



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española

Área de Literatura Española e Hispanoamericana

Programa de doctorado con mención de calidad:

Las literaturas hispánicas y los géneros literarios en el contexto
occidental

TESIS DOCTORAL

¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?

Fin de siècle, Centenario y fin del milenio

Autora:

Inmaculada Donaire del Yerro

Director:

Eduardo Becerra Grande

A José Manuel

ÍNDICE

ÍNDICE	7
AGRADECIMIENTOS	9
RESUMEN	11
RÉSUMÉ	13
INTRODUCCIÓN	15
1. OBJETIVO E HIPÓTESIS DE ESTUDIO	15
2. MATERIALES Y MÉTODO	16
3. ESTRUCTURA DE LA TESIS Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS LITERARIO SELECCIONADO	18
4. SISTEMA DE CITAS	22
5. SISTEMA DE ABREVIATURAS	23
CAPÍTULO I	25
LA AFIRMACIÓN DE UNA AUTORIDAD ESPECÍFICAMENTE ESTÉTICA	25
1. LAS NOVELAS DE ARTISTA	25
2. LOS ORÍGENES DEL INTELLECTUAL MODERNO EN HISPANOAMÉRICA	45
CAPÍTULO II	71
LA DESINTEGRACIÓN DEL AURA DEL POETA EN LA OBRA DE CARLOS REYLES	71
1. LAS <i>ACADEMIAS</i> DE CARLOS REYLES: AFIRMACIÓN DE UNA AUTORIDAD ESPECÍFICAMENTE ESTÉTICA	71
1.1. <i>Valor renovador de las Academias de Carlos Reyles en la narrativa hispánica</i>	71
1.1.1. La polémica suscitada por las <i>Academias</i> : desencuentros en torno a la novela del porvenir	75
1.2. <i>El último Reyles ante la novela del porvenir: su infravaloración del policial</i>	89
2. <i>EL EXTRAÑO</i> , ESTUDIO PARA <i>LA RAZA DE CAÍN</i> : DE LA NOVELA DE ARTISTA ANTIRROMÁNTICA A LA NOVELA DE ANTIFORMACIÓN	91
2.1. <i>Continuidad entre El extraño y La raza de Caín</i>	91
2.1.1. Continuidad entre La raza de Caín y La muerte del cisne	92
2.1.2. <i>La muerte del cisne</i> pudo llamarse Calibán	93
2.2. <i>El extraño y La raza de Caín: ruptura o reafirmación</i>	98
2.2.1. <i>La raza de Caín</i> : de la novela de artista antirromántica a la novela de artista realista-objetivista	101
2.2.1.1. Nietzsche y la fase heroica de las novelas de artista	107
2.2.2. <i>La raza de Caín</i> : de la novela de artista realista-objetivista a la novela de antiformación	115
2.2.2.1. Palabra y acción en la obra y la vida de Carlos Reyles	124
2.2.3. <i>El extraño</i> como ensayo preliminar del ejercicio de la voluntad de poder	126
2.2.3.1. «El Extranjero» de Baudelaire	130
2.2.3.2. El artista del conocimiento	135
2.2.3.3. La rememoración de <i>Fausto</i>	138
CAPÍTULO III	145
PARODIAS DE LA MARGINALIDAD Y AMPLIACIÓN DEL CENTRO DE INTERÉS NARRATIVO EN LAS NOVELAS DE ARTISTA DE CARLOS REYLES Y MANUEL GÁLVEZ	145
1. LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO ARTÍSTICO EN EL «IMPERIO REALISTA»	145
2. EL TIEMPO DE LA ESCRITURA	147
3. EL TIEMPO DEL ENUNCIADO Y EL «PARA QUÉ» DE LA NOVELA	152
4. LA DESMITIFICACIÓN PARÓDICA DE LA REPRESENTACIÓN FINISECULAR DEL SUJETO ARTÍSTICO	164
4.1. <i>La desmitificación paródica de la representación finiseccular del sujeto artístico en El mal metafísico de Manuel Gálvez: el nihilismo de la bohemia</i>	167
4.1.1. El esteticismo de la política vs. la politización del arte	178

