualmente (123-124). En todo caso, el tiempo de vida de las mujeres que pasan por las manos de los tigres es intenso y, necesariamente, breve. El mismo objeto que antes ejerció fascinación, repugna más tarde y desencadena la nostalgia por su forma anterior. El fetiche de los senos de Livia y Mirtila, tal y como los describe Arsenio, ejemplifica este proceso:

> ¿Puedo hablar de los senos? Los veía de perfil y reflejados en el espejo. Una noche fueron grandes, casi listos a saltar sobre la barrera del pudor y el escote, y jóvenes, ahora eran flácidos, largos y terminados en una punta oscura, morada y ancha: no me gustaban. Los senos de Livia, el momento que los vi, también habían cambiado, no para mejorar y no los quise mirar de nuevo para guardar el buen/mal recuerdo que siempre tengo de ellos: es mejor perder el paraíso por una manzana roja y engañosa que por el fruto del saber seco, cierto. (153-154)

Es interesante que el cambio de los senos no responda a la relación entre el ser y la apariencia. Así, sería impreciso afirmar que los senos "grandes" y "jóvenes" corresponden a la apariencia superficial, mientras que los senos "flácidos" constituyen la realidad profunda del cuerpo. En realidad, estamos hablando de dos disfraces que el tiempo transforma. Arsenio describe en términos temporales –como un tránsito no biológico, sino metafórico, de la juventud a la vejez– el paso de una primera imagen idealizada a otra, sólo que la primera ha sufrido una idealización positiva mientras que la segunda presenta una deformación feísta. De esta manera,

la "punta oscura, morada y ancha" de los senos de Mirtila simboliza el final de un juego polar de estilizaciones y exageraciones contrapuestas que no respeta ni busca respetar, en ninguno de los dos casos, una fidelidad mimética frente a un original. Ni la atracción ni la repulsión son reacciones que se desprendan de una apreciación exacta de la realidad corporal. Finalmente, ¿cuál es la Mirtila originaria y cuál la Mirtila falsa? ¿Es la Laura "patito feo", recién llegada de la provincia, más auténtica que la Laura "modelo publicitaria y maniquí de modas" (149)? Estas preguntas, que a fin de cuentas no resultan pertinentes al interior del mundo representado, son análogas a la siguiente: ¿cuál de los dos Arsenios, acaso el joven harapiento recién llegado a La Habana, o el actor de éxito admirado por el público, es el Arsenio real, y cuál el aparente? Podemos decir, en todo caso, que se trata de dos sujetos diversos, separados además por una muerte simbólica, que se construyen de modos opuestos: el primero es el producto de una serie de determinaciones socioeconómicas; y el segundo es el efecto de una auto-construcción performativa.[204] Ambas modalidades de edificación de la subjetividad conviven en la novela, aunque la segunda es, ciertamente, la hegemónica.

Para contextualizar estas ideas, es posible conceptualizar Tres tristes tigres como una obra "neobarroca", en el sentido específico que le imprime a esta categoría William Egginton en un estudio reciente.[205] El autor hace referencia, básicamente, a dos tipos de estética barroca: se

[204] También en el caso de Mirtila, Livia y Laura, la condición socioeconómica es un factor que el vestuario y el maquillaje, los cuales son componentes de la auto-construcción performativa, buscan opacar y minimizar: "Mirtila anoche, la otra noche, parecía tener quince, veinte años y ahora no podía decir qué edad tenía, sólo sé que alguna vez, en la niñez, fue raquítica, porque tenía el pecho combado sobre los senos y no era esbelta sino desnutrida. Sin pintura en los labios los tenía también violeta, como los senos, pero más pálidos y aunque conservaba la nariz increíblemente fina, perfecta y los ojos claros y grandes y de pestañas largas, se veía que tenía una abuela negra escondida por la química de los afeites y la física de la luz incandecente: ella, como Livia, no salía ya más que de noche, las dos espesamente maquilladas" (154).

[205] Aludo a The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics (2009). Egginton parte de la premisa de que el barroco hispánico -sin excluir el neobarroco hispanoamericano- como categoría estética es

trata de dos tendencias que, si bien se diferencian, también se entrecruzan y batallan desde la modernidad temprana hasta entrado el siglo XX. En concreto, se distingue entre una estrategia mayor y una estrategia menor del barroco. Por ejemplo, de acuerdo con Egginton, el famoso postulado de José Antonio Maravall sobre el carácter propagandístico y estatal del barroco español del Siglo de Oro es sólo parcialmente válido, en mayor medida para el teatro y en menor grado para otras formas literarias como la poesía. El teatro barroco es un ejemplo claro de la estrategia mayor, en el sentido de que, como género, afirma que detrás de las apariencias de la representación dramática existe una realidad última, objetiva y trascendente, que debe normar la ética del espectáculo y de la dinámica social: una presencia metafísica, en términos derrideanos. Sin embargo, como pretende demostrar Egginton, el teatro no puede huir de la aporía neurálgica del barroco, que consistiría en la necesaria, íntima y conflictiva tensión entre la hegemonía de la estrategia mayor y la presencia ineludible de una fuerza menor, una tendencia auto-deconstructiva que desafía los presupuestos epistemológicos de la primera. La estrategia menor es un indispensable, casi omnipresente impulso contra-hegemónico que desestabiliza la simplicidad ideológica de la producción cultural barroca y neo-barroca, sugiriendo que no existe una frontera nítida entre la apariencia y la verdad. De hecho, esta producción termina afirmando la primacía de la mediación como única forma de realidad cognoscible. Entendida como una obra neobarroca, la novela de Cabrera Infante se inserta en una extensa nómina de textos literarios que, gracias a su opacidad lingüística y su complejidad estructural, difieren toda forma de presencia.

---

indesligable, tanto en términos históricos como ideológicos, de la modernidad occidental en todos sus momentos de desarrollo y escenarios geográficos, desde su fase temprana en la Europa del siglo XVI hasta nuestros días. Esta primera comprobación lleva al autor a sostener que la cultura barroca europea le ofreció a la modernidad la primera, más nítida y persistente expresión de su "problema de pensamiento" central: la conflictiva relación entre el ser y la apariencia, entre la verdad y la representación.

Planteábamos que Arsenio ocupa, alternativamente, las posiciones de sujeto y objeto en el mundo espectacular de la novela. Éste es otro indicador de la imposibilidad de distinguir entre el ser y la apariencia, entre la realidad y la imagen: todo es imagen y todo es apariencia, incluidos los sujetos que se auto-proyectan histriónicamente. Esto no es cierto, por otro lado, tan sólo para los personajes masculinos, puesto que la distribución de roles genéricos no está superpuesta a una oposición cerrada entre agencia y pasividad: los personajes femeninos también asumen la misión de contemplar, pues ¿de qué otra manera se construyen las estrellas masculinas –el actor Arsenio Cué, por ejemplo– si no a través de la mirada femenina que los idoliza? Otra prueba de que no operan como entidades pasivas es que son ellas las agentes y las responsables directas de su propia espectacularización.[206] Participantes de un régimen semejante, los personajes masculinos disfrutan de una constante movilidad.[207] Por ello mismo, la división del reparto ficcional entre observadores y observados sería reduccionista. Códac, por ejemplo, es esencialmente un espectador, y su blanco predilecto es La Estrella: la artista desmedida y talentosa, modelada a partir de la bolerista cubana Fredesvinda García Herrera –conocida en vida como Freddy–, a la que el fotógrafo busca encaminar hacia la fama y el éxito: no obstante su destino, comparable al de Livia y Mirtila aunque en clave trágica, no será tan halagüeño. El

[206] Merrim (1980) tiene una visión distinta, que a mi entender se aplica más a ciertos personajes femeninos más planos como Magalena y Mirtila, antes que a La Estrella: "While Tres Tristes Tigres's male characters find an outlet for political and sexual frustration in verbal humor, its female characters are denied that outlet and thereby condemned to madness and artificiality, forced to play Ophelia to the men's Hamlets" (102).

[207] Tampoco de su auto-conciencia. Ortega señala que la auto-conciencia actoral es un rasgo predominante en Arsenio, que lo diferencia de otros personajes: "En cualquier caso, Cué es otro espectáculo, sólo que su desdoblamiento es deliberado, consciente: es un actor, pero curiosamente, a pesar de serlo, no participa en la inocencia gratuita del espectáculo que lo rodea; su conciencia lo hace casi un impostor. Los actores son los otros: viven una vida elemental con pleno fervor, y con sólo la sombra de una angustia parecida al destiempo entre un espectáculo pasado y otro probable" (1974: 202). No estoy completamente de acuerdo respecto del carácter único de Cué: el lenguaje cinematográfico empleado por Silvestre para describir los hechos de la vida cotidiana también sugiere una auto-conciencia.

enfoque fotográfico de Códac se empareja al encuadre cinematográfico de Silvestre, el escritor: tratándose de ambos personajes, la realidad se vive y consume como un *show* cuya naturaleza actuada y, por ende, pasible de filmación es hecha explícita desde que el léxico utilizado para referirla es, explícitamente en cuanto a Silvestre, cinematográfico.[208] La Estrella, por su parte, jamás observa sino que es siempre observada, pero su insistencia en cantar *a capella* anula toda imputación de pasividad. La suya es una situación equiparable a la de Eribó, el cual por su misma profesión suele hallarse sobre el escenario: a pesar de su condición de espectáculo de percusión, podría argumentarse que su *flirt* con Vivian facilita, de parte del músico mulato, la contemplación voyeurista de una clase social inaccesible, de la cual la muchacha actuaría como sinécdoque. En este mismo sentido, Bustrófedon ofrece en lo central de sí mismo y en el centro de la novela una demostración verbal –¿oral o escrita?, es una pregunta que intentaremos responder– derivada de su particular estilo para desfamiliarizar la lengua cotidiana, pero, una vez más, él es el dueño de la palabra que deforma y transmite. Significativamente, su estilo termina creando escuela y generando una comunidad de discípulos. Los llamados "tigres", los miembros del círculo de amigos compuesto por Arsenio, Silvestre, Códac y Eribó procurarán, después de la muerte del maestro, emular su relación con el lenguaje: es decir, aplicar su filosofía vital en todos los aspectos, lo cual significa afirmar que harán del espectáculo su divisa ética. Como dice Códac:

> … y si hablo como Bustrófedon ya para siempre no lo siento sino que lo hago a conciencia y a ciencia y lo único que lamento es no poder hablar de verdad y natural y

[208] "(me dijo Silvestre, que siempre habla en términos de cine: un día me hizo un marco con las manos, siendo él entonces el fotógrafo, y me dijo, No te muevas que te me vas de cuadro y otra vez llegué a su casa, que estaba oscura, con las puertas del balcón cerradas porque el sol da de lleno por las tardes y yo abrí el balcón y me dijo, ¡Me echaste veinte mil full-candles en la cara!, en otra ocasión estábamos hablando Cué, él y yo y él hablaba de jazz y entonces Cué dijo una pedantería sobre los orígenes en Nueva Orleans y Silvestre le dijo, No vengas a meter en la conversación ese flashback, viejo y otras cosas que olvido o que no recuerdo ahora)" (165).

> siempre (siempre también para atrás, no sólo para adelante) así y olvidarme de la luz y de las sombras y de los claroscuros, de las fotos, porque una de sus palabras vale por mil imágenes). (219)

La ética de Arsenio y los suyos, esa voluntad de actuar sin detenerse y, de esa manera, convertir la vida cotidiana en una representación, tiene en Bustrófedon a su gurú humorista, su divinidad secular y su inspiración perpetua. ¿Qué significa, en el caso particular de este texto, afirmar que el espectáculo constituye una ética grupal que asegura la homogeneidad entre un manojo de amigos que forman parte de un grupo? La pregunta por le ética grupal es un motivo recurrente de esta investigación: así, en las novelas de Arlt se trató de establecer los protocolos de pertenencia y los proyectos de la sociedad secreta del Astrólogo. En ese caso, la ética grupal remitía a un grupo instituido y oficialmente conformado, cuyos miembros eran conscientes de integrar una cofradía, situación que vimos repetida, aunque en modulación cómica, en Adán Buenosayres. En Rayuela no existe una sociedad secreta, pero sí un grupo de amigos bohemios que han fundado un Club con una estructura reconocible, cuyo propósito se realiza en el marco espacio-temporal definido de las sesiones o discadas. Sin embargo, en Tres tristes tigres el régimen que explica las relaciones entre los amigos diverge de estos modelos previos y es, todo lo indica, más flexible. Porque no se trata de un cenáculo, ni de un club, ni menos aún de una sociedad secreta –aunque, como veremos, el ñañiguismo[209] es todo menos un subtexto

[209] "Los negros del Calabar crearon las sociedades secretas ñáñigas, cuyas primeras actividades se manifestaron, hacia el año 1835, con la aparición, en la barriada de Regla, de la sociedad Acabatón. Aunque los cabildos constituidos por hijos de "naciones" –de tipo regional– perdurarán hasta nuestros días, el ñañiguismo se extendió mucho más, por responder a un concepto más amplio de asociación. En su seno se admitían individuos de cualquier procedencia o raza, con tal de que se sometieran a reglamentos establecidos en buena y debida forma. (Hubo chinos, criollos y hasta españoles, afiliados al ñañiguismo). Su ceremonias inicíacas, y la real hermandad de sus asociados, hicieron del ñañiguismo una verdadera masonería popular… Aunque en la actualidad (Carpentier publica la primera edición de La música en Cuba en 1946), en virtud precisamente del proceso de transculturación antes apuntado, el ñañiguismo ha perdido mucha fuerza, subsisten aún varios *juegos*, severos guardadores del secreto y del ritual" (La música en Cuba 291).

insustancial– sino de una conjunción abierta, espontánea y coyuntural de sujetos que se cruzan y se integran durante momentos específicos, aunque no planificados, de la noche habanera. Así, puede que desde un inicio los amigos salgan juntos a los mismos lugares de diversión, o bien que circulen libremente y por separado entre bares y cabarets sin el propósito de encontrarse, aunque más tarde eso suceda. Tal vez porque se trata de encuentros azarosos, el lector nunca accede, al menos durante el presente de la historia, a ninguna reunión que congregue a todos los tigres en pleno: casi siempre los sorprendemos en parejas, como el dúo Arsenio-Silvestre, aunque no durante los encuentros que Códac narra en "Rompecabeza", que sí parecen reunir a los amigos completos aunque, siempre, en un pasado anterior a la muerte de Floren Cassalis. A pesar de todo lo dicho hasta aquí, no estamos hablando de agrupaciones caóticas que no respondan a ninguna ley. De hecho, existe una ley que trasciende la amistad, pues invita a los extraños a participar del show. Exceptuando la mencionada edad de oro en que Bustrófedon aún vivía y convocaba a sus discípulos, la norma capital del encuentro, la regla que invoca a los noctámbulos dicta que, una vez constituido el grupo, los lazos entre sus miembros inmediatos se estrecharán a tal extremo que, durante la efímera duración del tramo final de la madrugada, estos empezarán a integrar una familia muy particular. Llega a formarse, así, una célula compacta,[210] un arreglo especial de filiación, que conduce a la construcción fugaz de pequeñas bandas residuales de

[210] En este sentido, debo expresar mi desacuerdo con Jonathan Tittler, quien emprende un análisis basado en el concepto de "distancia intratextual" acuñado por Wayne C. Booth. Tittler explora las relaciones existentes entre cuatro elementos textuales: el autor, el lector, el narrador y los personajes. En cuanto al nivel de los personajes, que también son narradores en primera persona, sostiene que la novela genera una red de relaciones signada por la incomunicación y el abuso verbal: finalmente, el ingenio que los caracteriza redunda en una producción lingüística oral monológica y solipsista, que cultiva el malentendido deliberado y tiene, por ende, un efecto a-social. Esta primera distancia entre los personajes se replica en la relación entre el lector y el texto: la densidad y complejidad del segundo, que presenta un alto grado de ilegibilidad –por ejemplo, en sus numerosos chistes privados–, mantiene alejado al primero. Respecto del autor, Tittle sostiene que no se compromete con los enunciados de su texto, en el sentido de que ellos no representan su punto de vista: el velo de ironía y auto-parodia crean una cuarta distancia intra-textual.

individuos persistentes, bebedores y bailarines y conversadores empedernidos, no necesariamente amigos ni conocidos, cuya implícita meta colectiva es la prolongación de la fiesta y del tiempo del ocio: la perpetuación del espectáculo nocturno, el combate contra la luz matinal que amenaza con dispersarlos y devolverlos a la normalidad. El proyecto manda, pues, resistir juntos y acuartelarse junto a la barra, resistirse a la llegada del nuevo día, campanazo de la vida cotidiana que decreta el ocaso del "relajo" y la "pachanga" –la "bachata" cubana, sinónimo de baile y música y fiesta– y la llegada del tiempo del trabajo productivo. Códac, cuyo trabajo lo empuja a experimentar chowcitos interminables,[211] explica su significado aglutinador, y constructor de identidades pasajeras aunque intensas, justo antes de introducir a su majestad, La Estrella:

> El chowcito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando hace rato o entrando al trabajo ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche (63-64).

Es destacable, en este contexto, que lo que se entiende por "espectáculo" en el marco de la peculiar sociabilidad del "chowcito" no imponga barreras entre *performers* y espectadores, entre músicos y parroquianos. En medio de un desafuero general que podría calificarse de narcisista, los presentes, espectadores que se brindan el último espectáculo de sí mismos antes de

[211] "Yo soy fotógrafo y mi trabajo por esa época era de tiraplanchas de los cantantes y la gente de la farándula y la vida nocturna, y yo andaba siempre por los cabarets y los nite-clubs y eso, haciendo fotografías. Me pasaba toda la noche en eso, toda la noche y toda la madrugada y también toda la mañana. A veces no tenía nada que hacer, había terminado mi guardia en el periódico y, a las tres o las cuatro de la mañana, me iba para El Sierra o para Las Vegas o al Nacional y por ahí, a conversar con un animador amigo mío o a mirar a las coristas o a oír las cantantes y a envenenarme con el humo y el olor rancio del aire acondicionado y la bebida. Así que así era yo y no había quien me cambiara, porque pasaba el tiempo y me ponía viejo y los días pasaban y se convertían en fecha y los años se convertían en efemérides y yo seguía así, quedándome con las noches, metiéndolas en un vaso con hielo o en un negativo o en el recuerdo" (61).

reincorporarse al día –de ahí la marca apocalíptica del chowcito: su propia muerte lo asedia– participan por igual a través de la "descarga": una *jam session* de música cubana que nos recuerda las aficiones jazzísticas del Club de la Serpiente. A diferencia del Club, sin embargo, la comunidad de los tigres no es exclusivista, sino lo contrario. Los diferentes grupos étnicos y clases sociales se encuentran y se mezclan en un mismo ámbito, articulándose en función de esa comunidad que la música popular, y especialmente el bolero cubano, mediatiza y asegura. Una sensibilidad que aglutina "familias" nocturnas y festivas, y esta palabra no es antojadiza: como señala Jesús Martín-Barbero, en el mundo popular que, en este caso, el *night-club* encarna, es el tiempo familiar lo que permite, con mayor eficacia que otras formas de socialidad, el engarce entre el individuo y la colectividad (244-245). Sobre todo si hablamos de personajes migrantes que carecen de lazos familiares en la gran ciudad,[212] y que gracias al chowcito se dejan envolver en las redes placenteras de una "familia extendida" compuesta por otros noctámbulos como ellos, en cuyo espejo se miran y encuentran legitimación para un estilo de vida que configura una auténtica sub-cultura de resistencia. En el centro de esta sub-cultura está el melodrama, entendido por Martín-Barbero como una sensibilidad íntimamente subversiva, un relato que delimita, protege y legitima un tiempo especial de socialización hedonista totalmente opuesto al tiempo mercantilizado del capital. Cabe preguntarse, sin embargo; ¿si existe una oposición tan rotunda entre ambos tiempos, entonces cómo es posible que el melodrama se convierta en un género comercial de gran popularidad? En todo caso, podríamos decir que, bajo ciertas circunstancias concretas, como la del chowcito, el melodrama sí logra modelar una cultura de

[212] La migración del campo a la ciudad produce la ruptura del núcleo familiar: recordemos que Gloria Pérez, al hacerse artista, rompe relación con su tía, y pierde todo lazo con su madre en la provincia.

resistencia. Si el tiempo del trabajo es el de la modernidad, el tiempo del chowcito constituye el refugio de un valioso y viviente *anacronismo*:

> Frente a esa concepción y esa vivencia, las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y del ocio, la mercantilización del tiempo de la calle y de la casa y hasta de las relaciones más primarias, parecerían haber abolido aquella socialidad. En realidad no han hecho sino tornarla *anacrónica*. Pero esa anacronía es preciosa, es ella la que en "última instancia" le da sentido hoy al melodrama en América Latina –desde la permanencia de la canción romántica al surgimiento de la telenovela-, la que permite mediar entre el tiempo de *la vida*, esto es, de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva, y el tiempo *del relato* que la afirma y hace posible a las clases populares reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, de la exclusión política y la desposesión cultural. (Martín-Barbero 245)

Un par de palabras pertinentes sobre el melodrama y su relación con el grupo de amigos: como anota también Martín-Barbero, lo que está en juego en la sensibilidad melodramática es un afán de reconocimiento cultural del sujeto popular. Con su retórica excesiva y gesticulante, el melodrama expresa "la lucha por hacerse reconocer" (244), realizada por las clases subalternas en sociedades donde el contrato social no conduce a la inclusión. Por eso es que el chowcito funciona como una familia suplementaria: esa comunidad ideal que el bolero permite en el espacio de la noche, y que además tematiza en el contenido de sus letras,[213] pone en escena el reclamo por una sociedad más cohesiva y responsable con sus miembros, en la que nadie sea postergado ni dejado "fuera de la ronda". Además, ¿no es el artista el sujeto que vive con mayor intensidad que nadie el drama del reconocimiento? La persecución del reconocimiento artístico se alía con la del reconocimiento social, en el caso de estos jóvenes migrantes que llegan a la capital con sueños de triunfo que los transforman en *vedettes* y *showmen*. La Estrella es una

[213] "Noche de ronda", la canción de Agustín Lara que Códac le escucha cantar a La Estrella la primera vez que la ve, expresa precisamente el sentimiento de quien sufre una dolorosa exclusión, un lacerante abandono.

intérprete de boleros, género melodramático por excelencia, pero ella misma es también un personaje de melodrama. Robusta y, a la vez, indefensa heroína trágica que sufre un mal destino inmerecido, La Estrella encarna el drama de la imposibilidad de ser reconocido.[214] ¿Por qué le duele tanto a Códac que su *protegé* fracase? ¿No será porque en su fracaso se condensan el derrumbe de una promesa artística y social al mismo tiempo?

> ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia del subcontinente? En todo caso el des-conocimiento del "contrato social" en el melodrama habla, y habla bien alto, del peso que para aquellos que en él se reconocen tiene esa otra socialidad del parentesco, las solidaridades vecinales y la amistad. ¿Estará entonces desprovisto de sentido preguntarnos hasta qué punto el éxito del melodrama en estos países habla del fracaso de unas instituciones políticas que se han desarrollado des-conociendo el peso de esa otra socialidad, incapaces de asumir su densidad cultural? (Martín Barbero 244)

Ahora bien, a pesar de la naturaleza democrática del modo de socializar y vivir la temporalidad que el chowcito genera, sí es necesario establecer jerarquías y determinar posiciones: La Estrella, así, ocupa el centro mismo del chowcito, lo cual la eleva a la categoría de "espectáculo dentro del espectáculo". Las razones para ello son sólidas: para empezar, existe una total compenetración entre el destino del chowcito y el futuro de su morena dignataria, que morirá sin alcanzar el nivel de fama para el cual Códac la creía predestinada. Por añadido, el estilo de vida que La Estrella representa está al borde de la desaparición, si leemos la llegada del día en clave alegórica como una alusión al inicio de la revolución castrista que la novela, como quería Rodríguez Monegal, se empeña en negar. De otra parte, la posición superior de La Estrella, su centralidad como ejemplo vivo de la ética grupal del chowcito, su suerte fatídica y su vinculación con la problemática de la voz –la cual nos lleva a pensar en las relaciones entre el

[214] "La Víctima es la heroína: encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer… Sociológicamente la víctima es una princesa que se desconoce como tal, alguien que viniendo de arriba (por su talento, en el caso de La Estrella) aparece rebajada, humillada, tratada injustamente. Más de un crítico ha visto en esa condición de la víctima de estar "privada de identidad" y condenada por ello a sufrir injusticias, la figura del proletariado" (Martín-Barbero 129).

original y la copia– invita a considerarla en pareja con su consorte natural: Bustrófedon. Parecería extraño emparejar a estos dos personajes, ya que representan polos opuestos de la jerarquía social: Bustrófedon tiene sirvientes domésticos, dato que lo sitúa en la burguesía habanera. Atravesando las brechas sociales, este personaje replica, en importante medida, a la atroz diva de Códac, empezando por el hecho de que las voces de ambos quedan atrapadas en una grabación. Una interrogante surge: esta grabación, ¿potencia o degrada el poder de la voz que atesora?

"Ahora que llueve, ahora que este aguacero me hace ver la ciudad desde los ventanales del periódico como si estuviera perdida en el humo, ahora que la ciudad está envuelta en esta niebla vertical, ahora que está lloviendo" (281), Códac recuerda en la sección "Algunas revelaciones" a La Estrella, que ha fallecido poco tiempo atrás en México, víctima de un fulminante ataque cardíaco sufrido durante la primera y última gira internacional que la cantante cubana realizó para promocionar su, también, primer y único disco de boleros, que Códac compra, escucha y desprecia. Como ella, tampoco Bustrófedon es representado como un personaje vivo durante el presente de la historia. Una vez más es Códac, que se presenta como un heraldo de la muerte, el encargado de comunicarle al lector que ha recibido la noticia de que Bustrófedon está hospitalizado. Silvestre le da la noticia; significativamente, subraya la conexión entre Bustrófedon y La Estrella el hecho de que lo haga la mañana después de una fiesta fracasada, la fiesta de presentación en sociedad que el fotógrafo ha celebrado en su departamento para dar a conocer a la bolerista: "Silvestre entró como una tromba por la puerta gritando que Bustro estaba enfermo, muy grave" (163). La coincidencia significa que la misma noche en que La Estrella arruina su ocasión de conectarse con el mundillo farandulero, Bustrófedon está

encaminándose al otro mundo: el ingreso a la industria del entretenimiento y la muerte biológica son procesos asociados, pues los dos anulan el cuerpo físico y transforman la voz en un recuerdo sonoro. Ejerciendo ese pudor característico, ambos personajes eluden el asunto de la enfermedad de Bustrófedon, que Silvestre presenta fugazmente como "un aneurisma cerebral o un embolismo, no lo sé" (163), para luego desayunar con su amigo y pasar al relato de la mujer calva con la que Silvestre se ha acostado la noche anterior, una historia cómica que despierta la carcajada y desplaza los temas serios. Bustrófedon es olvidado, y el lector no vuelve a saber de su salud durante la siguiente sección –"Los visitantes" – hasta que empieza "Rompecabeza" con una pregunta que lo dice todo: "¿Quién era Bustrófedon?" (207).[215]

Los restos mortales de ambos "artistas" son materia de cosificación despectiva. Códac, porque es el mismo narrador, los describe como objetos inservibles, como residuos inútiles, en términos muy semejantes a los empleados por Arsenio para referirse a los cuerpos de los personajes femeninos que han perdido su *glamour* una vez concluido el espectáculo. Por ejemplo, se dice de Bustrófedon: "Fue después, hoy, ahora mismo que supe que en la autopsia antes del entierro, que me negué a ir porque Bustrófedon metido allí dentro, en el ataúd, no era Bustrófedon sino otra cosa, una cosa, un trasto inútil guardado en una caja fuerte por gusto" (222). Y sobre La Estrella, luego de la indigestión mexicana que la liquidó, debaten los empresarios acerca de la forma más económica de repatriar el cadáver: "… querían embarcarla como carga general y de la compañía de aviación dijeron que un sarcófago no era carga general sino transporte extraordinario y entonces quisieron meterla en una caja con hielo seco y traerla

[215] La noticia final es la siguiente: "Pero ayer martes por la mañana me llama Silvestre y me dice, así de pronto, que Bustrófedon se acaba de morir y sentí que el teléfono me decía algo que era lo mismo para arriba y para abajo, uno de esos juegos que él inventaba y me di cuenta que la muerte era una broma ajena, otra combinación: esa capicúa que salía de los mil hoyos (oyos) del teléfono, como una ducha de ácido muriático, corrosiva" (220).

como se llevan las langostas a Miami" (286). ¿Qué queda de la suntuosa vitalidad grotesca de la cantante que sorprendió una noche a Códac en el ritual del chowcito? Un esqueleto anónimo como cualquier otro, un disco mediocre con una portada *kitsch* destinado a convertirse en chiste, una "buena voz" decente pero incomparablemente inferior a su versión en vivo. En suma, un pálido espectro cuya inminente desaparición despierta la rabia de Códac, que se sabe impotente para rescatar a su Estrella de la negra noche del olvido:

> No sé si todo este último lío (Códac se refiere a las complicaciones del transporte aéreo) es cierto o falso, lo que sí es verdad es que ella está muerta y que dentro de poco nadie la recordará y que estaba bien viva cuando la conocí y ahora de aquel monstruo humano, de aquella vitalidad enorme, de aquella personalidad única no queda más que un esqueleto igual a todos los cientos, miles, millones de esqueletos falsos y verdaderos que hay en ese país poblado de esqueletos que es México, después que los gusanos se dieron el banquete de la vida con las trescientas cincuenta libras que ella les dejó de herencia y que es verdad que ella se fue al olvido, que es como decir al carajo y no queda de ella más que un disco mediocre con una portada de mal gusto obsceno en donde la mujer más fea del mundo, en colores, con los ojos cerrados y la enorme boca abierta entre labios de hígado tiene su mano muy cerca sosteniendo el tubo del micrófono, y aunque los que la conocimos sabemos que no es ella, La Estrella, que definitivamente ésa no es La Estrella y que la buena voz de la pésima grabación no es su voz preciosa, eso es todo lo que queda y dentro de seis meses o un año, cuando pasen los chistes de relajo sobre la foto y su boca y el pene de metal: en dos años ella estará olvidada y eso es lo más terrible, porque la única cosa por que siento un odio mortal es el olvido. (286-287)

Códac presenta una cadena descendente que conduce de la presencia resplandeciente a la ausencia radical. El detalle de los gusanos glotones modula una ironía macabra: hay más vida bajo tierra, gracias a la carroña de la muerta, que en el legado del disco que se entrega a sus fanáticos. A diferencia de La Estrella, que está condenada a la soledad, Bustrófedon no será olvidado porque seguirá viviendo en la práctica emulatoria de sus seguidores. La celebración del ingenio verbal del maestro, realizada como un homenaje a su memoria por los tigres, es un

importantísimo factor de cohesión para este grupo de amigos.[216] Este último aspecto marca la diferencia entre los cadáveres: si bien ambos se convierten en desechos –les acontece el reverso oscuro de la transfiguración estética de la experiencia que venimos rastreando en las novelas de esta tesis–, lo que queda de ambos es la voz grabada, pero mientras que la voz de La Estrella se conserva en un disco comercial que es puesto a la venta y a disposición del público –como las langostas cubanas, es mercancía: un producto cubano de exportación para el mercado global–, la voz de Bustrófedon permanece en poder de Códac; es decir, en las buenas manos privadas de su amigo y discípulo, al margen de toda distribución comercial masiva. En otras palabras, la voz de Estrella, su atributo más poderoso y fenomenal, aquel que la situaba al centro del chowcito, se rebaja a convertirse en una mercancía barata dentro de la sociedad de consumo. Sin embargo, no creo que exista aquí una crítica de fondo hacia el consumo ni, tampoco, hacia la mercantilización de la música: dicha crítica no sería coherente en una novela que celebra otras manifestaciones comerciales del arte, como el cine popular; además, Códac, cuya intención a lo largo de toda la trama ha sido justamente la de propulsar a su diva al estrellato, no sería el portavoz más adecuado de semejante requisitoria anti-capitalista. Después de todo, él no es un folklorista que se oponga a la masificación de la cultura popular en aras de la preservación de una supuesta autenticidad o pureza original (Martín-Barbero 247). [217] En realidad, la crítica es más específica

[216] La celebración de la obra dejada por un amigo fallecido que se eleva al rango de leyenda para quienes lo han sobrevivido es un rasgo recurrente de las novelas de esta investigación: está, por ejemplo, en Adán Buenosayres y Los detectives salvajes.

[217] Kathleen Costello considera que sí lo es. En su lectura, la novela critica dos regímenes: el programa de Castro para el arte cubano, y la comercialización de la cultura popular. Esta última crítica estaría cifrada en la relación Códac-La Estrella: "… Códac laments Estrella's passing and the fact that future generations will not be able to experience her talent live as he realizes that the new technologies at the service of the culture industry are not able to preserve authentic popular culture. In this sense, the nostalgia of the novel is two-fold: it is nostalgia for Cuban culture prior to the Revolution but also for popular culture before technological advances and transnational capital (114). Es de la misma opinión Nivia Montenegro (2009), que hace una lectura comparativa y alegórica de dos personajes femeninos antagónicos, La Estrella y Cuba Venegas. La segunda representa, en su lectura, la cultura

y va dirigida a la pobre calidad de la fotografía de la portada y, en general, a la modestia del disco como producto, no así al hecho comercial en sí mismo. Desde el punto de vista de Códac, lo lamentable es que la muerte prematura de una grande en ciernes haya truncado una carrera que apenas despegaba, aunque era ya inmensamente prometedora: el brillo de la promesa contenida en la "voz preciosa" no se refleja en la "buena voz". El producto de la resta es una desproporción intolerable. La realidad final, el producto inapelable, está lejos de ser un broche de oro, y en vez de hacerle justicia al talento, lo oscurece y lo oculta, vedándole la merecida consagración artística a una bolerista de la talla excepcional de La Estrella. La consagración se entiende, en este marco, como la comercialización masiva y transnacional de un producto siguiendo las vías de circulación y distribución que ofrece la sociedad de consumo. De este último modo se explica, en mi opinión, la rabia y la impotencia de Códac, que ha actuado hasta el momento con la mentalidad del promotor cuya meta es el éxito comercial de su artista. No obstante, parece haber algo más: cuando Códac sostiene que "los que la conocimos sabemos que no es ella" (287), refiriéndose a la voz que el disco encierra, está cortando toda relación entre el original y la copia. No sólo es la copia una versión degradada que traiciona el original: en un gesto más radical aún, la primera no guarda ninguna relación con la segunda. No existe ningún grado posible de identidad, ni siquiera de comunicación, entre ambas instancias: la primera es el ámbito absoluto de la vida; la segunda, el absoluto reinado de la muerte. Dueña de un aura frágil que la reproducción técnica borra por completo, la presencia radical de la voz es única, irrepetible,

---

popular cubana masificada, lista para ser exportada y manipulada por el capital, mientras que la segunda conserva los valores auténticos de la cultura popular. Hay en la posición de Montenegro una valoración positiva de lo auténtico y una negativa de lo "comercial" que, como intentaré demostrar, está contradicha a un nivel básico por la desarticulación que el texto ejecuta de la dialéctica entre la voz y la escritura.

inconmensurable. Como resulta claro, este culto al original nos invita a teorizar con mayor profundidad sobre el vínculo entre la voz y la presencia.

Volviendo a Egginton, podríamos afirmar que la "voz" en esta novela es un campo internamente minado, y además diferido en su nivel de "presencia", a causa de las fuerzas que pone en juego la estrategia menor del neobarroco. La reducción de la presencia disminuye la capacidad de la voz, si entendemos este término de manera convencional, para transmitir una verdad. Para ser más precisos en el tratamiento del asunto: en Of Grammatology, Jacques Derrida plantea que "The history of truth, of the truth of the truth, has always been... the debasement of writing, and its repression outside "full speech" (3). La historia del sistema de pensamiento occidental ha girado, por lo menos desde la antigüedad grecolatina hasta el último tramo del siglo pasado –Derrida publica su libro en 1967: el mismo año en que salió Tres tristes tigres–, alrededor de la oposición jerárquica entre la voz y la escritura, siendo la primera el término privilegiado y, la segunda, su versión desleída y degradada. Esta oposición es la manifestación fonocéntrica de la metafísica de la presencia. El fonocentrismo de nuestra cultura reposa sobre la confianza en que la voz, vale decir la *parole* en términos saussureanos, guarda una relación de contigüidad y por ende de intimidad con el *logos*, del cual es expresión certera; por contraste, la escritura, que es siempre posterior, busca registrar y representar la voz, constituyéndose en la copia imperfecta de una copia primordial: su lejanía del *logos* es, palmariamente, mayor. Si la voz es el velo inmaterial del pensamiento, la escritura es el tosco disfraz de la voz. Dicho de otro modo, la voz es concebida como un medio fidedigno y transparente que facilita la transmisión directa de la verdad: ella manifiesta la experiencia del significado expresándose libre y espontáneamente, casi sin necesidad del vehículo del

significante, que se diluye y abre paso entre el sujeto y la realidad profunda: la que encierra el espíritu, por ejemplo. Por el contrario, la escritura es opaca y densa, por lo cual su destino es obstruir: moviliza una tupida red de significantes –un doble mediación, podríamos decir: la imagen gráfica está montada sobre la imagen acústica, a la que copia y deforma–, red que termina por aniquilar la verdad del pensamiento. Podemos pensarlo en términos de la recepción: el acto de escuchar sugiere la borradura del significante,[218] una desaparición que da lugar a un contacto inmediato con la mente, mientras que el acto de leer implica enfrentarse a la materialidad del texto escrito, cuya distancia está encarnada en la condición objetual de su soporte: el libro mismo, instrumento pesado y distante del pensamiento que lo ha generado. En palabras de Derrida,

> As has been more or less implicitly determined, the essence of the *phonè* would be immediately proximate to that which within "thought" as logos relates to "meaning", produces it, receives it, speaks it, "composes" it. If, for Aristotle, for example, "spoken words (ta en tē fonē) are the symbols of mental experience (pathēmata tes psychēs) and written words are the symbols of spoken words" (*De interpretatione*, 1, 16a 3) it is because the voice, producer of the *first symbols*, has a relationship of essential and immediate proximity with the mind. Producer of the first signifier, it is not just a simple signifier among others. It signifies "mental experiences" which themselves reflect or mirror things by natural resemblance. Between being and mind, things and feelings, there would be a relationship of translation or natural signification; between mind and logos, a relationship of conventional symbolization. And the *first* convention, which would relate immediately to the order of natural and universal signification, would be produced as spoken language. (11)

Es posible entender la voz como lenguaje oral y la escritura como lenguaje escrito. El lenguaje oral es originario y el escrito derivativo. El lenguaje oral se asocia con la naturaleza,

[218] "The voice is *heard* (understood) -that undoubtedly is what is called conscience- closest to the self as the absolute effacement of the signifier: pure auto-affection that necessarily has the form of time and which does not borrow from outside of itself, in the world or in "reality", any accesory signifier, any substance of expression foreign to its own spontaneity" (20).

con lo no-elaborado, y por ello con la vida: es su manifestación pura, su presentación más que su representación. El lenguaje escrito se vincula al artificio, al velo, al telón entre el espectador y lo espectado: enhebra un tejido de signos que ocultan la verdad, la pervierten, la trasvisten. El lenguaje oral es interior, el escrito es exterior: funciona como un instrumento tergiversador, una herramienta maligna que irrumpe, se entromete y se interpone. La práctica del lenguaje escrito, de la escritura convencionalmente entendida, es dañina y, en último término, conduce a la muerte del significado: "Writing in the common sense is the dead letter, it is the carrier of death. It exhausts life" (17). En la larga historia del descrédito del lenguaje escrito, Derrida se detiene en las reflexiones de Saussure en el Curso de lingüística general, y menciona que, para el fundador de la lingüística moderna, la preeminencia de la voz es auto-evidente, pero puede verse amenazada por el engaño que supone la invasión contaminante del lenguaje escrito. Por esta razón, el lenguaje oral debe ser resguardado como si se tratara de un dogma. Como demuestra la lectura de Derrida, el debate teórico-lingüístico saussureano se ve contaminado por la retórica del pecado.[219]

Una vez planteada la oposición, es preciso descomponerla. Derrida neutraliza la oposición jerárquica voz/escritura a través de una reformulación del concepto de "escritura" que incluye la propuesta de dos conceptos vinculados entre sí: *trace* (o traza) y *différance* (o diferendo). La "escritura" derrideana no es una reformulación del lenguaje escrito convencional:

[219] "Saussure's vehement argumentation aims at more than a theoretical error, more than a moral fault: at a sort of stain and primarily a sin. Sin has been defined often -among others by Malebranche and by Kant- as the inversion of the natural relationship between the soul and the body through passion. Saussure here points at the inversion of the natural relationship between speech and writing. It is not a simple analogy: writing, the letter, the sensible inscription, has always been considered by Western tradition as the body and matter external to the spirit, to breath, to speech, and to the logos. And the problem of soul and body is no doubt derived from the problem of writing from which it seems -conversely- to borrow its metaphors" (34-35).

se trata de una noción englobadora que ilumina un denominador común entre el lenguaje escrito y el oral, tal y como se los entiende tradicionalmente. En realidad, la voz y la escritura son, ambas, formas análogas de inscribir trazas. Es decir, modalidades comparables de "escritura": ésta se define como un proceso de significación mediante el cual todo significante, sea acústico o gráfico, actúa como el *representamen* de una presencia –léase, de un significado– diferida *ad infinitum*. La dinámica del diferendo, que funciona en el seno de todo significante, convierte a éste en la traza de una presencia inalcanzable: es decir, en la paradójica huella dejada por un objeto no sólo ausente, sino irrecuperable. El significante no refiere al significado, sino a otro significante que, a su vez, jamás rinde una presencia, sino que reconduce al tercer significante de una cadena indefinida: de un juego perpetuo:

> There is thus no phenomenality reducing the sign or the representer so that the thing signified may be allowed to glow finally in the luminosity of its presence. The so-called "thing itself" is always already a *representamen* shielded from the simplicity of intuitive evidence. The *representamen* functions only by giving rise to an *interpretant* that itself becomes a sign and so on to infinity. (49)

"The trace must be thought before the entity" (47). De hecho, la entidad o la presencia es un efecto de su traza. El objeto es un producto de la sombra que proyecta: "The field of the entity, before being determined as the field of presence, is structured according to the diverse possibilities -genetic and structural- of the trace" (47). La traza es un no-origen: un "origen del origen" (61). No es el caso, argumenta Derrida, que el origen haya desaparecido: lo cierto es que nunca existió, más que como una derivación de la traza. Finalmente, podemos concluir que tanto el lenguaje escrito como el lenguaje oral están en igualdad de condiciones respecto del significado: ninguno de los dos lo representa con mayor precisión y fidelidad, porque el significado encierra una ausencia que jamás podría constituirse en origen. El tejido de signos

orales y escritos, el ropaje de trazas, es la única realidad que se brinda como objeto de conocimiento. Podemos pensar esta última idea apelando al epígrafe de Lewis Carroll[220] con que se inaugura la novela de Cabrera Infante, y que señala el proyecto de la misma: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada". Por cierto, no se trata de "recordar la luz": la cita no es nostálgica ni tan sencilla como mi paráfrasis lo sugiere. La anfibología suscita una pregunta: ¿el adjetivo "apagada" corresponde a "luz" o a "vela"? Mi hipótesis es que se trata de visualizar una "luz apagada". El proyecto de la novela puede ser visto como el esfuerzo de otorgarle una forma imaginaria a un origen ausente; es decir, como la tentativa de *crear* un origen que, de antemano, admite su condición no-originaria de traza. Pero a la vez tampoco se brinda como una representación espectral y degradada, puesto que la espectralidad es la condición primaria de la "luz" o presencia. La empresa se ha de realizar no a través de la escritura, si la entendemos en un sentido convencional o "vulgar", como dice Derrida; su puesta en práctica depende, en última instancia, de una confabulación de lenguajes escritos y lenguajes orales. Y su meta conjunta no podría ser la imitar un modelo remoto: en un mundo hecho de trazas, no hay objetos imitables, ni siquiera perdidos en el pasado. Ante la imposibilidad de presentar un mundo perdido, se impone la tarea de re-presentar generativamente lo que nunca estuvo presente. La cuestión conlleva, por eso, la necesidad de producir un tejido de signos-trazas en el tiempo actualizador del espectáculo. En este sentido, el

[220] Un artículo de William L. Siemens recorre la presencia de Lewis Carroll en la novela: desde la alusión a Humpty Dumpty, al juego de espejos, luces/sombras y simetrías de la sección "Rompecabezas", pasando por reescrituras y citas como la que se inserta en el personaje de Irenita, cuya sonrisa remite a la famosa sonrisa del gato de Chesire. Siemens hace también un comentario general sobre la estructura de la novela, resaltando que ella se divide en dos mitades antitéticas separadas por la sección central, en la que aparece Bustrófedon: estas dos mitades serían, en cierta medida, imágenes reflejas una de la otra. Finalmente, Siemens afirma que Cabrera Infante y Lewis Carroll escribieron novelas apocalípticas que son el testimonio de la agonía de una época: "both writers were members and prophets of terminal generations" (303).

énfasis del texto en la postulación de una realidad espectacular, que se inscribe desde el principio de construcción de la subjetividad de los personajes, alude justamente a la imposibilidad de aislar un origen de la representación. Dicho de otro modo, detrás del espectáculo no espera una realidad esencial; más allá de la actuación cotidiana en que los personajes *se realizan*, no existe una identidad esencial en la que el despliegue de las apariencias encuentre un punto fijo de asidero.

La presencia de un sustrato cultural afrocubano, propiamente ñañiguista, ofrece una vía para acceder al centro del proyecto novelístico de Cabrera Infante. Este proyecto resulta indesligable de la dinámica que establece el grupo de amigos congregados en torno a las voces de Bustrófedon y La Estrella: podría decirse que, en el espacio de la socialización que inauguran los amigos, un ámbito protagonizado por el chowcito, se pone en escena dicho proyecto. Para descifrarlo, hay que destacar la impronta de la cultura afrocubana tradicional en Tres tristes tigres. Sin duda su representante más nítido es Eribó, el tocador de tumba, cuya aparición como narrador-personaje en "Seseribó" –nombre del tambor secreto hecho con la piel de la doncella impertinente que resuena sólo en las fiestas de los iniciados–, es precedida por una versión del relato de Sikán y Ekué, relato tradicional que tiende vínculos con la historia de amor trunco entre el bongosero mulato y la jovencita de alta sociedad. Hay otras huellas de esa cultura: ella está inscrita en el mismo nombre de Arsenio Cué, cuyo nombre remite al Menegildo Cué de Ecué-Yamba-Ó, la novela de Alejo Carpentier sobre el ñañiguismo en La Habana. Referencias al ñañiguismo se encuentran dispersas en toda la novela: para Cué, en la primera entrega de "Ella cantaba boleros", es un tema de conversación recurrente que, irónicamente, Eribó rechaza por un

temor supersticioso;[221] más adelante, en "Bachata", Silvestre se autodenomina a sí mismo y a Cué como los "jimaguas", o gemelos ñáñigos de Eribó. Como un modo de asociación propiamente afrocubano, surgido en las barriadas habaneras durante la primera mitad del siglo XIX, el ñañiguismo es un movimiento de carácter esotérico, bastante extendido aunque clandestino, que promovió la formación de sociedades secretas conocidas como "juegos". Como señala Carpentier en su ensayo sobre la música cubana, texto que Arsenio Cué sin duda ha leído, "hacia 1914 existían en la Habana, Regla, Guanabacoa y Matanzas, cincuenta y siete *juegos*" (291). Como sociedades secretas, los grupos ñañiguistas tenían ceremonias de iniciación y ritos funerarios, y también organizaban desfiles y marchas rítmicas colectivas –de hecho, muchas de estas sociedades dependían de los cabildos negros, o sociedades de socorro mutua inscritas legalmente como "de recreo y esparcimiento" (Carpentier 291). La violencia era el lado oscuro de estos grupos: si la ley los proscribió fue por causa de las sangrientas peleas callejeras en que se trababan los distintos "juegos" –quizá reflejo de arcaicas luchas intertribales africanas, señala Carpentier.