4.2. <i>La desmitificación paródica de la representación finisecular del sujeto artístico en El terruño de Carlos Reyles: Temístocles Pérez y González, alias Tocles, como reescritura de Julio Guzmán y Jacinto B. Cacio</i>	190
4.2.1. La reconciliación del narrador de Carlos Reyles con el sujeto artístico.....	193
5. LA PARODIA DE LA RECEPCIÓN DEL INEVITABLE NIETZSCHE EN <i>EL TERRUÑO</i> Y <i>EL MAL METAFÍSICO</i>	199
6. EL CAMBIO LITERARIO: EL SUJETO ARTÍSTICO MÁS ALLÁ DEL IMPERIO DEL YO O LA EXTENSIÓN CENTRÍFUGA DEL CENTRO DE INTERÉS NARRATIVO	202
6.1. <i>La dinámica del campo literario en El mal metafísico de Manuel Gálvez</i>	203
6.2. <i>El sujeto artístico, desfacedor de ilusiones vitales en El terruño</i>	208
7. EL VIAJE DE REGRESO AL TERRUÑO	215
7.1. <i>El terruño de Carlos Reyles en la narrativa de la tierra</i>	217
8. LA ILUSIÓN DE REALIDAD COMO INSTRUMENTO DE LA VOLUNTAD DE PODER	224
9. ALMABRAVA Y TOCLES, DOS RESPUESTAS AL «PARA QUÉ» DEL ARTE.....	229
CAPÍTULO IV	231
NARRADORES PESQUISANTES DE LA GUERRA SUCIA FRENTE AL EX–TERMINIO DE LO REAL: LUISA VALENZUELA Y RICARDO PIGLIA.....	231
1. SEGUNDO FIN DE SIGLO: OTRA CONYUNTURA HISTÓRICO-FILOSÓFICA, OTRA REPRESENTACIÓN DEL ARTISTA	231
1.1. <i>Del fin del arte al ex–terminio de lo real</i>	231
1.2. <i>Las ficciones de Valenzuela y Piglia: nuevas novelas de artista para un nuevo fin de siglo</i>	232
2. LA REALIDAD EN LA ÉPOCA DE SU REPRESENTATIVIDAD TÉCNICA.....	236
2.1. <i>De las ilusiones vitales a la hiperrealidad</i>	236
2.1.1. Las tecnologías de la información como resultado del sueño decimonónico de la unificación del mundo	239
2.1.2. El esteticismo de lo social	242
2.1.2.1. Frente al esteticismo de la política, la despolitización del arte del grupo Sur	243
2.1.2.1.1. La entrada del modelo policial de Poe en las letras hispánicas: una afirmación de la independencia de los intelectuales	252
2.1.2.1.2. La iluminación profana en Piglia y Valenzuela como reformulación del policial del grupo Sur.....	258
2.1.2.2. La Revolución cubana y la vuelta de los intelectuales	261
2.2. <i>El fin de las utopías: ¿para qué políticos en estos tiempos de miseria?</i>	270
2.2.1. <i>Respiración artificial</i> , una novela de artista del segundo fin de siglo: el narrador detective	276
2.2.1.1. El narrador pesquisante: el encuentro del artista y el detective como respuesta al debate sobre los intelectuales	281
2.2.1.2. El narrador detective y la socialización de la cultura	288
2.2.1.3. Nuevos escritores utópicos vs. progresistas escépticos	301
2.2.2. <i>Novela negra con argentinos</i> , otra novela de artista del segundo fin de siglo: narradores detectives y cómplices de lo negro del policial.....	304
2.2.2.1. Enigma y Secreto: dos modos de narrar la incertidumbre.....	317
2.2.2.2. La dialéctica del campo literario en <i>Novela negra con argentinos</i>	321
3. LA PERMEABILIDAD DE LA NARRATIVA DE PIGLIA Y VALENZUELA A LOS CÓDIGOS DE LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO.....	326
3.1. <i>La ciudad ausente: la obra de arte como búsqueda de la confrontación con las reproducciones técnicas</i>	327
3.2. <i>Realidad nacional desde la cama y Novela negra con argentinos: de la parodia televisiva a las sombras del noir</i>	348
4. ¿PARA QUÉ POETAS LUEGO DE LOS CAMPOS DE DETENCIÓN?	357
CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN	361
CONCLUSIONS ET DISCUSSION	379
BIBLIOGRAFÍA.....	395
1. FICCIONES	395
2. OBRAS ENSAYÍSTICAS.....	399

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Becerra, por el descubrimiento de la obra de Ricardo Piglia y de Walter Benjamin.

A la escritora Luisa Valenzuela, por su trabajo literario y por el privilegio de su conversación, que tantas ventanas ha abierto en estas páginas.

A la profesora Carmen Valcárcel, por sus consejos en los comienzos de esta etapa académica, su disponibilidad y su apoyo en todo momento.

Al profesor Julio Rodríguez Puértolas, por su perspectiva social y socialista de la historia de la literatura, por su magisterio y su amistad.

Al profesor Eduardo Ramos-Izquierdo, por sus valiosas orientaciones durante mi estancia de investigación en la Université Paris-Sorbonne y por su ejemplo de trabajo en colaboración.

A las profesoras Melchora Romanos y Ana María Zubieta, por su acogida durante mi estancia de investigación en la Universidad de Buenos Aires.

A la profesora Adélaïde de Chatellus, cuyo ejemplo guardaré siempre en la memoria.

RESUMEN

«¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?». La pregunta formulada por Hölderlin en su elegía «Pan y vino» constituye el *leitmotiv* del presente estudio sobre la representación del escritor en tres periodos de la historia de la narrativa rioplatense: el primer fin de siglo, los años que rodean a la celebración del Centenario de la Independencia y el segundo fin de siglo.

Las novelas de artista emergen en la tradición literaria de la América hispánica en el primer fin de siglo, en pleno proceso de consolidación de un orden social definido por la división del trabajo; y ligadas al modernismo, pues serán los modernistas quienes restauren la representación del mundo interior en la narrativa y reivindiquen el reconocimiento profesional de la labor del escritor. Ese vínculo entre novela de fin de siglo y novela de artista se hace manifiesto en la obra considerada el ejemplo paradigmático en ambos sentidos: *De sobremesa* (1896), de José Asunción Silva. De ahí que la inmensa mayoría de los estudios críticos sobre la novela de artista en la tradición hispanoamericana se circunscriban a ese contexto fundacional. El presente estudio ha permitido verificar la primera hipótesis de partida: la pervivencia de la novela de artista en la tradición rioplatense más allá del primer fin de siglo y del programa estético del modernismo. Así lo muestra el corpus textual seleccionado, representativo de los tres periodos mencionados de la historia de la literatura en el Río de la Plata: alrededor del 900 se publican *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900), de Carlos Reyles; en torno al Centenario, ven la luz *El terruño* (1916), también de Reyles, y *El mal metafísico* (1916), de Manuel Gálvez; y en el segundo fin de siglo, *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, junto con *Realidad nacional desde la cama* (1990) y *Novela negra con argentinos* (1990), de Luisa Valenzuela.

El análisis de este corpus narrativo ha hecho posible establecer dos rasgos que definen su tendencia evolutiva. Por una parte, la afirmación del valor epistemológico de la literatura y, por otra, una tendencia expansiva del centro de interés narrativo, originalmente circunscrito al mundo interior del protagonista. Asimismo, este análisis ha permitido verificar la segunda de nuestras hipótesis: la reformulación de la novela de artista en el segundo fin de siglo mediante su amalgama con el género policial. Esta sería la respuesta de Piglia y Valenzuela al «para qué» de la literatura en estos tiempos

de disolución (aparente) de la frontera entre verdad y ficción. Si bien, como se discute al final del estudio, la validez externa de sus conclusiones se encuentra condicionada por los criterios de selección del corpus literario que ha servido de base a esta investigación.