Pese a su interés, no es éste el aspecto que me gustaría destacar, sino el aspecto mítico y ritual, que está inscrito en el relato de Sikán y Ekué. Quisiera plantear que en ese relato se condensa el principio de asociación de la comunidad de los tigres formada por Arsenio y los

[221] "… y como no quería entrar en el Sierra porque no tenía la menor gana de encontrarme con el mulato Eribó o con el Beny o con Cué y que empezaran con sus conferencias de música que estaban mejor en el Lyceum o en los Amigos del País o en el libro de Carpentier, discutiendo de música como si fuera de razas: Que si dos negras valen por una blanca pero una negra con puntillo vale tanto como una blanca y que si el cinquillo es cubano porque no aparece en África ni en España o que el repique es un acento ancestral (esto lo dice siempre Cué) o que las claves ya no se tocan en Cuba pero se oyen en la cabeza del verdadero músico y de las claves de madera pasan a la clave de sol y a las cosas en clave y secretas y empiezan a hablar de brujería, de santería, de ñañiguismo y hacer cuentos de aparecidos no en casas viejas o a medianoche sino frente al micrófono de un locutor de madrugada o las doce del día en un ensayo y hablar del piano que tocaba solo en Radioprogreso después que se murió Romeu y esas cosasque no me van a dejar dormir después si me tengo que ir a la cama solo, di la vuelta y regresé al carro no sin antes decirle adiós a Pepe y a Manolito diciéndoles, Adiós niñas y me fui corriendo después" (76-77).

otros; y, además, que el relato cifra el estrecho vínculo existente ente los tigres y la empresa de conservar la voz de un ser que ha fallecido. Como señala Julia Cuervo Hewitt, este relato es el mito central de la secta ñáñiga Abakuá: Cabrera Infante lo toma como referente para reelaborarlo en el contexto habanero de los cincuenta (119). Cuervo Hewitt opina que este relato oculta un enigma: el misterio sería la presencia misma de la cultura afrocubana como referente soterrado de la novela, el cual incluye otros secretos menores inscritos en la trama en clave melodramática, como el que le cuenta Vivian a Eribó –la pérdida de su virginidad–, o los que se revelan Arsenio y Silvestre al final de "Bachata": que quien ha tenido relaciones sexuales con Vivian es Arsenio; y que la mujer con quien quiere casarse Silvestre es Laura Díaz. (124). La versión del mito que presenta la novela es la historia de una curiosa impertinente, Sikán, que se inmiscuye en las prácticas ocultas de un grupo de iniciados: los hombres de Efó. Sikán no sólo se entromete en los ritos de una sociedad secreta, sino que les arrebata su divinidad, llamada Ecué, encerrándola en una jícara. Destacablemente, el acto de profanación implica *escuchar* la voz de Ecué, que se confunda con el alboroto del río. Además de escuchar a Ecué, Sikán divulga el secreto de su existencia, una falta mayor: el pecado de contar. Descubierta por los iniciados, Sikán paga su delito siendo asesinada y donando su pellejo para encuerar un tambor mudo llamado Seseribó, que no puede ser tocado: "no puede hablar", en castigo por su indiscreción. Con la piel de Ecué, que también muere después de ser capturado por Sikán, se encuera otro tambor mágico y secreto, que sólo se toca en los rituales de la sociedad secreta: durante estos rituales, la voz de la divinidad muerta se deja oír claramente, y sirve todavía para animar la alegría colectiva de los hombres: para incentivar el chowcito de la sociedad secreta, se podría inferir. Significativamente, la voz del dios muerto que ha sido confinada a la urna de un tambor, que al ser tocado –durante

el espectáculo ritual, hay que decirlo– "vuelve a hablar", nos remite a una pareja de voces, cuyos dueños son divinidades paganas del mundo del espectáculo: La Estrella y Bustrófedon. En este caso, la urna es proporcionada por la tecnología moderna: la grabación magnetofónica viene a ser la versión contemporánea del tambor mágico Seseribó. Hay dos tambores, sin embargo: uno masculino y otro femenino. Por razones lógicas, a Bustrófedon le corresponde el tambor mágico Seseribó: el que sí puede hablar, y continúa haciéndolo para los oídos selectos de la sociedad secreta contemporánea formada por Arsenio, Silvestre, y Eribó. Por su parte, a La Estrella le corresponde el tambor mudo hecho con el pellejo de Sikán, como imagen del único disco grabado por la bolerista: ese disco mudo, incapaz de conservar y retransmitir, en todo su esplendor, la voz. Esto último parecería sugerirlo Códac, cuya opinión personal hemos venido tomando, hasta el momento, *at face value*. Sin embargo, él no es el único que llega a escuchar el disco de La Estrella. También lo escucha Eribó, quien tiene una opinión diametralmente opuesta. Para él, se trata de un "disco misericordioso" (114), en el que la voz original vibra en todo su esplendor, e incluso con mayor intensidad que cuando la intérprete estaba viva. Dependiendo de si le creemos a Códac o a Eribó, todo lo que se afirmará a continuación podría ser aplicado a Bustrófedon en solitario, o a los dos personajes en pareja.[222]

[222] "Alguien puso un disco misericordioso. Era La Estrella, que cantaba Déjame sola. Pensé que aquella mulata enorme, descomunal, heroica, que tenía el micrófono portátil, redondo y oscuro, en su mano como un sexto dedo, cantando en el Saint John (ahora todos los nite-clubs de La Habana tenían nombre de santos exóticos: ¿era cisma o snobismo?) a tres cuadras apenas de donde estábamos, cantando subida en un pedestal sobre el bar como una monstruosa diosa nueva, como si el caballo fuera adorado en Troya, rodeada de fanáticos, cantando sin música, desdeñosa y triunfal, los habitués revoloteando a su alrededor, como las alevillas en la luz, ciegos a su cara, mirando nada más que su voz luminosa porque de su boca profesional salía el canto de las sirenas y nosotros, cada uno de su público, éramos Ulises amarrado al mástil de la barra, arrebatados con esta voz que no se comerán los gusanos porque está ahí en el disco sonando ahora, en un facsímil perfecto y ectoplasmático y sin dimensión como un espectro, como el vuelo de un avión, como el sonido de la tumba: ésa es la voz original y a unas cuadras está solamente su réplica, porque La Estrella es su voz y su voz yo oía y hacia ella me dirigía, y a ciegas guiado por el sonido que fulguraba en la noche y oyendo su voz, viéndola en la oscuridad súbita dije, «La Estrella, condúceme a puerto, llévame seguro, sé el norte de mi brújula verdadera. Mi Stella Polaris» y debí decirlo en alta voz, porque oí unas risas en las mesas que nos rodeaban y alguien dijo, una muchacha, creo, «Vivian te cambian el nombre», y yo

Los paralelos entre el relato mítico y la trama novelesca son evidentes. Bustrófedon se nos aparece como el tótem de un círculo ritual de amigos, cuya socialidad, si bien se inserta en una sociedad masificada, está construida a partir de un modelo previo: la sociedad secreta de las bandas de ñáñigos cubanos. Pero resta preguntarse, ¿quién toca el tambor moderno que permite hablar, desde ultratumba, a Ecué-Bustrófedon?

Es preciso admitir, por una parte, que el legado de Bustrófedon no se encuentra únicamente en la cinta magnetofónica: también persiste en la memoria y la praxis de Códac y los demás discípulos, a través de las anécdotas que es posible rememorar y, sobre todo, de una *conducta irreverente y espectacular hacia el lenguaje* que se puede venerar y replicar creativamente, sin imitación degradante: en este aspecto de regeneración de toda una ética verbal, reside la vitalidad y en último caso la inmortalidad de la voz de Bustrófedon, y no en la reproducción mimética de la misma, la cual conllevaría su muerte, en términos de Derrida. Se trata, pues, de reconvertir el legado de la divinidad extinguida a situaciones inéditas; de tocar el mismo tambor, pero siempre de un modo distinto. De Eribó se dice que "tiene el alma en los dedos" (119): ese alma, esa identidad personal intransferible o ese estilo propio, deben guiar la interpretación del legado de Bustrófedon, y re-producirlo, de un modo análogo a cómo la interpretación que hace La Estrella de la canción "Noche de ronda" de Agustín Lara le permite reinventarla como un tema nuevo. Se trata de una operación radicalmente individual, desde el punto de vista de la emisión, pero colectivo de parte de la recepción. Para efectuarla, hay que contar con una audiencia, como en el chowcito, de auditores capaces de convertirse, en cualquier

---

dije con su permiso y me levanté y fui al baño y oriné cantando Méame sola, parodia que lleva el copyright de este humilde servidor" (114-115).

momento, en "originales" agentes del juego: por separado, o todos juntos al mismo tiempo.[223] En este contexto se revela finalmente el auténtico poder de la voz:

> Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus dos enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme del cuento de la ballena que cantó en la ópera, porque ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento en la canción, nada de bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí. Hacía tiempo que algo no me conmovía así y comencé a sonreírme en alta voz, porque acababa de reconocer la canción, a reírme, a soltar carcajadas porque era Noche de ronda y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora: ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo: Noche de ronda está naciendo esta noche. (67)

De alguna manera, La Estrella "traduce" la letra de Agustín Lara desde la singularidad radical de su voz. Recordemos que la novela plantea su propio concepto de "traducción" como "reacción", particularmente en la sección "Los visitantes", en la cual la coexistencia de heterogéneas y contradictorias versiones de la visita del matrimonio Campbell a Cuba sugiere que la "realidad de la vista" es un eco del modo en que esta sea contada. Suzanne J. Levine (1975), co-traductora de Tres tristes tigres al inglés, indaga a través de una lectura marcadamente deconstruccionista en el sentido profundo de este concepto de "traducción", para concluir que, en Cabrera Infante, toda "escritura" –en un sentido derrideano– es en sí misma un esfuerzo metafórico de construir un mundo referencial que resulta ser, por necesidad, un efecto del esfuerzo mismo. Finalmente, el lenguaje no es un medio transparente que revele lo real, sino una capa que lo oculta, pero que también es capaz de re-inventarlo. La traducción de un texto de una

[223] "Y justamente en este mes aprovechó Rogelito Castresino para pasar por la calle y nos pusimos a cantar todas las variantes de todos los nombres de la gente que conocemos, que es juego secreto - hasta que vino el camamozo o como se llame a interrumpir la ceremonia y Bustrófedon lo saludó con lo que él llama, llamaba el pobre su namaste, pero hecha no con las palmas de la mano, sino con el dorso, así…" (211).

lengua a otra implica una suerte de traducción al cuadrado: la tarea del traductor no consiste en calcar un texto redactado dentro de un primer sistema de signos, bajo la ilusión de que ese texto encierra una experiencia auténtica, sino en re-inventar, en un segundo sistema, un texto nuevo, que procure convocar en el lector unos efectos semejantes a los que produce el texto en su lengua original.

Cuando estaba vivo, Bustrófedon solía hacer, básicamente, dos cosas con las palabras. Antes que nada, se trataba de usarlas sin parar: como afirma Julio Ortega, la novela, en especial gracias a Bustrófedon, respira una atmósfera que podría ser descrita como "la extraordinaria confianza de decirlo todo" (199). Primero, entonces, usarlas; a continuación, aplicarles un ingenio veloz para divertirse y divertir a sus compañeros, siempre dispuestos a festejar las ocurrencias de su *funny man* privado:[224] los trabalenguas, los palíndromos, los anagramas, las palabras *portmanteau*, se encadenan en un discurso oral torrencial, siempre seguido y celebrado por los amigos, que asume y ridiculiza un capital cultural prestigioso: incluye el vasto repertorio de la literatura y la filosofía occidentales, representado en particular por los nombres propios[225] de autores y pensadores canónicos, que son materia de un tratamiento trastocador que se tiñe del

[224] El humor y la diversión son la clave central del discurso de Bustrófedon; no hay en él ideas, por supuesto: "¡Ah ah AH! cómo nos divertimos esa noche, carajo, esa Noche Carajo, de verdad la gozamos y Bustrófedon inventó los trabalenguas más enredados y libres y simples del tipo En Cacarajícara hay una jícara que el que la desencacarajicare buen desencacarajicador de jícaras en Cacarajícara será, y todos esos analavalanas, como aquel tan viejo y tan bueno y tan eterno, clásico, de Dábale arroz a la zorra el abad, de los que inventó, en un momento, por una apuesta con Rine, estos tres: Amor a Roma, y: Anilina y oro son no Soroya ni Lina, y: Abaja el Ajab y baja lea jabá, que son simples pero no fáciles y son medio cubanos y medio exóticos o todo exóticos para un tercero equi(s)distante…" (213).

[225] "Américo Prepucio y Harún al'Haschisch y Nefritis y Antigripina la madre de Negrón y Duns Escroto y el Conde Orgazmo y Gregory La Cavia y el epidíditsmo de Panamá y William Shakeprick y Shapescare o Chaseapear y Fuckner y Scotch Fizz-gerald y Somersault Mom y Cleoputra y Carlomaño y Alejandro el Glande y el genial músico bizco Igor Strabismo y Jean Paul Sastre y Teselio y Tomás de Quince y George Briqua-Braque y Vincent Bongó" (220-221).

típico "choteo" cubano, esa actitud de ligereza y frivolidad perpetuas. Muchas veces se trata de un "auto-choteo", en que el choteador también sacrifica su posición de autoridad. Por ejemplo, con la imitación cubanizante de la pronunciación, especialmente de términos y nombres en lenguas extranjeras: "Marcel Pru" por Proust sería un caso de incontables (137). En segundo lugar, el contenido de las grabaciones de Bustrófedon, con sus famosas parodias de escritores y escritoras cubanos, demuestra que la segunda actividad predilecta del personaje era imitar burlonamente el estilo literario de las grandes figuras del panteón nacional: la actitud subversiva y humorística se mantiene, pero esta vez se limita al interior del imaginario cultural cubano. Existe, en el afán de parodiar, una voluntad de duelo, que parece haber sido heredada a los demás tigres: podemos pensar en el duelo entre Silvestre y Arsenio por Laura, por ejemplo. Sin embargo, el objetivo central sigue siendo divertirse: la parodia entraña, últimamente, un reconocimiento al valor del objeto parodiado y la importancia su creador –si estos no fueran importantes, se habría elegido otro blanco. Pero es, en especial, un ejercicio peculiar del sentido del humor que se ríe de la intensidad ajena mediante la práctica misma de la intensidad propia: "To enjoy parody, one must have an intense sense of the humorous and a humorous sense of the intense; and this, of course, presupposes a mental attitude of wide tolerance and liberal judgements" (Wells xxi).

Hay que destacar, como una similitud esencial, que la voz en vivo y la grabación son de análoga calidad, por una razón particular: escuchar a Bustrófedon hablar, y escuchar la grabación de Bustrófedon hablando, son sin duda experiencias cualitativamente distintas, pero la posibilidad de crear a partir de lo escuchado se mantiene, en ambos casos, idéntica a sí misma desde la perspectiva de cada amigo oyente, y no se ve mermada por el paso de la voz al disco. En

los dos casos, podemos seguir la interpretación de Merrim, según la cual toda la lúdica y desaforada actividad verbal de este personaje tutelar se explica como un atentado contra la unidad del signo lingüístico: "The separation of the signified from the signifier, along with refuge in the signifier found in wordplay, once again manifests itself as the central organizing principle of Tres tristes tigre's language" (1980: 112). La atención desmedida sobre el significado y sus infinitas posibilidades de mutación, permite introducir una brecha entre el significante y el significado, una brecha que se convierte en un abismo: entre las dos caras del signo lingüístico, Bustrófedon inyecta un *diferendo* que interrumpe el proceso de significación y hace estallar la unicidad y la homogeneidad de los significados: ¿qué significa, después de todo, una palabra *portmanteau*? Su referente es el resultado híbrido de los fragmentos que acarrea y conecta la enunciación. En otras palabras, el particular lenguaje oral de Bustrófedon no anexa significantes y significados; por el contrario, lo que hace es subrayar la densidad material –sonora y gráfica– del significante[226] a través del énfasis en su capacidad de metamorfosis, puesta de manifiesto por la variación acústica –en un primer nivel– y visual en un segundo nivel: el del lector de la novela. De ahí que exista, en mi opinión, una conjunción de lenguajes orales y escritos en el "bustro-discurso": se trata, en primera instancia, de hablar y ser escuchado, pero a esta primera dimensión se le agrega una segunda capa de complejidad cuando la transcripción escrita de la oralidad introduce la visibilidad de la letra sobre la página. Bustrófedon, por su parte, también es un lector impenitente, pero sólo de diccionarios. Del modo como los tigres que salen a cazar mujeres de noche, el juego erótico de su maestro consiste en incursionar en la

[226] Y esto ocurre desde el título: "The tongue-twisting title of Tres tristes tigres makes the reader immediately aware, at the elemental phonetic level, of language as an opaque substance, not a classically transparent and fully codified medium" (Rivers 333).

noche del diccionario para abastecerse de palabras que transformar y para comprobar, con sorpresa renovada cada vez, que existe un *suspenso* de las palabras: usando los términos que hemos venido empleando hasta ahora, el suspenso podría verse como un sinónimo del diferendo que corta el nexo significado/significante. El resultado es el espectáculo verbal del juego o desfile infinito de los significantes.[227]

La herencia más importante de Bustrófedon para quienes seguirán poniendo en práctica su estilo de vida es ésa: la conciencia de que el juego continúa y la voluntad de seguir jugando con las palabras sin que estas signifiquen, necesariamente, nada en concreto. Lo cual no implica decir que Bustrófedon busque el sinsentido o anule por completo la semántica: recordemos que la historia narrada en sus parodias es la muerte de Trotsky. El contenido de estos discursos es, a mi entender, autorreferencial. En la historia de la muerte del revolucionario político, Bus-Trotsky habla de sí mismo, el revolucionario de las palabras, y encierra una reflexión sobre el vínculo entre la voz y la muerte. Anidada en el centro de la proliferación paródica, la estrella negra de la muerte no dictamina, como podría pensarse, un gran silencio circundante. Lejos de callar, el muerto habla, y lo hace a través de las distintas recreaciones del momento final de su vida, un momento que jamás dejará de acontecer mientras pueda ser transformado en sucesivas versiones narrativas.

[227] "Bustrófedon siempre andaba cazando palabras en los diccionarios (sus safaris semánticos) cuando se perdía de vista y se encerraba con un diccionario cualquiera, en su cuarto, comiendo con él en la mesa, yendo con él al baño, durmiendo con él al lado, cabalgando días enteros sobre el lomo de un (mata) burro, que eran los únicos libros que leía y decía, le decía a Silvestre, que eran mejor que los sueños, mejor que las imaginaciones eróticas, mejor que el cine. Mejor que Hitchcock, vaya. Porque el diccionario creaba un suspenso con una palabra perdida en un bosque de palabras (agujas no en un pajar que son fáciles de hallar, sino una aguja en un alfiletero) y había la palabra equivocada y la palabra inocente y la palabra culpable y la palabra-asesina y la palabra-policía y la palabra-salvadora y la palabra fin, y que el suspenso del diccionario era verse uno buscando una palabra desesperado arriba y abajo del libro hasta encontrarla y cuando aparecía y veía que significaba otra cosa era mejor que la sorpresa en el último rollo" (215).

Como padre de los tigres, el mandato de Bustrófedon para sus descendientes es doble: por una parte, se trata de hablar como él; pero, además, de vivir como él hablaba. Considero que la clave de esta ética debe buscarse en el eje temporal. El movimiento de los personajes por el circuito nocturno de la ciudad es circular: la suya es una anti-teleología del vagabundeo y la prolongación de la noche, actitud que no conduce a la percepción de un vacío vital,[228] sino a una intensificación del tiempo a través de la velocidad: lingüística, como la del arrasador ingenio de Bustrófedon, pero también física, como la que persiguen Arsenio y Silvestre cuando se pasean en el convertible del primero durante "Bachata". La intención de los amigos es alargar la bachata y posponer, todo lo posible, la llegada de la mañana. Cuando se encuentran con las dos muchachas, su intención es acostarse con ellas, qué duda cabe, pero también emplear la situación de la conquista como un espacio para el despliegue verbal, sin importarles verdaderamente si sus presas comprenden el significado de su salvaje inventiva. "No dejes para mañana lo que puedes hacer pasado", explica Cué: "Todo es posponer. La vida propone y Dios dispone y el hombre postpone" (403). Incluso el sexo puede esperar porque, antes de cumplir la meta de la caza, cumplimiento que decretaría el término de la aventura, resta mucho por hacer y por decir, por bromear y parodiar. Esta acción no es, evidentemente, nostálgica: el mundo nocturno de La

[228] Elizabeth Lewis toca el tema del vacío en su lectura comparativa entre Cabrera Infante y Ernest Hemingway. Lewis rastrea la presencia de Hemingway en una serie de niveles del texto: temáticamente, la reflexión del autor norteamericano sobre las mujeres y el amor estaría presente en la novela de Cabrera Infante, como lo sugieren referencias como la de la novela Across the River and Into the Woods (1950). Sin embargo, habría también una parodia de la representación hemingwayeana de las relaciones entre los géneros, considerada machista por Lewis, en la sección de Mr. and Mrs. Campbell (inspirada en cuentos de Hemingway sobre parejas de norteamericanos en el extranjero, como "Mr. and Mrs. Elliot, "Cat in the Rain", "Out of Season"). En términos de estilo, Lewis sitúa la influencia de Hemingway en elementos como la parodia, el polisíndeton, la expresión empírica y corporal de las emociones, la escasez de metáforas complicadas. Finalmente, habría una influencia más profunda a través de la noción de "nada" hemingwayeana: los héroes de Cabrera Infante son, como los del autor norteamericano, personajes masculinos "patéticos e impotentes" (137), cuya acción es fútil y se desarrolla al interior de una temporalidad circular. Incomunicados de sus semejantes, los personajes de Cabrera Infante responden al absurdo del mundo con humor.

Habana precastrista todavía no ha desaparecido, porque, en realidad, siempre está a punto de materializarse, y allí reposa su vigencia. La noche todavía no se ha escapado, aún es posible continuar: la lección de Bustrófedon permite convertir la vida en un chowcito, inventar la noche como una fiesta sin fin.

***

En Rayuela y Tres tristes tigres, el círculo de artistas es puesto a prueba y sale bien librado. En el caso de Cortázar, el Club de la Serpiente dramatiza la posibilidad de transformar la vida en una serie, potencialmente infinita, de lecturas: en el contexto de este "club de lectores" que constituye el cenáculo de amigos de Horacio Oliveira, los miembros del círculo son interlocutores que comparten sin cesar sus lecturas, convirtiéndose por ello en co-autores de un texto colectivo que podrá ir renovándose a medida que involucre más participantes. Su vida será tan larga como extensa sea la lista de miembros del Club. En Cabrera Infante, por otro lado, la ciudad de La Habana también se proclama como el sitio fantasmal de múltiples ciudades futuras. La utopía de la novela propone la re-creación, proyectada al futuro, de una realidad comunal: la que protagonizan, y generan con sus relaciones, los tigres que recorren la ciudad nocturna de los años cincuenta, una urbe que se presenta como el lugar perfecto para poner en práctica el poder generador de la palabra. Este poder declara, por lo menos en lo que respecta a Rayuela y Tres tristes tigres, su capacidad inagotable para transcender la muerte, transfigurando la vida en arte. En el siguiente capítulo, veremos que el círculo de artistas se expone a otros riesgos mayores a los que, tal vez, no logre sobrevivir tan fácilmente.

CAPÍTULO 4

DEL CENÁCULO A LA MULTITUD Y EL ARTE DE LA DESAPARICIÓN: PALINURO DE MÉXICO DE FERNANDO DEL PASO Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO

Decíamos, al final del capítulo anterior, que Rayuela y Tres tristes tigres logran vencer los retos impuestos a la sobrevivencia del círculo de artistas, pero ¿qué sucede más allá del *Boom* con este motivo literario de filiación vanguardista, que hemos visto aparecer y modificarse desde los años veinte hasta pasada la mitad del siglo? La puesta en diálogo de Palinuro de México (1978) y Los detectives salvajes (1996) con las novelas antes mencionadas nos permite cuestionar el carácter monolítico de la formación literaria conocida como el *Boom* de la novela latinoamericana, y al mismo tiempo nos invita a trazar un itinerario de lectura alternativo. Si la vocación totalizadora es, como vimos, una característica propia de las novelas del *Boom* que define adecuadamente los proyectos narrativos de Cortázar y Cabrera Infante, entonces es lícito preguntarse si las novelas de Fernando del Paso y Roberto Bolaño, dos textos tan voluminosos y estructuralmente complejos como ellas, podrían ser situadas en el mismo horizonte novelístico. La historia literaria lo prohibiría, declarándolo un anacronismo; después de todo, el *Boom* se agotó, en opinión de algunos lectores como Gerald Martin (1989), alrededor de la mitad de la década del setenta. Sin embargo, una razón más atendible para insertar esta pareja de novelas en una etapa posterior a dicho movimiento literario es la naturaleza específica de su pulsión totalizante. Cabrera Infante, Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes, entre otros nombres centrales de los años sesenta, acariciaron entre sus propósitos artísticos el logro de una representación amplia y completa, en términos verticales y horizontales, de las capas –y de sus interrelaciones– que configuran una determinada estructura social. Por su parte, Del Paso y

Bolaño, lejos de esa pulsión abarcadora y, por así decirlo, panorámica, que produjo vastos frescos sociales al estilo de Conversación en La Catedral (1969), edificaron cuerpos ficcionales cuyo objeto privilegiado no es una ciudad concreta, ni una sociedad específica, ni una nación cerrada al exterior. Así, es posible leer Palinuro de México como una novela generacional, marcada a fuego por las vicisitudes de la Historia, que reelabora la experiencia de un grupo de jóvenes estudiantes de medicina a finales de los años sesenta; en la misma línea, Los detectives salvajes también se concentra en las aventuras de un cenáculo de poetas mexicanos, a cuyos miembros les sigue la pista por el laberinto de una geografía multinacional que enlaza América Latina, Europa y África. Nos encontramos, entonces, ante dos novelas sobre grupos de artistas, que si bien no pertenecen al *Boom* literario de los sesenta, comparten con algunas de sus exponentes principales –a saber, Rayuela y Tres tristes tigres, que exploran el mismo motivo– más rasgos que aquellos que las distancian. Desde este punto de vista, la obra magna de Cortázar tiene más en común con Los detectives salvajes, por ejemplo, que con la novela antes citada de Vargas Llosa. Este ejemplo nos revela otra avenida de lectura, que desafía la periodización clásica de la historia literaria y propone, al margen de la determinación cronológica, un nuevo corpus de novelas.

Cuando el poeta Piel Divina, uno de los miembros del realismo visceral, abandona a su amante Luis Sebastián Rosado, se marcha del apartamento del segundo llevándose una serie de objetos, entre los que destaca el ejemplar de una novela que podría ser José Trigo (1966) o Palinuro de México: las únicas dos novelas publicadas por su autor hasta 1983, la fecha de la

escena.[229] La conexión más evidente entre la segunda novela de Del Paso y Los detectives salvajes está dada por un espacio y un tiempo compartidos: la ciudad de México, a finales de la década del sesenta y a principios de los años setenta. En 1968, el año de la masacre de Tlatelolco y de los Juegos Olímpicos, los estudiantes de medicina que protestan contra el régimen autoritario de Gustavo Díaz Ordaz podrían muy bien haber sido amigos, incluso compañeros de estudios, de los real visceralistas liderados por Arturo Belano y Ulises Lima. Recordemos que Belano, un expatriado chileno que se estableció en México en el mismo año de 1968, pasó a fundar el movimiento poético neovanguardista que constituye el foco de interés de Bolaño poco después de la muerte de la poeta Laura Damián, sucedida en 1972.[230] Los personajes de ambas novelas tienen, años más años menos, la misma edad: son jóvenes nacidos en la década del cincuenta, que al iniciar los setenta están superando, o acaban de rebasar, la veintena. Así, ambas novelas recuperan una misma etapa histórica, aunque la de Bolaño, escrita al filo del siglo XXI, postula quizá una visión más amplia en términos diacrónicos, pues permite conocer el futuro de estos jóvenes hasta bien entrados los años noventa, mientras que Del Paso profundiza en el año funesto –y también festivo, en opinión de Carlos Monsiváis (1999), por su grado de participación cívica– de 1968. En Los detectives salvajes, un episodio subraya esta conexión histórica: aludo a

[229] "Poco después Piel Divina se marchó de mi casa. Antes yo había hablado con algunos amigos, gente que se dedicaba a la historia de la literatura mexicana y nadie supo darme ningún dato sobre la existencia de aquella poeta de los años veinte. Una noche Piel Divina admitió que tal vez era posible que Belano y Lima se la inventaran. Ahora los dos están desaparecidos, dijo, y ya nadie puede preguntarles nada. Traté de consolarlo: aparecerán, le dije, todos los que se van de México acaban por volver algún día. No pareció muy convencido y una mañana, mientras yo estaba en el trabajo, se marchó sin dejarme ni una nota de despedida. También se llevó algo de dinero, no mucho, el que solía dejar en un cajón de mi escritorio por si tenía alguna eventualidad mientras yo no estaba, y un pantalón, varias camisas y una novela de Fernando del Paso" (353).

[230] Para conocer con más detalle la prehistoria del realismo visceral, se puede consultar el diario de Juan García Madero en las entradas que registran sus primeras conversaciones con María Font, en las que ella le suministra datos importantes sobre el pasado de Ulises Lima y Arturo Belano (Los detectives salvajes 32-43).

la clandestina permanencia de la poeta uruguaya Auxilio Lacouture en un servicio higiénico de la UNAM, durante la violación de la autonomía universitaria que perpetró el ejército mexicano el día 30 de julio de 1968. También Juan García Madero, el joven real visceralista que registra en su diario personal los movimientos del cenáculo, es un ex-estudiante de Derecho de la UNAM, un dato que no resulta extraño, dada la relevancia de la participación estudiantil en la agitada escena política del México de la época.

El presente capítulo tiene dos objetos de estudio: en primer lugar, el grupo de amigos conformado por Palinuro, Fabricio, Molkas y Estefanía, tres jóvenes relacionados con la disciplina médica que emplean el léxico de la misma para vincularse, de un modo indirecto y excéntrico, con el drama histórico central de su tiempo: el conflicto entre la sociedad civil mexicana y el gobierno de Díaz Ordaz. En segundo lugar, estudiaremos el grupo poético autodenominado "realismo visceral", que se encuentra activo durante buena parte de los años setenta, y que más tarde se disuelve para sobrevivir, como una bandera ética, en las trayectorias vitales de sus miembros protagónicos. Podríamos afirmar, apoyándonos en las reflexiones de Diane Sorensen (2007), que la principal característica de los años en los que Del Paso y Bolaño sitúan sus ficciones –en el caso de Bolaño, me refiero a los años originales del segundo real visceralismo– es la preeminencia de una "fiebre utópica", que prosperó en toda América Latina y produjo un impulso revolucionario verificable en el campo cultural y en la esfera de la ciudadanía. Este impulso revolucionario fue el canal que permitió la puesta en escena del proyecto fundamental de las vanguardias: es decir, la fusión del arte y la vida, que adquirió en estos tiempos una modulación peculiar, intensamente política. Un buen ejemplo del impulso utópico en las artes es el realismo visceral, un círculo declaradamente revolucionario cuyo

propósito es transformar, y quizá destruir –un eco que nos devuelve a los planes de Erdosain y el Astrólogo– la institución de la poesía mexicana; ahora bien, este utopismo artístico no excluye un correlato político, pues la transformación del arte, representado aquí por la poesía, conlleva para los real visceralistas una revolución de la vida cotidiana. Por su parte, la conciencia cívica de los estudiantes de medicina que protagonizan Palinuro de México los lleva a realizar primero con las palabras, y más tarde con los actos –los cuales conducirán al sacrificio– un proyecto utópico que entrelaza, hasta volverlos indistinguibles, el arte y la vida, la literatura y la historia: la edificación de un complejo discurso médico-artístico a través del cual se encarna la resistencia al poder.

La lectura conjunta de Palinuro de México y Los detectives salvajes permitirá identificar ciertas modificaciones en el motivo del círculo de artistas. En particular, me refiero a su apertura y, tal vez, su colapso: una posibilidad que se insinuará y explorará, pero solo para declarar, finalmente, que el círculo de artistas sobrevive bajo nuevos rostros. En la novela de Fernando del Paso, el cuarteto inicial compuesto por tres jóvenes y la novia –y prima– de uno de ellos termina diluyendo sus fronteras y fundiéndose en un organismo más amplio: la multitud, populosa figura invocada para conceptualizar la presencia de las masas en la Plaza de las Tres Culturas, durante la fatídica noche que produjo el exterminio de un número aún indeterminado de ciudadanos. La multitud se presenta, en esta novela, como una sinécdoque de las fuerzas sociales contestatarias, encabezadas por el Movimiento Estudiantil, que orquestaron el rechazo al régimen político de turno. En el caso de Bolaño, el círculo de artistas tiene una duración breve, en tanto grupo, pero larga, si lo tomamos como fuente de inspiración para el futuro. Después de que Belano y Lima renuncian a él, propiciando su desaparición, lo único que perdura y supera el final del espíritu

gregario de la neovanguardia mexicana es una cierta comprensión viajera y nómade de la vida; una ética de la fuga y de la errancia que prevalece, por separado, en las biografías de algunos individuos que reelaboran el legado de Cesárea Tinajero. Las próximas dos secciones están consagradas a discutir estos cambios, que suponen rupturas pero también prolongaciones. Al fin y al cabo, la apertura del círculo de artistas y su inclusión en otras formas de sociabilidad implica la difusión de sus principios rectores en otros ámbitos, y la consiguiente transfiguración de los mismos en formas artísticas de la vida.

1. Palinuro de México de Fernando del Paso: del cenáculo a la multitud

> A través de la cara de su amigo Molkas, Palinuro se vio a sí mismo en la cama junto a la mujer del pecho liso como el de un muchacho, se vio beber hasta recuperar a la bestia extraviada en las cicatrices de la Rosa de los Vientos, y se vio beber más todavía con la esperanza de alcanzar una espermatorrea suprema. Y la mujer se durmió, pequeña y con sus ojos verdes constelados de humillaciones, pequeña y con su piel de seda escandalizada por su propia ternura. Y Palinuro se vio encima de ella, golpeándola en la cara. Y la mujer dio un grito agudo, inmenso, un grito que se despeñó como una cascada a lo largo de su cuerpo y enganchó el impulso asesino en las manos de Palinuro. Perdóname, le dijo Palinuro y limpió con la lengua el hilo de sangre que brotaba de los labios de la mujer. Perdóname, le dijo otra vez y con sus manos, con esas manos que había heredado de papá Eduardo, con esas manos largas y venosas diseñadas para hacer el amor con guantes de fuego, exprimió la vida de la mujer hasta la última gota de linfa y de polvo y de aire y de saliva, y adelgazó su voz y su alma y dejó en su cuello la huella digital de un placer reservado a los dioses. (351)

¿Qué relaciones se establecen entre la estética y la ética, y entre el artista y la multitud, en Palinuro de México (1977), la masiva y deslumbrante segunda novela del escritor mexicano Fernando del Paso? Un lugar idóneo para abordar la larga exploración de esta pregunta es el final del capítulo dieciséis (inmejorablemente titulado “Una misa en tecnicolor”), cuando Palinuro y

sus compañeros de aventura,[231] Fabricio y Molkas, contemplan una escena que les resulta fascinante y perturbadora: el cuerpo de una mujer, acostado sobre una improvisada camilla, empieza a teñirse de colores a causa de las inyecciones que el trío de estudiantes de medicina acaba de administrarle. La primera jeringa contenía una solución de Violeta de Metilo; la segunda, un tinte usado para colorear el tejido negativo de las bacterias; la tercera, Azul de Prusia; la cuarta, una mezcla de azafrán; y la quinta, Verde de Naftol (359-360). El resultado de esta intervención es un espectáculo multicolor, suerte de *happening* montado para provocar el goce estético de los participantes, que son tanto espectadores como autores del evento cromático. Los amigos son, además, los victimarios de la mujer: ellos la han asesinado a sangre fría para así utilizar su cuerpo, cometiendo un crimen que, por lo menos al principio, no les despierta un sentimiento de culpa capaz de frenar sus morbosos juegos; tan sólo les sugiera una incipiente y lírica ternura. Durante esta escena necrofìlica, que se asemeja a una misa negra, el cadáver femenino se transfigura en un lienzo, pero también en una escultura y en un objeto artístico dinámico, que se desborda a sí mismo y es capaz de interactuar con sus espectadores. La forma más carnal de la interacción entre el objeto artístico y su espectador, ahora metamorfoseado en "experimentador", es la penetración sexual del cuerpo muerto efectuada por el cuerpo viviente, sugiriendo así que es la muerte –que tendrá múltiples caras a lo largo de la novela– la que opera

[231] Ver Julio Baena 56. La "aventura" es un modo de organizar la experiencia colectiva que se diferencia del "proyecto", pero ambos modos comparten algunas características. La aventura, por ejemplo, no se realiza con una finalidad predeterminada: es un modo de afiliación determinado por el entusiasmo y el azar, frecuentemente invadido por el humor, que genera una temporalidad peculiar, definida por el instante y por la presencia. Por el contrario, el proyecto implica un propósito ulterior, una planificación y una racionalización de recursos para alcanzar la meta trazada; para poder hablar de un proyecto, esta meta no tiene que alcanzarse necesariamente: basta que su culminación se dé en la esfera del delirio. Así, la diferencia entre el proyecto y la aventura es la que separa la forma de existencia grupal que protagonizan Erdosain y sus compinches en Los siete locos/Los lanzallamas de Roberto Arlt, de la forma de existencia grupal que envuelve a Adán Buenosayres y sus amigos en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal.

como canal de comunicación, y como espacio de confusión, entre los que vienen y van entre la esfera del arte y la esfera de la vida.

Cuando Molkas penetra a la mujer muerta, su miembro viril se transfigura en una jeringa, pero además en un pincel capaz de "inyectarle" a la carne un nuevo color: el "esperma rojo como sangre".[232] Metafóricamente, Molkas "sangra" al interior del cadáver, gesto que nos recuerda su propia fragilidad y mortalidad; al mismo tiempo, la sangre es un pigmento invasor, dotado de un incontenible poder de propagación, que nos hace pensar en la voluntad expansiva y fluvial de la prosa de Del Paso. En esta escena, la connivencia entre el arte y la medicina, que constituye una de las marcas de Palinuro de México, alcanza una plasmación radical. En primer lugar, el rojo que colorea al cadáver agrega otro matiz a la pintura corporal; pero, además de modificar al objeto artístico, este acto de eyaculación/pigmentación retorna sobre su agente, transformando al autor en participante del evento artístico. En otras palabras, lo incorpora al perverso espectáculo erótico. Es posible afirmar, entonces, que existe una primera profanación del cadáver, mediante la cual el cirujano y artista Molkas convierte a la mujer en un objeto artístico que luego inserta en un show necrofílico; adicionalmente, hay otra profanación, perpetrada por el mismo cadáver al transformarse en facilitador, aunque pasivo y por fuerza involuntario, de la "estetización" que experimenta el cuerpo de su asesino y autor: la víctima y el victimario intercambian roles, y la distinción entre el cuerpo muerto y el cuerpo viviente se diluye. La sangre es el fluido que los

[232] "Molkas se bajó el zíper blanco de sus pantalones blancos y sacó su enorme verga, dorada como la aguja de una jeringa, penetró a la mujer y la inundó con esperma rojo como sangre. Palinuro cerró los ojos. Cuando volvió a abrirlos, vio que entre las piernas de la mujer se desbordaba la sangre, sangre roja como esperma púrpura que corrió por sus muslos blancos hasta las sábanas blancas y el piso blanco y se filtró por las rendijas blancas y por los ojos blancos de las cerraduras, y roja, roja como era, púrpura y granate como esperma rojo, salpicó de rojo los domingos blancos, manchó de púrpura las voces blancas y los defiles blancos y de granate y carmesí las mañanas, las camisas y las sorpresas blancas" (360).

une, como unirá después al artista con los demás miembros de la comunidad. Por último, esta lógica de profanaciones no se limita a generar relaciones fluidas entre objetos y autores: también acaba por desdibujar las fronteras entre la vida y la muerte, produciendo un régimen de representación regido por el flujo y el intercambio, por la mutua y constante penetración y contaminación. Recordemos que el esperma-sangre de Molkas no permanece en el cadáver, sino que se rebalsa y tiñe el mundo completo. El aprovechamiento de la herencia vanguardista se vislumbra en este episodio como un rasgo de primer orden.

Claramente, Palinuro de México no es una novela vanguardista. En el contexto de la novelística latinoamericana, se la podría incluir en la órbita del *post-boom*,[233] y en el marco de la literatura mexicana, delata su proximidad –aunque también su distancia– frente la llamada "novela de la onda", término acuñado por Margo Glantz en 1971.[234] Pese a su recuperación de

[233] Por evidentes motivos de historia literaria, ningún lector incluiría a Fernando del Paso en la nómina de los narradores del *Boom*. De hecho, Gerald Martín considera a Palinuro de México un gran fracaso joyceano situado en las postrimerías –y en la decadencia– del movimiento (257-258). Sin duda, el texto participa de modo periférico y problemático de la poética de la novela total que alentaba en la narrativa del *Boom*, pero, al mismo tiempo, no se trata de un caso epigonal. Publicada una década más tarde que las obras más representativas de este movimiento literario, la novela de Del Paso entraña un proyecto ficcional tan ambicioso como el de La región más transparente (1958) de Carlos Fuentes, texto seminal del *Boom* que representa un ejemplo temprano y logrado de novela total; a la vez, su particular estructura formal merece el calificativo de lúdica y experimental con que los manuales literarios suelen referirse a Rayuela (1963) y a Tres tristes tigres (1967). A pesar de estas intersecciones, Palinuro de México marca una distancia frente al *Boom*: claramente, el afán de aprehensión mimética totalizante de la realidad en todas sus dimensiones –individual y colectiva, sincrónica y diacrónica, histórica y mítica– que recorría las páginas de los nombres más influyentes de los años sesenta, no se corresponde con la modesta escala del mundo representado en la novela que nos ocupa.

[234] Ver Onda y escritura, jóvenes de 20 a 33 (1971*)*. El término agrupa un conjunto de novelas de José Agustín, Gustavo Sáinz, Parménides García Saldaña, y Livingston Denegre Vaught (centralmente), autores que publicaron sus primeras obras en los años 60 con un conjunto de rasgos similares: un mundo representado imbuido de la subcultura juvenil, rockera y contestataria del momento; y una técnica narrativa que, muy en línea con Tres tristes tigres de Cabrera Infante, privilegió el oído como medio para sintonizar con el habla y el espíritu rebelde de la época (Margo Glantz 1976: 90). La etiqueta crítica no es meramente descriptiva, sino que connota una serie de respuestas de lectura que no excluye la minusvaloración del movimiento. Victoria Carpenter, que lo estudia a partir del concepto de transculturación y resalta su juego con el mundo de la cultura *pop* y su reformulación de vocablos prestados de lenguas extranjeras, resume este complejo de actitudes, y remata con una sentencia positiva: "Frequently ridiculed or chastised, its loyalty to the youth movement questioned, the *Onda* literature has been criticized even by contemporary young writers, some of whom disavowed any association with it. As a result, the

una sensibilidad juvenil de avanzada –que para finales de los 70 era ya un fenómeno del pasado–, muy propia de los tardíos años 60 con su énfasis en el rock como estandarte contra-cultural, la novela de Del Paso comparte con Adán Buenosayres la intención de recuperar, hasta cierto punto nostálgicamente, cierta herencia de la vanguardia, para actualizarla: aludo, en especial, al motivo del círculo de artistas, que encuentra en el trío formado por Palinuro, Fabricio y Molkas –con el eventual refuerzo de Estefanía y Walter–, una plasmación nueva. Porque si bien el mismo motivo está presente en ambas novelas, sus respectivas manifestaciones difieren. Como se postula en el segundo capítulo de esta investigación, en la novela de Leopoldo Marechal el pasado juvenil del vanguardismo martinfierrista se torna objeto de un homenaje crítico, que busca satirizar a la vez que celebrar la experiencia de una élite artística claramente delimitada, y además autoconsciente de su pertenencia a un cenáculo. Los jóvenes vanguardistas de Marechal no sólo se saben distintos, sino que exaltan su diferencia frente al resto de la sociedad –concebida como una masa (Pike 100-116)– mediante estrategias como la práctica de un dandysmo arrabalero y *camp*. Lejos de plantear un exclusivismo análogo, Fernando del Paso sitúa a sus jóvenes cirujanos de vanguardia en un contexto nacional de crisis política, con la intención de canalizar a través de ellos ciertos deseos colectivos de reforma social y cambio institucional. La neo-vanguardia de Palinuro de México crea un puente entre el círculo de artistas –grupo necesariamente reducido de individuos– y un proyecto político multitudinario que aglutina, por su magnética actitud contestataria, amplios y diversos sectores sociales. Este es un estudio de dicha articulación: su objetivo es definir el círculo de artistas tal y como la novela lo

---

Onda texts have been largely overlooked by critics. Some dismiss the movement as 'transitory', or 'not dealing with serious topics'. Another view of the *Onda* indicates that 'the major contribution made by the language of the "onda" was an aperture in the wall of conventionality. The expressive possibilities of narrative fiction were increased remarkably" (199-200).

representa, para investigar los modos en que el motivo se va enraizando, progresivamente, en un contexto socio-político definido: el que corresponde al México turbulento, aunque también luminoso, de 1968. Durante ese año capital en la historia mexicana contemporánea, la brecha existente entre el cenáculo y la sociedad se cierra, aunque no de modo pacífico, ni feliz: serán la experiencia del trauma y la realidad de la muerte los factores que permitan la reunión física y simbólica de Palinuro, Fabricio y Molkas con sus compañeros de generación y sus compatriotas mexicanos.

Trescientas páginas después de "Una misa en tecnicolor", cuando las máscaras dramáticas llamadas "Estefanía" y "Yo" narran, en clave humorística, la matanza acontecida en la Plaza de las Tres Culturas, "Yo"[235] describe de esta manera a uno de los estudiantes asesinados por los granaderos: "y él era sólo un muerto disfrazado de estudiante desnudo" (614). La condición de estudiante es la máscara, el disfraz, mientras que la identidad "verdadera" del sujeto es su condición esencial de cadáver. En El laberinto de la soledad, Octavio Paz entiende esta dinámica entre el ser y la apariencia como la yuxtaposición, en el espacio cultural del México de mitad del siglo XX, de una temporalidad histórica moderna y de una temporalidad

[235] Este personaje llamado "Yo" parece ser una más de las entidades que resultan del desdoblamiento de Palinuro –una verdadera multiplicación del ego–, proceso que es constante a lo largo de la novela. Así, por ejemplo, en ocasiones tenemos un narrador en tercera persona que habla de Palinuro; otra veces tenemos a Palinuro expresándose en primera persona; y, para complicar el panorama, encontramos también a Palinuro escindido, que habla en tercera persona de sí mismo. Mónica Mansour discute la naturaleza múltiple y cambiante del yo en la novela: "El desdoblamiento de Palinuro y "yo" está explícito en diversas partes del texto y sobre todo en el capítulo que se llama "Mi primer encuentro con Palinuro" ("¿Sabes una cosa? Me pegué un susto enorme cuando te vi entrar, porque creí que me había desdoblado. Somos iguales, como dos gemelos univitelinos". 60 –la cita proviene de la edición de Alfaguara, 1977). Pero lo más notable en lo que a esto se refiere es el juego pronominal que surge a partir del desdoblamiento ocasional, combinado con el no desdoblamiento y en las relaciones con los demás personajes. Los distintos capítulos tienen distintos sujetos de la enunciación o narradores que se llaman "yo" y en varios de ellos aparece algún interlocutor "tú" que –cuando no se trata de un diálogo– suelen ser o Palinuro o Estefanía. Pero, dado el desdoblamiento, resultan que ambos interlocutores de un fragmento pueden ser el mismo sujeto; y cuando el interlocutor es Estefanía, se produce una equivalencia entre el "yo" que habla y el "él" de quien se habla" (40).

mítica que recicla, inacabablemente, escenas de una violencia arcaica, instantes de barbarie inmemorial: ¿cuál de los dos Méxicos es el más auténtico? El tipo de inversiones que la imagen del estudiante muerto sugiere, a las que suelen seguir reversiones, es una estrategia recurrente en la novela. En un mundo ficcional poblado por muertos que se disfrazan de vivos y de vivos que se disfrazan de muertos, la escena necrofílica que describí algunos párrafos más arriba ofrece un arranque privilegiado para reflexionar sobre el peculiar modo de comprender los contactos entre el arte y la vida que pone en escena Palinuro de México. La presencia de lo artístico es tan intensa como para no haber pasado desapercibida en la crítica; la presencia de la vida no es menos acusada, a tal punto que algunos críticos han hallado en esta novela una celebración de las potencias creativas del hombre, que conviven con una melancólica conciencia de su finitud y mortalidad (Fiddian 73). Sin duda alguna, la muerte imprime su huella en todos los rincones y niveles del texto. Esta aparece representada como una aliada del arte, como una co-autora de los jóvenes cirujanos-artistas, pero también como una fuerza ciega y destructora, el agujero negro de un núcleo traumático que genera un omnipresente sentimiento de culpa, el cual se desplaza y desperdiga en innumerables delirios y fantasías: es decir, se disemina en la materia total de que está hecha la novela. No se debe olvidar la manera en que aquel cuerpo femenino ha llegado hasta aquella improvisada camilla: fue traído por Palinuro, quien sedujo y asesinó a una transeúnte cualquiera, realizando un acto violento de naturaleza azarosa, cuya inicial ligereza se verá ensombrecida por la posterior comprensión de la gravedad del asunto. Sólo cuando el mismo Palinuro fallezca en Tlatelolco, comprenderán él y sus amigos, tardíamente, el significado de este episodio. Por eso la novela es, también, la exploración de una toma de conciencia: la conciencia del tejido social que envuelve a artistas y a no-artistas; a estudiantes, a obreros, a

ciudadanos en general. En otras palabras, lo que primero se presentó como una intervención artística y lúdica en el espacio urbano con el propósito de seleccionar un cuerpo para transformarlo en arte, se reinterpretará como una acción criminal, moralmente condenable, que culmina con el asesinato de una víctima inocente: así, la acción de los amigos se acerca, turbiamente, a la del estado. La muerte de la mujer va a connotar la de todos los estudiantes caídos en Tlatelolco, incluyendo al mismo Palinuro. Hay aquí una suerte de "rehumanización" del arte que pasa por una reposición del peso ético de la experiencia, la cual deja de ser amoral y meramente estética, para reinsertarse en el plano políticamente cargado de la historia nacional. Esto permite sostener que el juego de profanaciones que analicé en primer lugar, con sus esperables consecuencias estetizadoras de la vida cotidiana, tiene su contrapartida en la dinámica opuesta: la transfiguración del arte en vida. Veremos que el producto de esta dialéctica es una continua inestabilidad.