RÉSUMÉ

«Et pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes?» (Hölderlin, 1967: 813). La question formulée par Hölderlin dans son élégie «Pain et vin» constitue le leitmotiv de cette étude sur la représentation de l'écrivain dans trois périodes de l'histoire de la littérature dans le Río de la Plata : la fin du XIXème siècle, les années autour du premier centenaire de l'Indépendance et la fin du XXème siècle.

Les romans d'artiste apparaissent dans la littérature hispano-américaine vers la fin du XIXème siècle, pendant l'instauration d'un ordre social défini par la division du travail tandis que les modernistes revendiquent la reconnaissance de l'activité professionnelle des écrivains. De là le lien entre ces romans et le modernisme, dont les œuvres retrouvent aussi la représentation littéraire du monde intérieur. Ce rapport est évident dans *De sobremesa* (1896), de José Asunción Silva, considéré l'exemple paradigmatique du roman moderniste et du roman d'artiste. Par conséquent la plupart des études critiques sur cette sorte de roman dans la littérature hispano-américaine ont été consacrés à ce contexte constitutif. Notre étude a permis de vérifier pourtant la survivance du roman d'artiste après la fin du XIXème siècle et la première décennie du XXème siècle et aussi au-delà du programme esthétique du modernisme, tel qu'on peut le voir à partir du corpus textuel sélectionné, représentatif des périodes historiques mentionnées de la littérature dans le Río de la Plata : trois romans écrits par Carlos Reyles, *El extraño* (1897) et *La raza de Caín* (1900), publiés dans les années autour du 1900, et *El terruño* (1916), publié autour du Centenaire; aussi autour du Centenaire Manuel Gálvez publie *El mal metafísico* (1916). Et vers la fin du second millénaire ils sont édités: *Respiración artificial* (1980) et *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, ainsi que les romans de Luisa Valenzuela *Realidad nacional desde la cama* (1990) et *Novela negra con argentinos* (1990).

À travers l'analyse du corpus décrit nous avons pu établir deux traits qui définissent sa tendance évolutive : l'affirmation de la valeur épistémologique de la littérature et une tendance expansive, un déplacement du centre d'intérêt narratif hors des limites du monde intérieur du protagoniste. De plus cette analyse a permis de vérifier notre hypothèse sur la reformulation du roman d'artiste à la fin du second millénaire, selon laquelle ce nouveau roman d'artiste serait le résultat de l'amalgame du personnage

de l'artiste et du personnage du détective privé du roman policier. Cette reformulation serait la réponse de Piglia et Valenzuela à la question sur le «pourquoi» de la littérature dans ce temps de dissolution (simulée) de la frontière entre la vérité et la fiction. Même si, comme il en est discuté à la fin de cette étude, les critères de sélection du corpus littéraire qui a constitué la base de cette enquête conditionnent la validité des conclusions en tirées.

INTRODUCCIÓN

«¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?». La pregunta formulada por Hölderlin en su elegía «Pan y vino» constituye el *leitmotiv* del presente estudio sobre la representación del sujeto artístico, aunque sería más preciso decir del escritor, en tres periodos de la historia de la narrativa rioplatense: el primer fin de siglo, los años que rodean a la celebración del Centenario de la Independencia y el segundo fin de siglo.

1. Objetivo e hipótesis de estudio

Este rastreo de las representaciones del escritor no busca delinear su retrato literario, sino ofrecer un análisis de los cambios experimentados por la ficcionalización del tema del arte y el artista en la narrativa rioplatense, desde una perspectiva diacrónica, si bien, ni mucho menos totalmente abarcadora de un siglo largo de historia. Pues el sujeto artístico emerge como protagonista de las tramas en las literaturas de la América hispánica hacia finales del XIX, en el contexto histórico-literario en el que los modernistas reivindicaban su práctica estética como campo de conocimiento autónomo, en pleno proceso de consolidación de un orden social definido por la división del trabajo y regido por los principios del liberalismo económico.