La inestabilidad generalizada tiene su correlato estructural en la desproporción, otra de las características de la novela de Del Paso. Considerada la premisa de su proyecto artístico, el texto propone un diálogo entre la modestia y la ambición. Apunta Maarten Steenmeijer que "Del Paso no se ha concentrado en lo grande sino en lo pequeño, y esto fue más que suficiente, tal como en Rayuela de Cortázar, para dar origen a una novela total" (95). El primo Walter, durante su digresiva caminata londinense, expresa el deseo de escribir una novela tan complicada y magnífica como el cuerpo humano, planteando así un símil autorreflexivo que, a través de la imaginería anatómica, liga complejidad y concentración.[236] Esta modestia, que puede parecer

[236] "Y mientras bajaba las oscuras y tortuosas escaleras de la torre de la Universidad de Glasgow pensé en los capítulos del Ulises, cada uno dedicado a un órgano distinto, y pensé en Borges ("No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo...") y pensé en Henry James que afirmaba que

paradójica, se expresa en el carácter limitado del referente: estamos ante una novela de jóvenes estudiantes de medicina que habitan en el México D.F. de finales de los años sesenta, cuya experiencia de la urbe capitalina y de la sociedad mexicana está canalizada centrípetamente por la erudición médica, el erotismo juvenil, la poesía surrealista y el activismo político.[237] Densa novela de interiores herméticos –que encubren y revelan sus profundas, subterráneas conexiones con la historia, como vemos en el capítulo veintitrés–, y de relaciones incestuosas que condensa el espíritu y la memoria de una generación, la dimensión excesiva de Palinuro de México responde al desfase entre la extrema concentración del universo representado y la proliferación de recursos técnicos utilizados para registrarlo y reelaborarlo. La colisión entre el referente y su representación, entre la experiencia histórico-social y la retórica médica que se emplea para dar cuenta de ella, se resuelve en un despliegue verbal virtuosista que desquicia las nociones de economía y funcionalidad narrativas.[238] La particular forma de ambición que distingue a esta

---

toda novela debía ser como un organismo viviente, único y continuo, y me prometí que ese libro que yo iba a escribir alguna vez sería tan enfermizo, frágil y defectuoso como el organismo humano, pero a la vez, si era posible (aunque es imposible) tan complicado y magnífico, dije, mientras yo y mis cien kilómetros de tubería sanguínea bajábamos de dos en dos la escalera de caracol de la torre, pero no será, me dije (me repetí hasta el cansancio) no será un libro con una piel apolínea, con una piel lisa y blanca y suave como la piel de Ofelia que corra un velo estético sobre la realidad, no: será un libro descarnado, dije saliendo a las calles de Glasgow, un libro dionisiaco que afirme triunfalmente la vida con toda su oscuridad y su horror. Aunque la verdad es que estaba yo en Londres y no en Glasgow cuando recordé que Breton dijo que el surrealismo es una sociedad secreta que conduce a la muerte, y que México (eso lo dijo en otra ocasión), era el país más surrealista de la tierra" (499-500).

[237] Ya que estamos frente a una novela de jóvenes que tienen una experiencia alternativa de lo urbano y de lo social, cabría preguntarse por la pertinencia de una lectura en clave de *Bildungsroman*. El modo de relación entre Palinuro de México, que sin duda pone en escena una forma de educación sentimental, y este particular modelo para organizar la experiencia de formación y crecimiento, podría rastrearse hasta la novela vanguardista. Al respecto viene al caso la novela peruana La casa de cartón de Martín Adán, un texto que descentra la categoría moderna de sujeto como un ego sólido y coherente, ironizando así sobre la posibilidad misma de presentar el desarrollo formativo de un sujeto juvenil. Una operación análoga es la que lleva a cabo la novela de Del Paso, en la cual el influjo de Sterne es notorio. La crítica de la noción de yo desarrollada en el Tristram Shandy, heredera de los cuestionamientos de John Locke en su An Essay Concerning Human Understanding, es recogida en Palinuro de México: en la nota anterior se comenta el desdoblamiento como una de las instancias de este cuestionamiento.

[238] Alfonso González (1991) inserta el texto, en virtud de su carácter desmedido, en la categoría de neobarroco acuñada por Severo Sarduy en su ensayo "Barroco y Neobarroco", junto a obras como Residencia en la tierra de Neruda, Gran Sertão: veredas de Guimaraes Rosa, El siglo de las luces de Carpentier, Cien años de soledad

novela de grandes proporciones y desproporciones, no se encuentra en el plano de la magnitud del mundo representado, sino en la dimensión de los aparatos y prácticas narrativas y lingüísticas para representar la experiencia.

Así, Palinuro de México posee una trama mínima, cuyas diferentes secciones son objeto de una hiperbólica ampliación. La novela está dividida en dos grandes partes, la primera de catorce capítulos y la segunda de once. Su estructura formal presenta un principio de orden y simetría que impide caracterizarla como caótica o fragmentaria: se trata de un texto de largo aliento, pero su copiosa materia está vertida en una red formal que la contiene y la distribuye. Si bien los capítulos tienden a delinear unidades autónomas que se organizan en torno a un núcleo de irradiación – irradiación muchas veces sustentada en la recombinación de elementos y en la anáfora, como ocurre memorablemente en el capítulo tercero, dedicado a Estefanía -, estas unidades se entrelazan en una secuencia que es lineal, aunque se halla atravesada por múltiples interpolaciones y secciones retrospectivas. El hilo argumental no es tenue ni se halla propiamente adelgazado: en realidad, sufre una constante dilatación por efecto de estas suspensiones y reconexiones. La apoteosis de ese hilo argumental es la escena de la matanza, que constituye el gran cierre de la historia.

---

de García Márquez, Tres tristes tigres de Cabrera Infante y Paradiso de Lezama Lima. Señala González que el denominador común entre estas novelas es el rechazo irónico y paródico de la sobriedad a través de la profusión y de la acumulación, de tal manera que la hipertrofia verbal satura el mundo representado. Sin embargo, otros críticos como Sánchez-Prado (2008) refutan la inserción en el neobarroco, argumentando que la novela está más endeudada con una tradición narrativa de larga tradición en la literatura occidental, que puede retrotraerse hasta Rabelais, y con la liberación sexual juvenil de los años sesenta, matriz ideológica que explicaría la relevancia del vínculo incestuoso entre Palinuro y Estefanía: "…early readings of the book mistakenly aligned *Palinuro of Mexico's* joyful excess with the neobaroque tradition, which at the time had a very strong hold in Latin American studies due to the weight of authors such as José Lezama Lima and Severo Sarduy" (150).

En efecto, la novela se construye alrededor de un hecho traumático de importancia capital para su estructura, que si bien sólo encontramos hacia el final, reverbera en toda su extensión: la muerte del joven Palinuro en la versión ficcionalizada[239] de la matanza de Tlatelolco, ocurrida la noche del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en el Distrito Federal. Contra la opinión de algunos de los primeros lectores de la novela, para quienes se trataba de un texto esteticista y apolítico que se veía incongruente, arbitraria y, en algún caso, oportunistamente interrumpido por el episodio de Tlatelolco, Palinuro de México construye su sagaz reflexión política a lo largo de episodios numerosos. Leída en su totalidad, la novela se desvela como una crítica del poder, y como una cartografía de la violencia y sus efectos sobre la sociedad civil, pero también de la capacidad de esta para organizarse y resistir.[240] Lo cual no es

[239] La reelaboración del pasado colectivo entraña un lado creativo. Espinosa-Jácome (2008) apunta certeramente que, en la historia oficial mexicana, el gobierno de Díaz Ordaz no fue el culpable de la matanza de Tlatelolco. El acto criminal está borrado, y el número de muertos sigue siendo materia de especulación extraoficial (110). Por tal motivo, la reconstrucción ficcional de los hechos es, en cierto sentido, una producción de significado efectuada a partir del rumor generalizado, del "secreto a voces" que circula en los imaginarios públicos. La novela también ofrece una respuesta enfática sobre el paradero de los cuerpos de los estudiantes desaparecidos, cuya misma existencia es negada por las fuentes gubernamentales: "VOCES DEL PÚBLICO: ¡Si! ¿A dónde se los llevaron? ¡Queremos saber a dónde! / .. / EL PRIMER ESTUDIANTE: ¿Quieren saber a dónde? ¡Al Campo Marte! / EL SEGUNDO ESTUDIANTE: ¿Quieren saber a dónde? ¡Al Campo Militar Número Uno!" (620). La novela postula estas preguntas bajo la forma de un reclamo popular por conocer la verdad, reclamo que el mismo texto se encarga de satisfacer.

[240] Al respecto comenta Ignacio Trejo Fuentes en un texto publicado originalmente en 1987: "En algunas reseñas periodísticas hechas a propósito de la edición española de la novela, se objetó reiteradamente la inclusión en Palinuro de la pieza teatral Palinuro en la escalera o el arte de la comedia. En lo particular, no sólo no pongo reparos a esa parte, sino que la considero validísimas" (89). Para ilustrar la objeción que Trejo Fuentes señala, se puede citar una reseña publicada en Holanda en 1994, en la que Maarten Steenmajer opina que el vínculo entre la imaginación médico-grotesca, que juzga excesiva, y la matanza de Tlatelolco, podría parecer forzado: "A algunas personas la exuberancia de este libro "dionisiaco" (el término es de Del Paso) puede desagradarles, otros dirán que tiende al manierismo. La sinceridad me obliga a decir que algunos capítulos me hicieron rechinar los dientes y que a veces me dio la irritante sensación (sobre todo en la segunda parte) de que el autor vierte bibliotecas enteras en la cabeza del lector, a quien se le empiezan a antojar unos cuentos cortos. También se podría decir que el giro inesperadamente político que la novela toma en el capítulo sobre la masacre del 68 es forzado y, más en general, se podría criticar la estructura de la novela, que a veces tiene más de una colección de capítulos sueltos que de un conjunto orgánico" (96). Por cierto, los comentarios de Steenmajer hacen evidente su nostalgia por una trama más convencional, así como también por una novela más sencilla. Me interesa destacar, aquí, su percepción del supuesto "giro inesperadamente político" que la novela toma: contra esta línea de lectura, insisto en estas páginas que la densidad política, aunque oblicua y en ocasiones difícil de distinguir, es un atributo presente desde la primera hasta

de sorprender en un autor tan políticamente alerta como Fernando del Paso, para quien el escritor latinoamericano debe ponerse al servicio de la sociedad no sólo con su escritura, sino mediante una participación activa en los medios de comunicación masiva: en ello consiste, precisamente, la consigna de "llevar la imaginación al poder".[241]

Año de exaltados contrastes, 1968 representa un punto de inflexión para México: fuera y dentro del país se lo recuerda como un año de brutal represión estatal, pero no debemos olvidar que la contrapartida del peso autoritario y represor del gobierno priísta de Gustavo Díaz Ordaz (jefe de estado entre 1964 y 1970) fue el empuje del Movimiento Estudiantil, destacable organización juvenil de izquierda que se colocó a la cabeza del reclamo popular contra los atropellos del régimen, y que a decir de Carlos Monsiváis (me guío por el ensayo "El 68: las ceremonias del agravio y la memoria" de 1999), supuso el principio del fin del reinado del Partido Revolucionario Institucional y el origen de una sociedad mexicana más democrática y respetuosa de los derechos humanos. Inolvidable resulta, también, el hecho de que 1968 fue el año de los Juegos Olímpicos mexicanos, inaugurados tan sólo diez días después de la matanza de Tlatelolco. El fastuoso evento implicó la construcción de infraestructura especialmente diseñada y concitó la atención mundial a través de la televisión; al ser la primera Olimpíada llevada a cabo en un país hispanohablante y en vías de desarrollo, se convirtió en la vitrina oficial para el

---

la última página de Palinuro de México. Concuerdo en este punto con Inés Sáenz (140), que cita un virulento texto de Gonzalo Martré (1985) en el que, injusta y erróneamente, se tilda a Del Paso de oportunista.

[241] La consigna se desarrolla en el marco de una exhortación a los escritores latinoamericanos a participar en la política de sus países y de la región por vías alternativas a la literatura misma, exhortación que es el núcleo del ensayo "El intelectual y los medios", publicado en México en 1979. Del Paso afirma la necesidad de introducirse al mundo del cine, la televisión, el reportaje y el documental de denuncia y de protesta (675-676). El mismo Del Paso cumplió esta misión, a juzgar por una pareja de entrevistas a luchadores en pro de los derechos humanos publicadas en 1978. La primera de ellas, titulada "Los desaparecidos, problema creciente en México", se concentra en el problema mexicano y en la existencia de desaparecidos y casos de tortura que son responsabilidad del estado (los ensayos y entrevistas se encuentran en el tercer tomo de sus Obras).

lucimiento ante los ojos del mundo de la flamante, y sin duda contradictoria, modernidad mexicana: como sostiene Luis Castañeda, la matanza y los Juegos Olímpicos coexisten en la memoria colectiva nacional.[242] Analizado en términos globales, se puede entender el '68 a partir de una sucesión de choques, crecientemente ásperos, entre las maniobras represoras de un estado tradicional y autoritario, y las fuerzas insurgentes de una sociedad civil que se agrupa y se alza contra el poder. El foco de la insurgencia nació en el Movimiento Estudiantil, que conjuró los esfuerzos de estudiantes de universidades y politécnicos de todo el país, y que no tardó en inspirar la simpatía y atraer la adhesión de distintos grupos de la sociedad: por ello, es posible hablar de un fenómeno masivo y de una vanguardia social cohesionada en un frente común. Central para este frente fue el desfile urbano de los brigadistas, jóvenes estudiantes comprometidos con el Movimiento que se paseaban por las calles repartiendo volantes y convocando a la sociedad civil. Así, lo que había germinado en julio de ese mismo año como una disputa callejera entre dos pandillas de estudiantes (Monsiváis 143), rápidamente sofocada por el cuerpo de granaderos –el brazo armado represor del gobierno–, ganó en intensidad y consistencia a través de una hilera de enfrentamientos, manifestaciones, asambleas y mítines, que incluyó la

[242] En su artículo "Beyond Tlatelolco: Design, Media and Politics at Mexico '68", Luis M. Castañeda estudia la intersección entre el diseño, la publicidad y la arquitectura en los vastos y costosos preparativos realizados por el Comité Olímpico Mexicano desde 1963, bajo la dirección del arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vásquez, para reiventar la ciudad de México como la sede de las Olimpíadas de 1968. Acerca del nexo entre las Olimpíadas y la matanza de Tlatelolco, Castañeda sostiene: "While not targeted at the Olympics, the protests of 1968 were partly instigated by the attempt by the Díaz Ordaz regime (1964-1970) to present itself to the world as democratic through the games, an image that was at odds with its authoritarian practices. Their meanings rendered ambiguous by the conflictive narratives wrought around them, the Olympics and the massacre coexist in tension, ever present in memory yet uneasily embedded in historical accounts" (102). Otra conexión entre la plaza y los Juegos es que, aunque la primera no fue construida dentro de la campaña arquitectónica de remodelación de la ciudad de cara al '68, lo cierto es que se pensaba utilizarla como sede para algunos de los eventos, un plan que la matanza frustró finalmente (Castañeda 117). Lo cierto, en todo caso, es que el diseño arquitectónico de la Plaza trasunta un discurso ideológico oficialista, dentro del cual existe una continuidad histórica lineal y armoniosa entre el pasado precolombino, la época colonial y la nación moderna, continuidad que esfuerzos ensayísticos como el de Octavio Paz en Postdata deconstruyen.

violación de la autonomía universitaria cuando tropas del ejército ingresaron al campus de la UNAM (la madrugada del 30 de julio), evento clave que desató la ira popular y propició la presentación, por parte del Consejo Nacional de Huelga, de un Pliego Petitorio elevado al gobierno que incluía, entre sus seis puntos, la extinción del cuerpo de granaderos. En este marco se da la manifestación del 2 de octubre, realizada en la Plaza de las Tres Culturas situada en la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, un conjunto residencial donde ya se habían efectuado otras congregaciones. La diferencia está en que, para el 2 de octubre, el gobierno esperaba la presencia de terroristas infiltrados entre los estudiantes, presencia fantasmal que nunca fue confirmada, pero cuya amenaza desencadenó una balacera de francotiradores del ejército contra los indefensos manifestantes, la cual duró entre treinta y cuarenta minutos y produjo un saldo de alrededor de quinientas víctimas mortales, entre militares y civiles, según estimados de la prensa extranjera (Monsiváis 234-242). Sorprende, por una parte, que la represión fuera tan desproporcionada, tomando en cuenta que se trataba de una manifestación pacífica convocada, originalmente, para protestar contra la negativa de Díaz Ordaz de hacer públicas las negociaciones con el Consejo Nacional de Huelga respecto del pliego petitorio (Sorensen 57).[243] Como señala Carlos Monsiváis, el discurso oficialista que operó detrás de la masacre, y que de alguna manera explica la brutalidad y la impulsividad del régimen, fue la Teoría de la Conjura

[243] En el segundo capítulo de su libro dedicado al imaginario de los años 60 en Latinoamérica, Diane Sorensen analiza dos libros capitales de la literatura tlatelolca que ofrecen representaciones divergentes de la masacre: Postdata (1970) de Octavio Paz y La noche de Tlatelolco (1971) de Elena Poniatowska. El primero es un ensayo que explica el fenómeno, situado en el contexto de la historia contemporánea de México, como el resultado de una pugna entre la historia y el sustrato mítico: el segundo constituye la "realidad profunda" de la nación, y consiste en un fondo bárbaro y violento capaz de aflorar y revelarse en momentos de crisis, como la matanza del 2 de octubre; un pozo oscuro que comunica el siglo XX con la herencia azteca. Por su parte, Poniatowska elabora un reportaje polifónico hecho de múltiples voces ciudadanas, que consigue orquestar una representación heterogénea, y a la vez ordenada, de la sociedad civil: una esfera colectiva que no se puede percibir a simple vista, y a la que La noche de Tlatelolco consigue dar voz en sus páginas.

inspirada por el miedo a una amenaza comunista, verdadera "pasión de gobierno" (Monsiváis 134) que se inserta en el contexto más amplio de la campaña anti-soviética impulsada por el gobierno norteamericano durante la Guerra Fría.

En la ficción, Palinuro no forma parte del Movimiento Estudiantil; no es un brigadista, ni simpatiza siquiera con la izquierda, ni aparece como un muchacho dueño de una conciencia política particularmente viva, y sin embargo el 2 de julio de 1968 se encuentra al lado de los manifestantes, seducido por sus consignas, en Tlatelolco, la plaza donde recibirá un disparo –como tantos otros que estuvieron con él– y en la que se iniciará su agonía. Por esta razón, se ha planteado que la figura de Palinuro adquiere un relieve arquetípico en tanto emblema del espíritu generacional festivo y revolucionario que caracterizó a los grupos juveniles que se enfrentaron al estado mexicano con reclamos de mayor participación democrática y con la exigencia de ofrecer soluciones para los problemas de fondo del México de la época.[244] Así pues, el activismo político es central, y se entrelaza con el espíritu revolucionario internacional del '68: "el año en que la ciudad de México se vistió de albercas olímpicas y de palacios de cobre... el año en que el polvorín de la Revolución de Mayo de París cundió por el mundo como un río galvanoplástico" (552).[245] Sin embargo, la conexión con un hecho concreto que dejó huella en la memoria

[244] Al respecto afirma Sanchez-Prado: "Palinuro is not an individual, but a gathering of subjectivities that unfold into both a personal and a collective consciousness". (149). Considero que los alcances de esta afirmacion deben ser matizados. Me parece que el estatuto de personaje individual de Palinuro es indudable, pero tambien es cierto que la novela pone en escena un cuestionamiento de la subjetividad moderna a partir del recurso del desdoblamiento, de tal modo que la nocion de individualidad se ve sometida a una revisión. Por otra parte, resulta iluminadora la investigación de Sánchez-Prado sobre la aparición recurrente de la figura de Palinuro en el canon occidental, desde la Eneida hasta la novela The Unquiet Grave de Cyril Connoly. En esta larga línea, la figura de Palinuro vendría a poseer una dimensión moral (145), una conciencia crítica que será asimilada por Del Paso para construir al joven e idealista estudiante de medicina que es asesinado en Tlatelolco.

[245] Se evidencia también un lazo con la sensibilidad vanguardista, como señala Margo Glantz al indicar que las rebeliones estudiantiles que marcan el clima ideológico de esta novela, conciben su propio ejercicio de la

mexicana no implica que estemos frente a una novela política convencional, en el sentido de que recurra a la mímesis realista ni al género testimonial; tampoco se trata de una novela de tesis. La crítica la ha enmarcado dentro de la llamada "literatura tlatelolca" (Trejo Fuentes 89), que incluye célebres textos de no-ficción como Postdata (1970) de Octavio Paz, Días de guardar (1970) de Carlos Monsiváis y La noche de Tlatelolco (1971) de Elena Poniatowska, pero sin duda se trata de una manifestación peculiar del mencionado subgénero: para empezar, es tardía; y se realiza a través de la ficción. Lejos de la poética realista, la novela genera formas alternativas de procesar y de manifestar la disidencia política y el conocimiento de la historia; formas que, a pesar de incorporar una conciencia autorreflexiva sobre el vínculo problemático entre la textualidad y la referencialidad extratextual, no son parte de una sensibilidad postmoderna[246] porque defienden una concepción objetivista de la verdad histórica. Como señala Del Paso, en su poética la ficción novelesca es una cristalización autónoma que reconoce su origen en la realidad histórica, la cual sólo se presta a ser conocida a través de una investigación

violencia como una serie de actos gratuitos y simbólicos, emparentados con formas como el *happening*, cuya finalidad de largo alcance es denunciar la sociedad de consumo (1979: 78).

[246] La inserción de la novela en una estética posmoderna propone un problema con distintos modos de aproximación. Para contradecir mi primera afirmación, podría plantear que la novela participa, hasta determinado punto, del concepto de "metaficción historiográfica" acuñado por Linda Hutcheon (ver A Poetics of Posmodernism) para explicar el funcionamiento de aquellas ficciones postmodernas que presentan una intensa autorreferencialidad en tanto artefactos textuales y, al mismo tiempo, buscan representar personajes y eventos históricos. Dicha representación pone en tela de juicio la posibilidad de una "historia objetiva", y enfatiza el carácter construido y artificial de toda cala en el pasado. No se trata, ciertamente, de negar la objetividad de los hechos ocurridos, sino de reconocer que nuestra comprensión de los mismos está organizada por los textos que usamos como llaves de acceso al pasado y que, además, compiten entre sí. Tomás Eloy Martínez reflexiona sobre el vínculo, a su juicio agónico, entre historia y novela en la ficción latinoamericana de los años 70: "La nueva novela latinoamericana propone la esencial ambigüedad de todo acontecimiento real, la posibilidad de que la historia se desmienta infatigablemente a sí misma. Es, como ya he dicho, un duelo de versiones narrativas, una apuesta decisiva sobre quién' prevalecerá (como verdad histórica) en la memoria del lector: el doctor Francia de los documentos o el Supremo de Roa Bastos". En Palinuro de México la ficción compite, sin duda alguna, con la historia oficial; no obstante, el pasado histórico no es en esta novela, al menos no completamente, un efecto del texto. Por ejemplo, el mismo evento de la matanza de Tlatelolco es asumido por la novela como un referente histórico incuestionable que la ficción puede reelaborar y manipular hasta cierto punto, pero sin poner en duda su solidez extratextual y la estructura básica de su acontecer.

concienzuda: “La historia puede ser la base de una biografía novelada hasta la parodia, hasta la farsa total… Respecto a Palinuro, personaje de otra de mis novelas, no lo até a los acontecimientos del 68: los acontecimientos me dieron mi personaje” (entrevista con Aranda Luna).

Ahora bien, me gustaría plantear que las relaciones entre la corporalidad y la textualidad aportan la clave para leer la representación de la muerte de Palinuro. Es necesario plantear, en primer lugar, que la forma de existencia corporal y subjetiva de los personajes en Palinuro de México es la que distingue al personaje de la novela vanguardista. Los miembros del círculo de artistas son seres “hechos de palabras”: una afirmación que necesita ser aclarada. Gustavo Pérez-Firmat (1982) plantea que la vanguardia genera una actitud especial hacia el acto de narrar, que es tanto irónica como crítica respecto de las convenciones propias de la novela realista decimonónica: incluso podría decirse que el eje de esta narrativa es su relación irónica y crítica con un género que se lanza a desarticular (Pérez-Firmat 30). En esa línea, uno de los referentes polémicos de la narrativa de vanguardia es el personaje, convención que aparece redefinida en función de dos aspectos claves: primero, el personaje vanguardista posee una corporalidad textualizada, cuya materia misma son los signos verbales; y segundo, presenta una subjetividad evanescente, que cuestiona la unidad y la coherencia del ego moderno. La evanescencia subjetiva se expresa en una serie de escisiones y desdoblamientos que afecta a múltiples personajes principales y secundarios. La relación entre Palinuro y el primo Walter, por ejemplo, es peculiar: no tanto porque los límites entre estos dos seres sean borrosos, sino porque ambos aparecen como avatares transitorios dentro de una subjetividad abierta y fluida, que deviene incluyéndolos y superándolos, tejiendo una red que termina por atrapar a la sociedad mexicana en pleno. La

identidad es una dimensión porosa que incorpora y fagocita lo singular: por ello mismo, Marco Antonio Montes de Oca sostiene acertadamente que "no es nada gratuito que el símbolo de Palinuro sea Arlequín, cuyo traje ornamentado por manos hábiles y pacientes resulta una sucesión de parches y retazos" (78). La cita refleja el cruce entre el carácter evanescente del sujeto y el carácter textual del cuerpo. Como señala Gerardo Gutiérrez Cham, en Palinuro de México la realidad corporal se ve sujeta a una "disección simbólica" (81)[247] que la fragmenta en partes y en órganos sin distinguir entre lo carnal y lo mental, dos dimensiones que se confunden gracias a dos procesos correlativos: la carnalización de lo mental y la mentalización de lo carnal. No existe, entonces, una diferencia entre el acto de diseccionar el cuerpo y el de diseccionar la conciencia, porque cuerpo y conciencia son presencias verbales mixturadas, como lo revela la siguiente cita que coloca en situación de contigüidad la densidad material del cerebro humano y la sustancia inmaterial de la memoria del individuo:

> Ni Galeno, ni Albucasis, ni Avenzoar, ni Esculapio, ni el primer médico de los dioses cuando por primera vez tuvieron en sus manos el cerebro de un hombre muerto, habían encontrado nada en él… y luego de que alguien hizo la observación de que las dieciséis rebanadas de cerebro formarían puestas una tras otra una banda de casi dos metros de largo… o en otras palabras después de que el muchacho y con él todo lo que había sido: su memoria, sus recuerdos y sus vivencias y con él su infancia y sus amigos comenzaron a desparramarse por el mundo, a repartirse en frascos y en botes de basura, en cajas de petri, en tubos de cultivo, en cristales y preparaciones microscópicas, en láminas y en transparencias, en vertederos y escusados... (163-164)

[247] Gerardo Gutiérrez Cham dedica un interesante artículo al cuerpo y sus representaciones en la novela. Sostiene en él que el cuerpo puede presentar, básicamente, dos presentaciones: la del objeto bello y la del objeto abyecto. Significativamente, tanto el cuerpo bello como el abyecto son realidades estéticas. La distinción entre estas formas de percibir lo corporal reproduce las dicotomías interior/exterior, salud/enfermedad, vida/muerte, que constituyen este "…fenómeno dual: por una parte el cuerpo humano como objeto de culto estético, incluidas sus mitificaciones eróticas y, por otra, ese mismo cuerpo humano transformado en recinto cerrado de glándulas, vísceras, huesos y nervios, los cuales, a su vez, son representados en muchos momentos de la novela como entidades constitutivas del horror, la repulsión, el asco y los olores mefíticos, propios de la muerte" (78-79).

La construcción de un personaje de estirpe vanguardista, definido por una corporalidad textualizada, implica la exposición autorreflexiva de los mismos componentes que constituyen el texto; exposición que, en Palinuro de México, se convierte en motivo de una verdadera exhibición, festiva y performativa, del personaje como un ser excesivo y desbordado, que existe y se despliega en el espectáculo de una pirotecnica verbal que no espectraliza ni descorporaliza: que, en realidad, exalta la materialidad de la palabra como un objeto denso y cargado.[248] Las mutaciones cromáticas del cadáver femenino en "Una misa en tecnicolor" se sustentan en dicho despliegue verbal, capaz de crear y recrear, de contraer y de expandir, al personaje "textual", que no es otra cosa que un ser "verbal" y una metáfora del texto en sí. El deseo erótico, que asume en la novela diversos grados de perversidad y criminalidad, es el motor que desencadena esta dinámica. Inés Sáenz nota que "el cuerpo amado es el objeto de múltiples operaciones lingüísticas" (123); cualquiera de sus territorios, sostiene en la misma dirección Gutiérrez Cham, "puede ser motivo para el surgimiento espontáneo de nuevos enjambres conceptuales y metafóricos" (76). En el capítulo tercero, la materia de los signos es la sustancia utilizada no sólo para configurar la descripción de Estefanía, sino para componer el mismo cuerpo descrito, porque entre el referente y el lenguaje que lo encierra y lo revoluciona hay una relación tan próxima que roza la identidad. Ahora bien, como se ha señalado en múltiples ocasiones, el repertorio del que provienen los ingredientes que serán combinados y recombinados para generar

[248] Para ver otra discusión sobre la espectralidad/materialidad de Palinuro, que además lo compara con el protagonista de la primera novela de Del Paso, José Trigo, se puede recurrir a Fiddian: "…like the other characters in *Palinuro de México*, he is a contradictory and plural being irreducible to a stable ego… No longer conceivable in terms of discreteness and unity, "character" in *Palinuro de México* implies double, multiple, and contradictory personalities, as it does in a wide range of twentieth-century fiction including Joyce's *Ulysses*, *Cumpleaños* and *Cambio de piel* by Carlos Fuentes, and *Lapsus* by Héctor Manjarrez. (74-75) Fiddian también señala que la puesta en duda de la singularidad del ego es un clásico tema borgeano que reaparece en la novela de Del Paso, junto a otros, como el símbolo de la enciclopedia como cifra del conocimiento.

personajes de esta estirpe y, en general, para diseñar el mundo ficcional, es el de una exuberante imaginación médica. La medicina suministra el discurso que permite explorar, con prolija variedad, las múltiples posibilidades transformativas del cuerpo textual, objeto polimorfo pasible de interminables mutaciones, reconstrucciones y deconstrucciones, cuyo destino final es la muerte. La próxima cita, pronunciada por Walter, sugiere que la medicina permite mapear el avance indetenible y minucioso de la muerte sobre las partes del cuerpo, pero parece ser inútil para conservar la salud y prolongar la vida:[249]

> ¡No hay día, carajo, le grité a Marlon Brando, que yo no me pregunte cuándo mi estómago va a empezar a sabotear mi digestión, cuándo el sistema linfático me va a declarar la guerra, cuándo los pulmones van a empezar a boicotear al corazón o cuándo el cerebro se va a declarar en guerra sin avisarme y lo que es peor, sin que yo me entere jamás!... Por eso a veces, como esa bendita tarde en Londres, primo, me siento vencido ya y me refugio en el último rincón de mí mismo, en el más pequeño y lejano de todos los rincones, y me pongo en cuclillas, con los ojos cerrados, a esperar la llegada de los fantasmas y me pregunto cuál de ellos va a llegar primero: si el carcinoma bronquial con su cortejo de silbidos, o la diabetes mellitus con sus túnicas de sangre dulce. Porque sé que a la larga o a la corta ellos, los órganos de mi cuerpo, van a triunfar, van a acabar conmigo. (494-495)

La versión tecnicolor de la misa negra aporta la pista para comprender la manera específica en que la imaginación médica se inserta en la novela: esta no se relaciona con la salud, sino todo lo contrario. Si la medicina pretende prevenir y curar las enfermedades, resulta irónico

[249] Dicho de otra manera, la imaginación que se desparrama en la novela está alimentada por imágenes, referencias y procedimientos provenientes de la medicina. Mónica Mansour hace un inventario compacto y completo de las diferentes significaciones que esta asume, incluyendo su relación con el arte: "El tema principal y más extensivo del libro, es la medicina. Pero esto significa muchas cosas: el cuerpo humano, los sentidos y capacidades, las enfermedades, la historia y evolución de esta ciencia, los colores y texturas de un cuerpo sano y de un cuerpo enfermo, la mecánica que hace funcionar ese cuerpo, los misterios del cerebro como productor del pensamiento, el arte de curar. De esto último se desprenden dos series de conceptos: en primer lugar, todo lo que tiene que ver con arte (sobre todo con artes plásticas, pero también con la escritura, la literatura), y en segundo lugar, todo lo que tiene que ver con curar alguna enfermedad o problema, que quiere decir que todo oficio humano en el mundo de alguna manera es el oficio de médico" (33). En mi opinión, Mansour acierta al otorgarle una definición amplia a la ciencia médica; sin embargo, en esta novela la medicina sirve para todo menos para curar: está despojada de función práctica.

que sean los mismos médicos los encargados de dañar y asesinar el cuerpo al que después procurarán no restituirle la salud, sino someterlo a una serie de operaciones *post-mortem* destinadas a reformularlo como un producto artístico; dicho de otro modo, para transformarlo en un objeto orgánico-textual en el que la distinción entre estar vivo y estar muerto no es relevante.[250] Así pues, en este universo el saber médico tiene una finalidad práctica nula: es información de carácter estético.[251] Los datos mismos de la disciplina, los nombres de los médicos y las enfermedades, son motivo de placer; revestidos de un aura mágica, los instrumentos y herramientas de la práctica clínica despiertan curiosidad, producen fascinación.[252] En la ecuación entre teoría y práctica médica, polos que interactúan conflictivamente (Gutiérrez

[250] Éste es otro rasgo que inscribe a la novela en la tradición vanguardista. La distinción entre vivos y muertos es reelaborada en más de un texto de la novela hispanoamericana de vanguardia. Podemos pensar en una novela peruana de 1928: La casa de cartón de Martín Adán. En ella, uno de los personajes centrales es Ramón, un adolescente que no figura en el argumento –incluso es cuestionable que, en la novela, figure un "argumento", ya que se trata de un texto vanguardista–, por la sencilla razón de que está muerto, condición que no lo inhabilita para participar activamente en la novela: en especial, a través de su poesía, los *Poemas Underwood* que el narrador de la novela atesora y transcribe.

[251] Esta ausencia de valor pragmático no permite afirmar que la información médica "no es importante", como plantea Alfonso Gónzalez. Para González, el propósito final detrás del cúmulo de información es "crear una arrolladora cantidad de datos para con ella satirizar la explosión de información de nuestros días" (1998: 35). Lejos de reflexionar sobre la irrelevancia de la información, Palinuro de México resalta su valor: después de todo, es a partir de ella que la novela despliega su creatividad verbal. Por otra parte, la importancia de la investigación previa a la escritura, entendida como un paso indispensable para recopilar vastas cantidades de datos que luego serán prolijamente transformados en la ficción, está puesta de manifiesto a lo largo de la obra de Fernando del Paso: basta pensar en la investigación histórica en que se apoya la tercera novela del autor, Noticias del imperio. En una entrevista concedida a Javier Aranda Luna y publicada en 1996, Del Paso recuerda el esfuerzo de investigación que respalda la escritura de sus tres primeras novelas: "Desde *José Trigo* me encantó la investigación. Hice, como sabe, una investigación de las luchas de los ferrocarrileros, otra de los cristeros, y otra más sobre la revolución mexicana. En *Palinuro* llevé a cabo una investigación amplísima sobre la historia de la medicina y lo que es la medicina, que incluyó patologías, anatomías, tratados de fisiología, necropsias; y en *Noticias del imperio* indagué lo que pude sobre el periodo de Maximiliano en México, la intervención francesa, las biografías de Maximiliano y Carlota, de sus padres, de sus abuelos y por supuesto una investigación muy amplia sobre Juárez. Como no soy historiador sólo aproveché para *Noticias del imperio* la cuarta parte de mis fichas" (28).

[252] En boca de Walter: "¿O contemplabas los escaparates de instrumentos y aparatos de laboratorio, y fascinado no tanto por lo que podías hacer con ellos, sino por los nombres que los designan, por la magia de esas palabras cargadas de misterio y exotismo? Ah, primo, yo también me enamoré de las palabras, y a su conjuro, cuando tuve mis primeras clases de laboratorio en la preparatoria, se agregó la magia de las formas y los colores: los globos de vidrio de Jena, los crisoles de níquel y los serpentines, los tubos de decantación y las retortas que parecían pipas para gigantes gordos y transparentes" (499).

Cham 77), la teoría se decanta como el polo triunfador: así, el cuerpo, entendido como el objeto de estudio reticulado por la medicina, será siempre un objeto de contemplación que entusiasma o repela al observador. Esta brecha entre teoría y práctica se manifiesta en Estefanía y Palinuro: la primera soñaba con ser doctora cuando niña (ver el primer capítulo: "La gran ilusión"), pero las descripciones escatológicas realizadas por el tío Esteban le provocaban un asco invencible que le impidió, siendo ya mayor, concretar su sueño: "Y tampoco, comiendo o no, se le podía hablar de saliva, materias fecales o líquidos cefalorraquídeos, sin que le dieran náuseas" (22). Cuando un Palinuro graduado de la preparatoria asiste a una conferencia y observa, en una proyección a colores, la extirpación de un riñón, tampoco puede contener las náuseas: "En el momento en que el cirujano cortó la hoja fibrosa del peritoneo visceral y enseguida la cápsula renal, Palinuro sintió que un escalofrío le recorría todo el cuerpo, la vista se le nubló y supo que iba a desmayarse" (90). La teoría fomenta el asombro estético; la práctica es el umbral de una abyección que expulsa.

Una nota biográfica: Fernando del Paso deseó, en su juventud, convertirse en neurocirujano, pero nunca llegó a asistir a la escuela de medicina y optó, en su lugar, por la economía, una carrera que tampoco llegó a ejercer.[253] A pesar de que sus personajes tampoco ejercen la profesión, la medicina cumple un rol fundamental para soldar las relaciones que los enlazan; específicamente, la erudición médica es crucial para explicar la historia afectiva de Palinuro, sus familiares y amigos. La familia y el círculo de artistas comparten, en igual medida,

[253] Ver la entrevista con Aranda Luna (1996): "Yo quería estudiar medicina y dedicarme a la neurocirugía cuando conocí a la que fue mi esposa, nos enamoramos y decidimos casarnos lo más pronto. Finalmente no fue tan rápido como lo planeamos, pero me di cuenta de que no era posible trabajar y estudiar medicina, pues se trata de una carrera de tiempo completo. Simplemente ya no llegué a la Facultad de Medicina. Decidí, en cambio, estudiar economía, no tanto porque me gustara esa materia como para conseguir un buen empleo. Pero desde muy joven todas las ciencias me llamaron la atención, aunque unas más que otras" (25).

la pasión del bisturí. Esta es una comunión crucial, puesto que todos los personajes que forman parte del elenco ficcional son, o bien parientes biológicos del protagonista, ligados a él por diversos pero siempre cercanos grados de filiación, o bien compinches de aventuras y compañeros de estudios. Lo cual es una forma de decir que Palinuro y sus amigos forman parte de una comunidad mayor: no son *outsiders*, no son excéntricos que se autoperciban como radicalmente distintos de sus congéneres. El mundo de la filiación no entra en colisión con el círculo de afiliación, que está marcado por la juventud y por la universidad. Más bien, ambas son esferas coextensivas y compatibles, cuya bisagra es la medicina. Ella ofrece el tema de conversación, porque constituye, en primer lugar, una biblioteca de referencias que salen a relucir en la tertulia. El conocimiento no se comunica, sino que se reconstruye con tenacidad. La imaginativa reelaboración grupal del conocimiento médico es la práctica de cohesión, tanto en el espacio de la socialización juvenil, como en el de la historia familiar. Los lugares donde se escenifica esta reelaboración son el relato oral y la conversación informal, modos de transmitir información que discurren al margen de las instituciones oficiales, en los espacios privados, al calor de los bares, o bien, principalmente hacia el final de la novela, en el espacio público y políticamente denso de las plazas públicas, al que se traslada una acción que se había iniciado en lo íntimo.

Filiación y afiliación están, a su vez, asociadas con ámbitos espaciales que alcanzan la densidad del cronotopo: la antigua casa de los abuelos, fundada durante el Porfiriato, remite al pasado familiar, mientras que la pensión de la Plaza Santo Domingo, donde viven Palinuro y Estefanía, su prima y amante, y la cantina donde el círculo de amigos se reúne para beber,

corresponden al presente del héroe.[254] Respecto del pasado familiar, el antepasado más prestigioso y relevante es sin duda el tío Esteban, inmigrante austro-húngaro que, después de llegar a México, se entronca con la estirpe materna de Palinuro, inaugurando una historia signada por la obsesión médica y la imaginación verbal.[255] Por otra parte, en la pensión de la Plaza Santo Domingo, el erotismo y el ingenio verbal son los modos de relación predominantes entre Palinuro y Estefanía, protagonistas de una relación incestuosa que no produce vástagos, porque su producto más visible es lingüístico. En cuanto al círculo de artistas, la relación entre los jóvenes estudiantes de medicina que ofician la misa tecnicolor está marcada por la charla, costumbre insaciable que no conoce límites, y la bohemia, estilo de vida contextualizado en la sensibilidad revoltosa de los años 60. Sin ser profesionales de la salud –salvo Estefanía, que es enfermera–, los personajes emplean el lenguaje de la disciplina en el espacio cotidiano de la tertulia, como materia para la conversación y la especulación, o como alimento para la acumulación de referencias que buscan maravillar al oyente, producir un impacto estético.[256] El espacio social que alienta la amistad es la cantina, santuario del encuentro donde se despliega

[254] En esa misma plaza trabaja Amadeo Salvatierra, el ex-poeta estridentista que en Los detectives salvajes les da a Ulises Lima y Arturo Belano la pista del paradero de Cesárea Tinajero: "Y entonces yo les dije, siempre de espaldas a ellos, siempre manteniendo mi mirada en los lomos de mis libros: trabajo aquí al lado, en la plaza Santo Domingo, escribo solicitudes, rogativas y cartas, y me volví a reír y el polvo de los libros salió despedido con la fuerza de mi risa, y entonces ya pude ver mejor los títulos, los autores, los legajos en donde guardaba los materiales inéditos de mi época" (200-201).

[255] En el árbol genealógico de Palinuro también encontramos al abuelo Francisco, ex-gobernador y veterano de la Revolución Mexicana, casado con la abuela Altagracia. Ellos son los representantes de la creatividad desaforada y del orden burgués, respectivamente. Entre sus hijos están tía Lucrecia, tía Luisa, casada con el botánico francés Jean-Paul –muerto en su juventud–, tío Felipe y mamá Clementina, esposa de Eduardo y madre de Palinuro.

[256] Podría decirse que el copioso despliegue verbal funciona como un ejercicio de virtuosismo que se exhibe para impactar estéticamente al otro y, de este modo, seducirlo. Un empleo semejante de la conversación puede observarse Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante, una novela que ha sido calificada innumerables veces como un texto "musical", cuando en realidad es más que ello: se trata, sin duda alguna, de un texto "espectacular", en el cual todos los personajes montan un show de sí mismos que incluye, como número estelar, la puesta en escena de la propia voz (sobre la novela de Cabrera Infante como un texto espectacular, ver la sección dos del segundo capítulo de esta investigación).

una interminable conversación que, exasperada por el alcohol, versa sobre las peculiaridades escatológicas[257] de la historia de la medicina, incorpora un conocimiento vasto de la historia de la literatura –en particular, prima la manía de la cadena de citas asociativas, lo cual nos remite al Círculo de la Serpiente en Rayuela–, y regresa con insistencia sobre las relaciones festivas o traumáticas que los amigos mantienen con el sexo.

Ejercitado de modos diversos en estos espacios, existe un núcleo de conocimiento médico inscrito en la imaginación colectiva de todos estos personajes. No es un conocimiento de naturaleza académica, ya que ninguno de ellos, por más que el espíritu de la medicina los haya habitado durante toda su vida, logra graduarse de la facultad: se trata, más bien, de un conocimiento diletante, pseudo-erudito, propio de aficionados memoriosos y obsesivos, cuyas fuentes son los manuales y diccionarios de medicina, combinados y alimentados por lecturas literarias. Como apunta Severo Sarduy en una nota de 1985, la exhaustividad con que se registra este conocimiento alude a "un hípercatálogo, a veces delirante, de ese mundo, una parodia de nuestra manía taxonómica, de nuestra pulsión de abarcarlo todo" (76). La fuente de aquella charla puntillosa y monotemática, modulada por registros y por interlocutores diversos, es el saber de las enciclopedias, como lo ejemplifica el personaje de Don Próspero, disciplinado lector del género. La referencia a las enciclopedias remite, por supuesto, a Borges, a tal punto que podemos afirmar acerca de la medicina y del conocimiento médico que detentan los personajes

---

[257] Sobre el punto de la escatología y su relación con lo grotesco y el carnaval, algunos críticos han detectado el influjo de Rabelais, que también es patente en Adán Buenosayres, una de las pocas novelas hispanoamericanas a las que Del Paso haya dedicado una conferencia (que se titula "Mi Buenosayres querido", y que fue leída en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 1997): "As a reading of Palinuro of Mexico makes very clear, Del Paso's medical language and his grotesque bodily representations are heavily indebted to Gargantua and Pantagruel's revolutionary images of the body, images which have been extensively studied by Bakhtin in his well-known book on Rabelais (Sanchez-Prado 152).

de esta novela, algo semejante a lo que suele decirse sobre la relación entre la narrativa borgeana y la historia de la filosofía occidental: esta existe para la primera en tanto repositorio de imágenes poéticas que valen por su potencial para causar asombro y deleite, como un modo peculiar de acceder al conocimiento.[258] Como afirma el médico-guía del capítulo dieciocho, otro de los dobles de Palinuro, se trata de aprovechar las posibilidades metafóricas de la enfermedad (402). Incluso podría afirmarse que existe un tratamiento artístico de los datos médicos, en el sentido de que los grandes médicos y científicos de la historia aparecen como autores, y las enfermedades bautizadas con sus nombres como expresiones artísticas que conjugan la violencia y la espectacularidad. El cruce entre medicina, literatura, arte y violencia se aprecia en el gusto de Palinuro por la pintura; específicamente, en esa práctica suya de parodiar cuadros y retratos célebres de la pintura occidental, produciendo versiones en las que el interior del cuerpo humano, con sus vísceras y sus huesos delineados en primer plano, queda expuesto a la contemplación (124-126), y se presenta como el teatro de la muerte y la putrefacción. Como en el episodio de la mujer raptada y "coloreada" por el trío de amigos, el vaso comunicante entre la vida y la muerte es la representación artística.[259]

[258] Como señalábamos en la sexta nota de esta sección, la presencia de Borges es significativa a lo largo de toda la novela, y no únicamente en relación al asunto de la singularidad/multiplicidad del ego. Existe, también, una reflexión sobre el lenguaje y el conocimiento que proviene del escritor argentino. Por ejemplo, léase el episodio de la desaparición de los adjetivos (437) a partir de una comprensión de las relaciones entre lenguaje y realidad que se plantean en el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": la segunda aparece como un efecto del primero, instrumento versátil que sirve para generar mundos, y también para enmascarar la naturaleza verbal de estos mundos. En otras palabras, la palabra es capaz de instaurar un order totalitario como el del cuento de Borges, pero a la vez es un instrumento útil para denunciar y combatir la opresión totalitaria.