La inmensa mayoría de los estudios críticos sobre la novela de artista en la tradición hispanoamericana se circunscriben a ese contexto fundacional, en el que dicha novela está ligada a la narrativa modernista. De ahí que el texto considerado canónico en el ámbito hispánico sea *De sobremesa*, de José Asunción Silva, publicado póstumamente en 1925, aunque, como es sabido, su redacción definitiva tuvo lugar en 1896. Esta focalización de los trabajos críticos precedentes ha motivado las dos hipótesis generales del presente estudio. Una primera hipótesis, consistente en verificar la existencia de novelas de artista más allá del primer fin de siglo y del programa estético del modernismo. Y una segunda hipótesis: la propuesta de una reformulación de las novelas de artista en el segundo fin de siglo como resultado de la amalgama perfecta entre su personaje central y el del subgénero narrativo del policial, como afirmación del valor epistemológico de la literatura en estos tiempos de disolución (aparente) de la frontera entre verdad y ficción.

2. Materiales y método

La primera de las hipótesis enunciadas ha requerido la adopción de una perspectiva diacrónica. Si bien, la magnitud y complejidad del análisis de un corpus literario siquiera representativo de la producción de la América hispánica desde el primer fin de siglo hasta nuestros días ha requerido circunscribir el objeto de estudio. Dicha circunscripción responde a unos criterios de selección que se detallan seguidamente.

El primero de ellos se refiere a la forma literaria: se han excluido del corpus principal la poesía y el teatro, centrando el estudio en textos narrativos, sin que ello limite en absoluto la referencia a obras poéticas o dramáticas cuando resulta necesaria para la interpretación de las ficciones estudiadas en su contexto intelectual de producción.

Un segundo criterio selectivo atiende al área geográfico-cultural de las obras estudiadas, el Río de la Plata, como punta de lanza de la emancipación intelectual de las repúblicas de la América hispánica desde su independencia política; situándose, y así lo mostraremos, en la vanguardia de los cambios literarios que propician tanto la emergencia de la novela de artista como su reformulación en el segundo fin de siglo, de acuerdo con la segunda de nuestras hipótesis. Este segundo criterio de selección no implica soslayar ni el contexto intelectual hispánico en el que se desarrolla la tradición literaria rioplatense ni el cosmopolitismo característico de la misma; muy al contrario, a lo largo del presente estudio se hace hincapié en las analogías, las diferencias y los intercambios establecidos con otras tradiciones literarias, hispánicas y no hispánicas, de uno y otro lado del Atlántico. Este enfoque transfronterizo no solo cumple la función de contextualizar las obras estudiadas, sino también la de mostrar la productividad de la perspectiva de la novela de artista para releer obras adscritas a determinada tendencia de la narrativa hispanoamericana, incluso si se trata de textos paradigmáticos de la misma.

El tercer criterio selectivo, de índole temporal, deriva de la finalidad analítica de esta investigación. Nuestro objetivo no es únicamente llevar a cabo un muestreo descriptivo de cambios literarios, sino además poner de manifiesto el vínculo entre la profunda metamorfosis experimentada por la ficcionalización del tema del arte y el artista en este segundo fin de siglo y la consolidación de la hegemonía de los medios de