[259] Centrándose en "La Venus" de Botticelli, Gutiérrez Cham estudia esta afición pictórica de Palinuro como un caso de "disección simbólica", y a partir de este ejemplo concluye: "Así, los dibujos de Palinuro transforman la belleza sublimada en imágenes de muerte, pero no en una muerte que sólo conduce hacia el descenso físico, hacia la extinción abyecta, se trata de una muerte que nos permite inferir, en todo su despliegue, ese vasto caudal de grutas ocultas, cauces degradantes y virulentos, por donde debe pasar un cuerpo antes de transformarse en vida renovada y, sobre todo, en fuente de conocimiento nuevo" (82-83). En otras palabras, la descomposición es una

Finalmente, se puede afirmar que la medicina es el lenguaje básico del texto. En el capítulo tres, Palinuro elabora una serie de analogías entre la profesión médica y otros oficios, revelando así que para él el discurso médico aporta la base del aparato retórico de la novela, y constituye la medida de todos los quehaceres y discursos. Pero si la medicina es un lenguaje, también es un meta-lenguaje. Si bien abundan ciertos procedimientos verbales que delatan el legado surrealista, el repertorio simbólico del que se echa mano para realizar operaciones metafóricas y metonímicas es sin duda la imaginación médica.[260] En este sentido, Sarduy caracteriza las operaciones del texto como parte de un procedimiento alquímico-médico, de "un saber de boticario, que colorea constantemente el relato con sus cristalizaciones, decantaciones y sedimentaciones medievales" (75). Estas operaciones verbales son conceptualizadas a través del saber médico y, específicamente, por medio de los vocabularios de la semiología y la anatomía. La novela habla de sí misma en tanto artefacto artístico echando mano del mismo repertorio que se utiliza para reelaborar la experiencia de los personajes. Decíamos antes que el cuerpo del personaje vanguardista era un organismo textual; invirtiendo las partes de la ecuación, podríamos decir que el texto es un organismo biológico, un gran cuerpo ramificado en miembros, en

instancia más de la actividad corporal, que permite observar nuevas y sorprendentes manifestaciones del cuerpo que alimentan la creatividad y la escritura.

[260] Para un estudio del influjo surrealista en esta novela, se puede recurrir a Espinosa-Jácome (2008), que alude al procedimiento de la escritura automática y destaca, además, la presencia explícita de nombres y referentes que aluden al surrealismo –no solo literario, sino también pictórico y cinematográfico–, tradición que constituye uno de los discursos principales de la novela: "…a lo largo de la novela podemos captar la técnica del automatismo escrito, recurso primordial del surrealismo (págs. 53, 214, 223-224). Y se amplía en sus manifestaciones del arte surrealista abordando el cine y la pintura: aunque hace alusiones al séptimo arte en general (indicando que a Estefanía le molesta ser comparada con Marlene Dietrich, Briggite Bardot y Marilyn Monroe, como buen exponente del posmodernismo), va directo hacia el surrealismo nombrando La edad de oro, Tierra sin pan y Un perro andaluz (pág. 121), y hace alusiones a cuadros específicos de Dalí y Max Ernst, entre otros; y no se reduce a citarlos, sino que utiliza sus obras para describir imágenes y sentimientos en ékfrasis… Abunda, pues, Del Paso en expresiones bretonianas, incluso haciendo alusión a Eluard, Aragon y al manifiesto surrealista de manera específica (págs.. 99, 101)" (122-123). También se puede acudir a Ibéñez Molto ("El humor surrealista en Palinuro de México"), que se concentra en el humor surrealista, particularmente presente en la relación amorosa y erótica entre Palinuro y Estefanía.

arterias, en nervios. Cuando la medicina se torna un meta-lenguaje, se privilegia el léxico de lo patológico: los cuerpos enfermos, con sus órganos dañados –en realidad, sorprendente y grotescamente deformados–, constituyen el vehículo metafórico del texto para explicarse a sí mismo y dar cuenta de sus peculiaridades formales. Resulta revelador el capítulo dieciocho, que narra la visita onírica de Palinuro a una clínica donde la disposición de enfermos y enfermedades obedece a una taxonomía estética. Aquí aparece el médico-guía, personaje que es otro de los dobles de Palinuro, y que al final del capítulo define la particular disposición y sensibilidad de los diferentes narradores de la novela. El mismo médico diagnostica su ejercicio verbal como eufórico y morboso; de acuerdo con Alfonso González, "todos los narradores sufren de la misma enfermedad" (1998: 28). El diagnóstico revela la clave exaltada que determina el relato, exaltación que para Sáenz justifica sumar a Palinuro de México a la lista de "novelas del exceso" definida por Tom Le Clair. Así, esta extensísima novela se auto-define como un cuerpo enfermo, cuya patología es su proliferación misma:

> Mi enfermedad es mental, doctor. ¡Hey! Doctor, le decía que mi estado mental, que se caracteriza por la pérdida... pero, doctor, regrese usted, le estoy hablando... Por la pérdida, le decía, de las inhibiciones sociales y sexuales... Doctor, no me haga correr tras usted: ¡mis piernas son viejas y débiles! y por una inclinación morbosa a las bromas y la verborrea, se conoce por el nombre de moria... Quería decirle que a esta clase de enfermos, por fortuna, nos dejan sueltos por el mundo para que lo alegremos con las kermeses que chisporrotean en nuestras lenguas. ¡Doctor, regrese! ¡Ya casi no escucho sus pasos! ¡No me haga forzar mis oídos! Son débiles y viejos, doctor. Y quería decirle también que pienso escribir un libro al respecto, ¿me escucha usted, doctor? y desatar una tempestad de regalías que me hunda en la prosperidad. (427)

El ejercicio verbal eufórico y morboso[261] está ligado a un modo particular de representar la experiencia histórica correspondiente al México de los años sesenta. No se debe olvidar que la matanza de Tlatelolco es el traumático centro de gravedad ante el cual los hechos ficcionales de Palinuro de México, y la misma imaginación médica, cobran una intensa significación política. Como señala José T. Espinosa-Jácome (2008), la selección de la retórica de esta ciencia como repertorio maestro no responde al azar: desde 1965, uno de los sectores gremiales más comprometidos con las protestas cívicas contra el régimen de Díaz Ordaz fue el sector de los estudiantes de medicina y de los profesionales de la salud (109). En las memorias del general Luis Gutiérrez Oropeza, jefe del Estado Mayor Presidencial, se revela que el Movimiento Médico, cuyo fin real era exigir mejores condiciones de trabajo, era visto desde el poder político como una conjura contra Díaz Ordaz, alimentada por comunistas mexicanos y elementos extranjeros (Monsiváis 135).

En este punto, una pregunta se impone: ¿cómo se acoplan ese ejercicio verbal eufórico y morboso, y ese apego intenso a los sucesos de 1968? En último caso, ¿qué relación existe entre el tiempo de la historia y el tiempo de la Historia? En el último capítulo, "Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo", el narrador define el mundo representado donde se desenvuelve su amor por Estefanía como "una especie de

[261] En una nota previa se ha sugerido una conexión con Tres tristes tigres, que puede ser ampliada a través de una reflexión sobre el vínculo entre la oralidad y la patología. En la novela de Cabrera Infante, quien sintetiza la desaforada creatividad verbal –y oral– es Bustrófedon, un personaje que, así como Palinuro, fallece antes del término del argumento. La razón de la muerte de Bustrófedon es interesante: es provocada por una deformación cerebral congénita que explica, también, la capacidad del personaje para jugar con las palabras. Este juego tiene, entonces, un origen patológico: la enfermedad es la causa secreta de la producción verbal, pero también de su trágico final. Así, la enfermedad, la deformidad, la muerte y el ingenio son conceptos asociados que integran, en las dos novelas, una constelación. Me inclinaría a sostener lo patológico aporta una marca de singularidad y distinción, porque se aleja de los usos normales y cotidianos de la lengua, que aparece transfigurada por el delirio morboso de quienes la emplean.

pasado imperfecto donde muchas cosas parecían suceder más de una vez, y ninguna cosa una sola vez concreta" (626). En el medio viscoso de esta temporalidad alternativa, rige el tiempo verbal imperfecto, a expensas del pretérito simple, que es el tiempo de los acontecimientos y de la historia. Pese a que la realidad política mexicana constituye un telón de fondo ineludible para la lectura del texto, el universo ficcional donde discurren, como en una solución colorida y gomosa, los actos y discursos de los personajes, presenta en primera instancia una cualidad hermética y autorreferencial que desdibuja la vinculación con el referente político. Por este motivo, la recepción crítica más temprana asume con asombro el hecho de que la novela postule su propio compromiso político con tanta vehemencia, y procura explicar este fenómeno relegando este compromiso al capítulo más explícito, "Palinuro en la escalera o el arte de la comedia" (Steenmeijer 94). A pesar de ello, gracias a un consistente sistema de alusiones y remisiones entre la historia y la Historia, no puede afirmarse que la vinculación con el referente extratextual esté borrada. El aparente desdibujamiento obedece a una condición básica del régimen de representación: la avasalladora imaginación verbal, omnívora y omnipresente, se extiende y se despliega en el mundo representado, tiñéndolo en su totalidad. Una imagen apta para expresarlo es la del palacio de gobierno absolutamente bañado en rojo: "Pues bien, señor burócrata: con la sangre de diez estudiantes, de sólo *diez* estudiantes, se puede pintar todo el Palacio Nacional" (591). La fantasía creativa devora y ocupa el volumen entero del universo ficcional, inaugurando una temporalidad lírica que desplaza con frecuencia a la dimensión histórica, pero –esto hay que resaltarlo–, no la silencia ni suprime. La misma textura urbana es un efecto de la subjetividad: en el capítulo sexto, Palinuro narra la construcción verbal del cuarto de la Plaza Santo Domingo (114-122), recinto que funciona como escenario privado de la

imaginación erótica, pero también como un objeto diseñado y fabricado por ese mismo despliegue hasta en sus más mínimos detalles. Sin embargo, el domicilio privado del héroe también constituye una suerte de túnel de reconexión con el drama histórico que acontece en la ciudad.

El deslizamiento entre dimensiones puede leerse en la siguiente cita del extenso capítulo dieciocho. El médico que guía a Palinuro define el llamado "pabellón de los sanos" como una sección de una clínica, a la vez que como un simulacro totalizador de la realidad objetiva. Realidad que admite una presencia evidente del delirio, como potencia fusionadora y confundidora, puesto que, como explica una de las acotaciones de la pieza dramática final: "La realidad, sin embargo, nunca volverá a ser la misma... realidad y fantasía, comienzan a confundirse" (606). El pabellón de los sanos y la clínica funcionan aquí como núcleos irradiadores de una irrealidad que invade y penetra la realidad objetiva, fusionándose con ella y, en último término, generando una tercera realidad no solo urbana, sino total, que viene a ser un producto de la hibridación entre las potencias proliferantes de lo subjetivo y la materialidad de lo objetivo:

> Por otra parte, doctor Palinuro, mientras más crecía nuestro pabellón y debido a nuestro afán de que en él las personas tuvieran una vida de apariencia normal, creció también el número de nuestras instalaciones: construimos parques, ferias, bares y restaurantes, casas, casinos, iglesias y escuelas, hasta que nos dimos cuenta de que era absurdo construir una ciudad dentro de otra ciudad y que era mejor derrumbar las murallas y limitarnos a imaginar otra muralla, etérea y transparente y sobre todo móvil, doctor, que le permitiera a la ciudad interior invadir la ciudad exterior, hasta que las dos se confundieran en una sola gran ciudad. Y así fue, doctor, y luego la ciudad invadió los campos y los bosques, y llegó a la orilla del mar, y luego a la orilla del mundo, desde la cual se despeña interminablemente. (426)

La alegoría, que está calculada con precisión, puede descifrarse así: la "clínica", que es el texto de la novela, constituye una "ciudad interior" regida por una morbosa imaginación médica, que poco a poco va dilatándose hasta mezclarse con la "ciudad exterior": es decir, con la Historia, cuyo evento central es Tlatelolco. El libro que el primo Walter desea escribir, y que también es un doble textual de la novela de Del Paso, define el asunto en términos médicos: se trata de un libro que no corre un "velo estético" sobre la realidad, sino que es "descarnado" (500). El uso de un adjetivo relacionado con lo carnal/corporal expone la función de la retórica médica: no pretende ocultar o excluir los hechos históricos, sino más bien exhibirlos bajo una modalidad de representación invadida por sus metáforas. Sin embargo, el ingreso del referente político y de la dimensión histórica, que van abriéndose paso a través de la maraña textual por medio de interferencias y de intrusiones, es gradual y progresivo. El sistema de alusiones y remisiones al que antes se hacía referencia, desencadena una operación de infiltración, o de contaminación: recurriendo a la imaginería médica, podría hablarse de una "infección" en el cuerpo textual. Pese a que en la visión de algunos lectores esta infección se limite a "unas cuantas referencias" escasas y marginales (Steenmeijer 94), lo cierto es que estas cumplen un papel central. En el siguiente pasaje, la infección se da mediante la inserción, entre unas reflexiones del primo Walter cuyo tenor es más bien abstracto, de un ejemplo que ilustra las preguntas filosóficas por la relación entre el yo y el cuerpo, y que le agrega a la reflexión abstracta una capa más de significado; en términos de metáforas orgánicas, una especie de adherencia política que adensa el nivel filosófico:

> ¿Cómo puede ser nada propiedad de alguien que ya no existe? ¿Cómo es posible, por ejemplo, que los periódicos digan "el cadáver del estudiante fue encontrado en una zanja", si ya no existe el estudiante que es supuestamente propietario de ese montón de carne, huesos y cartílagos, y si existiera no podría tampoco ser

> propietario de su cuerpo –vivo o muerto– como si su cuerpo fuera un objeto (y sin embargo es un objeto, un montón de objetos) para llevárselo en brazos, si está muerto, o ayudarlo a volver a la vida, a caminar y a soñar, si está vivo? (508)

El "virus" inoculado por este proceso infeccioso es el motivo de la muerte, que se propagará y desarrollará por el torrente sanguíneo de la novela hasta generalizarse masivamente en la ficcionalización de la masacre. En un primer momento, la muerte aparece desligada del referente político, y más vinculada a episodios y personajes específicos, como la mujer "intervenida" por el trío de amigos. Por ejemplo, la muerte de mamá Clementina y el relato de su agonía constituyen uno de los momentos funerarios más significativos, momentos que se van encadenando, en una trama digresiva aunque, como vimos, decididamente lineal, cuyo ímpetu luctuoso conduce a la muerte del mismo Palinuro en el largo y teatral capítulo veinticuatro. Así puede entenderse otro de los comentarios de Walter, quien, citando a Breton, sostiene que el surrealismo es "como una sociedad secreta que conduce a la muerte", para luego agregar que México es el país más surrealista de la tierra (500). Esta operación de deslizamiento está canalizada por el mismo discurso médico que servía de repertorio para la fantasía verbal. Después de todo, ya habíamos dicho que la medicina permite registrar el avance indetenible y minucioso de la muerte sobre las partes del cuerpo, pero también sobre las secciones del texto. El motivo de la muerte y la mortalidad articula la dimensión subjetivo-imaginativa y la dimensión objetivo-política, comunica la temporalidad alternativa de la historia con el devenir Histórico y la escena contemporánea.[262]

[262] Dentro de esta articulación, otro de los momentos más representativos es la comprensión de la metáfora –mecanismo básico del texto– que desarrolla la tía Luisa tras la muerte de Jean-Paul, su joven esposo francés: después de descubrir intuitivamente, como una epifanía retórica derivada de la experiencia vicaria de la muerte, que "una cosa puede ser ella y otra cosa al mismo tiempo" (479), la tía Luisa elabora una genealogía lúdica de la familia de Palinuro, en la que el incesto como mecanismo combinatorio redefine las relaciones de parentesco. Esta

Ahora bien, el modo en que funciona esta sinuosa inoculación de la política y de la historia sugiere una conexión con los mecanismos de funcionamiento del trauma. Si bien algunos críticos ha esbozado lecturas que siguen esta dirección, considero que no han desarrollado adecuadamente sus consecuencias. Por ejemplo, Espinosa-Jácome indica que existe, en el mundo ficcional, una materia acallada y reprimida, silenciada por la censura estatal, que la somete a un proceso de disolución que la torna ambigua y reduce así su potencial subversivo (2008:124). Esa materia corresponde a la responsabilidad del régimen en la matanza, la cual es negada desde el discurso oficial. No obstante, esta explicación del carácter proliferante de la materia verbal conduce al equívoco de que es el estado el que opera como un narrador de historias, de un modo semejante a como lo hace en La ciudad ausente (1992), segunda novela del escritor argentino Ricardo Piglia. En realidad, en la novela de Del Paso el estado busca imponer un silencio que la ficción rechaza y estropea. Por mi parte, quisiera destacar el hecho de que una experiencia traumática radical, difícil de procesar y elaborar, es la que se origina en la contemplación de la muerte ajena, la muerte de los otros. Esta forma del trauma posee dos características capitales. La primera de ellas es que presupone una relación paradójica entre la percepción y la comprensión: la violencia del evento que provoca el trauma, a pesar de ofrecérsele al sujeto bajo una forma inmediata y vívida, dificulta el procesamiento intelectual de la información sensorial, a tal extremo que el evento puede ser borrado de la conciencia (Caruth 89). La segunda característica

---

reelaboración genealógica enlaza la imaginación verbal y el motivo de la muerte. Además remite al asunto de la autoría, que antes había sido tocado por medio de la figura del médico-guía, que proyecta escribir una novela que también describe, al igual que el proyecto acariciado por el primo Walter, a la misma Palinuro de México. Esta relación entre muerte y autoría se encuentra refrendada por la primera parte del capítulo veintiuno, en la que el abuelo Francisco le narra al niño Palinuro una anécdota de la revolución mexicana: su encuentro con el gringo viejo que aparece como un trasunto del escritor norteamericano Ambrose Bierce. Por efecto del orden del relato, el segmento dedicado a la tía Luisa y el segmento dedicado al gringo viejo se alinean y generan solidaridades analógicas.

es que el evento traumático así relegado a una capa inconsciente de la memoria –digamos, en un nivel oculto de la superficie textual, un nivel anterior o, quizá, más *profundo*–, genera múltiples y sucesivas repeticiones de la vivencia, repeticiones que ocurren como intrusiones inesperadas y perturbadoras en la conciencia del individuo traumatizado. Estas repeticiones son el modo en que se manifiesta, en el nivel de la conciencia, el recuerdo y el conocimiento de la experiencia traumática. Ellas se presentan durante el sueño, pero guardan también una estrecha relación con la producción de ficciones: estas ponen el evento en escena mediante el desplazamiento y la condensación (Caruth 92). La localización precisa del trauma no es, sin embargo, el espacio onírico mismo en el que se suceden las repeticiones. Su lugar es el límite confuso entre el sueño y la vigilia, el punto imposible de señalar donde acontece el despertar: forzando la analogía, se podría hablar de la frontera delirante entre la ficción y la realidad.

"Awakening... is itself the site of a trauma, the trauma of the necessity and impossibility of responding to another's death". (Caruth 96). La contemplación de la muerte ajena tiene un correlato evidente: no es el "yo" que contempla quien es víctima de la violencia; la violencia le sucede al otro, les sucede a los demás, *porque* el "yo" ha sido incapaz de evitarla. El vínculo causal puede conllevar una trampa lógica, pero eso no le resta su eficacia. Existe entonces, en la dinámica del trauma, un trasfondo de naturaleza moral, que vincula al sujeto traumatizado con las víctimas mortales y, generando una causalidad ilusoria y persuasiva, lo responsabiliza por su muerte. Es esta, precisamente, la experiencia de Palinuro en el capítulo dieciséis ("Una misa en tecnicolor"), cuando descubre y reconoce que el objeto artístico que él y sus amigos han estado manipulando y violentando es el cuerpo de una víctima que él mismo ha asesinado. Aquí, Palinuro se desdobla: por una parte, se descubre testigo; en un paso posterior, se descubre agente

de la violencia atestiguada. En otras palabras, no sólo ha sido incapaz de evitar la muerte de la mujer, sino que la ha causado; así, su responsabilidad es aún mayor, y le resulta casi insoportable de sobrellevar.

Sostengo que esta lógica que afecta al personaje individual puede ser trasladada al plano del "cuerpo textual": es decir, de la novela toda. La muerte de la mujer asesinada por el círculo de artistas no es la única por la cual la novela se siente responsable: todos los muertos de Tlatelolco pesan sobre su conciencia, por más que su victimario haya sido el estado. El recuerdo de esos muertos, que conforma una materia reprimida y al parecer secundaria, aflorará y "se repetirá" de manera constante a lo largo de la historia a través de intrusiones fugaces que reescenifican el trauma. De esta manera, el ya aludido sistema de remisiones y alusiones a una realidad histórica que resultó mortífera para cientos de ciudadanos mexicanos, puede ser reinterpretado como un sistema de repeticiones traumáticas que irrumpen, como un recordatorio incesante, en el mundo de la ficción y en el flujo de la fantasía verbal-médica. No obstante, reducir el valor de este ámbito al de soporte de las intrusiones es una operación inexacta. En realidad, la misma fantasía verbal constituye una forma de visualizar y de procesar, de repetir y de reelaborar, la experiencia traumática colectiva. Por ello, puede figurarse la relación entre el trauma histórico y el particular lenguaje médico de la novela, como la relación entre un núcleo traumático profundo, y las sucesivas y concéntricas capas de "retórica" que lo recubren expresándolo o, incluso, lo expresan recubriéndolo. Estas capas se comportan como las irradiaciones visibles del núcleo, con el cual guardan una paradójica relación de exhibición y ocultamiento simultáneos. En otros términos, el espectáculo verbal superficial es un despliegue performativo cuyo origen está en un trauma inscrito en la memoria inconsciente del texto. La

distribución de la experiencia en capas, en niveles, en planos que se diferencian y se vinculan por su profundidad y superficialidad relativas, es la distribución propia de un modelo espacial/textual regido por el eje de la verticalidad, una coordenada según la cual la práctica de la lectura de semejante texto queda redefinida como una investigación arqueológica.[263] No en vano la noche de la matanza de Tlatelolco es descrita por las voces desconocidas del epílogo de la obra teatral como "...una noche sin repatriación posible, una noche de paradojas salitrosas y de intuiciones amarescentes, fue una noche de pompa arqueológica, negra como un embudo tiránico..." (612). Es necesario profundizar en la oscuridad de esa noche para alcanzar una comprensión global de los diferentes niveles de la novela.[264]

Me gustaría explicar el modelo recién explicado a través de una lectura conjunta de tres episodios de la novela. En el plano del argumento, hay un trío de episodios que dramatiza, con claridad especial, esta figuración espacial de la articulación entre planos: el paseo de Walter por

[263] La referencia a la arqueología permite establecer una analogía con otra novela mexicana: La región más transparente (1958) de Carlos Fuentes, en la cual el mundo ficcional también presenta esta división entre capas superficiales y capas profundas, división que remite a una articulación espacial entre la dimensión histórica y la dimensión mítica. En la novela de Fuentes, la realidad mítica ofrece un relato subterráneo y pétreo que determina y explica la causalidad de la historia contemporánea, que ocupa frente a la primera un rol subordinado. En otras palabras, la historia contemporánea "ya está escrita", o inscrita, en el mito: sin embargo, el mito no es transparente, al menos no para los personajes de la ficción; hay que descifrarlo para poder explicar la turbia dimensión de la historia, que se presenta como un enigma. La historia es leída en el mito; la lectura del mito permite descubrir la lógica de la historia. Esta lógica es la de la barbarie, como lo expresa Octavio Paz en su ensayo Postdata (1970), que también se articula a partir de la dicotomía mito/historia. El importantísimo lugar ocupado por el sustrato mítico en la novela de Fuentes y en el ensayo de Paz corresponde al lugar que ocupa el trauma histórico en Palinuro de México. En opinión de Sara Sefchovich, el vínculo entre estos textos responde al hecho de que son tributarios de la concepción de México como un país dual, en el cual coexisten una temporalidad moderna y otra pre-moderna (consultar México: país de ideas, país de novelas 1987).

[264] También sería posible entender este proceso en términos de metáforas geológicas. En Writing Degree Zero, Roland Barthes propone que "... under each word in modern poetry there lies a sort of existential geology, in which is gathered the total content of the Name" (48). En Palinuro de México, la palabra, que está siempre henchida de resonancias, parece adquirir esa misma calidad "geológica" que Barthes atribuye al discurso poético moderno. Así, lo que intentamos hacer aquí es una suerte de "geología" de la palabra: efectuar un corte vertical para estudiar sus capas inferiores, realizar una estratigrafía que ilumine una realidad profunda. De ahí que la alusión a La región más transparente, con su distribución también geológica entre el lugar del mito y el lugar de la historia, sea esclarecedora.

Londres en el capítulo veintidós; la aventura de la Cueva de Caronte en el capítulo veintitrés; y la primera acotación de la obra teatral "Palinuro en la escalera o el arte de la comedia", en el capítulo veinticuatro. Voy a detenerme en cada uno de ellos para así precisar los rasgos de este modelo de lectura arqueológico, que, como vimos, está organizado a partir de la lógica del trauma histórico.

La cultura cosmopolita y liberal del *swinging London* de los años sesenta enmarca el paseo del primo Walter en el capítulo veintidós. El capítulo se construye como un itinerario que atraviesa diversos hitos reconocibles de la capital inglesa, pero también como una interpelación en segunda persona que Walter dirige expresamente a Palinuro, el receptor explícito de su discurso. Se trata de un discurso descriptivo y reflexivo, que intercala instantáneas urbanas con la densa materia compuesta por las especulaciones de Walter en torno a un núcleo recurrente: la insistencia en el carácter físico y orgánico del cuerpo, en su fragilidad y precaria salud. El énfasis en el ineludible soporte biológico de la experiencia humana desmitifica la creencia en un ego metafísico y trascendental, como ocurre en el cuento imaginado por Walter sobre el cirujano y sus múltiples trasplantes cerebrales (521-526). Por otra parte, el discurso de Walter también funciona como un *memento mori*, atravesado por relampagueantes intrusiones traumáticas, que incide sobre la conciencia de la mortalidad y remite a la esfera del acontecer político mexicano, con el cual Walter mantiene un vínculo de falsa distancia: está lejos de su país, pero todo lo que hace es recordarlo y hablar de él. El hito central del itinerario de Walter es su entrada al museo Wellcome (527-532). Este museo posee varias plantas: una de las plantas superiores está dedicada a la historia de la medicina, mientras que uno de los primeros pisos está dedicado a la disciplina misma; en palabras de Walter, este museo es más bien "una especie de museo de

patología" (527). El recorrido por los diferentes niveles de la institución se organiza a partir del contrapunto entre los contenidos correlativos de las plantas inferiores y superiores: si arriba está "Líster drenando, con la ayuda de hilos de seda, un absceso que le salió en una axila a la reina Victoria" (528), abajo se encuentran "fotografías de mujeres y niños con los horribles sarcomas de Kaposi" (528). La lógica contrapuntística entre lo que está arriba y lo que está abajo, entre la historia y la praxis, se desarrolla acumulativamente, siguiendo un procedimiento usual en la novela. Obedeciendo a otro procedimiento ya conocido, los contenidos del museo experimentan una creciente politización, que implica una crítica de la violencia política en diversos contextos nacionales e históricos. Así, por ejemplo, "arriba, está el ilustre cirujano y biólogo y fisiólogo y escritor y Premio Nobel Alexis Carrel" (528), mientras que "abajo no están, pero deberían de estar, las fotografías de las víctimas de los nazis" (528). La acumulación de contrastes culmina con la siguiente reveladora conclusión:

> En fin, primo, que arriba está todo lo que yo había querido ver cuando me soñaba cirujano vestido de blanco como en un cuadro pintado por Bárbara Hepworth, bajo la luz de una lámpara esciliática que elimina todas las sombras posibles... Y abajo, abajo está lo que nunca había querido, o podido, o sabido ver. (529)[265]

[265] La cita completa es la siguiente: "En fin, primo, que arriba está todo lo que yo había querido ver cuando me soñaba cirujano vestido de blanco como en un cuadro pintado por Bárbara Hepworth, bajo la luz de una lámpara esciliática que elimina todas las sombras posibles... ¡Casi me vuelvo demagogo de tanto ir a Hyde Park!, te repito, y me repetí a mí mismo una vez más cuando estaba por llegar a México y contemplé esta horrible, inmensa ciudad, desde la única perspectiva desde la cual todavía puede verse hermosa y como un manto de terciopelo negro o tachonado de piedras preciosas, como un enjambre de luciérnagas infinito, como un campo de zafir donde pacen estrellas: desde arriba y de noche. Porque desde abajo, y de día, esta ciudad donde nos tocó nacer y vivir (y si aquí nos tocó qué la vamos a hacer, como dice Fuentes), es una ciudad enferma y monstruosa y gris y miserable: y su miseria sin luces y sin gemas, sin redención, se derrama por el valle y por las montañas y las selvas y los desiertos donde vive, pero muere más que vive y muere de amibiasis y parasitosis y gastroenteritis y hambre, nuestro pobre pueblo. Y la moraleja de todo esto, mi querido Palinuro, mi cuate del alma, no te la voy a dar yo" (529-530).

Leyendo esta reflexión de Walter en clave alegórica, se puede afirmar que el piso superior del museo Wellcome, el dedicado a la historia de la medicina y a sus personajes ilustres, corresponde a una visión idealizada, "sin sombras", de la profesión médica; pero también a un modo de comprender la experiencia que excluye y oscurece aquello que el piso inferior del museo exhibe con meridiana claridad: es decir, la dimensión histórica misma, con su carga de miseria y violencia impresa en los cuerpos de las víctimas mediante los efectos y las deformaciones causadas por la enfermedad, entendida como un modo de violencia que destruye las formas armoniosas y es, por ello, anti-estética. La idealización representada por los pisos superiores está ligada a la esfera del arte, como lo dramatiza la presencia del cuadro de Bárbara Hepworth. La pintura y, por extensión, el arte aparecen aquí como modos ingenuos y precarios de procesar idealizada y reductoramente la experiencia, que revela su cara oculta y más auténtica a través de los estigmas de la enfermedad. No obstante, el arte también es capaz de producir representaciones alternativas de la realidad, como lo dramatiza la aventura de la Cueva de Caronte.

El capítulo veintitrés, titulado "La cofradía del Pedo Flamígero", es particularmente interesante porque es el último capítulo antes de la extensa pieza teatral que inaugura una nueva sección de la novela y un nuevo registro de representación, y que supone una interpolación narrativa claramente diferenciada de todos los capítulos que la preceden. En este sentido, este capítulo condensa ciertos asuntos y motivos centrales, entre ellos la presencia de un trío recurrente de personajes, los amigos Palinuro, Molkas y Fabricio, protagonistas de varias aventuras, como el rapto de la mujer en "Una misa en tecnicolor". Así, el motivo del círculo de amigos vuelve al primer plano de nuestra lectura. El capítulo veintitrés, siguiendo el protocolo

escatológico que define la interacción entre los tres amigos, se abre con una discusión sobre la inflamabilidad de las flatulencias. Sin embargo, tras la discusión se introduce un segmento de cariz inusual, que rompe la tónica grotesca y desenfadada: se trata de la arenga pronunciada por Palinuro, el primero de los discursos abiertamente políticos que presenta la novela (539-544). La dicción solemne que asume Palinuro en este segmento parece radicalmente distinta del tono lúdico que lo caracteriza. Su voz no es "la misma voz de siempre, sino la misma que tendría de entonces en adelante" (539), anticipando así la introducción de la pieza teatral en el siguiente capítulo. En términos de su contenido, esta arenga es una defensa de los ideales del Movimiento Estudiantil de 1968, una crítica feroz contra la clase alta mexicana –sindicada como opresora de los sectores populares–, un lamento por los ideales revolucionarios traicionados, y una requisitoria contra la violencia estatal represiva. Aunque Palinuro no había sido, hasta el momento, un estudiante comprometido con el Movimiento, su voz se politiza en un momento clave. En el quinto canto de La Eneida, Palinuro es el piloto de Eneas que, durante la travesía marítima desde Sicilia hacia Italia después de la destrucción de Troya, es sacrificado para asegurar la salud del héroe: mientras pilotea la nave, Palinuro se queda dormido por obra de la divinidad del Sueño (Somnus), cae al agua y llega hasta una playa en la costa de Lucania, al sur de la península itálica, donde es asesinado por una tribu nativa. Al igual que su modelo romano, el Palinuro que nos entrega Fernando del Paso tampoco salva la vida: poco antes de su muerte, sin embargo, logra despertar de su sueño y abrir los ojos a la realidad que lo circunda. El personaje llamado "Yo" en la obra dramática que representa la muerte de Palinuro, condensa los puntos centrales de su discurso: "El asesino, según los testigos, tenía los ojos de un político, la nariz de un rico, la frente de un reaccionario, las orejas de un hijo de puta..." (614).[266] A pesar de

[266] Estas acusaciones tiene un carácter general, lo cual no niega que en otras secciones del texto, las

la "seriedad" del tono, no debe interpretarse que exista una diferencia profunda respecto del registro lúdico, que siendo ser mordaz y juguetón es también ligero: "Y es que Palinuro era así, siempre fue así: todo lo que decía en serio parecía de broma, y todo lo que decía de broma parecía en serio" (544). Aquí, la relación entre lo lúdico y lo serio acusa la misma interpenetración, el mismo juego de flujos y de intercambios, que actúa como clave básica del texto.

Este discurso es el último que Palinuro pronuncia frente a sus amigos Fabricio y Molkas antes de su muerte, cuya responsabilidad recae en un grupo anónimo de granaderos en la Plaza de las Tres Culturas la noche del 2 de octubre. Entre el final del discurso y el inicio de la pieza teatral que representa su agonía, se inserta la aventura de la Cueva de Caronte (544-548). El viejo Caronte trabaja como cuidador de un cementerio; por tanto, es una figura que pertenece a la órbita de los estudiantes de medicina, en virtud de una práctica usual en las facultades médicas latinoamericanas: la compra ilegal, realizada con fines pedagógicos, de huesos y órganos de difuntos. Dentro de la lógica ambivalente del paralaje, una técnica narrativa heredada del Ulysses, el status de Caronte en tanto personaje realista se ve complementado por su condición mítica, que afecta también a la naturaleza de su labor de cuidador y al espacio del cementerio, lugar infernal en la medida en que alude, paralela y simultáneamente, a las prácticas criminales del estado mexicano (Lehan 104-122). También la Plaza de las Tres Culturas se cubrirá de sangre y será el cementerio de los estudiantes asesinados. La descripción de este espacio subterráneo se presenta en los siguientes términos:

---

acusaciones personales estén dirigidas a figuras públicas específicas (Espinosa Jácome 109).

> A la Cueva de Caronte se llegaba por un túnel, una especie de socavón de unos diez metros de largo y menos de un metro de diámetro que comunicaba un sepulcro vacío con una de las secciones de la antigua fosa común del Panteón de Dolores. Allí, al final del túnel, el viejo había excavado una especie de espelunca que servía de bodega para todos los huesos que podían encontrarse con sólo escarbar un poco aquí o un poco más allá. Pero no era fácil hallar un esqueleto completo en esa mina de huesos. Tampoco, encontrar piezas en buenas condiciones. (544)

La aventura de los tres amigos consiste, entonces, en un ingreso a las profundidades de una fosa común abarrotada de huesos humanos, que se lee también como un descenso a los infiernos. En la lógica del trauma, podría hablarse de un ingreso en aquel núcleo traumático inconsciente que se halla alojado en el subsuelo del texto. Como ejercicio de lectura, se trata de una investigación arqueológica. No es azaroso que la clave espacial y, particularmente, la relación entre un plano superior y un plano inferior, genere la misma estructura que se había identificado en el episodio del museo Wellcome. El descenso puede ser interpretado como un acceso al conocimiento de aquella realidad oscurecida o mistificada por la idealización. Debe recordarse que el lúdico objetivo de Palinuro y sus compinches es reconstruir un esqueleto humano completo mediante la recolección de las doscientas seis piezas necesarias; para lograrlo, los amigos se van turnando para descender a la fosa, y los mensajes escritos que intercambian junto a los huesos que van rescatando iluminan el potencial alegórico del episodio: "Los amigos enviaron el costal vacío sin ningún comentario. A los dos minutos, regresó con un ilíaco, tres vértebras, y un par de fémures: "Sospéchase fémures emperador Cuauhtémoc. Punto. Comunicar Sociedad Geografía e Historia" (546). La alusión burlesca al sobrino de Moctezuma, último líder de los aztecas antes de la toma de Tenochtitlán, no es la única alusión a personajes célebres de la historia mexicana, participantes directos en la construcción de la nación y en la definición de un patrimonio cultural que domina la imaginación colectiva del país, y es parte de la cultura

popular: desfilan los huesos de Benito Juárez, Miguel Hidalgo, Emiliano Zapata, Miguel Miramón y otros más. La recolección de sus huesos olvidados y la reedificación de un esqueleto humano mediante la unión de estas piezas, genera una asociación alegórica entre el cuerpo y la nación. Sin duda es una alegoría inquietante, puesto que la nación postulada a través de la reorganización de los huesos/fragmentos de la memoria histórica, simbolizada como una tumba oscura, es una realidad que proviene del reino de la muerte. Pero no se alude únicamente a la muerte considerada en términos abstractos, sino también a la aniquilación como producto directo de la violencia estatal ejercida por el gobierno. Es en este punto donde se inserta el comentario político, que le restituye a la alegoría nacional recién construida su signo disidente y contestatario. El esqueleto reconstruido por Palinuro y sus amigos, unidad forjada a partir del rescate de los huesos de personajes históricos, es también, en otro nivel de lectura, un compuesto formado por la reunión de los huesos de los muertos de Tlatelolco. La memoria histórica de México y la realidad nacional contemporánea se imbrican en esta alegoría ósea, que sugiere la continuidad de la violencia y la muerte como constantes que enlazan el pasado prehispánico, la Colonia y la República: armonía entre tres periodos históricos que está desplegada en el diseño arquitectónico del lugar, y que es objeto de una ironía macabra por parte de la novela. La alegoría conlleva además un espesor autorreflexivo: dramatiza gráficamente un modo de lectura espacial que transita, de arriba hacia abajo y viceversa, entre estratos de significado superpuestos y complementarios.

Ahora bien, definir como alegórico este momento de la trama exige un esfuerzo de precisión. No se trata, por cierto, de una alegoría positiva, armónica y totalizadora, anclada en el mito, como la alegoría clásica; no obstante, tampoco se trata de una alegoría marcada por lo

ruinoso y lo fragmentado, como efecto de un proceso histórico violento y traumático, una definición que remite al concepto de alegoría barroca de Walter Benjamin en The Origin of German Tragic drama. Como señala Peter Elmore, la alegoría en términos de Benjamin es, antes que un tropo que designa una articulación simbólica entre un plano literal y otro figurado, una verdadera poética insuflada por un modo de aprehender lo real; es decir, una forma particular de experimentar y representar la experiencia histórica moderna que, ante la inevitable degradación del vínculo entre el lenguaje y la experiencia, se torna melancólico (Elmore 2007: 633). La imposibilidad radical de confiar en el lenguaje como un instrumento para conocer, representar y transformar lo real, produce la añoranza de una edad armónica –armonía entre el signo y su referente– que no sólo recuerda, sino que genera su objeto recordado. Según Idelber Avelar (2000), en el caso de la ficción latinoamericana del *post-boom*, particularmente en las literaturas del cono sur –Argentina y Chile, países afectados por dictaduras a partir de los años 70–, el objeto añorado vendría a ser la eficacia perdida de la noción de "compromiso"; es decir, el enlace roto entre el escritor y su sociedad. El terreno imaginario donde ese enlace fue, alguna vez, concebido como una realidad no sólo posible sino realizada, es la auto-imagen que proyectó de sí el *Boom* mismo: el "tono retumbante, apoteósico, de la escritura del boom" (Avelar 50) es un eco anímico del espejismo perfectamente verosímil, al menos para los integrantes de dicho movimiento, del éxito logrado por una operación *sustitutiva* y *compensatoria* mediante la cual la percibida "modernidad" técnica y artística de los productos literarios, de los cuentos y novelas escritos durante el período, se constituyó en la realización vicaria de un proyecto modernizador económico. En otras palabras, la modernización artística compensó el atraso estructural de la sociedad: el escritor de la época lograba transformar positivamente lo real gracias a la práctica de

una técnica narrativa avanzada, y al ejercicio mismo de un rol profesional ya enteramente moderno.[267] Aunque, como sustenta Avelar, esta operación sustitutiva engendró una poderosa ilusión arraigada en su coyuntura ideológica, lo cierto es que andando el tiempo la ilusión misma pasó a ser un objeto de nostalgia. El *post-boom* es alegórico porque delata esta nostalgia, que tiene una explicación histórica: el estilo alegórico de procesar la experiencia colectiva de las sociedades comprometidas es una consecuencia del golpe asestado al impulso utópico de cambio social que fermentó en la región durante los años 60, golpe sufrido a manos del doble proceso de instauración de dictaduras ultraderechistas y de expansión incontrolada de la economía de mercado. A pesar de lo señalado hasta aquí, Palinuro de México no comparte la sensibilidad alegórica del *post-boom*, si la entendemos en el sentido preciso de Avelar: su *élan* es más cercano al de los narradores del *Boom*, cuya escritura utópica y progresista no encajaría en la sensibilidad alegórica (porque el *Boom*, o en todo caso lo que retrospectivamente se imagina que el *Boom* fue, es la condición de la nostalgia). Por tal motivo, el momento alegórico analizado aquí parece participar del juego de flujos y reflujos, de resoluciones y de irresoluciones mencionado como clave de lectura para ingresar en la novela de Del Paso: por un lado, la escena en cuestión presenta un indudable clima alegórico, pero este se encuentra atravesado por un espíritu que no sería arriesgado definir como "contra-alegórico". Por supuesto, dos definiciones

[267] "La relación entre economía y cultura toma entonces, en el boom, un giro curioso. Están tan lejos la una de la otra que el desarrollo de la primera se da de manera independiente del atraso de la segunda, pero suficientemente cerca para que aquélla pueda remediar, curar, o funcionar como correctivo de ésta: paradoja constitutiva, por cierto, de la escritura de Fuentes, Monegal, Vargas Llosa y Carpentier, pero que no se puede atribuir meramente a una supuesta ingenuidad de su parte, a simples errores que podrían haber sido evitados. La estrecha complicidad del boom con la teoría de la modernización no era una opción entre otras, es decir, los escritores del boom no eran un grupo eligiendo libremente la posición a adoptar hacia la modernidad. El boom representa, hay que recodarlo, el momento culminante en la profesionalización del escritor latinoamericano. Por primera vez en Latinoamérica una generación entera de escritores encuentra su medio de supervivencia en la escritura literaria. Dicha autonomización –y la consolidación institucional y discursiva conllevada por ella- sería el momento de verdad de los triunfalismos ideológicos acerca del poder concientizador de la literatura" (Avelar 46).

distintas de “alegoría” entran aquí en juego: la primera la entiende como un tropo específico; y la segunda como una cosmovisión.

Análoga estructura alegórica es la que rige la pieza teatral “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, que ocupa el capítulo veinticuatro. La pieza se autodefine como una “obra en cuatro pisos con un prólogo en la planta baja, un epílogo en un desván y varios intermedios sorpresivos” (548). Las partes del texto dramático tienen un correlato espacial, pero además, esta misma estructura espacial define el régimen de representación y lo subdivide en dos secciones: la realidad y la fantasía. No hay que suponer entre estas dos dimensiones un vínculo dicotómico; la relación entre realidad y fantasía queda mejor figurada como un fluido espacio de diálogo y de intercambio. Los principios según los cuales la novela articula la dimensión de la fantasía verbal médica y la dimensión de la realidad histórica están explícitamente dispuestos al principio de la obra teatral. Vale la pena citar por extenso la acotación mencionada, puesto que su valor como clave de lectura se amplía a la totalidad de la novela:

> *(La realidad está allá, al fondo. La realidad es Palinuro, que comenzó arrastrándose en la Cueva de Caronte y nunca más se levantó. La realidad es Palinuro golpeado, en la escalera sucia. Es el burócrata, la portera, el médico borracho, el cartero, el policía, Estefanía y yo. El lugar que le corresponde a esta realidad es el segundo plano del escenario. Los sueños, los recuerdos, las ilusiones, las mentiras, los malos deseos y las imaginaciones, y junto con ellos los personajes de la Commedia dell’ Arte: Arlequín, Scaramouche, Pierrot, Colombina, Pantalone, etc.; todo esto constituye la fantasía. Esta fantasía, que congela a la realidad, que la recrea, que se burla y se duele de ella y que la imita o la prefigura, no ocurre en el tiempo, sólo en el espacio. Le corresponde el primer plano del escenario).* (548)

La fantasía no transcurre en el tiempo, transcurre en el espacio, y guarda con la realidad una relación de simetría: “Fue una noche cruel para el aprendizaje de la simetría” (612), se lee en el epílogo que funciona como un comentario de la noche fatal. Es destacable que el primer plano

del escenario esté ocupado por la fantasía, mientras que el segundo corresponda a la realidad; aunque no es de extrañar, ya que la creatividad verbal alimentada por el discurso de la medicina, función claramente adjudicable a la esfera de la fantasía, domina el régimen de representación del texto y ocupa la casi totalidad del mundo representado. Sin embargo, como comprobamos en la existencia del segundo plano habitado por la realidad, la fantasía no agota el universo ficcional. Por el contrario, su tarea es la de recrear la realidad, burlarse de ella, imitarla; prefigurarla y transfigurarla: hacerla presente. Permitir que aflore desde las profundidades de la cueva de Caronte.

"Palinuro en la escalera o el arte de la comedia" presenta la estructura de una obra teatral que dispara un contrapunto incesante entre la realidad y la fantasía, hasta fusionarlas. La realidad está ocupada por una larga escena en la que no sucede gran cosa, en términos de acción dramática: es de noche, y Palinuro regresa a la pensión de la plaza Santo Domingo, después de haber sido herido por granaderos no identificados y casi arrollado por un tanque en la represión para-militar llevada a cabo en la plaza de Tlatelolco, con ocasión de la manifestación política de signo pacífico organizada por estudiantes. En la escalera del viejo edificio, salen a su encuentro Estefanía y un grupo de personajes secundarios, entre ellos un doctor, la portera, un cartero, un burócrata y un policía retirado: es decir, representantes del estado, las fuerzas del orden, y la sociedad civil, que no están involucrados con las protestas. La presencia del médico es central, dado el papel que ha cumplido la imaginación médica a lo largo de la novela, que ya toca a su fin. Mientras Estefanía procura consolar al malherido Palinuro, que pese a su estado no deja de lanzar arengas revolucionarias contra el gobierno de Díaz Ordaz, el médico intenta inútilmente detener la hemorragia –ni siquiera los médicos practicantes logran evitar el avance de la muerte–,

y el burócrata realiza una crítica feroz del movimiento estudiantil, actuando como un aliado del régimen que rechaza toda ruptura del orden establecido. No se trata de una escena continua; al igual que la trama general de la novela, que se ve constantemente interrumpida por cortes y digresiones, la escena de la agonía de Palinuro en la escalera está intercalada con momentos fantásticos, los cuales componen la delirante, circense, satírica dimensión de la fantasía. En la fantasía, hay otros personajes que son dobles de los que actúan en el ámbito de la realidad: Palinuro aparece transfigurado como Arlequín, Estefanía recibe el nombre de Colombina. Los acontecimientos violentos de Tlatelolco transcurren, transfigurados también, en el plano de la fantasía: bien como un baile de máscaras en el que los personajes intercambian sus identidades sin cesar, bien como una escena de toreo en la que los estudiantes intentan "torear" a los tanques transformados en bestias feroces. Un personaje proteico y alegórico, que aparece en múltiples ocasiones y asume diversas facetas, es la Muerte. De esta manera, el motivo de la fragilidad del cuerpo encara su manifestación final, que, en el caso de Palinuro, coincide con su propia muerte. El estudiante acaba por desangrarse en la escalera, sin que Estefanía ni el médico puedan hacer nada por obstaculizar este desenlace.

Este penúltimo capítulo de la novela despierta dudas por su estructura teatral. La crítica se ha ocupado de destacar esta teatralidad, pero no ha propuesto modelos convincentes para explicarla. En primer lugar, la teatralidad de la representación alude, por lo menos irónicamente, a la posibilidad de montar la obra. No es necesario que el montaje llegue a realizarse efectivamente, para que la postulación de su posibilidad actúe como índice de una voluntad por conectar el mundo textual con el mundo extra-textual, voluntad que no resulta extraña en una novela política. Los planos están ligados y entrelazados: la alternancia de escenas "realistas" con

escenas "fantásticas" se presenta como un eslabón más en el proceso de flujos y reflujos con cuya descripción empecé el comentario de esta novela. Significativamente, el hecho de que tanto la realidad como la fantasía sean momentos alternativos enmarcados dentro de una pieza teatral, subraya el carácter artificial y artístico de ambas dimensiones, complejizando así la naturaleza del vínculo mimético entre ellas. ¿Cuál es el original y cuál la copia? Por otra parte, y echando mano del *mise en abyme*, esta obra teatral pone en escena una representación meta-teatral, crítica y sarcástica, de su propia audiencia, que aparece a su vez como una transposición de los lectores de Palinuro de México. En efecto, los personajes-espectadores que contemplan la agonía de Palinuro en la escalera son, para Mónica Mansour, personajes estereotípicos de la sociedad mexicana, posibles actores del drama histórico, pero también posibles receptores de la novela de Del Paso (48). Representar a una audiencia que actúa con indiferencia, con incomprensión y con rechazo, es otra faceta de la operación de representar y reproducir una realidad socio-política que exige ser puesta en escena, que exige ser observada y pensada desde una posición ética y crítica, a pesar de que existan fuerzas, en el gobierno y en la sociedad, que pretendan silenciar la verdad de los hechos, o escamotear la responsabilidad criminal atribuible a los culpables de la masacre al interior del régimen de Díaz Ordaz. La reelaboración irónica de que esta realidad se hace objeto, restituye visible y enfáticamente su significado urgente y dramático, su intensa y dolorosa gravitación en el pasado nacional mexicano, con la finalidad de no olvidar lo sucedido, a pesar de que los relatos oficiales pretendan borrarlo.[268]

[268] La representación metateatral de la audiencia, con la finalidad de exponer los mitos y prejuicios que informan y deforman el sesgo ideológico de la mirada de los espectadores, es un asunto que Michael Gerli ha estudiado en la comedia del Siglo de Oro, particularmente en la obra teatral de Miguel de Cervantes y en su entremés "El retablo de las maravillas". El proceso es análogo en la novela de Del Paso: "The audience portrayed on stage thus be-comes a mirror aimed at the real audience intended to view both the framing comedia and the circumscribed Cervantine entremes. The flesh-and-blood audience of *El retablo* is momentarily displaced and

Al principio de esta sección sugerí que la escena necrofílica que protagonizan en el capítulo dieciséis Palinuro, Molkas y Fabricio acusaba una filiación vanguardista. Hacia el final de estas páginas, es necesario explorar los alcances de esta afirmación. En su ensayo "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Benjamin sostiene que la reproductividad técnica de la obra de arte moderna en una fase tardía del capitalismo –la que Benjamin experimentó, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX–, reduce la calidad de su presencia (221). La presencia del objeto artístico, en relación con su usuario, ha perdido su cualidad "aurática" en el contexto de una edad que lo ha desligado de la tradición y del ritual, su espacio original de realización. Ante esta crisis del arte, la reacción de la institución artística es la reclusión en un esteticismo autotélico, manifiesto en la doctrina de *l'art pour l'art*, la cual es precisamente el referente polémico atacado por el proyecto vanguardista (224). En este sentido, es significativo comprobar que la experiencia artística que Palinuro y sus amigos nos proponen en "Una misa en tecnicolor" transforma al espectador pasivo de la obra de arte en un "experimentador", que no solo produce el evento en sí, sino que lo interviene y se deja intervenir por él, fundando una frontera abierta entre el arte y la vida. En este ámbito híbrido, rige la intensidad de una experiencia única y vívida, de carácter fuertemente ritual, que remite al concepto de "aura" según lo define Benjamin. Así, este círculo de artistas de neovanguardia parece reponer a la obra de arte su extinguida cualidad aurática mediante su transformación en *happening*. Pese a que éste parece ser el caso, tal suposición conduciría a una dificultad insoslayable: como apunta Benjamin, en el proyecto de los dadaístas, como en el de la

allowed to contemplate itself through its reflection in the in-terlude's characters... The result is an allegory of comedia audiences, in which Cervantes fleshes out their identity and shows the way in which their demands frustrate the possibility of high art since their expectations dictate and constitute the nature of the theatre they patronize. He shows his audience what it means to be an audience in seventeenth-century Spain and reveals to us, his mod-ern public, his profound and dissident understanding of the dy-namics of dramatic craft" (490).

vanguardia histórica en general, el objeto artístico pasó a ser un arma, un instrumento de violencia destinado a afectar profundamente al espectador burgués; a remover y revolucionar su conciencia: "It hit the spectator like a bullet, it happened to him, thus acquiring a tactile quality" (238). Sin duda alguna, ésta es la manera en que la agonía de Palinuro busca afectar, remover y conmocionar a sus vecinos en la pensión de la Plaza Santo Domingo; incluso podría afirmarse que la muerte el personaje es un evento artístico preparado y representado por él mismo, una suerte de suicidio a la *avant-garde,* un sacrificio que busca conmover y azuzar la conciencia. En tiempos de la vanguardia histórica, la criminalización del arte a que alude Benjamin, su conversión en bala que vulnera y transforma al espectador, buscaba perturbar a la audiencia, pero ésta no era su única misión: aquella violencia debía retornar, circular y autofágicamente, sobre el mismo objeto artístico, para destruirlo en tanto entidad autónoma y cerrada, destruyendo así su aura: "What they intended and achieved was a relentless destruction of the aura of their creations, which they branded as reproductions with the very means of production" (238). La destrucción del aura implica la anulación de una barrera: se inaugura así una brecha, un sitio de pasaje, a través del cual la vida y el arte pueden, ahora, tocarse, comunicarse, y hasta fundirse. Es muy revelador que, en la manera de concebir la creación artística y la obra de arte en Palinuro de México, lo que inicialmente se presentaba como una reposición del aura produzca en realidad, y por el contrario, su destrucción, porque el aura también actuaba como un límite entre ámbitos separados: el del espectador y el de su objeto, para empezar.

Durante la agonía de Palinuro, uno de los disfraces que asume la muerte es la de "La-muerte-autor". Dotada de agencia, la muerte se transforma en artista, en creadora de un espectáculo violento que, al estetizarse, se desliga del *continuum* de la historia, y convierte al

estado –aliado y heraldo de la muerte–, en un estado criminal y, paradójicamente, vanguardista, capaz de generar eventos de gran intensidad que conmocionan al público. En el carácter artístico de esta *performance* violenta, en la aventura necrofílica llevada a cabo por Palinuro y sus amigos, y en incontables momentos del texto, resulta innegable que la herencia del proyecto vanguardista se halla presente. Peter Bürger indica que la postura vanguardista frente al arte y la vida no postula una celebración de ninguna de las dos esferas; por el contrario, entraña una crítica severa de la existencia cotidiana moderna, banal y rutinaria, que acompaña a una crítica del arte en tanto institución autónoma y desligada de la vida, que produce objetos artísticos autotélicos y, por ende, también banales (22). El ideal vanguardista propugna una redefinición total de la experiencia, que debe realizarse mediante la fusión de la vida y del arte en virtud de una estetización de lo cotidiano y de lo rutinario, operación utópica que vemos cumplida en la aventura de la "misa tecnicolor" así como en las otras en que se ven envueltos Palinuro y sus amigos. Por cierto, es elocuente el que la violencia aparezca como un instrumento legítimo para lograr esta fusión. Como señalan Lentricchia y McAuliffe, el arte moderno de estirpe romántica y, en especial, el arte de vanguardia, es radicalmente transgresor por su alianza con el crimen y con modalidades extremas de la violencia organizada, como el terrorismo. En la línea de la criminalidad vanguardista –fórmula que recuerda una novela breve Roberto Bolaño: Estrella distante–, los jóvenes estudiantes de medicina se tornan artífices de un proyecto estetizador que no rehúye el asesinato ni la necrofilia. Sin embargo, el vanguardismo peculiar de esta agrupación juvenil se halla en pugna con una fuerza antagónica, que reverbera desde el núcleo mismo del trauma, cuestionando la imagen del artista transgresor y excéntrico, del artista-terrorista. Un llamado ético, reforzado por un compromiso político, restituye al artista de vanguardia al seno de

una colectividad golpeada por la violencia del estado, lo devuelve al corazón de una memoria compartida. Esta suerte de memoria recobrada le impone al artista una deuda frente a su generación, subrayando su responsabilidad ante el devenir histórico del país y ante los avatares contradictorios de una modernidad que oscila entre la civilización y la barbarie.[269] Palinuro de México nos hace recordar que también el artista es parte, finalmente, de una sola familia desgarrada por el dolor, que incluye a las víctimas y a los victimarios. El policía retirado que sale a la escalera donde lanza sus arengas el moribundo estudiante de medicina, dice tener un nieto estudiante, y otro nieto granadero; luego desliza esta reflexión: "Son tan feos los pleitos entre miembros de una misma familia, ¿verdad?" (586). El hecho de que el mundo de la filiación y el de la afiliación sean dimensiones coextensivas nos conduce a comprobar que, en esta novela, el vanguardismo radical, el vanguardismo del terror, entabla un diálogo tenso y problemático con otra concepción de la literatura entendida bajo el signo de un compromiso con el destino de la comunidad. Así se explica el hecho de que podamos encontrar, mezclados entre los participantes de la populosa manifestación que se congrega en Tlatelolco, a estos artistas de vanguardia que postulan explícitamente, y actúan enfáticamente, su pertenencia a la multitud.[270]

[269] Este retorno sobre un centro ético robusto es, para Peter G. Earle, un rasgo persistente en la imaginación narrativa latinoamericana, que nace en el regionalismo, atraviesa el *Boom* y se manifiesta por igual en autores del *post-boom* (24): "In my view the most important works of Hispanic American fiction written before, during, and after the so-called Boom have manifested a kindred spirit, with the same resistance to theori-zation and the same strong adherence to an ethical center, to that expressed by Shattuck in his essay. Accordingly, no matter what transformation or elimination of reality is contrived through the manipulation of language, no matter how earnestly the writer might strive to relegate his or her inventiveness to a self-reflecting text, some part of the solid extra-textual world will shine through the semiotic maze. Meaning thrusts its crabgrass through the fis-sures and cracks of these mythical abstractions" (24).

[270] El diálogo entre vanguardia y multitud parecer ser un rasgo propio de las vanguardias latinoamericanas, herederas del vanguardismo europeo definido por Bürger que colisionan, al mismo tiempo, con las exigencias de la lucha política, y suelen ser objeto de ataques por parte de fuerzas que critican su alejamiento de la problemática spocial (para una reflexión sobre las difíciles relaciones entre el arte y la política en el siglo XX latinoamericano, consultar Franco 1967, especialmente el capítulo quinto, que toca las vanguardias: "Art and the Political Struggle").

En el universo amplio y a la vez restringido de Palinuro de México, existen dos modalidades centrales de habitar los textos, de desplazarse en la ciudad y de formar parte de la nación: bien dentro del espectáculo lúdico del arte, amparado por un lenguaje novelístico barroco y proliferante; bien al interior del teatro de la historia y de la política, donde la ciudad de México se ofrece como el lienzo para ser pigmentado por las marcas de la violencia, sea individual o estatal. Significativamente, la interpenetración de experiencias y de lenguajes, los mutuos y constantes procesos de flujo y reflujo, hacen imposible la tarea de inscribir distinciones claras que produzcan una estructura dual. Por el contrario, un examen de la extravagante creatividad verbal que domina esta novela, plasmada en un profuso repertorio de metáforas fisiológicas y patológicas, nos ha revelado que existen intersecciones y colisiones entre la esfera del arte y el lenguaje, y la esfera de lo social y de lo histórico. Dichas colisiones se expresan en el espíritu de rebeldía contra la represión del estado que movilizó del Movimiento Estudiantil mexicano de finales de los años sesenta, y dentro del cual el círculo de artistas está subsumido: podríamos decir que el primero fagocita al segundo, ganándolo para su causa tanto física –de ahí la presencia de Palinuro en la Plaza de las Tres Culturas–, como simbólicamente –de ahí la creatividad verbal misma de la novela. La proliferación de imágenes corporales y orgánicas, que supone una lectura heterodoxa de los textos médicos, conforma un proyecto de representación crítica de la violencia estatal que selecciona el círculo de artistas como su lugar de plasmación.

El futuro de esta competencia entre matrices ideológicas y artísticas tan disímiles puede ser interpretado como una perpetua irresolución, incluso como una contradicción de fondo que lleva a un impase. Sin embargo, la manera más productiva de valorar esta difícil convivencia parece ser la de definirla como un modo heterodoxo de formular los vínculos entre el arte y la sociedad, propia de una modernidad alternativa como la latinoamericana. Los límites de esta formulación particular puede verse, exasperados hasta el fracaso, en una novela que, al igual que Palinuro de México, rescata la herencia vanguardista, pero con la finalidad de mostrar irónicamente el agotamiento de un proyecto artístico, de una manera particular de comprometer al artista en la sociedad: Los detectives salvajes de Roberto Bolaño.

2. Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: el arte de la desaparición

Novela caudalosa y polifónica que se divide en tres partes y traza una extensa parábola de dos décadas,[271] Los detectives salvajes (1998) pone en escena los proyectos y aventuras de los real visceralistas, un grupo ficcional de jóvenes poetas mexicanos liderados por Arturo Belano y Ulises Lima, y basado en el modelo del infrarrealismo mexicano, del que el mismo Bolaño fue parte en su juventud y cuyas andanzas alimentan esta *roman à clef*, así como el martinfierrismo hace lo propio con el Adán Buenosayres.[272] Así como en 2666, la segunda gran novela de su autor, el motivo de la búsqueda da su sentido a la narración, que indaga –en los dos casos– en torno a la problemática de la autoría, y culmina en una revelación que tiene al desierto como

[271] "Mexicanos perdidos en México (1975)", "Los detectives salvajes" (1976-1996)" y "Los desiertos de Sonora" (1976). En la edición que empleo (la séptima de Compactos Anagrama 2005), la primera parte tiene 127 páginas, la segunda 415 y la tercera 54. De esta manera, el segmento al que Bolaño dedica su mayor atención está ocupado por los meses de tránsito entre los años 1975-1976 (diciembre y enero), porque es entonces cuando ocurre la expedición al desierto de Sonora que culmina con el hallazgo y la muerte de Cesárea Tinajero. Esta aventura pesará en el recuerdo de sus participantes por el resto de sus vidas; como veremos más adelante, la aventura sonorense será el referente definitivo para juzgar el "valor" de los poetas, asunto discutido en un valioso artículo de Florence Olivier sobre el concepto de "valor" o valentía como indicador del "honor artístico" del creador literario en tiempos de mercantilización del libro.

[272] El escritor mexicano Juan Villoro destaca esta dimensión de la novela como "relato en clave", que combina personajes ficcionales con personajes históricos que se presentan, algunos, bajo su identidad real, y otros disfrazados con nombres falsos: "Para los mexicanos que frecuentaron talleres literarios en los años setenta, el caudal narrativo de Roberto Bolaño brinda el botín adicional de la lectura en clave. Monsiváis y Paz aparecen como fantasmas rulfianos y una pléyade de poetas, editores, burócratas de la cultura y críticos menores adquieren nombres falsos y perdurable identidad. Arturo Belano es el *alter ego* de Roberto Bolaño, escritor chileno que vivió en México de 1968 a 1978, y Ulises Lima, protagonista absoluto del relato, es el poeta Mario Santiago. Los real visceralistas representan a los infrarrealistas, el grupo que alborotó nuestra república de las letras en los setenta" (78). Villoro no menciona que hay, también, algunos personajes españoles en clave, como Iñaki Echevarne por el crítico español Ignacio Echeverría, albacea literario de Bolaño. Sí anota que el ánimo de Bolaño no es satírico, como tampoco lo era el de Marechal, sino nostálgico. Podríamos afirmar, en general, que el afecto prima sobre la crítica, sobre todo cuando se trata de representar a los jóvenes poetas compañeros de camino del mismo Bolaño: "Pero Bolaño no levanta un acta ministerial de ese tiempo. En su pluma irónica, la pandilla en la que militó resulta absurda y entrañable, y el "enemigo" Octavio Paz se agranda como un chamán que recorre el Parque Hundido en una caminata que es un signo que es un viento entero" (78).

periférico telón de fondo.[273] En el marco del México de mitad de los años setenta, este cenáculo neo-vanguardista recupera la memoria y persigue los pasos de un originario y lejano realismo visceral: el movimiento poético creado por Cesárea Tinajero, legendaria poeta también ficcional que Bolaño sitúa a inicios de la década del veinte y que estuvo asociada a la vanguardia estridentista fundada por el poeta Manuel Maples Arce (de hecho, el real visceralismo casi se desprendió de ella, proponiéndose como una variante independiente). Así como en Palinuro de México, esta descripción acusa un desbalance que será relevante para el estudio de la modulación especial que adquiere, en estas páginas, el círculo de artistas: el que existe entre la fugacidad del segundo real visceralismo, cuyo tiempo de vida fue de apenas unos cinco años, y la dilatación temporal de la experiencia –personal y colectiva– que la historia registra. En efecto, el real visceralismo se presenta como el efímero lance juvenil, en algunos casos adolescente, de un puñado de jóvenes, que tan sólo comprometió un breve pero definitivo tramo de sus biografías; el caso de Belano y Lima es significativo, ya que el lector sigue sus huellas hasta mucho tiempo después de la disolución del movimiento, y se entera tanto de la valerosa muerte africana del primero como de la callada desaparición del segundo: su absorción, podría decirse, en una vida gris y carente de relieve estético. Sin embargo, la intensidad y la centralidad de la aventura del real visceralismo, que llegó a constituirse, al menos mientras duró, en el núcleo poético y vital de la existencia de estos personajes, justifica su larga sombra en el trayecto vital de los ex-

[273] Señala Peter Elmore en su ensayo sobre la novela póstuma de Bolaño que en 2666, "aunque más formales y mejor remunerados que los detectives salvajes Arturo Belano y Ulises Lima (Jean-Claude Pelletier y Manuel Espinoza, la dupla de investigadores de 2666), se involucran (con la sola excepción de Morini) en un peregrinaje hacia la oculta presencia del Autor. No deja de ser llamativo que, en *Los detectives salvajes* y en *2666*, las búsquedas conduzcan casi al mismo lugar. En efecto, apenas unos kilómetros separan a Villaviciosa, donde en *Los detectives salvajes* radica la legendaria y secreta fundadora del real visceralismo, de Santa Teresa, ese paradero extremo del que para sus fieles es el mayor entre los escritores actuales" (267).

realvisceralistas, el cual se verá indeleblemente marcado por el fantasma de la juventud perdida en la ciudad de México.

Los detectives salvajes es una novela particularmente interesante en nuestro corpus, no sólo porque su fecha de publicación la convierte en el texto más próximo a nuestros días, sino también porque en ella es puesto a prueba, quizá con más ferocidad que en las cinco novelas tratadas hasta el momento, el postulado fundamental de la vanguardia histórica: su fe en la posibilidad de fusionar las esferas del arte y de la vida; expresándonos a grandes rasgos, nos referimos a la confianza depositada por la vanguardia, entendida como una ideología estética, en el potencial del arte y de la literatura para franquear la prisión de su autonomía y actuar, profunda y decisivamente, en otros órdenes de lo real, desquiciando su lógica y trasplantándole la suya propia. ¿Acaso Los detectives salvajes, novela publicada a fines del siglo XX que también hace posible hablar de otros finales, nos permite hablar del proyecto de la vanguardia en términos de éxito y de fracaso? El mismo Bolaño, cuando le fue concedido el Premio Rómulo Gallegos en 1999, sugirió esta posibilidad al afirmar que su novela "intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor" (203-204).[274] El Bolaño infrarrealista de 1976 resume el sentimiento en una de las primeras oraciones de su manifiesto poético: "Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando". Diversos trabajos críticos publicados a partir del año 2000 transitan esta senda, eligiendo el lenguaje del fracaso para hablar de la novela y el saldo que deja tras de sí. De este modo, Carlos Labbé J. (2003) argumenta que la novela desnuda "la diferencia

[274] Viene de la nota "Acerca de Los detectives salvajes", publicada en el programa de mano que se entregó al público durante el acto de premiación (y reproducida en el libro editado Celina Manzoni).

fundamental que existe entre literatura y vida" (92).[275] Macarena Areco (2007) sostiene que la poética del realismo visceral, que revela su filiación vanguardista al buscar un "entrecruzamiento entre vida y literatura" (190), es representada como anacrónica y, finalmente, imposible.[276] Por su parte, Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto (2008) se refieren a un triple fracaso, que incluye la quiebra de los proyectos modernizador y revolucionario del primer y el segundo real visceralismos, y la derrota de la literatura como arma política en el campo literario mercantilizado de los noventa.[277] En la misma línea, Leonidas Morales T. (2008) postula el final "de la aventura como función de la utopía" (54), una clausura cuyo símbolo es la muerte de Cesárea Tinajero en mitad del desierto mexicano: su cadáver representa el cadáver de la aventura, y sus seguidores se convertirán en sobrevivientes condenados a una errancia improductiva.[278] En sintonía con estas opiniones previas, Silvia G. Kurlat Ares (2008) sostiene

[275] Labbé J. añade que Bolaño, en general, "en sus relatos denuncia el nefasto fenómeno que se produce cuando una y otra (léase literatura y vida) se confunden" (190).

[276] "Por otra parte, la novela plantea la imposibilidad de un posicionamiento de este tipo en las últimas décadas del siglo XX, mostrando, en su segunda parte, la dispersión de los integrantes del movimiento y su destino mayoritariamente trágico, el cual es ejemplificado en las biografías de los escritores nacidos en la década de los cincuenta relatadas en el capítulo veintitrés, quienes partieron creyendo "en la revolución y en la libertad" y "se encaminaron hacia la hecatombe o el abismo" (497). Ese destino trágico es el que da origen al juicio" (191). El "juicio" a la vanguardia como proyecto central de la novela constituye el hilo conductor del artículo de Areco. Sus citas corresponden a la misma edición que utilizo.

[277] "La novela explora el proyecto modernizador de la vanguardia de los años 20 para comprender las raíces del proyecto de los 70. El primer realvisceralismo muestra el modo en que la revolución, al institucionalizarse y coincidir con el proyecto estatal, deja de ser eficaz, y la manera en que la literatura es uno de los agentes de ese pasaje, perdiendo así su posible carácter subversivo. Los jóvenes del segundo realismo visceral caminan, durante su aventura en el desierto, sobre los residuos de la revolución institucionalizada: pobreza, marginalidad, violencia son las marcas de la derrota del proyecto estatal. Si la novela muestra que todo programa revolucionario puede ser así institucionalizado, las menciones a la censura, las persecuciones y la violencia en la Cuba revolucionaria son la muestra de una nueva frustración: la del propio programa ético del segundo realvisceralismo… En los 90 el panorama es aún más desolador. Si la estética realvisceralista de los 70 sugiere una literatura que sostiene su capacidad de subversión sobre una ética de invisibilidad al margen de la instituciones, la de los 90 –como ponen en evidencia los testimonios de la Feria del Libro– pierde por completo su potencialidad crítica al volverse mercancía" (185-186).

[278] "Luego de la muerte de Cesárea en la carretera, los poetas real visceralistas, ya signados con su condición de sobrevivientes, se *separan* y se *dispersan*. Este doble movimiento no tiene nada de azaroso. Si Cesárea

que la novela dramatiza la desintegración física y simbólica de los realvisceralistas, describiéndolos como revolucionarios fracasados, así como critica los peligros inherentes a toda mitificación utópica desde una visión escéptica ante las alternativas revolucionarias que sería muy propia de la literatura latinoamericana de los años noventa, incluyendo en este horizonte a dos movimientos como *McOndo* (Alberto Fuguet, Sergio Gómez, Rodrigo Fresán, entre otros) y el *Crack* (Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, entre otros).[279] Finalmente Emilio Sauri (2010), en una lectura que parte de la visión de Idelber Avelar (2000) acerca del vínculo entre literatura y modernidad en la América Latina postdictatorial, argumenta que el proyecto modernizador de la vanguardia latinoamericana, cuya meta fue la construcción de un campo literario en los países de la región –lejos de cortejar su destrucción, como hizo la vanguardia europea–, admite en Los detectives salvajes su agotamiento.[280] Sintetizando, el diagnóstico –que se parece más a una autopsia– agrupa una constelación negativa que incluye la derrota generacional, la anacronía y la imposibilidad, el fin de la aventura, y el agotamiento del

---

nunca habló directamente de la verdad, sino que el silencio y la muerte la hablaron (la verdad) por ella, aquí tampoco los poetas hablan su condición de sobrevivientes: la separación y la dispersión la hablan por ellos" (54).

[279] "After years of looking for the iconic figure of Cesárea Tinajero, the mythical founding figure of the Mexican avant-garde, the characters would accept the impossibility of reconciling ideals and reality, and the notion that for either one to prevail, the other must die. The characters call themselves "real visceralistas", the ones who choose to see the guts of reality even at the cost of breaking the law or renouncing origins or allegiances of any kind. Myths, Bolaño seems to tell us, are there to be destroyed, otherwise they would destroy us: true freedom resides in the ability to exorcize the mermaid songs of the unfeasible and to accept the immediacy of experience" (630-631).

[280] "For while visceral realism may be said to innovatively revise the literary project of the "boom", it nonetheless appears all but worn out as early as 1977 in a narrative that extends to 1996, so that what remains after Belano and Lima leave Mexico city subsequently proves little more than a mere parody of previous avant-gardes, replete with meaningless purges and schisms and reduced to a collection of outdated and derivative artistic technologies. To understand why this might be the case we must remember that what Bolaño describes elsewhere as a "generational defeat" at the heart of his novel had not been experienced as a literary defeat alone, and insofar as *Los detectives salvajes* is the story of a fictional band of poets known as the visceral realists, it is also the story of an entire generation of Latin Americans devastated by the rise of military dictatorships and the dismantling of political utopias alike, a story underwritten by a brutal integration into the market precipitated by the "neoliberal turn" of the 1970s" (420-421).

proyecto modernizador. Aunque no hay en ella una perspectiva totalizadora que permita construir significados unívocos, más allá de la inestable construcción hermenéutica a la que pueda arribar el lector –un lector activo como el que exige Rayuela–,[281] la novela parece refrendar este juicio en ciertos pasajes como la declaración emitida en 1995 por Felipe Müller, ex-realvisceralista chileno –y doble ficcional de Bruno Montané–, la cual a través de una alegoría en clave cuyos protagonistas son el poeta peruano Enrique Verástegui y el narrador cubano Reinaldo Arenas, desliza un juicio sobre el destino fallido de una generación que, desde la cúspide de sus sueños de juventud, emprendió un camino descendente y acabó precipitándose al "abismo":

> Los dos creían en la revolución y en la libertad. Más o menos como todos los escritores latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta. Luego crecieron: en una primera etapa el peruano y el cubano conocieron el esplendor, sus textos eran publicados, la crítica unánimemente los alababa, se hablaba de ellos como de los mejores escritores jóvenes del continente, uno en el campo de la poesía y el otro en la narrativa, implícitamente comenzó a esperarse de ellos la obra decisiva. Pero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte. ¿Cómo afectó esta aparición a sus obras? Al principio, de forma apenas visible: como si un cristal sobreimpuesto a otro cristal experimentara un ligero movimiento. Sólo unos pocos amigos se dieron cuenta. Después, ineludiblemente, se encaminaron hacia la hecatombe o el abismo. (497)

Es posible explicar este proceso que empieza en la exaltación y conduce, todo así lo indica, al fracaso y a la muerte, en términos históricos. En el capítulo introductorio de esta

[281] Susanne Hartwig estudia el rol del lector en la novela acudiendo a la metáfora del detective que debe recoger información proveniente de fuentes diveras, a veces contradictorias entre sí, para construir su propia solución al enigma, dentro de un ejercicio que es detectivesco al mismo tiempo que lúdico, y que está destinado a realizarse una y otra vez ante la imposibilidad cierta de despejar ciertas incógnitas, incongruencias y silencios que perduran (por ejemplo, nuestro conocimiento de las vidas de Belano y Lima después de acabarse el real visceralismo está lleno de hiatos): "Al final, el lector sabe al mismo tiempo más y menos que cada uno de los testigos (Hartwig se refiere a los narradores de la segunda parte): más, porque puede conectar las diferentes perspectivas; menos, porque cada testigo sólo le facilita un pequeño detalle de un gran contexto desconocido. Sólo se presentan contornos y fragmentos de las vidas individuales; le toca al lector combinarlos y relacionarlos" (57).

investigación, conceptualizamos la búsqueda de la fusión entre arte y vida como una utopía de cuño vanguardista, surgida en la década de 1920. Habría, pues, un "impulso utópico" (término que Frederic Jameson -2005- diferencia del "programa" utópico) enraizado en el proyecto de la vanguardia; incluso sería posible tomarlo como un "programa utópico" en toda regla, cuestión que intentaremos dilucidar dentro de algunas páginas.[282] Como vimos en el capítulo dedicado a Rayuela y Tres tristes tigres, la mencionada búsqueda se cargó, en la literatura del *Boom* de los años sesenta, de una inspiración política de sesgo izquierdista cimentada en el espíritu revolucionario que prendió en el continente alrededor de un evento catalizador: el éxito de la Revolución Cubana en 1959. Siguiendo esta misma pista histórica y conceptual, Los detectives salvajes ha sido leída como una novela elegíaca que rebasa el encuadre nacional y alcanza una escala continental, puesto que en ella se entona un planto por la muerte o la desactivación del impulso utópico que anidó en la praxis literaria y política de la generación de jóvenes latinoamericanos simpatizantes de la izquierda revolucionaria que, nacidos en los años cincuenta –Bolaño nació en Santiago en 1953–, crecieron bajo la égida de la Revolución, experimentaron su paulatino ocaso al despegar la década del setenta –por ejemplo, su pérdida de legitimidad moral–, y vivieron durante su madurez la instalación hegemónica de la sociedad de consumo en América Latina y el resto del planeta a partir de los años ochenta, tras la caída del Muro de

[282] La distinción tiene que ver con el grado de autoconciencia de los utopistas y con el nivel de sistematicidad de sus propuestas, así como con la existencia o no de una vocación totalizadora. Recordemos que, en la visión de Jameson, el programa utópico consiste en la creación totalizadora de un sistema social nuevo que implica un quiebre radical frente a un orden social existente, mientras que el impulso utópico se define como la presencia de una "figura utópica" (5) inscrita en alguna dimensión de la vida social o cultural que no pueda ser conceptualizada, en conjunto, como utópica: un ejemplo relacionado con el cuerpo en tiempos posmodernos sería la cultura de la cirugía plástica como utopía de transformación biológica. Jameson agrega otra distinción: hay que considerar, por separado, el "subgénero utópico", al que ve como una variante política y económica del género de la ciencia ficción (para profundizar en estos conceptos consultar los tres primeros capítulos de Archaeologies of the Future).

Berlín (1989) y el consiguiente fin de la Guerra Fría (1945-1991), un fenómeno propio del capitalismo multinacional tardío en cuyo marco prima la dominante cultural posmoderna (Jameson 1991).[283] Relevante en este desarrollo histórico fue la propagación de regímenes dictatoriales de extrema derecha –como el de Pinochet en Chile (1973-1990), o la dictadura militar en Argentina (1976-1983)–, puesto fue en alianza con ellos que se implantaron las políticas neoliberales necesarias a la expansión de la sociedad de mercado. Dentro de una lectura de esta naturaleza el real visceralismo, que desplegó su aventura crucial en la expedición sonorense de enero de 1976, constituye el último bastión de la vanguardia latinoamericana, la última ocasión de creer en la posibilidad de modificar la vida a imagen y semejanza del arte. Así, en la experiencia de estos jóvenes que sueñan con transformar de raíz la poesía mexicana, y además forman parte de grupos de izquierda radical,[284] se condensaría el canto de cisne de un impulso utópico que ya no sería posible sostener en el futuro.

[283] Para Frederic Jameson, el posmodernismo no es un estilo, sino un principio cultural dominante en la actualidad que, surgido a final de los años cincuenta y principios de los sesenta, supuso una ruptura frente a la modernidad y se expresa, en el campo estético, mediante una serie de rasgos: la apertura de la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas; el advenimiento de nuevos textos que abrevan de la lógica y las formas de la industria cultural (el *pop art* sería el mejor ejemplo); la mercantilización de la producción artística; la prevalencia de la cultura del simulacro; la creación de una nueva afectividad basada en lo que Jameson llama "intensidades", más que en subjetividades; entre otras. Para una visión general de las consecuencias culturales del posmodernismo, ver el capítulo introductorio de Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.

[284] Así lo revela la entrada del veinte de noviembre de Juan García Madero: "Militancias políticas: "Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas./María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo./Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana./Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. Antes, a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas./El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la batalla del Ebro./El padre de Rafael Barrios militó en el sindicato ferrocarrilero clandestino. Murió de cirrosis./El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre" (77-78).

Mi lectura de Los detectives salvajes sigue una dirección distinta. En el capítulo sobre Rayuela sugerí que el proyecto narrativo de Cortázar, muy lejos de ser un experimento agotado, podía ser releído como una fuente infinita de lecturas y relecturas que genera una interminable vitalidad que permite realizar una y otra vez la utopía vanguardista. Con ese mismo espíritu, sostengo que la novela de Bolaño no pone en escena la extinción de ese anhelo utópico, sino que en realidad señala el itinerario para su realización y prolongación más allá del limitado radio de influencia de la praxis real visceralista. "Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa", proclama el manifiesto infrarrealista, acuñando una divisa que sobrevivirá al movimiento mismo (o a su doble ficcional, el real visceralismo). Sin duda, esta praxis constituye un origen y un modelo que están anclados en un momento histórico determinado y en un contexto nacional específico, pero no se consume al interior de estos marcos, ni se acaba con el fin oficial del movimiento poético. De hecho, el movimiento se prolonga más allá de sí mismo a través de la liquidación de sus fronteras, de los límites que separan el adentro del afuera: así, la fusión entre el arte y la vida halla su analogía complementaria en la fusión entre el interior y el exterior del círculo de artistas. El pasaje entre el interior y el exterior puede darse, inclusive, en la trayectoria vital de un mismo personaje. Es el caso de Arturo Belano, miembro fundador del grupo que, incluso después de haber firmado su carta de renuncia en 1977,[285] continúa acatando los preceptos fundamentales de una ética vanguardista hasta el final de sus días; incluso podría afirmarse que este final es la consecuencia lógica de su fidelidad a dichos principios. No cabe

[285] "1977 fue el año en que Arturo Belano consiguió trabajo de vigilante nocturno en un camping. Una vez lo fui a visitar. Le decían el sheriff y eso a él lo hacía reír. Creo que fue en aquel verano cuando ambos, de común acuerdo, nos separamos del realismo visceral. Publicamos una revista en Barcelona, una revista con muy pocos medios y de casi nula distribución y escribimos una carta en donde nos dábamos de baja del realismo visceral. No abjurábamos de nada, no echábamos pestes sobre nuestros compañeros en México, simplemente decíamos que nosotros ya no formábamos parte del grupo. En realidad, estábamos muy ocupados trabajando e intentando sobrevivir" (243-244).

duda de que, entre los ex-realvisceralistas, el suyo es el caso más extremo y ejemplar, aunque no el único: hasta un límite menos radical, también Ulises Lima sigue el mismo derrotero. Se trata, por cierto, de dos casos aislados, lo cual plantea una duda alrededor de la factibilidad colectiva del proyecto: ¿acaso el real visceralismo, que nació como una agrupación de voluntades concertadas en torno a un ideario común, debe sobrevivir necesariamente a través de su dispersión en un archipiélago de sujetos que viven y actúan por separado y por cuenta propia? "Prueben a dejarlo todo diariamente", escribe Bolaño en el manifiesto infrarrealista de 1976, adelantando quizá que la serie de renuncias y abandonos incluye alejarse del mismo real visceralismo. La ética de la huida, del viaje sin destino –aunque siempre hacia el norte: hacia la frontera de México con Texas o Arizona, hacia Europa o África–, que solo engendra nuevos viajes, marca el espíritu juvenil del movimiento, el cual cristaliza en un poema de Bolaño titulado "El burro":

A veces sueño que Mario Santiago
Viene a buscarme con su moto negra.
Y dejamos atrás la ciudad y a medida
Que las luces van desapareciendo
Mario Santiago me dice que se trata
De una moto robada, la última moto
Robada para viajar por las pobres tierras
Del norte, en dirección a Texas,
Persiguiendo un sueño innombrable,
Inclasificable, el sueño de nuestra juventud,
Es decir el sueño más valiente de todos
Nuestros sueños. Y de tal manera
Cómo negarme a montar la veloz moto negra
Del norte y salir rajados por aquéllos caminos
Que antaño recorrieran los santos de México,
Los poetas mendicantes de México,
Las sanguijuelas taciturnas de Tepito
O la colonia Guerrero, todos en la misma senda,
Donde se confunden y mezclan los tiempos:
Verbales y físicos, el ayer y la afasia. (120)

La estructura narrativa de Los detectives salvajes, como se adelantó en una nota previa, es tripartita y no lineal. Entre la primera sección, "Mexicanos perdidos en México (1975)", y la tercera, "Los desiertos de Sonora" (1976), existe una continuidad temporal dada por el hecho de que, pese al corte que las divide –corte que es un largo paréntesis ocupado por la segunda y voluminosa sección, "Los detectives salvajes (1976-1996)"–, ambas conforman un mismo documento, el diario personal del poeta Juan García Madero, cuyo arco temporal es breve y cubre su travesía de aprendizaje –en compañía de los detectives salvajes– entre el 2 de noviembre de 1975 y el 15 de febrero de 1976: es decir, un lapso de tres meses y medio, periodo que abarca una sola y compacta unidad de experiencia. Los hitos de esa unidad son el primer contacto entre García Madero y los real visceralistas en el ámbito de los talleres universitarios de poesía, su iniciación oficial en el grupo, su participación durante algunas semanas en los ritos cotidianos del mismo, su conocimiento de una variopinta galería de personajes masculinos y femeninos –todos poetas–, entre ellos la poeta joven María Font, de la cual se hace amante: lo cual desata episodios sexuales que son narrados con el lenguaje crudo y procaz de la poesía infrarrealista,[286] y que abrevan también de las convenciones del lenguaje pornográfico. María es un personaje importante, porque le ofrece el nexo al hogar de los Font, ubicado en la colonia acomodada de Condesa donde García Madero conoce a Quim Font, arquitecto caído en desgracia, diseñador y maquetador de la delirante revista[287] publicada por el realismo visceral, y,

[286] "Poesía atroz/te amo de siempre / Gatees silbes muerdas o vueles / Hembrita mía coño encharcado pétalo santo / Sin otra opción hurgo en tus astros", escribe Mario Santiago –modelo de Ulises Lima– en su poema "Devoción Cherokee", incluido en el poemario El aullido del cisne (algunos de estos poemas pueden ser consultados en la página web del infrarrealismo: www.infrarrealismo.com).

[287] "Me aproximé", escribe García Madero, "a la mesa y estudié los diagramas y dibujos, levantando lentamente las hojas que se amontonaban sin orden ni concierto. El proyecto de revista era un caos de figuras geométricas y nombres o letras trazadas al azar. No me cupo ninguna duda de que el pobre señor Font estaba al borde del colapso nervioso" (80).

en general, un personaje rodeado de un aura de locura que pone en escena, a través de sus gestos desquiciados y en su destino decadente, los efectos nefastos que trae la poesía para quienes se aproximan demasiado a su órbita quemante. Es a través de la familia de Quim que García Madero entra en contacto con una prostituta adolescente llamada Lupita,[288] amante del profesor de danza de María, y víctima de un vínculo de explotación económica –que no está exento de fascinación por parte de la víctima– a manos del padrote Alberto, su chulo o proxeneta. Dotada de evidente densidad simbólica, la influencia de Alberto en la vida de Lupita y los Font activa una serie analógica que incluye nociones como la muerte, el desastre, el abismo, la caída; todas ellas, una vez más, asociadas a las profundas consecuencias de la poesía en la vida de sus oficiantes, consecuencias ambiguas pues entrañan destrucción pero, también, renovación. De algún modo, la poesía difunde una estela apocalíptica que genera temor, y que tiñe las anotaciones de García Madero.[289] Alberto representa al "Chulo de la Muerte", personaje cuya maldición pende como una espada sobre la cabeza de los poetas jóvenes, y que en algunas ocasiones aparece canalizada a través de la retórica de la homosexualidad (otra serie discursiva que connota un estilo de vida marginal y alternativo, situado al filo del riesgo y en los bordes de la sociedad, como la misma poesía).[290] Todos estos significados ominosos se concretizan cuando,

[288] También personaje de un poema de Bolaño, incluido en su poemario Los perros románticos y titulado simplemente "Lupe", suerte de discreto homenaje a la protagonista de una vida dura y precaria: "Trabajaba en la Guerrero, a pocas calles de la casa de Julián / y tenía 17 años y había perdido un hijo" (24).

[289] El siguiente es un ejemplo claro de este lenguaje apocalíptico: "Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño, un daño menor, es cierto, ¡un cosquilleo en la boca del estómago!, pero que por momentos se parecía al miedo" (123-124).

[290] La retórica de la homosexualidad es indesligable de la poesía y la muerte, que son, a su vez, indesligables: "Y ahora, algunas diferencias entre maricas y maricones. Los primeros piden hasta en sueños una

la noche de Año Nuevo de 1976, García Madero, Arturo Belano, Ulises Lima y Lupita huyen del hogar de los Font, hasta entonces convertido en un fortín asediado por la vigilancia del padrote, en el automóvil Impala amarillo de Quim, protagonizando una fuga violenta y espectacular[291] que tiene un doble propósito: primero, salvar a Lupita de su explotador, que no está dispuesto a dejarla llevar una vida independiente, pero también realizar una expedición al desierto del norte mexicano –financiada por Quim, que según todo lo indica es el benefactor y el amante de la chiquilla, y por su amigo Álvaro Damián, padre de una poeta joven fallecida poco tiempo atrás. La intención de Arturo y Ulises, pareja de poetas-investigadores, es fatigar las bibliotecas y los archivos para conocer la suerte de Cesárea Tinajero, quien después de abandonar los círculos artísticos capitalinos se retiró a la provincia para trabajar como maestra rural y, presuntamente, para continuar la redacción de una obra poética cuyo único residuo es un poema-acertijo publicado en la revista "Caborca" –editada por la misma Cesárea–, enigma textual que parece cifrar el destino de la poesía mexicana. La búsqueda tiene éxito, pues los poetas encuentran a su maestra y guía, pero también son alcanzados por Alberto, con quien se traban en un tiroteo que produce la muerte heroica de Cesárea, la desintegración del grupo y el inicio del tiempo de la

---

verga de treinta centímetros que los abra y fecunde, pero a la hora de la verdad les cuesta Dios y ayuda encamarse con sus padrotes del alma. Los maricones, en cambio, pareciera que vivan permanentemente con una estaca removiéndoles las entrañas y cuando se miran en un espejo (acto que aman y odian con toda su alma) descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte. El chulo, para maricones y maricas, es la palabra que atraviesa ilesa los dominios de la nada (o del silencio o de la otredad). Por lo demás, y con buena voluntad, nada impide que maricas y maricones sean buenos amigos, se plagien con finura, se critiquen o se alaben, se publiquen o se oculten mutuamente en el furibundo y moribundo país de las letras" (85).

[291] Y que permite un acto valeroso de García Madero: "Pensé que el vidrio de la puerta no iba a resistir otra patada y de un salto me vi junto a Alberto. Luego vi que Alberto se tambaleaba. Olía a alcohol, seguramente ellos también habían estado celebrando el fin de año. Vi mi puño derecho (el único libre pues en la otra mano llevaba mis libros) que se proyectaba otra vez sobre el cuerpo del padrote y en esta ocasión lo vi caer. Sentí que me llamaban de la casa y no me volví. Pateé el cuerpo que estaba a mis pies y vi el Impala que por fin se movía. Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse hacia mí. Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe" (136).

diáspora. Hasta aquí los hechos narrados en el diario de García Madero; sin embargo, esta sucesión de eventos no se presenta de forma continua, sino que se interrumpe en el paso de 1975 a 1976, es decir *in media res*, la noche misma de la huida en el Impala. En este punto se introduce la segunda sección, un compendio de testimonios narrados en primera persona por una cantidad de personajes a través de cuyas breves relaciones resulta posible reconstruir el futuro de Belano y Lima, y de otros real visceralistas de importancia secundaria, durante los próximos veinte años, es decir, desde febrero de 1976 hasta 1996. Este futuro encierra, para los dos protagonistas, una precaria existencia nómade, llena de inestabilidad sentimental y penurias económicas, con frecuentes cambios de residencia que los lleva a recorrer España, Francia, Israel, Tanzania, entre otros países europeos y africanos, y que culmina con el regreso de Lima a México D.F. y con la desaparición –la posible muerte– de Belano en Liberia, país azotado por una cruenta guerra civil casi ininterrumpida entre 1989 y 2003. Así podríamos decir que, a lo largo de sus tres partes, la novela ofrece la crónica del origen, el desarrollo y el ocaso de un movimiento poético, y que, tras la extinción del mismo, sigue la pista de los itinerarios vitales de los miembros fundadores hasta su deceso, simbólico o biológico. De alguna manera, la novela examina las consecuencias del fin del realismo visceral en las peripecias de los ex-real visceralistas: ¿acaso podemos hablar de una decadencia sostenida, o, en todo caso, cuál es el sentido de estas peripecias una vez agotada la experiencia juvenil? Por ello, no sería impreciso afirmar que Los detectives salvajes documenta el tránsito de la juventud a la madurez.

Para empezar, el real visceralismo se construye desde una base social: es un círculo de poetas jóvenes algo más amplio en su membresía que los otros grupos analizados en esta tesis, pues supera la decena de miembros. El número exacto es impreciso, como brumosas son también

otras de sus características. No estamos ante un grupo de amigos, como el que componen los martinfierristas de Marechal o los tigres de Cabrera Infante, ya que si bien existen lazos amicales y aun sentimentales entre varios integrantes, no todos cultivan una relación personal y más bien se asocian en virtud de su afiliación poética. Se trata de un grupo internamente homogéneo, en algunos sentidos, aunque diverso en otros, que puede ser definido gracias a un conjunto de variables: la edad, el género, la nacionalidad, la posición socio-económica, la ideología política, y el pasado académico. En cuanto a este, debe tomarse en cuenta que lidiamos con *drop-outs* y exiliados voluntarios del mundo universitario: tanto Lima como García Madero, por citar dos ejemplos, son ex-estudiantes de la UNAM que deciden dejar atrás sus estudios para insertarse en una esfera para-institucional de la cultura. García Madero abandona la carrera de Derecho y, además, renuncia al taller de poesía de Julio César Álamo para así entregarse a una *acción poética* que no se experimenta en las aulas, sino en las calles, los bares y los cafés chinos: una poesía extra-oficial y anti-académica, podríamos decir. Acerca de la ideología política, ya se dijo que los real visceralistas participan de ideologías radicales de izquierda que no propugnan la reforma del sistema, sino su refundación o, incluso, su destrucción. Casi todos ellos, a excepción de las hermanas Font –que se inscriben en una clase media-alta, aunque su familia está pasando por dificultades económicas imputables a la locura del padre–, provienen de hogares de extracción popular.[292] Se podría decir, en esa medida, que la poesía constituye el lugar de encuentro para representantes de distintas capas sociales. En su mayoría mexicanos de la capital o migrantes de otras regiones del país, los real visceralistas no excluyen a otros latinoamericanos,

[292] Don Crispín, el librero *gay* que se hace amigo de García Madero, "…postula que a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria. Le pregunto a qué se refiere exactamente con la expresión «muchachos pobres». Yo no soy precisamente un ejemplar de «muchacho pobre». Al menos no en el DF. Pero luego pienso en el cuarto de vecindad que Rosario comparte conmigo y mi desacuerdo inicial comienza a desvanecerse" (113).

como los chilenos Belano y Müller. Hablamos de poetas hombres –García Madero, Belano, Lima, Piel Divina, Jacinto Requena, Pancho Rodríguez, entre otros–, pero también de mujeres –Angélica y María Font, Xóchitl García, entre otras: la brevedad de esta segunda lista indica que ellas son las menos. Todos estos jóvenes rodean, en 1975, los veinte años de edad, con una excepción: Quim Font, arquitecto y padre de las hermanas Font, podría ser considerado un miembro honorario, una suerte de padre del movimiento. En cuanto a la estructura interna del grupo, existe una jerarquía oficial, como sucedía con la célula de terroristas delirantes de Los siete locos/Los lanzallamas, aunque en este caso el objetivo de la organización es muy distinto. Belano y Lima son, al igual que el Astrólogo, los fundadores y los líderes, admirados, obedecidos y, en algún caso, temidos. Además de establecer una agenda de lecturas para el grupo, en la que figuran poetas del Movimiento Eléctrico Francés –considerado el equivalente galo del realismo visceral–, ellos son capaces de incorporar y expulsar miembros, cual Bretones del Tercer Mundo,[293] de manera que ejercen un poder significativo sobre los demás. Según María Font, cuya visión áspera y directa suele desnudar los aspectos menos gratos de la cuestión, son Arturo y Ulises los únicos que leen los mencionados libros, libros que después proceden a resumir para los demás realvisceralistas, a los que considera un puñado de analfabetos funcionales pese a ser poetas.[294] "Lo que lee un real visceralista es leído acto seguido por los

[293] Se trata, sin embargo, de un poder ambivalente, pues los miembros del grupo no parecen valorar demasiado su pertenencia al mismo: "Luego me explica (aunque esto *yo ya lo sé)* que Bretón acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte. Belano se cree Bretón, dice Requena. En realidad, todos los *capo di famiglia* de la poesía mexicana se creen Bretón, suspira. ¿Y los expulsados qué dicen, por qué no forman un nuevo grupo? Requena se ríe. La mayoría de los expulsados, dice, ¡ni siquiera saben que han sido expulsados! Y a aquellos que lo saben no les importa nada el real visceralismo. Se podría decir que Arturo les ha hecho un favor" (101).