comunicación de masas, que habrían eclipsado el discurso del escritor en el espacio público. Para ello se ha realizado un estudio comparativo entre dicha ficcionalización y la que encontramos en las novelas de artista que veían la luz en el tránsito del XIX al XX. El corpus narrativo principal incluye también novelas cuyo contexto histórico de producción se corresponde con un tercer periodo: el de los años del Centenario de la Independencia del Río de la Plata por tratarse de un momento crucial en la historiografía del escritor y en el proceso de emancipación intelectual de la América del Sur, dado que la consolidación del estatus profesional de aquel coincide con el hallazgo de la narrativa que da forma literaria a la expresión autóctona, la llamada novela de la tierra, de la que la tradición rioplatense nos ofrece una de sus muestras más tempranas, *El terruño*, de Carlos Reyles, así como una de sus realizaciones más acabadas, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Aunque no es el único periodo histórico en el que podría haberse reparado, su interés es indudable, puesto que el reconocimiento social del trabajo del escritor lleva aparejada la revitalización de las demandas de compromiso social y de representatividad que pesaban sobre los letrados del medio siglo, mientras en el campo específicamente literario se va gestando un nuevo episodio de la polémica entre la autonomía y el compromiso del arte, cuyo lance más célebre en el Río de la Plata será el protagonizado en los años veinte por los grupos de Boedo y Florida. Como veremos en el capítulo III, en este contexto social e intelectual el modelo canónico de la novela de artista resulta insuficiente para la representación del escritor. De ahí que comience a ser parodiado y transformado. La elección de este tercer periodo histórico responde a la intención de mostrar los inicios de esa metamorfosis antes de abordar la profunda transformación que experimentará dicha novela hacia el final del milenio.

Un cuarto criterio selectivo atiende a la relación de semejanza entre las respectivas realidades ficcionales y la realidad extraliteraria. Como será detallado en el capítulo dedicado a las conclusiones, hemos optado predominantemente por realidades ficcionales reconocibles con la intención de mostrar de manera diáfana cómo la transformación de la novela de artista se halla íntimamente relacionada con el cambio operado en la concepción del valor epistemológico de la literatura en el segundo fin de siglo. Contraste este que, de acuerdo con nuestra segunda hipótesis, se encuentra en consonancia con las diferentes respuestas al «para qué» del arte que ofrecen los autores estudiados.

El análisis de los cambios observados en el corpus textual se ha llevado a cabo desde una perspectiva historicista, que busca el sentido de las soluciones estéticas adoptadas a la luz de las transformaciones sociales más señeras del tiempo de la escritura. Si bien, este enfoque histórico-sociológico no implica una concepción de la literatura como reflejo pasivo de la historia socio-económica. Este análisis parte de la propuesta metodológica de Iuri Tinianov en su ensayo «Sobre la evolución literaria» y toma como base teórica fundamental la reflexión de Walter Benjamin, junto con un corpus configurado por la obra de autores que comparten ese mismo enfoque histórico-sociológico de la crítica literaria, entre los que destacan Georg Lukács, Ángel Rama y Pierre Bourdieu. Esto no implica menoscabo alguno de la necesaria referencia a otras teorías filosóficas, específicamente estéticas o no, así como sociológicas, cuando las novelas estudiadas o los textos ensayísticos de sus autores así lo requieren. Tal es la relación de la obra de Carlos Reyles con la de Nietzsche, Marx o Rodó; la de Manuel Gálvez también con la de Rodó o la de Ortega y Gasset; el manifiesto vínculo de la reflexión de Ricardo Piglia con la mencionada teoría literaria benjaminiana o el productivo diálogo que establece Luisa Valenzuela con Barthes, Derrida o Baudrillard tanto en sus textos de crítica como de ficción. Asimismo el abordaje de la representación del escritor en la narrativa del segundo fin de siglo ha hecho preciso recurrir a la reflexión de autores que, junto con los mencionados Derrida y Baudrillard, cuestionan la validez de la noción de modernidad, con el fin de exponer la coyuntura histórico-filosófica del periodo.