[294] Así lo dice en su reveladora conversación con García Madero: "– No me hagas reír. Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales. Me parece que lo único que hacen en las librerías es robar libros./– Pero después los leerán, ¿no? -concluí un poco amoscado./– No, te equivocas, después se los regalan a Ulises y a Belano. Éstos los leen, se los cuentan y ellos van por ahí presumiendo

demás" (30), nos comunica García Madero, sugiriendo la existencia de un orden vertical que emana de una autoridad superior y se reproduce hacia abajo. Son también Arturo y Ulises los guardianes de la cohesión, los que conservan la vitalidad y la energía del movimiento. Una vez que emigran y se alejan de sus compañeros, el real visceralismo entra en decadencia y termina diluyéndose, no sin antes excretar una frenética cadena de experimentos fallidos que son, claramente, pastiches de la literatura de vanguardia, y sombras de las prácticas de antaño.[295] La dupla fundacional Belano-Lima constituye el núcleo duro e irreemplazable, mientras que los demás son personajes-satélite subordinados a su mandato. Incluso hay quienes sugieren que Belano, personaje dominante y extrovertido, predomina sobre Lima, su contraparte taciturna; lo cierto es que Lima también goza de ascendiente sobre los otros, como se ve en su tentativa –también fallida– de resucitar el grupo cuando vuelve a México luego de peregrinar por Europa durante años.

---

que han leído a Queneau, por ejemplo, cuando la verdad es que se han limitado a *robar* un libro de Queneau, no a leerlo" (56).

[295] "**Rafael Barrios, café Quito, calle Bucareli, México DF, mayo de 1977.** Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *contraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes («No puedo más», «Laura, te amo», etc.), diarios desmesurados, *mail-poetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita en portugués de diccionario), poemas en prosa policíacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase la dilucida o no), parábolas, fábulas, teatro del absurdo, pop-art, haikús, epigramas (en realidad imitaciones o variaciones de Catulo, casi todas de Moctezuma Rodríguez), poesía-desperada (baladas del Oeste), poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía *beat*, apócrifos de bp-Nichol, de John Giorno, de John Cage (A *Yearfrom Monday)*, de Ted Berrigan, del hermano Antoninus, de Armand Schwerner *(The Tablets)*, poesía letrista, caligramas, poesía eléctrica (Bulteau, Messagier), poesía sanguinaria (tres muertos como mínimo), poesía pornográfica (variantes heterosexual, homosexual y bisexual, independientemente de la inclinación particular del poeta), poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro Nó proletario… Incluso sacamos una revista… Nos movimos… Nos movimos… Hicimos todo lo que pudimos… Pero nada salió bien" (214).

Al definir la naturaleza del grupo, hay que afirmar que la novela no ofrece una descripción unívoca de su credo lírico. ¿Existe algo así como una doctrina real visceralista? ¿Acaso es posible referirse al real visceralismo como si se tratara de una escuela, que fuese no sólo propulsora de una serie de principios teóricos sino, además, dueña de un corpus –la obra reunida de sus miembros– que ponga en práctica esos principios? Evidentemente, ése no es el caso: no hay tal cosa, por ejemplo, como un manifiesto real visceralista, ni tampoco documento alguno que explicite los postulados de una poética. Tampoco contamos con ejemplos de su poesía. De los miembros del grupo sabemos que escriben, pero la novela no presenta ningún poema escrito por Belano, Lima, o ninguno de los suyos. Sí existe, sin embargo, una miríada de testimonios de personajes vinculados directa o indirectamente con el grupo, que brindan datos sobre su historia, su constitución y sus acciones, y, además, emiten opinión sobre su naturaleza y sus intenciones. En realidad, el testimonio más extenso es el que nos ofrece Juan García Madero a lo largo de su diario en primera persona, texto que hace la crónica de su educación sentimental, sexual y poética. García Madero se convierte en el miembro más joven después de conocer a Belano y Lima, y de ser invitado por ellos a integrarse a un grupo que se le presenta, al joven aprendiz de poeta, como un organismo ya establecido, aunque definido con vaguedad y, por así decirlo, dudoso en relación a su nivel de seriedad institucional: en otras palabras, ¿es el grupo una broma de esta pareja de poetas veinteañeros que lo contacta, o existe real y seriamente?[296] La juventud y la inmadurez de García Madero levantan una pantalla opaca entre el lector y el real

[296] "El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o de los treinta. Por descontado, nunca había oído hablar de ese grupo, pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea)" (17).

visceralismo; su ingenuidad, sin embargo, también está teñida de ironía, produciendo una visión profundamente ambivalente, que trasunta admiración pero también una burla risueña, como lo revela el pasaje que narra su rito de iniciación. Este rito se describe como una ceremonia informal y espontánea, inserta en una camaradería juvenil y masculina, que se ejecuta a la salida de un bar y después de haber bebido ingentes cantidades de alcohol. El estado de ebriedad en que los personajes se encuentran los induce a cantar rancheras y les produce, como suele suceder en estas situaciones, deseos de vomitar: así, el nuevo real visceralista arroja fuera, metafóricamente, las vísceras al ser incorporado a un movimiento que conoce mal –"No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral" (13), admite entre cándido y malicioso García Madero–, aunque este desconocimiento no le impide sentirse orgulloso de pertenecer al cenáculo.[297] Aunque nunca lo afirma, el nivel de compromiso de García Madero ante el grupo es alto, como lo demuestra su valerosa decisión de lanzarse a la aventura y poner en riesgo su vida junto a Belano, Lima y la prostituta Lupita en el Impala de Quim Font. Sin embargo, no todos los que saben del realismo visceral se lo toman en serio. Está, por ejemplo, Luis Sebastián Rosado, un poeta joven homosexual de clase alta que abomina de él, considerándolo una repetición de la irrelevancia poética del estridentismo, movimiento vanguardista de mínima importancia si lo comparamos con el grupo Contemporáneos de Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Salvador Novo (Elmore

[297] "Más tarde llegaron otros poetas, algunos real visceralistas, otros no, y la barahúnda se hizo imposible. Por un momento pensé que Belano y Lima se habían olvidado de mí, ocupados en platicar con cuanto personaje estrafalario se acercaba a nuestra mesa, pero cuando empezaba a amanecer me dijeron si quería pertenecer a la pandilla. No dijeron «grupo» o «movimiento», dijeron pandilla y eso me gustó. Por supuesto, dije que sí. Fue muy sencillo. Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si ésos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana" (17).

258). Rosado cita unas palabras poco halagüeñas de Carlos Monsiváis en este sentido.[298] Además de negarle toda originalidad y calidad estética, el poeta *gay* destaca un rasgo importante de estos poetas marginales: su rabioso espíritu anti-sistema, su inserción agresiva, belicosa y cuasi terrorista[299] en el *establishment* poético, campo cultural que desprecian y aspiran a transformar por completo: "Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared" (30). Como afirma Claude Fell, conocemos a los real visceralistas no tanto por lo que son, sino por lo que rechazan ser; es decir, su grupo es un conglomerado de "polos repulsivos" que no afirman, sino que niegan:

> Bolaño offre l'image d'un group qui se caractérise avant tout par son nomadisme, certaines options socio-politiques et un conception "vitaliste" de la poésie… C'est ce sentiment d'appartenance, assorti de différents "pôles répulsifs" –le refus de la violence, le rejet de la société de consommation, la dénonciation des dérives autoritaires ou révolutionnaires, la dérision à l'égard de tout ce qui es institutionnel dans le camp de la culture et de la littérature, etc.-, émergeant au hasard des rencontres et des déplacements, qui donne son unité au livre de Bolaño et lui confère en partie son statut fondateur. (Fell 31)

---

[298] "**Luis Sebastián Rosado, cafetería La Rama Dorada, colonia Coyoacán, México DF, abril de 1976.** Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado" (151).

[299] El mismo Luis Sebastián Rosado fantasea, en algún momento, con la posibilidad nada inverosímil de una acción terrorista dirigida nada más y nada menos que contra el centro de la poesía mexicana: "Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero, pero pronto me repuse, debían de ser los nervios, las rachas de viento que a veces recorren Insurgentes (estábamos hablando en la acera) y que suelen inocular en los peatones y en los automovilistas las ideas más descabelladas" (171).

Por cierto, no sólo fracasan los real visceralistas en el intento de cambiar la poesía mexicana, cuya cara actual concentra el mayor de sus rechazos, sino que tras su desaparición la poesía mexicana los condena a un olvido absoluto –que parece una venganza y un castigo–, a tal punto que el doble ficcional de Octavio Paz, conocedor de todos los meandros de la historia literaria nacional, jamás ha oído hablar del segundo real visceralismo –o eso dice–, y a tal extremo que para 1996 el único personaje que lo recuerda es un oscuro profesor universitario de la Universidad de Pachuca. Incluso algunos de sus miembros ponen en tela de juicio su valor: una sarcástica María Font se mofa del nombre, tachándolo de "pésimo gusto" (41), y Laura Jáuregui, que fuera novia de Belano, llega al límite de negarle su condición literaria y reducirlo a ser la expresión subjetiva de un amor contrariado: "Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia" (149). No es Jáuregui la única que expulsa el elemento literario de la definición del grupo: "Belano y Lima no eran revolucionarios", afirma en 1981 el pintor Alfonso Pérez Camarga: "No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga" (328). Ciertamente, el comercio ilegal de marihuana y otras drogas representa para ellos una fuente de ingresos que permite, por ejemplo, financiar la publicación de revistas poéticas como "Lee Harvey Oswald", que Lima fundó antes del nacimiento del realismo visceral. Sin necesidad de abrazar la opinión denigratoria de Pérez Camarga, lo cierto es que la conexión entre la poesía y el mundo del crimen es patente: dada la pobreza de los poetas, los únicos libros que leen son poemarios robados; además, toda la persecución realizada por Alberto, el proxeneta de Lupita, puede ser interpretada como una invasión del segundo en el ámbito de la primera. El hecho de que los poetas se conciban a sí mismos como integrantes de una "pandilla",

antes que de un movimiento, ilumina también la penetración de un lenguaje lumpenesco en la esfera de la cultura literaria: "Precisamente porque la marginalidad define al mundo representado de la novela, no resulta sorprendente que en Los detectives salvajes los arrabales de la historia literaria y los márgenes del submundo criminal acaben por disolver sus fronteras" (Elmore, Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño: la búsqueda y la fuga 258).

Volviendo al diario de García Madero, el documento más extenso de que dispone el lector, resulta significativo que la historia autobiográfica narrada en él sea la crónica de un *coming of age* que se da a varios niveles. Así, la iniciación poética y el ingreso a la órbita de una subcultura marginal, no ajena al universo ilegal del tráfico de drogas y la prostitución, son simultáneos al descubrimiento del sexo –con Brígida, María Font y Rosario–, a la primera convivencia con una mujer, a la salida del hogar de los tíos –recordemos que el joven es huérfano de padre y madre–, al abandono de la universidad y de toda oficialidad académica, y, a partir de enero de 1976, al recorrido por Sonora, que también podría verse como una ruptura total del orden previo y como la adopción de una ética nómade, un mandato de invisibilidad y desaparición, que tendrá profundas consecuencias en su vida y las de los demás, especialmente de Belano y Lima. Aquí es el componente ético lo que deseo subrayar: la pregunta implícita de ¿cómo debe comportarse un poeta real visceralista? ocupa el primer plano. ¿Cuáles son las normas que rigen su conducta? Estas interrogantes son incluso más importantes que la pregunta por el credo estético del grupo, ya que es mediante la acción que se manifiesta y realiza, digamos por vía performativa, un proyecto subyacente. En este sentido, más que la escritura de los poetas y su modo de entender la creación, resulta interesante estudiar aquello que los poetas *hacen*: dónde, cuándo y para qué se reúnen; cómo viven, cómo se relacionan con el espacio urbano. ¿En

qué consiste su forma de vida? Desde esta perspectiva, la similitud con el Adán Buenosayres es evidente: se dedican a hablar de poesía y literatura, de ellos mismos y su lugar en la tradición de la poesía mexicana, mientras caminan sin rumbo por la ciudad; frecuentan los espacios públicos para noctámbulos, como ciertos bares de aspecto patibulario en los que se mezclan con sujetos de clase baja, o el café Quito de la calle Bucareli, donde charlan entre copas, especialmente de sus planes para revolucionar la poesía del país, liberándola de la custodia de Paz y Neruda, mandarines del verso. García Madero sintetiza así este quehacer cotidiano que se carga de una gran intensidad emocional, como si hablar de todo ello con fervor y entusiasmo fuese un modo vicario de ponerlo en práctica: "Luego salimos todos a cenar a un café chino y estuvimos hasta las tres de la mañana caminando y hablando de literatura" (29-30). En otra entrada agrega: "Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar" (32). En ambas citas, caminar durante largos periodos no calculados, y hablar sin detenerse al tiempo que se deambula, no son dos acciones simples y prosaicas, porque están cargadas de un mismo sentido: el que les concede un vitalismo extremo, un vitalismo casi agónico. En una confluencia de atributos, el dinamismo de la caminata es inyectado en el diálogo, cuyo contenido específico importa poco –no está hecho de ideas, es una sucesión energética de palabras–, y la vocación comunicativa se propaga a la caminata, convertida en una conversación con el entorno: el mundo urbano se hace un tejido de signos. Confundidos, y retroalimentándose sin cesar, los verbos de la pareja "caminar" y "hablar" ofrecen una alianza de sinécdoques que apunta hacia aquello que Alan Pauls, en una reflexión aguda y memorable, designa como la Vida Artística. Recordemos una de las máximas del infrarrealismo: "Subvertir la realidad cotidiana de la poesía

actual", fórmula que enlaza vida y arte, y que implícitamente hace de la poesía un espacio vital con su propia temporalidad. Desplegada en ese espacio, la obra del real visceralismo es el estilo de vida nómade y locuaz, casi atlético en su extenuante ejercicio puramente físico de las piernas y de las cuerdas vocales, de los poetas que militan en sus filas. Casi podríamos hablar de una "exaltación de la errancia", suerte de activismo político vitalista que justifica las palabras del ex-viscerrealista Rafael Barrios, en cuya opinión las acciones de estos poetas constituyen un modo de "hacer política" (321). Se explaya Pauls:

> No hay obra; sólo banda; es decir manada, muta, enjambre, célula, gang o como quiera llamarse la estructura corporativo-nómade en que se mueven sus poetas héroes. Si *Los detectives salvajes* es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia; porque en el lugar central, en la médula del libro, allí donde deberíamos ver desplegarse las artes, el saber, la intuición, el don de lengua de los poetas –todo eso que ponía en pie de guerra a Grombowicz y lo obligaba a desenfundar todas sus armas a la vez–, lo único que hay son ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, una especie de movimiento grupuscular continuo, una compulsión a respirar, a tragar aire, un gregarismo hiperventilado, un atletismo de pulmones rotos y músculos gastados, fugas hacia adelante –todo eso que la gran tradición del melodrama de artista, del Van Gogh de Vicente Minelli en adelante, designa con una expresión perfectamente kitsch y perfectamente irrebatible: *sed de vivir*. Operación extraña, la de *Los detectives salvajes*: la poesía –la "obra poética"– queda afuera, del lado de lo real, de lo real-histórico (Mario Santiago, el infrarrealismo, la historia de la poesía mexicana, etc.); y lo que entra, lo que se infiltra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que sólo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética. Es el Vitalismo enorme, kerouaquiano, casi emersoniano, podríamos decir, que anima a una novela como *Los detectives salvajes*: vitalismo *contra natura*, vitalismo de vanguardia, sí, en la medida en que consuma como nunca el principio vanguardista último: la abolición del límite entre las esferas, las prácticas, las órbitas humanas; la extinción de las autonomías y las especificidades; la disolución del arte en la vida. (328-329)

Algunas páginas atrás discutimos las implicancias de la diferenciación entre el impulso y el programa utópico. Las palabras de Pauls van al meollo del impulso utópico inscrito en la ética de los real visceralistas, y muestran con tal evidencia la magnitud y la extensión de sus efectos

que nos lleva a cuestionarnos si no sería preferible emplear el término "programa". Sin duda el proyecto del real visceralismo carece de una dimensión netamente político-económica, la cual constituye, en opinión de Jameson, una condición central de las utopías programáticas: porque si bien los poetas que siguen a Belano y Lima desean "cambiar" la sociedad mexicana en su conjunto, como lo evidencia el hecho de que casi todos militen en organizaciones políticas radicales, este aspecto de la militancia no reclama el centro de la representación y se ofrece, por el contrario, como menor en comparación con la poesía. Sin embargo, la poesía no es para ellos un huerto cerrado, sino un modo específico de abrirse al mundo: un sendero entre otros posibles, que los poetas-utopistas seleccionan y cultivan intensa y obsesivamente, como si nada más fuera real: se trata de "… the persistent and obsessive search for a simple, a single-shot solution to all our ills" (Jameson 2005: 11). Y aquí se cuela, precisamente, la diferencia entre el impulso y el programa: el primero implica, para Jameson, "… an allegorical process in which various Utopian figures seep into the daily lives of things and people and afford an incremental, and often unconscious, bonus of pleasure unrelated to their functional value or official satisfactions" (5). El proyecto de los real visceralistas trasciende la persecución del placer, y es incompatible con una noción convencional de "vida cotidiana", porque su razón de ser es la creación de una Vida Poética, como sostiene Pauls, en cuyo ámbito cerrado *todo* es distinto. Ciertamente, no todos los habitantes de la Ciudad de México disfrutan de semejante privilegio, pero dentro de la micro-comunidad del grupo poético la realidad funciona, en la práctica, de otro modo. Es posible afirmar, entonces, que la propuesta poético-vitalista de estos militantes de la Poesía moviliza una ética autoconsciente, sistemática y totalizadora, que revoluciona todos los órdenes de la realidad: al menos de la limitada realidad que los poetas se juntan para experimentar en manada.

Siguiendo esta dirección, la utopía real visceralista de la inscripción de la poesía en la vida construye un "enclave utópico" [300] que no es de corte espacial, sino social: su radio de acción es, en un primer momento, el círculo de artistas. En los confines de esta agrupación, los moradores del espacio poético interactúan como si estuvieran habitando una "comunidad intencional": es decir, "… those self-conscious Utopian secessions from the social order" (3), cuya analogía más cercana es el modelo de la comuna utópica, la cooperativa anarquista y rural que floreció en los años sesenta (20). Por supuesto, después de Sonora el círculo de artistas se rompe y cada poeta debe seguir su camino individual.

Pero la Vida Poética no es, al igual que el mismo nombre de su grupo, una creación original de los real visceralistas setenteros. Alan Pauls señala que la novela de Bolaño logra insuflarle una nueva potencia a un lugar común que el escritor argentino consideraba muerto y enterrado, y que se trasluce en la expresión *kitsch* "sed de vivir". Semejante noción resulta *kitsch* en la primera década del segundo milenio, cuando Pauls escribe sobre el difunto Bolaño, pero ¿lo habría sido ya en los setenta, los tiempos del infrarrealismo? ¿En qué sentido podemos entender, si continuamos siguiendo a Pauls, que el vitalismo vanguardista de Los detectives salvajes, en virtud del cual se realiza la fusión del arte y la vida, está impregnado de *kitsch*? ¿Entraña el segundo real visceralismo un intento de reproducir, de modo superficial y simplificatorio, los efectos de una vanguardia ya extinta? Estas preguntas exigen admitir, como hemos anotado antes, que existe un vínculo, cuya clase nos interesa precisar, entre dos momentos históricos separados por medio siglo: la pareja Belano/Lima ensaya la reinvención de un modelo previo, la

[300] "Utopian space is an imaginary enclave within real social space, in other words, that the very possibility of Utopian space is itself a result of spatial and social differentiation. But it is an aberrant by-product, and its possibility is dependent on the momentary formation of a kind of eddy or self-contained backwater within the general differentiation process and its seemingly irreversible forward momentum" (Jameson 2005: 15).

actualización de la vanguardia histórica de los veinte. Para ciertos personajes críticos como Luis Alberto Rosado, que estaría de acuerdo con Pauls, ello implica efectuar una mera reproducción imitativa, un proceso que parecería situarnos en el ámbito del pastiche: aquel modo de traer el pasado al presente que ha eclipsado a la parodia en la sociedad posmoderna (Jameson 1991: 64-65).[301] En efecto, el pastiche es una forma contemporánea de intertextualidad que sólo puede prosperar bajo una norma de heterogeneidad discursiva: esto quiere decir que únicamente la copresencia simultánea de modelos equivalentes, que existen en pie de igualdad dentro de un espacio no-jerárquico –donde la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas ha abierto sus compuertas–, permite la imitación no-satírica, no-burlona y no-crítica en que se asienta la noción de pastiche.[302] Porque si no existe un sistema de capas culturales capaz de establecer lugares de privilegio epistemológico, entonces resulta imposible poner en tela de juicio la legitimidad de ningún discurso circulante. También se hace imposible imitar, con fin de burla, el ejemplo de un gran maestro: Jameson habla del ocaso del "estilo" en la era posmoderna, que ha anulado la noción de subjetividad individual y, con ella, ha hecho desaparecer la marca individual del genio. Ésta, al esfumarse, se ha hecho (lógicamente) inimitable: el estilo moderno se ha transformado

[301] La noción común de parodia implica, como sostiene Jameson, una noción de estilo, y la noción de estilo puede recurrir a un lenguaje patológico para autodefinirse como una "deformación" consciente de la norma lingüística con fines artísticos, que se torna irrealizable ante la proliferación de los códigos posmodernos: "Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists" (Jameson 1991: 65).

[302] La anulación de un orden jerárquico en el plano de los discursos, los textos y los estilos es un efecto cultural de su desaparición en el ámbito de las clases sociales: "If the ideas of a ruling class were once the dominant (or hegemonic) ideology of bourgeois society, the advanced capitalist countries today are now a field of stylistic and discursive heterogeneity without a norm" (Jameson 1991: 65). Lo cual no significa que la sociedad posmoderna sea más libre o democrática necesariamente: "Faceless masters continue to inflect the economic strategies which constrain our existences, but no longer need to impose their speech (or are henceforth unable to); and the postliteracy of the late capitalist world reflects, not only the absence of any great collective project, but also the unavailability of the older national language itself" (Jameson 1991: 65).

en un (otro) código posmoderno. Mientras que la parodia de estilos exige un desnivel entre esferas de cultura, el pastiche de códigos se alimenta de la ilusión de igualdad. En este marco conceptual, que está firmemente anclado en la etapa histórica del capitalismo tardío, cabe cuestionarse si sería válido afirmar que el segundo real visceralismo genera un pastiche del primero, es decir, una versión acrítica que lejos de satirizar a su original tan sólo reproduce sus elementos superficiales, como el nombre.

Dos consideraciones se imponen: primero, para darle a esta pregunta una respuesta positiva, habría que salvar la valla del anacronismo, puesto que la sociedad posmoderna sólo se instaló plenamente gracias a los procesos de expansión y penetración del capital multinacional posteriores al fin de la Guerra Fría. Segundo, se debe tomar en cuenta que el segundo real visceralismo, siendo un movimiento de utopistas autoconscientes de su misión y de la relevancia de su proyecto, tiene una concepción clara de su vínculo con el pasado, vínculo que difiere sensiblemente del mecanismo del pastiche. No se trata de reproducirlo, sino de situarse en la estela de una historia viva que continúa en el presente y toma cuerpo a través de quienes la recogen, la asumen y la *actúan*. Guardianes de una tradición que no ha muerto, Belano, Lima, García Madero y los demás se ven a sí mismos como los últimos vástagos y continuadores de una antigua y prestigiosa estirpe poética, que en ellos se perpetúa y se realiza: una suerte de archi-vanguardia, o vanguardia trans-histórica de vasta duración y alcance cosmopolita, que lo incluye pero no se limita al real visceralismo de Cesárea Tinajero, y que suma en sus nutridas filas a estridentistas, surrealistas, futuristas, dadaístas y demás filiaciones a lo largo y ancho del planeta. El resultado es un bloque compacto de presencias, que se tocan y se mezclan en el tiempo congregador de la lectura oral. Al interior de esta gran asamblea revolucionaria se

cancelan las distancias, los poetas de ayer se codean con los de hoy, los muertos figuran al lado de los vivos, los jóvenes de sus mayores, los latinoamericanos de los europeos, los famosos de los desconocidos, sin separaciones espacio-temporales ni jerarquías de por medio, todos unidos por su férreo compromiso con la causa de la Vanguardia. Así lo indica una escena reveladora, dividida en numerosos fragmentos, en la que Belano y Lima visitan a Amadeo Salvatierra, ex-poeta de vanguardia y actual escribano de plaza pública, en el marco de su investigación del misterioso caso de la poeta perdida. Durante este diálogo ocurrido en 1976 cuyos ecos seguirán proyectándose por los próximos veinte años, el anciano estridentista les muestra sus viejos papeles de juventud y, entre ellos, les lee en alta voz el Manifiesto "Actual Nº1" del estridentismo, redactado por su fundador Manuel Maples Arce, en el cual se proclama un Directorio de vanguardistas que enumera uno tras otro, como los versos de una letanía, los nombres de los miembros de este dilatado círculo de artistas, mientras que sus más jóvenes militantes, los mismos Belano y Lima, escuchan con reverencia y reafirman su compromiso solemne. En este sentido, llamar "post-vanguardia" o "neo-vanguardia" a los realvisceralistas es inexacto: desde su punto de vista, el vanguardismo es siempre uno solo y el mismo, en todo momento y lugar.[303]

En este sentido, el segundo realismo visceral pone en tela de juicio la tesis de Peter Bürger sobre el agotamiento, verificable según él a partir de la segunda mitad del siglo XX, del

[303] "Y allí terminaba el Directorio, con la amenazante palabra etcétera después de Carena. Y cuando terminé de leer esa larga lista, los muchachos se pusieron de rodillas o en posición de firmes, juro que no me acuerdo y juro que da lo mismo, firmes como militares o de rodillas como creyentes, y se bebieron las últimas gotas de mezcal Los Suicidas en honor de todos aquellos nombres conocidos o desconocidos, recordados u olvidados hasta por sus propios nietos. Y yo miré a aquellos dos muchachos que hasta hacía un momento parecían serios, allí, frente a mí, firmes, haciendo el saludo a la bandera o el saludo a los compañeros caídos en combate, y alcé mi vaso y apuré mi mezcal y yo también brindé por todos nuestros muertos" (220).

poder subversivo del proyecto de la vanguardia histórica. Según Bürger, la "provocación", uno de los objetivos principales del artista de vanguardia en relación con su público, es un efecto que no puede repetirse indefinidamente sin institucionalizarse y diluirse en la normalidad de lo artístico. Por ejemplo, el potencial disruptor de los *ready-mades* de Duchamp, tomados como *manifestaciones* que, en su particular momento de aparición y vigencia, consiguieron desestabilizar las nociones tradicionales de "objeto artístico" y de "artista individual", no tarda en desvanecerse una vez que la institución del arte incorpora y normaliza a Duchamp y su obra, transformándolos en objetos imitables. Después de efectuado este proceso de asimilación, el gesto vanguardista pierde su capacidad de ruptura y se torna *kitsch*: "Since now the protest of the historical avant-garde against art institution is accepted as *art*, the gesture of protest of the neo-avant-garde becomes inauthentic" (Bürger 53). Sin embargo, dicho agotamiento no se comprueba en los gestos vanguardistas que enarbola el realismo visceral liderado por Belano y Lima. Puede ser cierto, como afirmaba el poeta Rosado, que en términos propiamente poéticos la obra de estos poetas mexicanos no supone una renovación; sin embargo, la posibilidad efectiva de renovación reside en el proyecto de vivir una existencia de vanguardia, que no se convierte en una imitación *kitsch* ni se incorpora, en esa medida, a ningún *establishment* poético ni cultural. Por el contrario, los real visceralistas se proclaman a sí mismos como poetas marginales y excéntricos, cuyas actividades se desarrollan fueran de la institución de la poesía mexicana y, justamente por ello, conservan viva la plena facultad de cuestionar la lógica de esa institución que los excluye.

Los poetas del círculo de artistas que aparece en Los detectives salvajes siguen la máxima de vivir "poéticamente" en cualquier lugar y momento; sin embargo, existen diferencias de

intensidad entre las distintas experiencias que conforman el proyecto utópico de la que podríamos denominar "(neo)vanguardia realista-visceral". En la revisión del argumento y la estructura, comentábamos que la aventura crucial es la que cierra el primer diario de García Madero y constituye el centro del segundo: el viaje en automóvil a los desiertos de Sonora, ocurrido entre enero y febrero de 1976. Fuga del padrote Alberto a la vez que investigación del paradero de Cesárea Tinajero, la representación de la aventura abreva de la cultura popular y, en especial, del cine norteamericano: dos cintas que se presentan como intertextos plausibles son Easy Rider (1969) de Denis Hopper –que aparece citada en la novela como modelo de conducta para los poetas–[304] y Bring me the Head of Alfredo García (1974), dirigida por Sam Peckinpah. En ambas, y también en Los detectives salvajes, lo central de la anécdota es la exploración de un vasto territorio agreste y desolado, que propone una experiencia abierta de merodeo sin propósito fijo ni ruta preestablecida. En el corpus de novelas estudiadas por nosotros, surge el antecedente de la expedición de los martinfierristas en el arrabal de Saavedra, pero debemos recordar que el propósito de Adán Buenosayres y sus amigos era llegar al funeral de un malevo y, en términos generales, entrar en contacto con el espíritu telúrico de la pampa argentina. García Madero, Belano, Lima y Lupita tampoco vagabundean sin norte: sus recorridos por pueblos y pequeñas ciudades los llevan, siempre, a institutos, bibliotecas y archivos –divisiones regionales de

[304] **Rafael Barrios, sentado en el living de su casa, Jackson Street, San Diego, California, marzo de 1981.** ¿Ustedes han visto *Easy Rider?* Sí, la película de Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad. Y no es que tenga nada contra Peter Fonda pero ninguno de ellos se le parecía. Müller sí que se parecía a Peter Fonda. En cambio ellos eran idénticos a Dennis Hopper y eso era inquietante y seductor, digo, inquietante y seductor para los que los conocimos, para los que fuimos sus amigos" (321).

instituciones gubernamentales de la cultura oficial–,[305] y a entrevistarse con personajes locales que puedan brindarles información sobre la madre del realismo visceral. No obstante, lo que no resulta del todo claro es por qué les resulta tan imperativo saber más de ella. Que se ha ido a Sonora, su tierra de origen, para llevar una vida común y corriente, lejos de la aventura juvenil de la poesía, eso es todo lo que saben: del centro del país, Cesárea se ha trasladado voluntariamente a la periferia, a un "páramo cultural" (360); ¿por qué lo hizo? ¿Son las razones prosaicas que le dio a Amadeo Salvatierra auténticas, o existe un misterio por desvelar?[306] La necesidad de hallarla, o al menos de sondear sus restos –quizá una posible herencia: otros poemas suyos– se presenta como una necesidad autoevidente, cuya urgencia podría ser decodificada como una voluntad de peregrinaje, y también como una búsqueda de esclarecimiento del propio origen. Existe aquí una vocación detectivesca, que asedia la solución de un enigma complejo: hemos planteado que algunos personajes, como el proxeneta Alberto, se cargan de un valor simbólico, y sin duda éste es el caso de Tinajero, cuyo destino individual podría ser interpretado como la cifra de uno mayor: el que les aguarda a sus buscadores, y el que corresponde a la aventura misma de la vanguardia. El hecho que existe, detrás de la anécdota misma, un conjunto de significados y

[305] La búsqueda es exhaustiva y fútil, lo cual revela que la institución de la cultura oficial no guarda ningún rastro de la vida y obra de Cesárea Tinajero, que demuestra así su auténtica marginalidad frente al sistema. El hecho de que los poetas-investigadores no sean bien recibidos en ninguna de estas instituciones culturales confirma, también, su propia inserción excéntrica frente a la institucionalidad: "Hemos visitado el Instituto Sonorense de Cultura, el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Culturas Populares (Unidad Regional Sonora), el Consejo Nacional de Educación, el Archivo de la Secretaría de Educación (Área Sonora), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Centro Regional Sonora), y la Peña Taurina Pilo Yánez por segunda vez. Sólo en esta última hemos sido bien recibidos" (591).

[306] "¿Tienes parientes en Sonora?, le dije. No, creo que no, dijo ella. ¿Y qué harás entonces?, dije yo. Pues buscar un trabajo y un lugar donde vivir, dijo Cesárea. ¿Y eso es todo?, dije yo. ¿Ese es todo el porvenir que te espera, Cesárea, hija mía?, dije yo, aunque probablemente no dijera hija mía, puede que sólo lo pensara. Y Cesárea me miró, una mirada cortita, así como de lado, y dijo que ése era el porvenir común de todos los mortales, buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar. En el fondo eres un reaccionario, Amadeo, me dijo (pero me lo dijo con simpatía). Y así seguimos un rato más. Como discutiendo, pero sin discutir. Como recriminándonos cosas, pero sin recriminarnos nada" (461).

resonancias que apunta a la existencia de un enigma o misterio, está sugerido por la naturaleza del único poema conservado de Tinajero, el que aparece en "Caborca": cuando Amadeo Salvatierra se los muestra, Belano y Lima lo decodifican al instante como un acertijo visual detrás del cual se vislumbra la amenaza de algún mal: la premonición de un riesgo grave, aunque inespecífico, que se vincula a la constelación de signos ominosos –la caída, el abismo, el desastre– mencionados páginas más arriba.

Esta misma constelación rodea la serie de descubrimientos que los detectives hacen en el desierto: para empezar, encuentran a Tinajero, pero lejos de toparse con una poeta vanguardista entrada en años, que en su juventud se dedicara a promover una revolución poética y política,[307] hallan a una anciana obrera retirada y ex-maestra de provincia, cuya vida terminó discurriendo "por los cauces más grises" que pueda imaginarse, como afirma Salvatierra de sí mismo para dar cuenta, con sobria amargura, de la oscuridad que espera a los exiliados de la poesía. La Cesárea Tinajero de 1976 se ofrece, a los ojos de sus perseguidores, como el voluminoso despojo –la mujer ha engordado masivamente– de una existencia infértil, marcada por un deterioro progresivo, que es moral y físico. La pobreza y la locura son, respectivamente, la condición objetiva y el estado subjetivo de una circunstancia lamentable y descorazonante: la del artista que no ha producido una obra; la del intelectual cercenado de las ideas. El aspecto más traumático para García Madero y los expedicionarios es, muy probablemente, el que haya dejado de escribir poesía y, en general, su retiro de toda empresa cultural: más allá de un proyecto demencial que involucra el plano de una fábrica –la fábrica de conservas de Santa Teresa, ciudad ficcional

[307] Es necesario recordar que, cuando vivía en México D.F., Cesárea trabajó como taquígrafa para el general revolucionario Diego Carvajal (personaje de ficción) (354).

inventada por Bolaño, donde Cesárea ha trabajado–, y que parece ser la plasmación residual y delirante de un anhelo utópico clausurado que, sin otro medio de expresión, se ha refugiado en la locura.[308] Despojada de su condición de poeta, la disminuida representación de Cesárea parece confirmar los viejos temores de su amigo Amadeo, quien al despedirse para siempre de ella la había imaginado convertida en "una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora" (461): es decir, degradada, reducida y descompuesta en tres factores simples, como el género, la clase y la raza. Fuera del medio cultural que solía otorgarle una identidad prestigiosa, se hacen descarnadamente visibles los estigmas de una marginalidad étnica, genérica y socioeconómica que la cultura había escamoteado. Una decepción contenida, y preñada de tristeza, es la reacción de los jóvenes poetas durante la anticlimática escena del hallazgo, que parece un desencuentro. En este marco, la vida cotidiana y prosaica triunfa decididamente sobre el arte y la poesía:

> Llegar hasta Cesárea no fue difícil. Preguntamos por ella y nos indicaron que fuéramos a los lavaderos, en la parte oriental del pueblo. Las artesas allí son de piedra y están puestas de tal manera que un chorrito de agua, que sale a la altura de la primera y que baja por un canalito de madera, basta para la colada de diez mujeres. Cuando llegamos sólo habían tres lavanderas. Cesárea estaba en el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrentó con naturalidad. Las

[308] Así lo explica Flora Castañeda uno de los testigos que García Madero y los otros entrevistan, una maestra de escuela que afirma haber conocido a Cesárea y que cuenta su descubrimiento del plano durante una visita a la minúscula y precaria pieza de Tinajero: "Y entonces la maestra vio o le pareció que veía un plano de la fábrica de conservas pegado en la pared. Y mientras escuchaba las palabras que Cesárea tenía que decirle, unas palabras que no vacilaban pero que tampoco atrepellaban, unas palabras que la maestra prefiere olvidar, pero que recuerda perfectamente e incluso comprende, ahora comprende, sus ojos recorrieron el plano de la fábrica de conservas, un plano que había dibujado Cesárea, en algunas zonas con gran cuidado en el detalle y en otras de forma borrosa o vaga, con anotaciones en los márgenes aunque la letra en ocasiones era ilegible y en otras estaba escrita con mayúsculas e incluso entre signos de exclamación, como si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba" (596).

> otras dos lavanderas también se volvieron. Durante un instante Cesárea y sus acompañantes nos miraron sin decir nada: la que estaba a su derecha tendría unos treinta años, pero igual podía tener cuarenta o cincuenta, la que estaba a su izquierda no debía de pasar de los veinte. Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio. Miré a Lima, había dejado de sonreír. Belano parpadeaba como si un grano de arena le estorbara la visión. (601-602).

Entre la Cesárea del pasado, la legendaria poeta fundadora del realismo visceral, y la Cesárea de 1976, se instala una distancia no sólo temporal sino, también, simbólica. En su cuerpo obeso y envejecido, en la degradación general de su presente, parecería encarnarse y asumir proporciones alarmantes el fracaso del programa utópico del realismo visceral de los años veinte, que contemplaba no sólo una revolución estética sino, también, una modernización social y económica incumplidas. Además de patentizar este fracaso, Cesárea señala una realidad más lacerante y rotunda: un retroceso, una suerte de involución espiritual, que ha transformado a una mujer de letras en una analfabeta funcional: como también lo son, o parecen serlo los poetas viscerrealistas de los setenta, en opinión de María Font. Al haber sido maestra, el vínculo de Cesárea con la educación es elocuente y, tal vez, emblemático de un fracaso mayor. Recordemos que, cuando aún ejercía la profesión docente, ella diseñó un plan de alfabetización masiva que jamás fue puesto en práctica, que además evidencia –en las erráticas listas de lectura, por ejemplo, que la maestra garabatea en un cuaderno negro que se extravía o acaba en la basura–[309] las huellas de un desequilibrio mental, y cuya irrealización podría ser extendida, bajo el tropo de

[309] "Sí, lo había leído, básicamente consistía en anotaciones, algunas muy sensatas, otras totalmente fuera de lugar, sobre el sistema de educación mexicano. Cesárea odiaba a Vasconcelos, aunque en ocasiones ese odio parecía más bien amor. Había un plan para la alfabetización masiva, que la maestra apenas entendió pues el borrador era caótico, y listas consecutivas de lecturas para la infancia, adolescencia y juventud que se contradecían cuando no eran claramente antagónicas. Por ejemplo: en la primera lista de lecturas para la infancia se encontraban las "Fábulas" de La Fontaine y de Esopo. En la segunda lista desaparecía La Fontaine. En la tercera lista aparecía un libro popular sobre el gangsterismo en los Estados Unidos, lectura tal vez, sólo tal vez, indicada para los adolescentes, pero en ningún caso para los niños, que en la cuarta lista desaparecía a su vez en beneficio de una recopilación de cuentos medievales. En todas las listas se mantenía "La isla del tesoro de Stevenson" y "La edad de oro" de Martí, libros que a la maestra le parecían más indicados para la adolescencia" (597).

la sinécdoque, como el síntoma de un colapso educativo de escala nacional cuyos efectos históricos todavía se dejan sentir cincuenta años más tarde: "pobreza, marginalidad, violencia son las marcas de la derrota del proyecto estatal" (Cobas Corral y Garibotto 186). Finalmente, en ello consiste la última obra de Cesárea: se trata de la redacción de un ambicioso plan educativo que jamás rendirá fruto. Ninguno de los planes revolucionarios del general Diego Carvajal surtirá efecto. El proyecto de la vanguardia habrá caído en el más negro de los olvidos, como le sucede a la memoria de Ernesto San Epifanio, poeta real visceralista a cuyo entierro ningún miembro del mundo cultural asiste.

Reflexionando en posesión del léxico –un vocabulario ideológicamente cargado– que nos propone la vanguardia, tal vez podríamos afirmar que, si la novela terminara en este punto –con la imagen de una mujer enloquecida–, se trataría del testimonio de una inversión de las expectativas. En lugar de haberse producido una transfiguración positiva de la vida a partir de las leyes del arte, habría ocurrido una invasión negativa de la vida en el arte. Es decir, una infiltración devastadora de factores históricos, como los condicionantes de género, raza y clase, en el ámbito ideal de la poesía y en la identidad misma de los poetas que han dejado de serlo. En ese caso, se podría hablar de una distopía, aunque contemporánea: la distopía es una forma de la imaginación que proyecta, en un tiempo futuro, los males de la sociedad presente (Davies 205). De proseguir esta lectura, el fracaso de Cesárea prefiguraría, fatalmente, el de Belano y Lima. La fusión del arte y la vida revelaría ser un ideal imposible, una utopía minada internamente por obstáculos de índole socioeconómica que no pueden sino generar realidades estructurales de desigualdad, postergación y violencia, como las que se viven en el desértico norte mexicano. A pesar de esta posibilidad catastrófica, la novela postula un final divergente, que fomenta una

lectura opuesta. Porque al día siguiente de haber dado con Cesárea, los poetas son alcanzados por Alberto y su secuaz, el sujeto con apariencia de policía, quienes los han estado siguiendo para arrebatarles a Lupita. En la escena siguiente, se da un enfrentamiento físico entre los dos bandos, un *showdown* armado en mitad del desierto que, realizado con armas blancas y armas de fuego, culmina con un inesperado gesto heroico y con una muerte que vuelve a transfigurar a Cesárea Tinajero: pero, esta vez, en mártir:

> Sentí un disparo y me agaché. Cuando volví a asomar la cabeza del asiento trasero vi al policía y a Lima que daban vueltas por el suelo hasta quedar detenidos en el borde del camino, el policía encima de Ulises, la pistola en la mano del policía apuntando a la cabeza de Ulises, y vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos del policía y de mi amigo. (604)

El cuerpo de Cesárea, ese mismo cuerpo maltratado, se interpone en la trayectoria de la bala que iba dirigida a Belano y Lima, y salva a estos de una muerte segura. Dicho de otro modo, ella entrega su vida para que los jóvenes poetas puedan continuar con la suya; se sacrifica en nombre del futuro, y en estricto cumplimiento de un genuino "impulso utópico" que se proyecta al porvenir y deposita en él su esperanza. Además de ello, el acto mismo contemplado como un *evento* se nos presenta, por su velocidad y su dinamismo intrínsecos, por la valentía que trasunta, y por su entrega absoluta y desinteresada, como una especie de sacrificio vanguardista que nos retrotrae a la discusión sobre Adán Buenosayres. Es interesante comparar la muerte de Cesárea con la del joven poeta bonaerense: las dos son actos singulares, las dos están dotadas de relieve estético, y poseen un aura especial, una estatura imponente, cierta majestad que subyuga, pese a la estilización parcialmente cómico-grotesca que interviene en la construcción de ambos personajes. No se puede olvidar que toda la aventura del desierto, el recorrido agónico del

Impala, tiene los rasgos de una *performance*: ya sólo su intensidad y su duración son suficientes para poder referirse a una realización efectiva, restringida si se quiere al tiempo limitado de la expedición, de la premisa utópica de la vanguardia. Sin embargo, esa realización no se agota en el viaje: lo cierto es que después de la muerte de Cesárea Tinajero, la aventura prosigue, se amplía y diversifica. La experiencia de búsqueda, persecución y encuentro actuará como un terremoto existencial que continuará repercutiendo en el futuro de la pareja protagónica de Los detectives salvajes, la cual dará inicio, tras la muerte de Cesárea, a esa doble vida errante que constituye una larga puesta en escena del martirologio inspirador, del sacrificio fecundo ofrecido por la autora de un proyecto biográfico-artístico –y tanático–, que Belano y Lima asumen como propio: la transfiguración estética de la muerte propia. Marcada por el ejemplo de la madre del realismo visceral, el suyo será un porvenir que, no a pesar de sus dificultades y dolores sino gracias a ellos, precisamente, entraña un martirio poético no carente de grandeza: después de todo, la subordinación absoluta del yo individual del artista, efectuada hasta el límite de la desaparición, a la religión del arte y la poesía, de ningún modo implica un simple fracaso. La Vida Poética tiene su contraparte en una Muerte igualmente Artística: la ética vanguardista prescribe un modo de vivir y otro de fallecer, que no se rigen por criterios utilitarios ni admiten veredictos nítidos, como aquel que distingue entre el éxito y el fracaso. La situación es, sin duda, más difícil de evaluar.

Quizá podríamos empezar a hacerlo sugiriendo que los detectives salvajes trazan, al abandonar México y al ingresar en la madurez –dos tránsitos simultáneos–, un mapa cognitivo[310]

[310] Concepto introducido en 1948 por el psicólogo Edward Tolman, el mapa cognitivo fue redefinido por Kevin Lynch en su libro The Image of the City de 1960 como una suerte de "brújula mental" que les permita a los sujetos orientarse en el espacio de la ciudad moderna, caótica y laberíntica. Por su parte, Valeria de los Ríos emplea

cuya serie de desplazamientos reinventa, *ad infinitum*, el espacio laberíntico del desierto de Sonora. Es necesario recordar que, mientras aún están recogiendo los pasos perdidos de Tinajero en el Impala que conduce Ulises Lima, los personajes pasan varias veces por los mismos lugares, que empiezan a antojárseles extrañamente familiares, aunque se trata de espacios nuevos; así, van y regresan, sólo para volverse a ir, persiguiendo pistas certeras o bien falsas que los lanzan hacia lo desconocido, o los devuelven al punto de partida, en un imprevisible proceso de marchas y contramarchas que dura poco más de un mes. Si fuera posible registrar estos movimientos en un mapa, mediante el dibujo de una línea, el resultado sería un diseño confuso, una suerte de garabato proliferante que sugeriría el recorrido por un laberinto. Se trata, sin embargo, de un laberinto "para perderse", y no "para encontrarse": la meta de quien transita por sus corredores no es escapar de él, ni buscar una salida, sino permanecer. En esa medida, hablar de una "meta" es inapropiado, ya que el vocablo encierra una connotación teleológica que no se condice con la voluntad inmanentista de durar sin término en el proceso de la errancia. La novela ofrece figuras análogas que especifican aún más este vínculo nomádico con el espacio: una de ellas aparece en la segunda sección, cuando la joven inglesa Mary Watson narra la aventura, ocurrida en 1977, de un grupo de viajeros europeos que vagabundean por el sur de Francia y España en la furgoneta de Hans, un locuaz *hippie* alemán, buscando un trabajo de verano que les permita ir tirando hasta el final de la temporada (244-259). Estos nómades festivos y despreocupados se cruzan, en sus

---

la noción para referirse al territorio imaginario de escala global que Bolaño diseña en su ficción, y que de libro a libro va sumando nuevas parcelas y dimensiones: "El mapa cognitivo de Bolaño no es el Macondo de García Márquez, territorio utópico, exótico y de límites claramente establecidos, sino la aldea global marcada por viajes y un contraste permanente con lo local" (240). Así, el mapa cognitivo de Bolaño propone una realidad espacial de fronteras difusas, que los viajeros cruzan una y otra vez, creando itinerarios personales guiados por el signo del extravío, la búsqueda sin objeto claro. De alguna manera, la brújula que orienta a estos sujetos es una "brújula ética" cuyo norte no es un lugar determinado, sino una forma de transitar por el mismo territorio: un modo peculiar de utilizar el mapa cognitivo.

espontáneas idas y venidas, con Arturo Belano, quien por entonces está empleado como vigilante nocturno de un cámping. Este episodio dramatiza las dos condiciones que, según Claude Fell, acompañan a la errancia: la precariedad económica, producida por el paso de un empleo eventual a otro –empleos no calificados, además–, y la creación de "comunidades itinerantes", como la que crece en torno a Hans (28). El trabajo en el cámping será tan sólo una ocupación eventual, como todas las que Belano ejercerá: la de pescador junto a Lima, por ejemplo, que además les ofrece a los amigos su última oportunidad de estar juntos antes de separarse para siempre. Así, el trabajo no fija ni enraíza a los sujetos, siempre flotantes y huidizos, en el espacio: apenas logra retenerlos temporalmente. Una vez más, la ética esbozada en el manifiesto infrarrealista se revela como el meta-discurso que explica y demanda el desplazamiento: "láncense a los caminos", exigía Roberto Bolaño. El movimiento perpetuo es un imperativo de la auténtica existencia poética; porque si "yo es otro", como postulaba Rimbaud, el viaje es la condición esencial de un tipo de sujeto que necesita descentrarse a sí mismo para ser más genuino: "El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua".

Existe una relación generativa entre la ética y el espacio: la segunda produce al segundo, y no al revés. El diseño de un mapa cognitivo laberíntico, como el que acabamos de describir, genera también su propio espacio, una dimensión acorde a las necesidades del desplazamiento perpetuo. Recurriendo a la tipología de Deleuze y Guattari (2010), sería dable referirse a un "espacio liso" en oposición a uno "estriado". El segundo refiere una realidad espacial sobre la cual el estado ha impuesto su dominio: se trata, pues, de un espacio centralizado, controlado

verticalmente, una esfera cerrada y homogénea, en la cual existen canales ya trazados, y donde el movimiento está previsto y responde a una ley. Por el contrario, el primero se define como un espacio sin centro y sin avenidas, un espacio abierto y múltiple, no sometido a una disciplina estatal, en el cual los desplazamientos siguen la "ley" aleatoria del rizoma.[311] Dicho de otra manera, el espacio liso es inmediato y táctil, mientras que el espacio estriado es geométrico y visual: el sentido del tacto no permite dirigir series extensas de movimientos –de alguna manera, cada "evento" de contacto es una realidad espontánea y aislada–, pero el sentido de la vista sí puede dominar espacios vastos y, por ende, proyectar sobre ellos cadenas más largas de acontecimientos cuya progresión se conoce de antemano. Espacio empírico y concreto, *vis à vis* espacio matemático y abstracto; espacio vivido "con los propios pies", que solo puede ser experimentado desde dentro de él mismo, versus espacio vigilado, que puede ser observado desde un punto exterior: aquí es posible acudir a una metáfora lúdica, pues si el espacio de un tablero de ajedrez es estriado, el de un tablero de damas viene a ser liso (Deleuze y Guattari 4-5). En este último ámbito, el sujeto protagónico es la "máquina de guerra": metáfora acuñada por Deleuze y Guattari para nombrar un modo de habitar el espacio liso y de viajar por sus regiones que es de naturaleza extra-estatal, y no solo porque no respeta las fronteras nacionales que los diversos estados establecen entre sus territorios –como tampoco Belano y Lima, cuyo hogar es la totalidad del espacio "liso" global, las aceptan: en realidad, la llamada máquina de guerra

[311] "Smooth space is precisely the space of the smallest deviation: therefore it has no homogeneity, except between infinitely proximate points, and the linking of proximities is effected independently of any determined path. It is a space of contact, of small tactile or manual actions of contact, rather than a visual space like Euclid's striated space. Smooth space is a field without conduits or channels. A field, a heterogeneous smooth space, is wedded to a very particular type of multiplicity: nonmetric, acentered, rhizomatic multiplicities that occupy space without "counting" it and can "be explored only by legwork". They do not meet the visual condition of being observable from a point in space external to them; an example of this is the system of sounds, or even of colors, as opposed to Euclidian space" (30).

representa un modo de organización espacial completo y autónomo, que es alternativo y paralelo al modo de organización estatal. Aludimos, entonces, a una forma de alteridad espacial "que viene de otra parte", o que "pertenece a otra especie" (Deleuze y Guattari 4). No sería impreciso afirmar, a partir de estas ideas, que el círculo de artistas que conforman los real visceralistas se desplaza por la ciudad de México como una máquina de guerra lo haría por un espacio urbano que se ha tornado liso, gracias, precisamente, a la conducta de la máquina que lo habita; en la misma línea, el piloto y los tres copilotos del Impala de Quim transforman el desierto sonorense en un páramo sin estrías, abierto al juego de las idas y venidas. En estos casos, se aplica la definición de Deleuze y Guattari para el estilo de movimiento de las máquinas de guerra: "the movement is not from one point to another, but becomes perpetual, without aim or destination, without departure or arrival" (5). Este movimiento tiene un efecto "desterritorializador" sobre los sujetos que lo ponen en práctica: "feelings become uprooted from the interiority of the "subject", to be projected violently outward into a milieu of pure exteriority that lends them an incredible velocity, a catapulting force" (9). Semejante fuerza "des-centradora" de la subjetividad es la que convierte a Belano y Lima en fantasmas inaprehensibles, objetos que no pueden ser definidos ni conocidos sino, tan solo, sugeridos desde distintas perspectivas por la maraña de la polifonía que rige la segunda sección de la novela. Ahora bien, ¿acaso no resulta anacrónico emplear la noción de máquina de guerra para explicar una serie de fenómenos contemporáneos, que se desarrollan en un tiempo histórico en el que la totalidad del espacio mundial está entregado a la soberanía de un número discreto de estados-nación? Siguiendo las reflexiones de Deleuze y Guattari, se debe reconocer que la máquina de guerra ha sido cooptada por el estado, que la ha puesto a su servicio bajo la máscara del ejército moderno; sin embargo, igualmente se puede considerar que los

procesos económicos asociados al capitalismo multi-nacional desterritorializan la primacía del estado nacional, y que en este contexto es posible volver a hablar de máquinas de guerra y de espacios lisos, sea en el macro-contexto de los organismos –las empresas multinacionales, por ejemplo– que trascienden las fronteras de los países, o en el micro-contexto intra-estatal de las minorías, los grupos marginales y otras células locales que desafían el control estatal "desde el vientre del monstruo".[312] Incluso antes de la plena instalación del espacio globalizado en la fase tardía del capitalismo, Deleuze y Guattari se preguntan si el *élan* nómade de las máquinas guerreras no sobrevive difundido y como sublimado –¿un retorno de lo reprimido?– en múltiples e impensadas esferas de la experiencia moderna: "Could it be that it is at the moment the war machine ceases to exist, conquered by the State, that it displays to the utmost its irreducibility, that it scatters into thinking, loving, dying, or creating machines that have at their disposal vital or revolutionary powers capable of challenging the conquering State?" (9). En otras palabras, la máquina de guerra conquistada se metamorfosea y asume rostros imprevistos, uno de los cuales es, al interior de los mismos estados nacionales, la "banda", una de cuyas encarnaciones es el círculo de artistas, agrupación minoritaria que invoca el espectro arcaico de la máquina de guerra pre-estatal: "What we wish to say, rather, is that collective bodies always have fringes or minorities that reconstitute equivalents of the war machine –in sometimes quite unforseen forms– in specific assemblages such as building bridges or cathedrals or rendering judgements or

[312] "The outside (el afuera del estado, se entiende) appears simultaneously in two directions: huge worldwide machines branched out over the entire ***ecumenon*** at a given moment, which enjoy a large measure of autonomy in relation to the States (for example, commercial organizations of the "multinational" type, or industrial complexes, or even religious formations like Christianity, Islam, certain prophetic or messianic movements, etc) but also the local mechanisms of bands, margins, minorities, which continue to affirm the rights of segmentary societies in opposition to the organs of State power. The modern world can provide us today with particularly well developed images of these two directions: worldwide ecumenical machines, but also neoprimitivism, a new tribal society as described by Marshall McLuhan" (15).

making music or instituting a science, a technology…" (24). Una música, una ciencia, una tecnología: o, también, una poesía, cultivada como un modo de vida nomádico que implica desplazarse rizomáticamente por un espacio liso: "Packs, bands, are groups of the rhyzome type, as opposed to the arborescent type that centers around organs of power" (13). No hablamos, aquí, únicamente de un espacio de tipo físico, sino además de un espacio cultural, dentro del cual el real visceralismo opera también como un rizoma.

Consideramos ya un impulso utópico, pero para definir la ética del realismo visceral en términos más precisos habría que aludir, siguiendo a Peter Elmore, a una "vocación de la partida" (257); o a Claude Fell, a una "pulsión de errancia": éste sería el motor básico, el corazón mismo de la empresa. De acuerdo con Fell, la voluntad de viajar funciona como un impulso generalizado que contamina la totalidad del mundo ficcional, impidiendo que nada en él, en ninguno de sus niveles –ni en la forma, ni en el contenido–, permanezca idéntico a sí mismo. La inestabilidad explica, por ejemplo, por qué la "efervescencia dionisíaca" de los poetas-errantes (Fell 29) implica estados anímicos ambiguos y aún contradictorios, en los que la risa y las lágrimas se mezclan: "con muchas ganas de llorar y con mucha alegría" (Los detectives salvajes 382), podría ser la descripción exaltada de una situación emocional mixta y extrema. Fell sostiene que el viaje es exterior, como lo prueba el hecho de que los poetas-errantes se desplacen por el globo, pero agrega que también posee una proyección *interior*, y que suele estar asociado a los movimientos de la fantasía y el sueño (Fell 30). Adicionalmente, Los detectives salvajes le propone al lector un viaje por su misma estructura: el carácter polifónico del discurso asegura que esa travesía lo llevará a recorrer distintas texturas de oralidad, distintos espacios geográficos, contextos culturales, y mundos imaginarios (Fell 37). La novela supone, por otra parte, viajar por

los otros libros que componen la obra de Bolaño: por ejemplo, el episodio de la poeta uruguaya Auxilio Lacouture, que apenas ocupa algunas páginas aquí, se verá expandido en una novela posterior titulada Amuleto (1999). Por último, Fell sostiene que el motivo del viaje y la errancia le permite a Bolaño construir una visión amplia del sistema de interrelaciones entre la obra, el autor, el lector, la tradición y el futuro; en suma, una concepción viajera de la Literatura que concibe su devenir como un tránsito de larga duración, aunque no eterno. Una "invitación al viaje", usurpando el título del poema de Baudelaire: "Le mot "voyage" prend ici véritablement son sens métaphorique d'aventure de la lecture et de l'écriture" (35). De otro lado, la tradición francesa no es la única que alimenta el motivo del viaje: los poetas *beat*,[313] con sus largos recorridos terrestres por la geografía norteamericana, son un referente primordial.

En este punto es necesario introducir una distinción. Hemos hablado en pareja de Belano y Lima, como si sus trayectorias vitales después de 1976 trazaran líneas paralelas, cuando lo cierto que ambos poetas terminan en lugares muy distintos. Si bien es cierto que, en un principio, los dos acatan el principio del viaje, y se convierten en trotamundos, Lima acaba por desertar y termina instalado en el sedentarismo. Después de su aventura vienesa con Heimito Künst, un neo-nazi subnormal, acontecida alrededor de 1980 (303-316), Lima da por concluido su ciclo viajero de cuatro años y regresa a México D.F., donde intenta resucitar su movimiento poético,

[313] Sobre esta conexión con la poesía norteamericana sostiene Peter Elmore: "En efecto, la condición itinerante, pasajera, es lo que define a los protagonistas de *Los detectives salvajes*: las vidas de los poetas se rigen por el impulso del tránsito, por la vocación de la partida. En la segunda sección del libro, una becaria estadounidense dice, a propósito de los «realistas viscerales» de los años setenta, que éstos le resultaron simpáticos porque «parecían *beats*». La observación no es caprichosa, pues en efecto Belano, Lima y sus compañeros reivindican un espíritu neovanguardista que los acerca a la actitud contestataria y hedonista de Ginsberg, Ferlinghetti, Corso y, sobre todo, Kerouac. Precisamente, la última sección de la novela –titulada «Los desiertos de Sonora»– hace recordar el excéntrico peregrinaje por las carreteras que le da forma a En el camino, la novela emblemática de Kerouac y la propuesta beatnik" (257).

pero sin ningún éxito.[314] Al poco tiempo, en 1982, es invitado por su amigo Hugo Montero a formar parte de la delegación poética mexicana en un viaje oficial a Nicaragua, el último periplo de su carrera. Lo más significativo de este viaje es, por cierto, la misteriosa desaparición de Lima, que no vuelve a México con los demás "poetas campesinos" y permanece una temporada de dos años en Nicaragua, empapándose, al parecer, de la realidad de la revolución sandinista, proceso iniciado cuatro años antes de su estancia en el país. De ella casi nada llega a saberse; el encargado de transmitir la críptica y crítica reflexión de Lima sobre su propia experiencia es Jacinto Requena, quien termina, como los demás ex-poetas, alejándose de él.[315] La metáfora del río tiene un indiscutible aire de clausura: lo que Lima ha descubierto en Nicaragua, donde la revolución es ya una realidad institucional, es la imposibilidad de una revolución eficaz, como lo revela la persistencia de la miseria y el dolor. Las palabras de Requena sugieren que, para el Lima que regresa de Managua, la revolución representa una esperanza fallida, una ilusión del pasado –irrealizable anhelo personal al mismo tiempo que impracticable utopía colectiva– que no resulta factible, y que si ha sido realizada, como en Nicaragua, entonces no tardará en fracasar; mientras que el futuro le pertenece a la expansión imparable del capitalismo.[316] En otras

[314] En la voz de María Font: "Al día siguiente Xóchitl me contó cómo había ido la reunión. Igual que una película de zombis. Para ella, el real visceralismo estaba acabado, lo cual era una pena porque los poemas que ahora escribía, dijo, eran en el fondo poemas real visceralistas. La escuché sin decir nada. Después le pregunté por Ulises. Él es el jefe, dijo Xóchitl, pero está solo. A partir de aquel día ya no hubo más reuniones real visceralistas y Xóchitl no volvió a pedirme que cuidara a su hijo por las noches" (320).

[315] "Un día le pregunté dónde había estado. Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa, ese río no existe. Me dijo, sin embargo, que había recorrido ese río y que ahora podía decir que conocía todos sus meandros y afluentes. Un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, aunque no todas las islas estaban pobladas, y en donde a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría" (366).

[316] "De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso de lo

palabras, Lima se encuentra en un callejón sin salida ideológico, alienado de sus propias esperanzas utópicas y ajeno al rumbo que la Historia está tomando en el presente, lo cual supone una doble exclusión que cancela su agencia política y lo expulsa, además, de la historia de la novela. A estas alturas, Lima deja de ser un personaje digno de interés, y la última información que el lector conoce de él es que, luego de su regreso a México, se ha puesto a convivir con una *punkie* llamada Lola: cómica y despectiva forma de graficar su degradación.[317] A partir de entonces, su vida será sedentaria y gris: Lima acepta una mediocridad análoga a aquella de la que García Madero había huido muchos años atrás, cuando abandonó a Rosario y se lanzó a explorar, rizomáticamente, el desierto de Sonora, en un gesto valeroso que el ex-líder del grupo poético, transformado en esposo y padre, no volverá a ensayar. La normalidad familiar y la ausencia de sobresaltos simboliza el fin de la aventura poética; el éxito de la filiación requiere, para concretarse, el fracaso de la afiliación y el alejamiento del círculo de artistas y de su ética nómade. Con Deleuze y Guattari, el espacio de la familia deja ser liso y se llena de estrías que prescriben la acción.

A diferencia de Lima, Arturo Belano continuará su viaje hasta el final: aunque después de abandonar el realismo visceral perseguirá una carrera de novelista, decisión que podría hacernos sospechar de un posible abandono de la Vida Poética, lo cierto es que Belano se conducirá, siempre, como un poeta, en el sentido de que obedecerá una norma de arrojo y valentía que lo

---

ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros" (366-367).

[317] "Vivía en una vecindad de la colonia Guerrero, adonde sólo iba a dormir, y se ganaba la vida vendiendo marihuana. No tenía mucho dinero y el poco que tenía se lo daba a una mujer que vivía con él, una chava que se llamaba Lola y que tenía un hijo. La tal Lola parecía una tipa de armas tomar, era del sur, de Chiapas, o tal vez guatemalteca, le gustaban los bailes, se vestía como punk y siempre estaba de mal humor. Pero su niño era simpático y al parecer Ulises se encariñó con él" (366).

situará en los márgenes del mercado editorial español, y que lo llevará a dar una prueba literal de su valor cuando se bata en duelo, en la playa de Barcelona, con el crítico Iñaki Echevarne, para defender su honra de escritor y proteger su obra de una crítica desfavorable que todavía no ha sido escrita, protagonizando así una escena cómica y bufonesca que, sin excluir la auto-ironía, posee en mi opinión una fundamental seriedad que transfigura su aparente absurdo en una epifanía de auto-reconocimiento (463-483). Como señala Florence Olivier, en la obra de Bolaño la defensa de la Literatura puede asumir tintes irónicos, pero estos no la descalifican: "La vindicación del honor literario, vale decir del valor de la literatura, si bien desestabilizada por una ironía que tiene mucho de pudor, está presente tanto en la ficción como en los ensayos, reseñas, crónicas y discursos" (184). Lejos de demostrar la locura de Belano, su actitud revela un espíritu romántico y heroico que la novela celebra y presenta como un "momento de verdad", en el cual se revela la coherencia subyacente y la primordial necesidad e "inocencia" de las acciones de Belano: su invocación al duelo se desnuda como una "acción real visceralista".[318] El objetivo de esta acción es, para Olivier, defender el "valor" de la literatura, otorgándole a este palabra un doble sentido: su primer significado alude a la valentía del escritor, un sujeto dispuesto a correr cualquier peligro, delatando una voluntad de riesgo que emana de su misma vocación literaria entendida como una entrega suicida de la propia vida; el segundo significado de "valor" remite a la importancia no-mercantil de la literatura en tiempos contemporáneos, marcados por el establecimiento de una poderosa industria editorial en el mundo hispánico. En opinión de

[318] Así lo sugiere el joven crítico Jaume Planells, colega de Echevarne y padrino suyo en el duelo: "Durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (si me permiten la expresión) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra inútil inocencia" (481).

Olivier, la escena del duelo tiene su contraparte en la vergonzante secuencia de testimonios de críticos y escritores en el marco de la Feria del Libro de Madrid, una sección que desnuda el "deshonor" de aquellos escritores que renuncian a la ética del "valor" y subordinan su pluma a las exigencias del mercado editorial, envileciéndose: un ejemplo particularmente abyecto es el del joven escritor Marco Antonio Palacios, suerte de anti-real visceralista, o imagen invertida de Rimbaud.[319] Por otra parte, la memorable escena del duelo entre Belano y Echevarne marca el final de la etapa barcelonesa del poeta-novelista y lo arroja, nuevamente, a la aventura, diferenciándolo de Ulises Lima y convirtiéndolo en el último depositario de la ética realvisceralista, el último eslabón de una cadena histórica que implica, también, el cierre del proyecto vanguardista (¿o que proclama, por el contrario, su posibilidad de supervivencia indefinida?). El futuro reportero *free-lance* ha comprado un pasaje para Tanzania, y será en el continente africano, espacio periférico por excelencia y sitio emblemático de la otredad, donde transcurrirán las últimas escenas de su vida y donde tendrá lugar su propia muerte romántica, que citará la de Cesárea Tinajero, ocurrida veinte años atrás en esa otra periferia: el desierto de Sonora.

Como él mismo afirma sin rodeos, Belano viaja a África buscando la muerte, pero no cualquier muerte: por eso cuida con tanto esmero su estado físico, porque desea fallecer de un

[319] "**Marco Antonio Palacios, Feria del Libro, Madrid, julio de 1994.** He aquí algo sobre el honor de los poetas. Yo tenía diecisiete años y unos deseos irrefrenables de ser escritor. Me preparé. Pero no me quedé quieto mientras me preparaba, pues comprendí que si así lo hacía no triunfaría jamás. Disciplina y un cierto encanto dúctil, ésas son las claves para llegar a donde uno se proponga. Disciplina: escribir cada mañana no menos de seis horas. Escribir cada mañana y corregir por las tardes y leer como un poseso por las noches. Encanto, o encanto dúctil: visitar a los escritores en sus residencias o abordarlos en las presentaciones de libros y decirles a cada uno justo aquello que quiere oír. Aquello que quiere oír desesperadamente. Y tener paciencia, pues no siempre funciona" (490).

modo concreto, planificado y *montado* por él, y no verse sorprendido por los azares de la mala salud.[320] Según le confiesa a Jacobo Urenda, "me dejó entender que estaba allí para hacerse matar, que supongo no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte, el matiz está en que no te tomas la molestia de hacerlo tú mismo, aunque en el fondo es igual de siniestro" (529). Hay, pues, un aspecto pasivo y otro activo en este "hacerse matar": se trata de poner en escena las condiciones ideales para morir. Narrado por el fotógrafo argentino Urenda, quien es probablemente el último latinoamericano que ve con vida a Belano, el episodio de la literal desaparición de este en el maremágnum de la guerra civil liberiana puede ser leído en clave rimbaudiana, como un siniestro homenaje emulatorio a la efigie del poeta francés.[321] El joven autor de las Iluminaciones, que abandonó Europa a la edad de veinte años, pasó por Indonesia

[320] Nos lo hace saber Jacobo Urenda, que reflexiona sobre esta paradoja de Belano, pero sin dar con su sentido profundo: "Cuando volví a París él se quedó en Luanda. Tenía pensado ir hacia el interior, en donde aún pululaban las bandas armadas e incontroladas. Antes de marcharme tuvimos una última conversación. Su historia era bastante incoherente. Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas (no es una disculpa, no es una disculpa en el sentido que ustedes creen, para el caso no se trata de juzgar las lecturas). Pero por otro lado, y esto resultaba paradójico, él se cuidaba, se tomaba cada día religiosamente sus pastillitas, una vez lo acompañé a una botica de Luanda buscando algo que se pareciera al Ursochol, que es ácido ursodeoxicólico y que era lo que más o menos le mantenía abierto su colédoco esclerosado o algo así, y Belano en estas lides se comportaba más bien como si su salud le importara mucho, yo lo vi meterse en la botica hablando un portugués del infierno, lo vi revisar las estanterías, primero por orden alfabético y luego al azar, y cuando salimos, sin el condenado ácido ursodeoxicólico, yo le dije che Belano, no te preocupes (pues le vi en la cara una sombra del demonio), yo te lo mando apenas llegue a París, y entonces él me dijo: sólo se consigue con receta médica, y yo me puse a reír y pensé este compadre tiene ganas de vivir, qué va a querer morirse" (528).

[321] El motivo del viaje aparece en más de un lugar de la obra poética de Rimbaud. En ella, la travesía es la cifra de una ética aventurera que recuerda, en gran medida, la ética viajera de los real visceralistas. Como ejemplo, leamos el poema "Sensation":

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien,
Mais l'amour infini me montera dans l'âme ;
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, heureux- comme avec une femme.

antes de establecerse como comerciante de café y traficante de armas en Etiopía, realizando un destino paradigmático que suministra uno de los hilos enhebrados por Belano en la trama de su propia biografía. Sin embargo, el "viaje a África" de Belano no puede ser considerado una réplica de la experiencia de Rimbaud, de la misma manera que el segundo realismo visceral no es, sin más ni más, una copia del primero. Hay otros referentes que debemos tomar en cuenta. Uno de ellos, para Peter Elmore, es la figura de Joseph Conrad, con ciertos personajes del autor polaco "a los que seduce oscuramente un destino trágico" (256). Podemos pensar, como posible modelo de Belano, en el más emblemático de ellos: Kurtz, el comerciante de marfil que, en El corazón de las tinieblas (1902), viaja al centro de la barbarie, el cual no es sino la proyección del orden colonial, y se deja atrapar y transformar por su horror.

Conrad aporta una posibilidad de lectura; con idéntica intención de esclarecer el sentido de los pasos del trashumante poeta chileno, Leila Gómez[322] señala que la escena del duelo entre Belano y Echevarne constituye una cita literaria que nos sitúa en un escenario conocido: el territorio de orillas y fronteras, de malevos y cuchilleros, de viajeros que cruzan límites y no vuelven más a su tierra de origen, en el que se desarrolla una serie de ficciones borgeanas centradas en el asunto del pasaje cultural. También estudiados por Gómez, dos textos emblemáticos de esta serie son "Historia del guerrero y la cautiva" y "El sur" –cuyo núcleo es, además, un duelo mortal a cuchillo–, dos cuentos que releen la literatura de viajes en lengua inglesa y, en particular, la obra del viajero y dandy inglés Robert Cunninghame Graham (1852-1936). El vínculo entre Borges y este escritor está dado por la creación de un tipo especial de

[322] Artículo inédito: "El cosmopolitismo maldito y la "illusio de lo literario": Arthur Rimbaud y Roberto Bolaño. "No les hacíamos caso a nadie: excepto a Rimbaud y Lautréamont".

viajero, el llamado "viajero tránsfuga" que abandona su cultura para abrazar una distinta y sumergirse en ella, pese a que quizá en un principio la sola posibilidad de hacerlo haya sido causa de horror. La siguiente cita describe la trayectoria de estos viajeros divididos entre la maravilla y la repulsión de lo desconocido, seres extremos y ambivalentes que nos hacen pensar en algunos personajes del escritor norteamericano H. P. Lovecraft –por ejemplo, en su magnífica novela corta The Shadow over Innsmouth, de 1931– que abandonan las seguridades de su cultura de origen para responder al perturbador llamado, tal vez irresistible, de grupos humanos que están fuera de su conocimiento, aunque tal vez encierran el secreto de una misteriosa pertenencia:

> Tanto en los cuentos de Graham como en los de Borges los extranjeros que realizan el pasaje cultural son presas de la fascinación y el terror de la Otredad. Las historias se entretejen de manera tal que el destino barbárico se vuelve inescapable y la fatalidad es buscada y aceptada. Los viajeros de Graham y Borges se abandonan a una Otredad que los abraza y los transforma de un modo substancial. (Gómez 2009: 195)

Podemos preguntarnos si, para los propósitos de nuestra lectura, el Arturo Belano que busca la muerte en África puede ser definido como un viajero tránsfuga. El tránsfuga se define como un sujeto que "abandona su identidad al cambiarla por otra contrapuesta, aceptando un destino inevitable" (Gómez 2009: 190). En esta transformación radical de la identidad, hay un "sometimiento romántico" y una "aceptación trágica" que lo empujan a fundirse con la Otredad cultural; en palabras de Julia Kristeva, el pasaje cultural resulta abyecto, porque implica una disolución de los límites del sujeto y una entrega al "caos de la indiferenciación" (Kristeva, citada en Gómez 2009: 195-196). Sin duda alguna se verifica en Belano la aceptación trágica de un destino fatal, aceptación que implica la búsqueda de un fin romántico: una actitud semipasiva

que también explica la entrega de Juan Dahlmann en "El sur" a la cadena de acontecimientos que culminará, sin defecto, con su muerte. Si Dahlman empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura, Arturo Belano sigue al fotógrafo español Emilio López Lobo en una excursión temeraria a través de un bosque sembrado de enemigos, cuyas probabilidades de éxito son mínimas.[323] Sin embargo, es posible reformular las afirmaciones según las cuales esta excursión genera un pasaje cultural, que produce a su vez una transformación radical de la identidad. La aventura africana de Belano presenta guiños y alusiones al pasado del mismo personaje, tanto a las vivencias del realismo visceral como a la etapa de sus viajes europeos. Al contrario, la alusión a una cultura "otra" es casi inexistente, más allá de mencionar la convulsa situación política de Liberia. Por ejemplo, el vehículo que lleva a Urenda y Belano hasta Black Creek, la aldea liberiana de la cual partirá la expedición suicida del segundo, es un destartalado Chevy que resucita, como si se tratara de un automóvil fantasma, la memoria del viejo Impala amarillo que transitó, veinte años antes, por el dédalo de las carreteras sonorenses (539). Además, la amistad entre Belano y el fotógrafo de guerra madrileño remite a la relación entre Belano y Lima: se trata, en ambos casos, de parejas solidarias de amigos que se lanzan juntos a una experiencia límite, una aventura de alto riesgo. Por otra parte, como planteábamos páginas más arriba, la experiencia mexicana del realismo visceral, vista en su conjunto, se coloca en primer plano como una auténtica "Obra" vitalista que desplaza la obra escrita, convirtiéndola en

[323] "A esa hora ya podía distinguir sus siluetas recostadas contra la pared de madera (Urenda se refiere a Belano y López Lobo). Los dos estaban fumando y los dos parecían cansados, pero tal vez esta última impresión fuera debida a mi propio cansancio. López Lobo ya no hablaba, sólo hablaba Belano, como al principio y, cosa sorprendente, estaba contando su historia, una historia sin pies ni cabeza, una y otra vez, con la particularidad de que a cada repetición resumía la historia un poco más, hasta que finalmente sólo decía: quise morirme, pero comprendí que era mejor no hacerlo. Sólo entonces me di cuenta cabal que López Lobo iba a acompañar a los soldados al día siguiente y no a los civiles, y que Belano no lo iba a dejar morir solo" (547).

accesoria: no se define de otro modo el ímpetu de Belano, cuya misión en África es desempeñarse como reportero, tarea que no produce una obra escrita digna de mención. Finalmente, Belano pone en escena una encarnación personal de la muerte de Cesárea Tinajero, que comparte con ella el aura de leyenda, el relieve estético y la grandeza ética; sin embargo, hay una diferencia capital que nos impide afirmar, sin caer en el error, que Belano repite el destino de Tinajero: ella muere, y el lector así lo confirma, pero éste no es el caso de su discípulo.

Todo esto indica que el viaje a África supone, para el poeta viajero, un retorno hacia el centro de sí mismo: es decir, una confirmación de su fe en las premisas éticas del realismo visceral, que, como hemos visto ya, propone la errancia y el nomadismo como forma de vida. En este sentido, es significativo que Belano desaparezca en una excursión, un viaje de elevada peligrosidad que, todo lo indica, acabará con su muerte; sin embargo, como Jacobo Urenda nos asegura, la evidencia disponible no permite afirmar que el poeta haya muerto. Como sucede con Dahlmann en "El sur", cuya narración se interrumpe justo antes del duelo, nunca llegamos a ver el cadáver de Arturo Belano, contemplación que sí nos es permitida en el caso de Cesárea Tinajero. Todo lo que el lector sabe es que el ex-real visceralista, que en realidad nunca abandonó su condición como poeta de vanguardia, ha desaparecido en la excursión suicida sin dejar rastro alguno (548-549); que se lo ha tragado la espesura, como a su homónimo Arturo Cova, el protagonista de La vorágine (1924). Belano se esfuma en el curso de un viaje; como sujeto, se diluye en el proceder de travesía, se hace invisible y pierde su identidad mientras está realizando una práctica que constituye, para los real visceralistas, la afirmación identitaria por excelencia: aquello que concede ser y espesor al sujeto es, al mismo tiempo, aquella que lo destruye. Y esta paradoja que nos permite postular la siguiente idea: la silueta de un real

visceralista corresponde, finalmente, a la forma de un espectro. Si el viaje descentra al viajero, arrojándolo fuera de sí mismo y convirtiéndolo en un "otro" incognoscible, entonces la epítome del viajero es un sujeto invisible, un desaparecido que jamás podrá ser idéntico a sí mismo porque su yo es una figura vacía. La identidad, dicho de otra manera, construye una "atopía": es la negación de todo lugar por un exceso de dinamismo. El producto de esta destacable coherencia vital, que nos permite ver a Belano como un único sujeto ético desde su adolescencia hasta su desaparición en Liberia, es su transfiguración en una leyenda artística. Su último viaje, cuyo resultado desconocemos, no acabará nunca, pues se propone como un ejemplo que perdurará en la memoria de posibles discípulos futuros: así como el recuerdo de Cesárea permaneció en la suya propia, continuando un linaje de heroísmo que asegura la persistencia del impulso utópico de la vanguardia.

Vale la pena incluir completa la escena de la desaparición, notando con especial cuidado los dispositivos de estetización que mitifican el evento, convirtiéndolo en un cuadro de heroísmo juvenil y, sobre todo, de valor, noción reforzada por la escenografía militar. Me gustaría destacar dos puntos: primero, la reflexión sobre la muerte y su escaso valor, que le corresponde al fotógrafo Urenda: ella sugiere que ni siquiera la realidad ominosa de la muerte supera la grandeza del sacrificio poético, el cual es presentado así como una dimensión más vasta y misteriosa que la primera. Subrayo también la autoconciencia de Belano, que se expresa en una frase aparentemente casual –"no deja de ser bonito"– y traiciona de este modo su participación como co-autor del evento. Éste no se encuentra del todo bajo su control, ciertamente, pero sí podemos decir que el sometimiento al peligro, y la decisión de continuar viaje, son acciones que Belano realiza y que pesarán sobre su futuro:

> Era una mañana hermosísima, de una levedad azul que erizaba los pelos. López Lobo y los soldados nos vieron salir y no dijeron nada. Belano sonreía. Recuerdo que caminamos en dirección a nuestro inservible Chevy y que le dije varias veces que lo que pensaba hacer era una barbaridad. Oí la conversación de anoche, le confesé, y todo me obliga a conjeturar que tu amigo está loco. Belano no me interrumpió: miraba hacia los bosques y las colinas que circundaban Brownsville y de vez en cuando asentía. Cuando llegamos al Chevy recordé a los francotiradores y tuve un repentino principio de pánico. Me pareció absurdo. Abrí una de las portezuelas y nos instalamos en el interior del coche. Belano se fijó en la sangre de Luigi pegada en la tapicería, pero no dijo nada ni yo consideré oportuno darle una explicación a esas alturas. Durante un rato permanecimos ambos en silencio. Yo tenía la cara oculta entre las manos. Después Belano me preguntó si me había dado cuenta de lo jóvenes que eran los soldados. Todos son jodidamente jóvenes, le contesté, y se matan como si estuvieran jugando. No deja de ser bonito, dijo Belano mirando por la ventanilla los bosques atrapados entre la niebla y la luz. Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondió. Eso ya lo sabía, esperaba otra respuesta, algo que resultara decisivo, pero no le dije nada. Me sentí muy triste. Quise decir algo más y no encontré palabras. Luego bajamos del Chevy y volvimos a la casa alargada. Belano cogió sus cosas y salió con los soldados y el fotógrafo español. Lo acompañé hasta la puerta. Jean-Pierre iba a mi lado y miraba a Belano sin entender nada. Los soldados ya comenzaban a alejarse y allí mismo le dijimos adiós. Jean-Pierre le dio un apretón de manos y yo un abrazo. López Lobo se había adelantado y Jean-Pierre y yo comprendimos que no deseaba despedirse de nosotros. Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura. (547-548)

Contra esa extendida visión según la cual la novela de Bolaño es un texto de clausura, un libro que dramatiza el tránsito de una era utópica a un momento post-utópico de la literatura latinoamericana, Claude Fell le atribuye a Los detectives salvajes un rol fundacional (31). Fell también señala que los veinte años de errancia de los poetas viajeros, entre 1976 y 1996, constituye una "prolongación" de la ética del realismo visceral, tesis que nos hemos dedicado a corroborar y explorar hasta lejanas consecuencias en las páginas precedentes.[324] El más puro y

[324] "Aussi le nomadisme, tel que le vivent les deux protagonistes dans le deuxième volet du roman, devient-il le prolongement de cette attitude "rebelle" (d'où l'adjectif "salvajes" du titre) et l'expression d'un refus du *statu quo*, de l'immobilisme, de l'uniformisation, de la "violence totalitaire" dénoncée par Michel Foucault, de l'assignation à résidence, propres à une certaine "modernité"… En ce sens, les déambulations de Belano et de Lima –qui ne cessent à aucun moment de parler poésie et littérature avec leurs différents interlocuteurs– peuvent d'abord

valeroso representante de esta divisa es, sin duda, Arturo Belano, aunque tampoco podemos restarle méritos a Ulises Lima, que continúa escribiendo poemas desde México hasta Israel. Lo que empezó como la aventura grupal y adolescente del segundo realismo visceral, se convirtió en la empresa artística individual de un *freelancer* chileno de mediana edad perdido en África, cuyo destino trágico y romántico podría convertirse, potencialmente, en el ejemplo para futuros seguidores encargados de continuar el viaje. Este, sin embargo, ya no podrá realizarse en grupo, como solía ser en el pasado: ahora es el turno del individuo, quizá el único agente capaz de mantener vivo el fuego del impulso utópico.

***

En la introducción a este tercer capítulo sugerimos que, con Palinuro de México y Los detectives salvajes, el motivo del círculo de artistas entraba en una fase terminal y, posiblemente, alcanzaba su fin. A pesar de ello, la discusión de estas novelas nos ha llevado a postular dos formas diferentes, aunque complementarias, de supervivencia: en primer lugar, la fusión del cenáculo y la multitud, proceso politizador del círculo de artistas, ha permitido realizar una devolución del proyecto de reelaboración estética del discurso médico al seno más amplio de la sociedad en su conjunto. En segundo lugar, Arturo Belano nos ha demostrado, con su propia muerte y posterior transformación en leyenda, que la muerte sacrificial de Cesárea Tinajero y la disolución del realismo visceral no implican el cierre de una experiencia, sino que permiten su prolongación a un nivel individual. A partir de estas dos líneas de reflexión, es posible afirmar que el círculo de artistas consigue sobrevivir a través del acto mismo de vulnerar sus límites

---

se lire comme un acte de résistance, de dissidence par rapport aux pouvoirs constitués, à la littérature et à l'Histoire "officielles", à la culture hégémonique, et comme un acte d'allégeance à l'anomie" (Fell 28).

tradicionales; sea abriéndose a grupos más vastos, o concentrándose en biografías individuales, el círculo de artistas logra trascenderse a sí mismo y difundir su legado ético y artístico. En este sentido específico, tanto Palinuro de México como Los detectives salvajes son novelas exitosas: en ellas se realiza la fusión del arte y la vida, porque los principios que regulaban el primero se amplifican y trasladan para revolucionar la segunda.

REFLEXIONES FINALES

El objetivo de esta tesis ha sido investigar, desde una perspectiva que podríamos denominar como una "antropología del arte y de sus practicantes", qué relaciones sociales se generan en el contexto de ciertos grupos humanos de tamaño reducido, conformados únicamente por artistas y estetas, que carecen de toda afiliación institucional oficial, y por ende le deben su ser social –y la totalidad del contenido de su subjetividad, podría argüirse– a la comunidad artística de la que forman parte. En otras palabras, se trata de un estudio de comunidades estéticas que no postulan ninguna obra colectiva: su única "labor" es constituirse ellas mismas, en tanto organismos sociales, como obras de arte, o mejor dicho aún, como sitios de producción de eventos estéticos. En palabras de Maurice Blanchot, el trabajo propio de una comunidad, esté compuesta o no por artistas y estetas, es una labor de "désoeuvrement", término difícilmente traducible que designa un paradójico "unworking": concepto que también nos sirve para definir la actividad constitutiva, en nuestro caso particular, del círculo de artistas. Así, la comunidad efímera "differs from a social cell in that it does not allow itself to create a work and has no production value as aim" (11). Esta podría plantearse como una conclusión preliminar: existe un divorcio radical entre el mundo productivo de las sociedades capitalistas y el orbe estético (y estetizante) de estas comunidades.

Ahora bien, es posible extraer de cada capítulo de la presente investigación otros corolarios que intentaremos, aquí, poner en relación y hacer dialogar, con la esperanza de proponer la síntesis resultante como una fórmula de interpretación del corpus total de la tesis. Así, los elementos que de una u otra manera están presentes en las asociaciones que lideran la

seis novelas leídas en las páginas precedentes, son estos: el simulacro como principio de realidad; el vínculo más o menos melancólico, pero siempre distante aunque se intente recrearla, con la experiencia concluida de la vanguardia histórica; el rol múltiple de los medios de comunicación y la cultura de masas, especialmente del cine; la amistad como aventura grupal de exploración urbana y de transformación de la ciudad; el carácter performativo, gestual –casi operático–, e histriónico de la identidad individual y colectiva; el culto a la intensidad como práctica comunitaria –de *communitas*, según Victor Turner–, cuya concreción es el evento; la organización más o menos jerárquica del grupo, con los papeles definidos de líder/seguidor y discípulo/maestro; su excluyente composición masculina, salvo excepciones, rasgo que delata una sombra patriarcal; su articulación heterogénea, modelable en arreglos de proximidad varia, con la sociedad y la política; su signo disidente y contestatario, que termina resolviéndose y neutralizándose en la parodia, en la ineficacia o en la muerte; su duración efímera, su disgregación y el posterior imperio de la nostalgia, que parece ser el fin inevitable –y quizá esencial, constitutivo– de todos los colectivos de estas características. Vamos a transitar, en orden, por cada una de las rutas esbozadas aquí, haciendo constante alusión a las novelas concretas pero buscando poner en primer plano esas venas transversales que cortan a través de los textos y los confrontan.

En el primer capítulo, dedicado a las novelas de Arlt, se planteó que la sustancia de la realidad –o dimensión paralela, si se quiere– que germina dentro del radio de la sociedad secreta es el simulacro. La conversión de lo real en pacto simulado, del cual solo unos pocos iniciados participan, es fruto de una sustitución delirante: el diseño del plan de acción, la elaboración del proyecto militar y político de refundación del orden nacional y mundial, suplanta su propia

realización, y se convierte en la tarea definitiva de los conjurados. De esta manera, la realidad sociopolítica externa queda desvanecida como referente sobre el cual actuar: anulada la política, cerrada toda posibilidad de acción, surgen como campos de experimentación el espacio verbal y visual del diálogo, el monólogo febril, la imaginación privada y el imaginario conjunto de los secuaces del Astrólogo. Quizá la preeminencia del simulacro explique la fundación de esa zanja, esa divisoria inapelable que separa a la sociedad secreta y al círculo de artistas, en mayor o menor grado dependiendo del caso, del resto de la sociedad, condenándolos al secreto infértil, a la especulación circular, al "chowcito" cerrado de su dinámica interna. Existe, pues, un vínculo entre la condición simulada de la actividad grupal y la naturaleza utópica, finalmente irrealizable, del proyecto vanguardista que resuena con cambiantes notas de convicción en todas las novelas: la posibilidad de transformar la vida en arte no se generaliza, no alcanza una dimensión auténticamente social, sino que funciona como una utopía privada, la vivencia de unos pocos que disfrutan, gracias a su pertenencia a un cenáculo que así lo permite, de un simulacro interior. Comprobamos, pues, la existencia de un límite, un lindero entre el interior y el exterior del círculo, que los convierte en espacios cualitativamente distintos, probablemente incomunicados, en los que ocurren eventos sustancialmente diferentes. Un veloz recorrido por los grupos que hemos analizado confirma esta sospecha, desde las correrías nocturnas de los martinfierristas, cuyas aventuras les competen únicamente a ellos –con exclusión de la ciudad burguesa–, pasando por el Club de la Serpiente, cuya capacidad de abrirse y reclutar nuevos lectores implica la ampliación de un núcleo original y no su ruptura, hasta el vagabundeo noctámbulo de los tristes tigres de Cabrera Infante, que viven una suerte de simulacro bohemio que los resguarda de los inminentes vientos políticos que soplarán sobre la isla. Podría verse una modulación alterna

del mismo motivo en los textos de Del Paso y Bolaño, que proponen la transformación radical del círculo de artistas, el primero a través de su absorción sacrificial en la muchedumbre y el segundo mediante un individualismo también trágico. Sin embargo, también en estos dos ejemplos la ética original del círculo se traslada a nuevos contextos pero no los modifica un ápice, sino que, inevitablemente, termina perdiéndose –de forma sangrienta– o transfigurándose en leyenda para futuros imitadores de héroes.

El simulacro es la marca de un proyecto utópico que, pese a entrañar en un principio una vocación de militancia política y de intervención revolucionaria en regiones de la sociedad más amplias que el anillo de sus gestores, es finalmente endogámico y se realiza como una ficción de grupo. En el seno del mismo, las ambiciones progresistas del pasado subsisten como fantasmas del recuerdo. Me refiero, con esto, al proyecto utópico de la vanguardia, que en su forma más visionaria predicaba una regeneración total de la experiencia humana moderna, sin distinguir entre iniciados y no-iniciados, entre artistas y no-artistas, como planteábamos en la introducción de la tesis. Lo cierto, recorrido hasta aquí el camino, es que no se llega a cambiar una ciudad, tampoco a revolucionar una nación, y menos aún a implantar un nuevo sistema de poder internacional. No obstante lo cual sí se puede afirmar que los círculos logran afinar sus propias visiones y proyectar, aunque sea para escasos espectadores, las películas de sus idiosincrásicos delirios: realizando así una operación genuinamente transformadora que altera el núcleo mismo de la experiencia comunitaria, por más que esta alteración no tenga un seguimiento inmediato en la "retaguardia" social. La metáfora sugiere la importancia del cine, que es obvia en Arlt y en Cabrera Infante, los dos autores de esta investigación que mayor apertura demuestran a los medios modernos y al valor de la imagen. El cine está ausente en Marechal, cuya novela se nutre

de una prestigiosa cultura literaria que se desmarca de todo aquello que se acerque a lo popular, y no juega papeles determinantes en ninguno de los otros textos leídos aquí. Se desliza tenuemente en Los detectives salvajes, especialmente durante la persecución en el desierto, pero vimos ya que el repertorio predominante en Bolaño es también literario y proviene, sobre todo, de la literatura *beat*, filtro que canaliza el malditismo rimbaudiano. A pesar de esta ausencia de, generalizando, las tecnologías que nutren el universo de la cultura de masas, puede resultar prometedora la metáfora cinematográfica como modo de plasmar el sentido de la *visión*, una experiencia que sí está presente desde Arlt hasta Bolaño, sin salvedad. En efecto, así como el Astrólogo desarrolla una visión de la realidad que responde a las frustraciones de sus seguidores, y en su caso opera como fantasía de poder supremo, podemos revisitar una por una las visiones, o proyecciones de futuro altamente visuales y sensoriales, que incuban en los sueños de los demás: la caminata nocturna de Adán Buenosayres es, después de todo, una imagen que sintetiza una propuesta vital. Una forma deseable de estar a solas y en grupo que, en Cortázar, tiene menos relación con la mirada que con la audición, como indica la relevancia del jazz. Más que una visión, la vida para Horacio, la Maga, Ronald y Babs debe ser una sinfonía con reminiscencias *bebop* que conjugue el azar y la planificación: el *happening* implica calcular y administrar la improvisación de cada actor.

Hablamos de actores que se inscriben, siempre en grupo, en el marco de la ciudad, y que gracias a sus desplazamientos proponen un ejemplo de ciudadanía, un estilo de habitar la urbe moderna. Podría decirse que este estilo se moviliza entre dos extremos, porque va desde la inmovilidad de los conspiradores, ocultos en santuarios cerrados que protegen su secreto de una potencial interrupción de las autoridades (Temperley), hasta el dinamismo exultante de los que

caminan sin cesar, despreocupados porque juegan, enlazando distritos y aproximándose a los bordes externos de la ciudad (Adán Buenosayres). Como primer ejemplo podemos citar la quinta de Temperley, y también los minúsculos departamentos parisinos donde se reúne el Club de la Serpiente, suerte de parodia del modelo de la sociedad secreta. En esos espacios no hay, casi, movimiento físico: es la fantasía la que *transporta* a sus acólitos. Al otro lado del espectro, como muestras de movilidad extrema figuran los martinfierristas, cuyo arte consiste en sujetar el desplazamiento urbano al ritmo acelerado de la conversación, pero también los *night owls* de Tres tristes tigres, que practican el imperativo de transitar entre bares y clubs nocturnos y proponen, además, el viaje en automóvil. Por su parte, los estudiantes de medicina de Palinuro de México permanecen en primera instancia, como si fueran conspiradores arltianos, en la tiniebla de los interiores –la casa familiar, el bar del barrio, la facultad–, pero su aventura final los empuja hacia el espacio público por excelencia de la ciudad: la plaza, donde la energía del movimiento se somete a la coreografía de la marcha de protesta. Una energía que, si hablamos de los real visceralistas, caminantes empedernidos, no respeta orden alguno salvo el del pasaje continuo entre barrios y colonias heterogéneos de la capital mexicana, espacial y socialmente diversos, sin otra premisa que la conquista de la intensidad "a pie". Estarse quietos en espacios sellados o recorrer caminando los espacios públicos son, entonces, dos variantes complementarias de aventura grupal cuyo sentido último podemos elucidar. El *quid* de la relación entre el círculo y la ciudad, una relación que explica el binomio estatismo/dinamismo, se revela si consideramos que ambos polos persiguen un objetivo esencial: se trata, en buena cuenta, de *intervenir*. Es decir, no de habitar la ciudad como lo haría cualquier otro ciudadano, ni de convertirse en usuario de rutas preestablecidas –senderos cotidianos entre el espacio

doméstico y el laboral, por ejemplo–, sino de dejar una huella en la urbe, de marcarla con la propia personalidad, de modificarla aunque sea mínimamente, haciendo de ella un lugar a la medida de un proyecto: el escenario mismo de su desarrollo. De alguna manera, la cuestión es montar una escenografía, generar, dentro de la ciudad de los otros, una ciudad clandestina que se preste al guion que el grupo desea representar. O, mejor aún, que sea la exposición topográfica del itinerario de la emoción, de la intensidad.

La representación: éste es el sino de todo círculo, transfigurar la existencia en una *performance* en la que las identidades y las relaciones entre los sujetos, campo de aperturas y sucesivas reescrituras, se configuran en el juego de la teatralidad. El juego puede ser voluntario o, también, una imposición secreta para su víctima. En las novelas de la tesis, la *performance* involucra un proyecto de construcción identitaria y de interacción grupal deliberadamente puesto en práctica desde el interior del círculo de artistas: en este sentido el término *happening* resulta muy útil. Tanto los jóvenes artistas que siguen a Samuel Tesler en la Buenos Aires de los años veinte, como los emigrados cosmopolitas que harán lo propio con Morelli en París durante los cincuenta, así como los poetas seguidores de Belano y Lima en el México D.F. de finales de los sesenta, edifican su yo personal y escenifican el *ethos* de su colectivo durante el ejercicio mismo de la conspiración a puertas cerradas, y también en el curso de la duración del evento de intervención urbana. Hablamos de personajes que se definen por los parlamentos que pronuncian, y gracias a las acciones que realizan, porque carecen de una esencia previa –psicológica o de cualquier otra índole– que los determine o explique su conducta al margen de las prácticas que sedimentan su afiliación. Los dichos parlamentos y acciones están vinculados, siempre, al proyecto grupal que une a los miembros y da sentido a su actuar: la transformación

de la vida en arte, o la amalgama de las dos esferas en una sola, trátese de un objetivo implícito, como en Arlt, o más transparente, como en Bolaño. Así, podríamos postular que todos estos personajes son actores en el drama colectivo del rescate del espíritu de la vanguardia histórica: su identidad se diluye y pierde tensión fuera de las redes de la teatralidad, cuya meta, si es que alguna se le puede atribuir, es el cultivo de la intensidad. Tocamos, aquí, otro punto esencial y vinculado al anterior: la intensidad de la experiencia es la meta de un despliegue performativo que no tiene otra meta que su propio despliegue. Llegados a estas páginas finales podemos confirmar, sin excepción, que uno de los rasgos que unifica a estos grupos es que persiguen generar momentos de exaltación durante los cuales se produzca una embriaguez colaborativa, capaz de una afirmación radical de la presencia. Estos momentos se condensan en eventos de naturaleza distinta, desde la sesión secreta para complotar hasta la confraternidad de los tigres ebrios al amanecer. Pese a las diferencias, se puede hablar de un repertorio de "prácticas de exaltación" que incuestionablemente forma parte de la corriente sanguínea del motivo del círculo de artistas.

Estas prácticas performativas del círculo de artistas, que se rigen por un esquema posicional, incluyen liderar y seguir al líder; vale decir, ocupar bien la posición del visionario y conductor, o bien la del seguidor que acata los planes de otro. Por esta razón, pese a las evidentes diferencias entre ellos, no hay una distancia fundamental entre el Astrólogo, Samuel Tesler, quizá Morelli –aunque él es una presencia tutelar externa al Club–, Arturo Belano y Ulises Lima: todos ellos están a la cabeza de algún movimiento que los reverencia, o por lo menos los escucha con fervor. Seguir y ser seguido son las posibilidades que se le ofrecen al miembro del círculo de artistas, una agrupación que, por lo general, reconoce cierta estructuración jerárquica. Dentro de

ella el líder es, también, un ideólogo y un maestro. No sólo se encarga de administrar el contenido y la forma del grupo, decidiendo por ejemplo a quiénes expulsar y a cuáles otros admitir, sino que además cumple la labor pedagógica de adiestrar a sus discípulos respecto del sentido y la importancia de la misión común, sea a través de lecciones explícitas o de la misma praxis. El Astrólogo y Samuel Tesler son maestros en el primer sentido, puesto que sus largos discursos presentan un contenido doctrinario, aunque internamente contradictorio, que es transmitido oralmente a los otros. Por su lado, Ulises Lima y Arturo Belano son maestros lacónicos, que no transmiten enseñanzas pues instruyen mediante el ejemplo. El líder/maestro es, entonces, el reservorio ético que alberga el significado final de la actividad del círculo, así como también se revela como el núcleo inspirador en el cual la ética grupal nace y desde el cual se difunde. En términos del organigrama de poder, no hay diferencia sustantiva entre los otros participantes: cada quien se ocupa de seguir al líder, cumpliendo una misión más o menos específica. No obstante, la última idea exige una matización, especialmente en tres de los autores estudiados: Cortázar, Cabrera Infante y Del Paso. No todos los círculos poseen una distribución claramente vertical, en sentido estricto, como se comprueba en el Club de la Serpiente, el grupo de tigres cubanos y el trío de estudiantes de medicina. No existe, en ninguno de estos tres casos, un líder ni tampoco un maestro: las relaciones son de naturaleza más horizontal y, si se quiere, igualitaria. A pesar de ello, todavía es necesario, incluso en estos grupos más democráticos –si cabe el término–, introducir una diferenciación interna entre los que están en primer plano y los que permanecen al fondo, además de subrayar la distinción siempre existente entre el adentro y el afuera de un grupo endogámico. Si acabamos de menciona la naturaleza performativa, entonces podemos recurrir otra vez a la imagen del *elenco*, que utilizamos en la segunda sección

del capítulo segundo para describir el grupo de amigos de Tres tristes tigres. En Cabrera Infante, Cortázar y Del Paso, se puede distinguir entre personajes principales y personajes secundarios; las estrellas y los actores de reparto. Cué, Horacio y Palinuro ocupan, sin duda, la posición estelar, y aunque ese dato no los convierte en líderes ni en visionarios, lo cierto es que sí imprime una jerarquía y una verticalidad en sus relaciones con los demás. Se trata, por cierto, de una jerarquía flexible, cuyas posiciones pueden mudar nombres y rostros dependiendo del variable grado de protagonismo de los actores: los protagonistas destacan sobre los demás porque la cámara se detiene en ellos con mayor insistencia, pero esto no impide que en ciertas escenas, en ciertos pasajes, sean otros los que tomen la batuta. Por otro lado, estamos refiriéndonos a una verticalidad y una jerarquía que se dan, a otro nivel, en la autopercepción del grupo frente a la masa: la identidad colectiva, el sello grupal, suele ser una marca de superioridad en relación con los no-iniciados del cenáculo, los que desconocen el secreto, o los desterrados de la noche habanera.

Ahora bien, muchas veces es factible referirse a las no-iniciadas, las que desconocen el secreto, o las desterradas de la noche habanera. El tema de la composición de género ha sido tocado en todos los capítulos, pero desde un punto de vista descriptivo que ha sugerido, apenas, una interpretación de este fenómeno: ¿por qué son los miembros del círculo, en su mayoría, varones? Hay excepciones, por supuesto, pero incluso en estos casos, cuando una mujer forma parte del círculo de artistas siempre lo hace en condiciones especiales, bajo un régimen distinto: Hipólita, en el díptico de Arlt, es en primer lugar una farsante que quiere desenmascarar al Astrólogo, aunque luego se fugue con él tras la disolución de la secta; la Maga, en Rayuela, es la parte femenina de la pareja fundacional del Club, pero también es una figura ambigua que está

dentro y fuera de él a la vez; algo parecido puede decirse acerca de La Estrella, que comparte espacios y tiempos con los tigres, pero después fallece y se convierte en un tótem; María Font, en Los detectives salvajes, es tanto una poeta real visceralista como una iniciadora sexual para García Madero, que utiliza para describir su anatomía el mismo lenguaje filo-pornográfico que asoma, por escenas, en Tres tristes tigres, aunque éste es más explícito en Bolaño. En todos los casos, la mujer ocupa en el círculo una posición particular, lateral y marginal, un lugar que es fruto de previas operaciones de mitificación o erotización. Más de una explicación se puede proponer para este hecho. En primer lugar, recordemos que el modelo de la sociedad secreta es central en la configuración del círculo de artistas, y que la sociedad secrete suele ser una agrupación de hombres: no en vano su origen está en la cultura popular y en la literatura de aventuras, un subgénero tradicionalmente asociado con una lectoría masculina. También en Borges, la sociedad secreta está compuesta por varones, dato que, como ya vimos en otro lugar, responde a un complejo emparejamiento de los conceptos de masculinidad y autoría. Otra explicación posible pasa por resaltar las continuidades entre el círculo de artistas y la sociedad externa que lo cobija. Entre ellas hay enfrentamientos, pero también préstamos silenciosos. Parece ser que el signo patriarcal de la segunda se reproduce en el primero, y por eso vemos que los personajes femeninos están más asociados a la pareja y a la familia, dos instituciones incompatibles con el círculo de artistas: una afiliación única y excluyente, militante, que separa a sus elegidos del reino de la normalidad burguesa y los conduce a un universo alternativo. En efecto, la feminidad y la reproducción biológica conforman una dupla que se acerca peligrosamente al ámbito del hogar, a la filiación, al espacio de la cotidianidad, y se aleja por ende de la dimensión artificial y no pocas veces antisocial en la que surgen las sociedades y los

círculos. En otras palabras, las novelas estudiadas en esta tesis asumen que los personajes femeninos no pueden ser, en la misma medida que los masculinos, agentes libres, desligados de las instituciones tradicionales y capaces de comprometerse en formas alternativas de afiliación. Entre el mito y el sexo, las mujeres se presentan como demasiado etéreas o demasiado carnales para abandonar las franjas externas y trasladarse al centro del escenario, que está invariablemente ocupado por un hombre.

La barrera de género puede ser vista como otra de las fronteras entre el interior y el exterior que una asociación cerrada, como las que aquí venimos discutiendo, trazan. El micro-cosmos que ha concentrado nuestro interés es lo suficientemente autónomo como para ser analizado por separado, como una realidad independiente y, quizá, antagónica a la realidad social, política e histórica. Esta autonomía es un producto paradójico que, en verdad, redimensiona y relocaliza el propósito germinal del proyecto vanguardista, que tenía como premisa salir del reducido ámbito del arte y del mundo de los artistas para transformar otros espacios no-artísticos: para estetizar la historia. Post-vanguardistas en el sentido de que nacen tras el agotamiento de las vanguardias, los círculos de artistas intentan recuperar y resucitar, mediante una praxis no siempre consciente, un ideario que no les pertenece, que forma parte de las esperanzas de una generación extinta; su intento no fracasa, pero sí replantea el ámbito de aplicación del proyecto, por no decir que al volver a trazar la envergadura de su ambición, la limita al contorno del mismo grupo encargado de transfigurar la existencia. En otras palabras, la experiencia se convierte en el proyecto autotélico de un pequeño grupo de estetas. El logro está en transfigurar su propia vivencia grupal, la vida de los miembros del grupo –y, como se dirá más adelante, no definitiva ni permanentemente, sino temporal y fugazmente–, pero el costo de

este triunfo parcial es producir una desconexión entre la dinámica interna y la externa, una disyunción entre la micro-historia y la Historia. Esta disyunción existe para casi todos los círculos de artistas, pero ello no puede ser visto como un dogma incuestionable: la verdad es que algunos de ellos son más exitosos en abrir, hasta cierto punto, sus puertas, para fomentar contactos con el universo mayor; pero también es innegable que esta apertura puede provocar el fin del círculo tal y como lo conocemos. Es el caso de Palinuro de México, en especial, la más política de las novelas del corpus. Como vimos en la segunda parte del tercer capítulo, el final de la novela coincide no sólo con la apertura del círculo, sino con el paso de sus miembros a un grupo mucho más grande y representativo: la muchedumbre organizada para protestar, como forma visible de la sociedad civil. Al convertirse Palinuro en un manifestante, el círculo de artistas deja de existir como tal, para acoplarse a un colectivo de mayor trascendencia social y sumarse a su propósito; sin embargo, esta transición termina siendo mortal para Palinuro, que fallece la misma noche de su incorporación a la muchedumbre. Así, la trascendencia política del círculo acaba siendo nula. Esta muerte doble, la del protagonista del círculo y la del círculo en sí, sugiere que la articulación entre este y la nación es una bisagra problemática, que no tiende al intercambio y la comunicación sino que refuerza la desconexión aludida líneas más arriba. Una desconexión que puede llevar a una desaparición total, física y simbólica, de la forma comunitaria en cuestión, que se traslada a la memoria y se integra al mito. En la segunda parte del tercer capítulo vimos otra forma de disolución del círculo: en la novela de Bolaño, este se disgrega y de él solo quedan astillas, residuos, individuos que, en sus vidas privadas, logran realizar al máximo sus aspiraciones vitales, pero son incapaces de volver a constituir los círculos

de la juventud. Para ellos, la muerte heroica es la paradójica afirmación del sentido de la Vida Artística.

Este es el destino usual de unas aventuras y unos proyectos que, en cierto sentido, han terminado antes de empezar, se han agotado mucho antes de que los personajes de estas novelas hayan procurado ponerlos en práctica y lanzarse a vivirlas. Es reveladora la comparación entre Adán Buenosayres y Los detectives salvajes, dos novelas que recurren a la comedia y a la tragedia, aunque en dosis diferentes, para comentar el futuro de los esfuerzos vanguardistas de los años veinte. En la novela de Adán, escrita en la mitad del siglo XX, la vanguardia es vista como un juego de niños, una temporada feliz de ánimos ligeros y cuerpos jóvenes que termina, más temprano que tarde, con una inesperada nota trágica: la muerte del joven Buenosayres. En la de Bolaño, los real visceralistas son un grupo desfasado, una banda de vanguardistas fuera de época, que pretenden revivir una historia perdida, y lo logran mientras son jóvenes, pero años más tarde se precipitan al abismo, un destino que les confiere dignidad trágica. En ambos casos, y podríamos decir lo mismo sobre todas las novelas aquí repasadas, existen dos tiempos, dos eras: la juventud y la madurez, el apogeo y la debacle. A veces el tránsito de una etapa a otra es veloz, lo cual implica que los jóvenes no tienen tiempo de dejar de serlo y, más bien, encuentran su destino mucho antes de convertirse en adultos. También en su caso, no obstante, podemos hablar de una historia de decadencia gloriosa, fórmula que quizá resulte extraña, pero que no es contradictoria, porque si hay algo que no podemos sostener acerca de estos personajes, es que hayan fracasado. Ligada al asunto del tiempo y la duración, esta idea requiere un desarrollo más largo.

Ya que hablamos de una ética como la vanguardista, que no se rige por criterios

utilitarios ni admite veredictos simples como los del éxito y el fracaso, la situación es más difícil de evaluar. Por la intersección que traza entre estas nociones, es significativo el heroico gesto final de la poeta Cesárea Tinajero, en Los detectives salvajes, que muere para proteger a Lima y Belano del ataque de Alberto, el chulo de Lupita. Se puede comparar la muerte de Cesárea con la de Adán Buenosayres: las dos son actos vanguardistas, las dos están dotadas de relieve estético, porque tanto Buenosayres como Tinajero son, finalmente, artistas, y poseen un aura especial, una estatura imponente, pese a la estilización parcialmente cómica que interviene en su construcción como personajes. Además, toda la aventura del desierto, el recorrido agónico del Impala donde viajan Belano y Lima, tiene los rasgos de una aventura vanguardista: ya sólo su intensidad y su duración, su condición de "evento", son suficientes para hablar de una realización de las premisas de la vanguardia. Finalmente, la experiencia de búsqueda y persecución tendrá largas consecuencias para la pareja protagónica de esta novela, quienes iniciarán una vida errante que los llevará a recorrer gran parte del mundo. La suya será una existencia nómada y cargada de penurias que, pese a todo, puede ser entendida como un modo de martirio poético. La búsqueda permanente, la exploración incesante de lo nuevo y la entrega total, hasta el sacrificio y la muerte, a la religión del arte y la poesía, no parecen ser formas del fracaso. La aventura de la vanguardia no se agotará tan fácilmente.

A pesar de la última afirmación, que parece pronosticar una vitalidad eterna para estos cenáculos, lo cierto es que la muerte es una presencia insoslayable en ellos. Basta mencionar un dato que funciona como *memento mori*: en todos los círculos de artistas de estas novelas, hay un personaje que fallece, y no pocas veces se trata del personaje principal: Erdosain, en Arlt; Adán Buenosayres, en Marechal; Rocamadour, en Cortázar; La Estrella y Bustrófedon, en Cabrera

Infante; Palinuro, en Del Paso; y Arturo Belano, en Bolaño. ¿Qué nos indica este rasgo persistente, que por su consistencia parece decirnos algo sobre la naturaleza del motivo del círculo? La muerte deja su huella en estas agrupaciones, decretando el fin de personajes individuales pero también, y esto es más significativo, el cierre de la experiencia grupal, la desaparición del mismo círculo de artistas tal y como ha estado configurado originalmente. Existen modos de prolongar la experiencia –la lectura, en Rayuela–, pero un sentimiento de pérdida forma parte de estas prolongaciones –¿fantasmales?– de algo que ya no existe, que no puede ser resucitado.

Todos los círculos acaban del mismo modo. Después de muerto Erdosain, se descubre la estafa del Astrólogo y la sociedad secreta, desarticulada, se transforma en noticia de crónica roja. Muerto el poeta Buenosayres, sus amigos se reúnen para darle sepultura, pero el tiempo de la aventura y del arrabal ha quedado atrás, hasta que Marechal lo recupera en su madurez para burlarse cálidamente del pasado. De modo análogo, la muerte accidental de Rocamadour precipita la separación de Horacio y La Maga, y acaba con las sesiones del Club de la Serpiente. Después de desaparecido Bustrófedon, los encuentros de Cué y los demás se consagran al recuerdo y la imitación de un pasado mejor. El reducido grupo de vanguardistas politizados, encabezados por Palinuro, es liquidado tras el baño de sangre en la Plaza de las Tres Culturas. Y, con la muerte de Belano en África, el realismo visceral termina, por lo menos en su fase estructural. Nada impide que otros poetas intenten resucitar a Cesárea Tinajero en el futuro, pero tampoco nada lo asegura.

Y es que, como sugiere Victor Turner (139), la falla interna de aquellas formas de organización social que hacen de la vivencia comunal, de la *communitas*, el centro de su

quehacer, está en que la propia naturaleza efímera, espontánea, de la experiencia que se esfuerzan por construir, cuando esta se concentra en eventos y en *happenings*, postula una imposibilidad de duración. El círculo de artistas está marcado por la muerte, espectralizado en su interior, desde que su objetivo principal no es edificar una estructura social, sino diluirse en múltiples instantes de gran intensidad que finalizan sin dejar nada tras de sí, más que la expectativa de otro instante similar.

De acuerdo con Victor Turner, toda sociedad que aspire a funcionar adecuadamente y a perpetuarse en el tiempo, debe integrar dosis complementarias de estructura y de *communitas*: la primera asegura la satisfacción de las necesidades materiales, para la cual es necesario contar con formas de autoridad y jerarquía. La segunda, por su parte, ofrece una suerte de poder regenerativo, una magia que impide que la estructura se torne árida y mecánica. Pero una no puede sobrevivir sin la otra. Si los círculos de artistas no logran prosperar, y terminan desarticulándose, se debe a que el énfasis total en la *communitas* elimina la posibilidad de estructura, y es esta la que efectúa la conexión entre el pasado, el presente y el futuro. Hemos dicho que hay jerarquías, pero la volatilidad de todo el proyecto las hace fugaces. En el sentido más obvio, el círculo carece de porvenir.

Dicho esto, el lector puede preguntarse si, en efecto, estos círculos están hechos para durar. Según todo lo visto en esta investigación, la respuesta es negativa. La duración implicaría una serie de contradicciones que, necesariamente, desnaturalizarían estas comunidades efímeras: la institucionalización de lo marginal, la prolongación de lo fugaz, la estructuración de lo fluido, son operaciones que terminarían desvirtuando el cometido fundador del círculo, y transformándolo en algo distinto, incluso hasta opuesto, a lo que en un principio buscó encarnar.

El círculo lleva en sí mismo la semilla de su propia destrucción, pero mientras más fiel se mantenga a este designio, más plenamente responderá a su ideal utópico, sin importar que los instantes de intensidad vivida sean escasos y breves. El futuro nunca fue una consideración válida para estos artistas del presente absoluto. La misma desaparición del círculo, cuando esta ocurre por entrega total a su naturaleza primigenia, constituye un atentado contra los valores que el círculo ha nacido para cuestionar. Aunque resulte paradójico, el fin del grupo subversivo encierra también un acto de subversión.

OBRAS CITADAS

Adorno, Theodor W. Aesthetic Theory. Hullot-Kentor, Robert trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970.

Aira, César. "Arlt". Paradoxa. Literatura/Filosofía. 7. 55-71. (artículo consultado en http://www.elortiba.org/pdf/Aira%20Cesar%20-%20Arlt.pdf)

Alazraki, Jaime. "Rayuela: estructura". Rayuela (edición crítica). Ortega, Julio y Yurkievich, Saúl eds. Madrid: Colección Archivos, 1991. 629-638.

---. Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.

Anderson, Benedict. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London and New York: Verso, 2006.

Álvarez-Borland, Isabel. Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante. [S.l.]: Hispamérica, 1982.

Ameghino, Florentino. "Un Recuerdo a la Memoria de Darwin. El Transformismo Considerado como Ciencia Exacta". Conferencia de 1882. La piedra del escándalo. Darwin en Argentina (1845-1909). Gómez, Leila ed. Buenos Aires: Simurg, 2008. 94-110.

Aranda Luna, Javier (entrevistador). "Poesía de la ciencia, narrativa de la historia. Fernando del Paso". Vuelta. 20.233 (1996): 25-28.

Areco, Macarena. "Los detectives salvajes de Roberto Bolaño y el juicio a la vanguardia". Anales de la Literatura Chilena. 8. (Diciembre de 2007): 185-197.

Arlt, Roberto. Notas sobre el cinematógrafo. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997.

---. Obras. Tomo II. Aguafuertes. Buenos Aires: Losada, 1998.

---. "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires". Crónicas periodísticas de Roberto Arlt. Ediciones ElAleph.com 1999. 3-60. http://www.elaleph.com/libro/Cronicas-Periodisticas-de-Roberto-Arlt/153/

---. Obras. Tomo I. Novelas. Buenos Aires: Losada, 2008.

Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Iswolsky, Helene trad. Cambridge, Massachusetts y Londres, Inglaterra: The M.I.T. Press, 1968.

Baena, Julio. "Trabajo y Aventura: El Criterio del Caballo". Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 10.1 (1990): 51-57.

Baeza, Victoria. "La celebración del camino. Buenos aires andada en el imaginario de Leopoldo Marechal". Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos. Número 2, Otoño 2005. http://www.bifurcaciones.cl/002/adanbuenosayres.htm

Barreneche, Gabriel Ignacio. "Los *tigres* de Cabrera Infante: ¿Fauna local habanera o criaturas transnacionales? La hibridez y la globalización frente a una lectura nacionalista de Tres tristes tigres". Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra. López Cruz, Humberto ed. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2009. 127-144.

Barrenechea, Ana María. "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar". Julio Cortázar. Lastra, Pedro ed. Madrid: Taurus, 1981. 207-224. (publicado originalmente en Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy, Caracas: Monte Ávila, 1978.

---. "Génesis y circunstancias". Rayuela (edición crítica). Ortega, Julio y Yurkievich, Saúl eds. Madrid: Colección Archivos, 1991. 551-570.

Barthes, Roland. Writing Degree Zero. New York: Hill and Wang, 1981.

---. "The Death of the Author". Image Music Text. Heath, Stephen trad. New York: Hill and Wang, 1977. 142-148.

Bataille, Georges. The Accursed Share: An Essay on General Economy. Volume 1: Consumption. Hurley, Robert trad. New York: Zone Books, 1991.

Baudelaire, Charles. "Le Peintre de la vie moderne". Oeuvres complètes. Vol. II. Paris: Éditions Gallimard, 683-724.

Baudrillard, Jean. Simulacra and Simulation. Faria Glaser, Sheila trad. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Illuminations. New York: Random House, 2007.

---. The Origin of German Tragic Drama. Osborne, John trad. London: NLB, 1977.

---. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Zohn, Harry trad. London: NLB, 1973.

Berg, Walter Bruno. "Espacios escriturales en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal". La ciudad imaginaria. Navascués, Javier de ed. Iberoamericana: Franfurt y Main, 2007. 89-103

Berman, Marshall. All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity. New York: Simon and Schuster, 1982.

Blanchot, Maurice. The Unavowable Community. Joris, Pierre trad. New York: Station Hill Press, 1988.

Bolaño, Roberto. The Romantic Dogs. Healy, Laura trad. New York: New Directions, 2008.

---. Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama, 2005 (Compactos 7ma ed.).

---. "Acerca de Los detectives salvajes". Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Manzoni, Celina ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 203-204.

Borges, Jorge Luis. Discusión. Buenos Aires: Emecé, 1964.

Borinsky, Alicia. "Rayuela: avenidas de recepción". Rayuela (edición crítica). Ortega, Julio y Yurkievich, Saúl eds. Madrid: Colección Archivos, 1991. 651-659.

Bosteels, Bruno. "Manual de conjuradores: Jorge Luis Borges o la colectividad imposible". Jorge Luis Borges: políticas de la literatura. Dabove, Juan Pablo ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2008. 251-270.

Breitenbücher, Alba. "El tratamiento del humor en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal". Alba de América. 18. 33-34 (Julio de 1999): 241-250.

Bürger, Peter. Theory of the Avant-Garde. Shaw, Michael trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Calasso, Roberto. The Ruin of Kasch. Weaver, William y Sartarelli, Stephen trads. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1994.

Campion, Nicholas. A History of Western Astrology. The Medieval and Modern Worlds (Vol. II). London and New York: Continuum, 2009.

Campos Fuentes, Cristina. "En el país de la parodia: el criollismo de Adán Buenosayres de Marechal". Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana. 35.2 (Noviembre de 2006): 58-71.

Carbone, Roco. Imperio de las obsesiones. *Los siete locos* de Roberto Arlt: un grotexto. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

Carpenter, Victoria. 'Me cae que no me entiendes': Multi-Language Text in the Mexican *Onda*". Romance Studies. 27.3 (July 2009): 199–210.

Carpentier, Alejo. "Una jubilosa Habana". Amor por la ciudad. La Habana: Ediciones Unión, 2006. 65-67.

---. La música en Cuba. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Caruth, Cathy. "Traumatic Awakenings". Performativity and Performance. Parker, Andrew Parker Kosofsky Sedgwick, Eve eds. New York and London: Routledge, 1995.

Castañeda, Luis M. "Beyond Tlatelolco: Design, Media and Politics at Mexico '68". Grey Room. 40. (Summer 2010): 100-126.

Castañeda, Luis Hernán."Adolescencia y vanguardia en *La casa de cartón* de Martín Adán: la Reescritura de las Convenciones del *Bildungsroman*". Colorado Review of Hispanic Studies. 6 (Otoño de 2008): 79-90.

---. "El plan, el homenaje, la venganza: el proyecto ficcional de José María Brausen en La vida breve de Juan Carlos Onetti". Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism. Online. Internet: 05/20/10 (http://www.dissidences/6VidabreveCastaneda.html)

---. "Una dispersa dinastía de solitarios: la sociedad secreta en los cuentos de Borges". Variaciones Borges. 32.

Cobas Corral, Andrea y Garibotto, Verónica. "Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes". Bolaño salvaje. Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo eds. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 163-189.

Coetzee, J. M. The Master of Petersburg. Penguin Books: New York, London, Ringwood, Toronto and Auckland, 1995.

Cohn, Norman. The Pursuit of the Millenium. Revolutionary Messianism in Medieval and Reformation Europe and its Bearing on Modern Totalitarian Movements. New York: Harper Torchbooks y The Academy Library, 1961.

Colás, Santiago. "Inventing Autonomies. Meditations on Julio Cortázar and the Politics of Our Time. The New Centennial Review. 5. 2 (Fall 2005): 1-34.

Corral, Rose. "La sociedad secreta y la rebelión de los magos: Una aproximación a Los siete locos y Los lanzallamas. Nueva Revista de Filología Hispánica. 36. 2 (1988): 1265-1276.

---. El obsesivo circular de la ficción. Asedios a *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt. México D.F.: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1992.

---. "Un «devoto del cine»: Roberto Arlt". Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna. Nitsch, Wolfram; Chihaia, Matei; y Torres, Alejandra eds. Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008. 151-159.

---. Roberto Arlt: una poética de la disonancia. México D.F.: El Colegio de México, 2009.

Cortázar, Julio. Rayuela. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

---. "Un Adán en Buenos Aires". Revista Realidad. (Marzo/Abril de 1949). http://www.lamaquinadeltiempo.com/cortazar/marechal.htm

Costello, Kathleen. "The Precarious State of Popular Culture in Tres tristes tigres: Cabrera Infante's Concern with Cuban Popular Music". Caribe: Revista de Cultura y Literatura. 10.1 (2007): 103-118.

Coulson, Graciela. Marechal. La pasión metafísica. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

Cuervo Hewitt, Julia. "In(ter)vensión y (sub)versión de (E)Cué en Tres tristes tigres". La Chispa. (1995): 117-132.

Chávez Jiménez, Daniar. "El equilibrio del diálogo: Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt". Revista Latinoamérica.(México). Número 1. (2010): 22-38. http://www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat50-21.pdf

Cheadle, Norman. The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal. London: Tamesis, 2000.

Dabove, Juan Pablo. "Jorge Luis Borges. Políticas de la literatura". Jorge Luis Borges: políticas de la literatura. Dabove, Juan Pablo ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2008. 9-28.

Davies, Laurence. "At Play in the Fields of Our Ford: Utopian Dystopianism in Atwood, Huxley and Zamyatin". 205-214. Transformations of Utopia. Changing Views of the Perfect Society. Slusser, George; Alkon, Paul; Gaillard, Roger; Chatelain, Danièle eds. New York: AMS Press, 1999.

De la Fuente, Albert. "La estructura interna de Adán Buenosayres". Hispania. 58.2 (May 1975): 260-266.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Nomadology: The War Machine. (Originally appearing in A Thousand Plateaus. Massumi, Briad trad.) Seattle: Wormwood Distribution, 2010.

De los Ríos, Valeria. "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt". Modern Language Notes. 124.2 (March 2009): 460-480.

---. "Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño". Bolaño salvaje. Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo eds. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 237-258.

Del Paso, Fernando. Obras. Ensayo y obra periodística. T 3. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional y Fondo de cultura económica, 2002.

---. Palinuro de México. México: Editorial Diana, 1990.

Derrida, Jacques. Of Grammatology. Chakravorty Spivak, Gayatri trad. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

---. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences". A Postmodern Reader. Natoli, Joseph y Hutcheon, Linda eds. Albany: State University of New York Press, 1993. 223-42.

Dés, Mihály. "Entrevista a Roberto Bolaño". Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio internacional. González Férriz, Ramón ed. 135-153.

Dostoevsky, Fyodor. Devils. Katz, Michael R. trad. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Earle, Peter G. "Back to the Center: Hispanic American Fiction Today". Hispanic Review. 58.1 (Winter 1990): 19-35.

Eco, Umberto. Foucault's Pendulum. Weaver, William trad. Orlando: Harvest/Harcourt, 2007.

---. The Open Work. Cancogni, Ana trad. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

---. Apocalípticos e integrados. Boglar, Andrés trad. Barcelona: Lumen, 1984.

Egginton, William. The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Elmore, Peter. "El maestro de San Petersburgo, de J.M. Coetzee: Los jóvenes a la tumba". La estación de los encuentros. Lima: Peisa, 2010. 169-177.

---. "Rayuela, de Julio Cortázar: El juego de los hallazgos". La estación de los encuentros. Lima: Peisa, 2010. 243-247.

---. "Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño: la búsqueda y la fuga". La estación de los encuentros. Lima: Peisa, 2010. 254-259.

---. "*Las ruinas circulares*: Borges y el mito de la autoría". Jorge Luis Borges: políticas de la literatura. Dabove, Juan Pablo ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2008. 305-329.

---. "2666: la autoría en el tiempo del límite". Bolaño salvaje. Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo eds. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.259-292.

---. "La sangre y la letra: los modos de la filiación en La violencia del tiempo de Miguel Gutierrez". Revista Iberoamericana. Vol. LXXIII. 220 (Julio-Septiembre 2007): 631-647.

---. "Bienes suntuarios: el problema de la obra de arte en De sobremesa, de José Asunción Silva". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 22.43-44. (1996): 201-10.

Fell, Claude. "Errance et écriture dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: voyage au bout de la poésie". Voyages et fondations; séminaire du CRICCAL, 2003-2006. 27-39.

Fiddian, Robin W. The Novels of Fernando del Paso. Gainesville: University Press of Florida, 2000.

Fillin-Yeh, Susan ed. Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture. Nueva York y Londres: New York University Press, 2001.

Fiorucci, Flavia. "Between Institutional Survival and Intellectual Commitment: The Case of the Argentine Society of Writers During Perón's Rule (1945-1955). The Americas. 62. 4 (Abril de 2006): 591-622.

Flores, María Antonieta. "Notas sobre Los detectives salvajes". Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Manzoni, Celina ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 91-96.

Franco, Jean. "Comic Stripping: Cortázar in the Age of Mechanical Reproduction". Julio Cortázar: New Readings. Alonso, Carlos J. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 36-56.

---. La cultura moderna en América Latina. México: Editorial Grijalbo, 1983.

Fresán, Rodrigo. "Apuntes para una teoría del aquí, del allá y de ese lugar que está en todas partes, o instrucciones para (no) leer Rayuela". Río de la Plata. 29-30 (2004): 159-73.

Frost, Derek. "Parallel Worlds, Convergent Aesthetics: Cabrera Infante's Tres tristes tigres and Fellini's La dolce vita". Romance Notes. 38.1 (1997): 3-14.

Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". Dits et écrits 1954-1988. Vol. I. (1954-1969). Paris: Éditions Gallimard, 1994. 789-809.

Franco, Jean. The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist. New York and London: Frederick A. Praeger Inc., Publishers, 1967.

Gache, Belén. "Adán Buenosayres; Marechal, Xul Solar y una lectura Bajtiniana". Texto presentado en el Simposio de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires, 2003. http://www.findelmundo.com.ar/belengache/adanbsas.htm

Gallagher, Catherine. "Formalism and Time". Modern Language Quarterly. 61.1 (March 2000): 229-251.

Gallagher, David P. "Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929-)". Guillermo Cabrera Infante. Ortega, Julio y otros. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 47-79.

Gerli, Michael. "El Retablo de las Maravillas: Cervantes' Arte Nuevo de Deshacer Comedias". Hispanic Review. 57.4 (Autumn 1989): 477-492.

Girondo, Oliverio y otros. El periódico "Martín Fierro". 1924-1949. Buenos Aires: Don Francisco A. Colombo editor, 1949.

Glantz, Margo. "La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?". Texto Crítico. 5. (Septiembre-diciembre 1976): 88-102.

---. "Narrativa Joven de México". Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana. Xalapa: Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1979.

Gómez, Leila. "El cosmopolitismo maldito y la *illusio* de lo literario": Arthur Rimbaud y Roberto Bolaño. "No les hacíamos caso a nadie: excepto a Rimbaud y Lautréamont". (in preparation).

---. "Cosmopolitismo y canon: Robert Cunninghame Graham y Borges". Variaciones Borges. 27. (2009): 187-206.

González, Alfonso. Voces de la postmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de difusión cultural/Dirección de Literatura, 1998.

---. "Neobarroco y carnaval medieval en Palinuro de México". Hispania. 74.1 (March 1991): 45-49.

González Lanuza, Eduardo. Los martinfierristas. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Goštautas, Stasys. "Dostoievski en las novelas de Roberto Arlt". Nueva narrativa hispanoamericana. 3.2 (1973): 131-44.

Gnutzmann, Rita. Roberto Arlt o el arte del calidoscopio. Bilbao: Servicio editorial del País Vasco, 1984.

---. "Los siete locos y Los lanzallamas en la renovación literaria de los años veinte". Texto crítico. 2. 3 (1996): 125-41.

Grégorich, Luis. "Tres tristes tigres, obra abierta". Guillermo Cabrera Infante. Ortega, Julio y otros. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 129-155.

Guerrero, Diana. Roberto Arlt, el habitante solitario. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.

Guibert, Rita. "Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre Tres tristes tigres". Guillermo Cabrera Infante. Ortega, Julio y otros. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 19-46.

Gutiérrez Cham, Gerardo. "*Palinuro* sobre una mesa de disección (el cuerpo y sus representaciones)". Literatura Mexicana. 20.2 (2009): 75-90.

Hall, Kenneth H. Guillermo Cabrera Infante and the Cinema. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989.

Hartwig, Susanne. "Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño". Iberoamericana. 7.28. (2007): 53-71,

Hayes, Aden W. Roberto Arlt: la estrategia de su ficción. London: Tamesis Book Limited, 1981.

Hernández Lima, Dinorah. Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

Herralde, Jorge. Para Roberto Bolaño. Santiago de Chile: Catalonia, 2005.

Huizinga, Johan. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. Boston: Beacon Press, 1962.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

Jameson, Frederic. Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London and New York: Verso, 2005.

---. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

Jiménez, Reynaldo L. Guillermo Cabrera Infante y *Tres tristes tigres*. Miami: Ediciones Universal, 1977.

Jitrik, Noé. "Adán Buenosayres: la novela de Marechal". Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2004. 81-107.

Karush, Matthew B. "National Identity in the Sports Pages: Football and the Mass Media in 1920s Buenos Aires". The Americas. 60:1 (July 2003): 11-32.

Kapcia, Antoni. Havana: The Making of Cuban Culture. Oxford and New York: Berg Publishers, 2005.

Keeling, David J. Buenos Aires. Global Dreams, Local Crises. Baffins Lane: John Wiley & Sons, 1996.

Kermode, Frank. The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction. London, Oxford y New York: Oxford University Press, 1970.

Kurlat Ares, Silvia G. "Post-Utopian Imaginaries: Narrating Uncertainty". Blackwell Companion to Latin American Literature and Culture. Castro-Klarén, Sara ed. Malden: Blackwell, 2008. 620-635.

Labbé J., Carlos. "Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño". Taller de letras. 32. (2003): 91-98.

Larsen, Neil. "Cortázar and Posmodernity: New Interpretive Liabilities". Julio Cortázar: New Readings. Alonso, Carlos J. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 57-75.

Lauer, Mirko. Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Le Clair, Tom. The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1984.

Lehan, Richard. The City in Literature. An Intellectual and Cultural History. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1998.

Lentricchia, Frank y McAuliffe, Jody. Crimes of Art and Terror. Chicago and London: University of Chicago Press, 2003.

Levine, Suzanne J. "Writing as Translation: Three Trapped Tigers and a Cobra". Modern Language Notes. 90.2 (Marzo de 1975): 265-277.

Lewis, Elizabeth M. Franklin. "Huellas en el hielo. Hemingway en Tres tristes tigres". Revista hispánica moderna. 46.1 (Junio de 1993): 131-140.

Mallarmé, Stephan. Collected Poems and Other Verse. Blackmore, E.H. and A.M. trads. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.

Mansour, Mónica. Los mundos de Palinuro. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias / Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Veracruzana, 1986.

Marcuse, Herbert. "The Affirmative Character of Culture". Negations. Essays in Critical Theory. Shapiro, Jeremy J. trad. Boston: Beacon Press, 1968. 88-158.

Marechal, Leopoldo. Antología poética. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.

---. Adán Buenosayres. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

---. Cuaderno de navegación. Buenos Aires: Emecé Editores y Seix Barral, 2008.

Martin, Gerald. Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century. London and New York: Verso, 1989.

Martín-Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México D.F.: Ediciones G. Gili, 1987.

Martínez, Tomás Eloy. "La batalla de las versiones narrativas". http://arje.hotusa.org/liter1.htm

Martínez-Góngora, Mar. "Gregorovius y la decadencia: Por qué Horacio Oliveira rechaza a su doble europeo en Rayuela". Revista hispánica moderna. 51.2 (1998): 341-353.

Matas, Julio. "Orden y visión de Tres tristes tigres". Guillermo Cabrera Infante. Ortega, Julio y otros. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 157-186.

Merrim, Stephanie. "Through the Film Darkly: Grade "B" Movies and Dreamwork in Tres tristes tigres and El beso de la mujer araña". Modern Language Studies. 15.4 (Otoño 1985): 300-312.

---. "A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in Tres tristes tigres". Latin American Literary Review. 8.16 (1980): 96-117.

Monsiváis, Carlos. "El 68: las ceremonias del agravio y la memoria". Monsiváis, Carlos y Scherer García, Julio. Parte de guerra. Tlatelolco 1968. Documentos del general

Marcelino García Barragán. Los hechos y la historia. México D.F.: Aguilar, 1999. 119-264.

Montaldo, Graciela. "Contextos de producción". Rayuela (edición crítica). Ortega, Julio y Yurkievich, Saúl eds. Madrid: Colección Archivos, 1991. 583-596.

---. "Destinos y recepción". Rayuela (edición crítica). Ortega, Julio y Yurkievich, Saúl eds. Madrid: Colección Archivos, 1991. 597-612.

Montenegro, Nivia. "Paisajes del recuerdo: La Habana de Guillermo Cabrera Infante". Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra. López Cruz, Humberto ed. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2009. 109-125.

Montes de Oca, Marco Antonio. "Palinuro de México, de Fernando del Paso". El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica. Selección y Prólogo de Alejandro Toledo. México D.F.: Ediciones Era, 1997. 77-82.

Morales T., Leonidas. De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.

Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Navascués, Javier de. "El viaje y la teatralidad en Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 21.2 (1997): 353-71.

---. "Sobre novela argentina: Rayuela y Adán Buenosayres". RILCE. 6. 1 (1990): 65-82.

Olivier, Florence. "El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño". Les astres noirs de Roberto Bolaño (actes du colloque des 9 et 10 novembre 2006 à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3). 2007.173-186.

Ortega, Julio. La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

---. "Cabrera Infante". Guillermo Cabrera Infante. Ortega, Julio y otros. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 187-207.

---. "Julio Cortázar, con musas al fondo". Revista Universidad de Antioquia. 276. (2004): 22-24.

Palti, Elías José. "The Nation as a Problem: Historians and the National Question". History and Theory. 40.3 (Oct. 2001): 324-346.

Pastor, Beatriz. Roberto Arlt y la rebelión alienada. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1980.

Pauls, Alan. "La solución Bolaño". Bolaño salvaje. Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo eds. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 319-332.

---. "Arlt: la máquina literaria". Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Montaldo, Graciela comp. Literatura Argentina del siglo XX. Viñas, David dir. Buenos Aires: Paradiso Ediciones y Ediciones Fundación Crónica General, 2006. 250-261.

Paz, Octavio. Los hijos del limo. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.

Pérez-Firmat, Gustavo. Idle Fictions: the Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934. Durham: Duke University Press, 1982.

Piglia, Ricardo. Crítica y ficción. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina y Seix Barral, 2000.

---. "Teoría del complot". Ramona; Revista de Artes Visuales. 23 (2002): 4-14.

Pike, Burton. The Image of the City in Modern Literature. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Pinto, Rodrigo. "Los detectives salvajes". Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Manzoni, Celina ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 75-76.

Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Fitzgerald, Gerald trad. Cambridge, Massachussetts y London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. 1981.

Prieto, Adolfo. El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2006.

---. "Los dos mundos de Adán Buenosayres". Estudios de literatura argentina. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969. 105-129.

---. "El hombre que está solo y espera". Estudios de literatura argentina. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969. 57-82.

Rama, Ángel. "El *Boom* en perspectiva". Más allá del Boom: literatura y mercado. Rama, Ángel ed. México: Marcha editores, 1981. 51-110.

Rivers, Elias L. "Cabrera Infante's Dialogue with Language". Modern Language Notes. 92.2 (Marzo de 1977): 331-335.

Rodríguez Monegal, Emir. "Estructura y significación de Tres tristes tigres". Guillermo Cabrera Infante. Ortega, Julio y otros. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 81-127.

Rosenberg, Fernando J. The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

Said, Edward. The World, the Text and the Critic. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Saítta, Sylvia. "Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral". Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente. Pellettieri, Osvaldo ed. Buenos Aires: Galerna, 2000. 111-122.

Salas, Daniel. "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: sobre lo evidente de la barbarie y la desautorización del escritor". Blog Ficciones. http://ficcionesborges.blogspot.com/ Artículo posteado el viernes 6 de mayo de 2005.

Sanchez-Prado, Ignacio M. "Dying Mirrors, Medieval Moralists, and Tristram Shandies: The Literary Traditions of Fernando del Paso's Palinuro of Mexico". Comparative Literature 60. 2 (Spring 2008): 142-63.

Sarduy, Severo. "Del Paso: Una novela con cajones". El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica. Selección y Prólogo de Alejandro Toledo. México D.F.: Ediciones Era, 1997. 74-76.

Sarlo, Beatriz. Escritos sobre literatura argentina. Saítta, Sylvia ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

---. La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

---. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Tucumán y Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

---. "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". Revista de crítica literaria latinoamericana. 8.15 (1982): 39-69.

Sauri, Emilio. "*A la pinche modernidad*: Literary Form and the End of History in Roberto Bolaño's Los detectives salvajes". MLN. 125.2. (March 2010): 406-432.

Siemens, William L. "Mirrors and Metamorphosis: Lewis Carroll's Presence in Tres tristes tigres". Hispania. 63.2 (Mayo-Septiembre 1979): 297-303.

Sontag, Susan. Against Interpretation and Other Essays. New York : Picador, 2001.

Sorensen, Diana. A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: una búsqueda mítica. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.

Souza, Raymond D. Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds. Austin: University of Texas Press, 1996.

Speck, Paula Kathleen. Roberto Arlt and the Conspiracies of Fiction. Diss. Yale University, 1978. Photocopy of typescript. Ann Arbor: University Microfilms International, 1979.

Staten, Clifford L. The History of Cuba. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2003.

Steenmeijer, Maarten. "Rabelais en México". El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica. Selección y Prólogo de Alejandro Toledo. México D.F.: Ediciones Era, 1997. 94-96.

Steiner, George. In Bluebeard's Castle. Some Notes towards the Redefinition of Culture. New Haven: Yale University Press, 1973.

Tassi, Loris. "Estética del fracaso en Roberto Arlt". Cuadernos Hispanoamericanos. 653-654 (2004): 167-77.

Tittler, Jonathan. "Intratextual Distance in Tres tristes tigres". Modern Language Notes. 93.2 (Marzo de 1978): 285-296.

Trejo Fuentes, Ignacio. "Introducción a Palinuro de México". El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica. Selección y Prólogo de Alejandro Toledo. México D.F.: Ediciones Era, 1997. 87-93.

Turner, Victor. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. New York: Aldine de Gruyter, 1995.

Villoro, Juan. "El copiloto del Impala". Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Manzoni, Celina ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 77-79.

Walter, Richard J. "The Socioeconomic Growth of Buenos Aires in the Twentieth Century". Buenos Aires: 400 Years. Ross, Stanley R. y McGann, Thomas F. eds. Austin: The University of Texas Press, 1982. 67-126.

Weber, Max. Basic Concepts in Sociology. Secher, H. P. trad. New York: Philosophical Library, 1962.

Wells, Carolyn ed. A Parody Anthology. New York: Charles Scribner's Sons, 1904.

Werlock, Abby H. P. The Facts on File Companion to the American Short Story. New York: Facts on File, 2000.

Wilson, Jason. "The Mutating City: Buenos Aires and the Avant-garde, Borges, Xul Solar, and Marechal". Hispanic Research Journal. 4.3 (1 de Octubre de 2003): 251-269.

Yurkievich, Saúl. "El *collage* literario: genealogía de Rayuela". Julio Cortázar: al calor de tu sombra. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987. 125-140.