3. Estructura de la tesis y justificación del corpus literario seleccionado

El recorrido diacrónico referido vertebró el orden secuencial del estudio que se presenta a continuación y que comienza con un capítulo de carácter más nocional, dividido en dos partes. En la primera de ellas se expone la definición del subgénero¹ de la novela de artista adoptada a lo largo de esta investigación, así como su vínculo de dependencia con la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, signada por la escisión entre el arte y la vida. La segunda parte del capítulo está constituida por un trazado

¹ El empleo del término *subgénero* a lo largo de esta tesis hace referencia a la especificidad de determinada producción literaria dentro de un género más amplio, como en el caso de la novela de artista en relación con el género novelesco en su conjunto. Esto es, el empleo del término *subgénero* no tiene en ningún caso un sentido jerárquico de ‘género menor’.

sintético de la historia del intelectual en la América hispánica del siglo XIX, cuya finalidad es doble. Dado que las novelas de artista europeas constituyen un referente ineludible para este subgénero novelesco en la América del Sur, esa breve historia del intelectual latinoamericano quiere poner de manifiesto las características diferenciales de su lugar de enunciación respecto al que ocupan los autores del otro lado del Atlántico. Por otra parte, pretende mostrar el desplazamiento experimentado por dicho lugar de enunciación hacia el final de la centuria, como el contexto intelectual en el que emergen las novelas de artista. La contextualización del objeto de este estudio en un ámbito que excede el de los límites del Río de la Plata se mantiene a lo largo de los capítulos siguientes, a pesar del criterio regional aplicado en la selección del corpus literario, con el fin de mostrar cómo los fenómenos observados no son exclusivos del área geográfico-cultural elegida.

En el segundo capítulo se aborda la representación del escritor en el primer fin de siglo, en el que el neoidealismo hegemónico de José Enrique Rodó otorga carta de legitimidad filosófica a la restauración del mundo interior del protagonista en el centro del interés narrativo de las novelas. De que ahí la elección de dos novelas de un autor antiarielista confeso y modernista transitorio, como Carlos Reyles, con quien Rodó mantuvo, como veremos, un productivo intercambio intelectual, permita matizar las conclusiones que se desprenden de los estudios críticos precedentes, a través de la relectura de las dos novelas seleccionadas, *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900), protagonizadas por el mismo sujeto artístico. Por una parte, la posición radicalmente antiarielista de Reyles hace que la comparación de sus ficciones con el modelo canónico del subgénero, *De sobremesa*, resulte muy esclarecedora de la insuficiencia del neoidealismo de Rodó para dar cuenta del sentido de la novela de Silva. Por otra parte, la perspectiva de la novela de artista nos lleva a discutir el juicio interpretativo generalizado acerca de la relación entre los dos textos de Reyles, según el cual *La raza de Caín* sería la reescritura antiarielista y antidecadentista de *El extraño*. De acuerdo con nuestra propuesta, el antiarielismo de su autor asomaba ya en el texto de 1897, a pesar de la elogiosa acogida que Rodó le brindara. Matización especialmente relevante —y este es otro motivo fundamental para incluir ambas obras en nuestro corpus— dado que la publicación de *El extraño* desencadenó, como veremos, una de las polémicas más célebres entre antiguos y modernos sobre el rumbo que debía tomar la novela del porvenir, en ple-

na «disolución del siglo XIX», como sintetizaría Federico de Onís. Esta relectura permite además mostrar la relevancia del diálogo entre la obra de Reyles y la de autores tan relevantes en la producción intelectual de la modernidad occidental como Nietzsche, Marx, Goethe o Baudelaire. La deuda de Reyles con los dos primeros constituye un lugar común en la crítica sobre su obra, mientras que las conexiones con la obra de Goethe y Baudelaire no han merecido la misma atención. Con la finalidad de esclarecerlas se ha llevado a cabo la lectura comparativa de las novelas de Reyles con *Fausto* y con textos extraídos fundamentalmente de *Las flores del mal* y de *El spleen de Paris*.

El tercer capítulo aborda los cambios operados en la representación del escritor en el seno del realismo literario de los años que rodean al Centenario, que son también los del renovado compromiso americanista. Con esta finalidad se ha llevado a cabo una lectura, en ocasiones comparativa, de dos novelas escritas por dos de los protagonistas del periodo: *El terruño* (1916), de Carlos Reyles, y *El mal metafísico* (1916), de Manuel Gálvez. La elección de nuevo de una obra de Reyles se debe a la permeabilidad de su trayectoria literaria ante el viraje de la narrativa así como ante la metamorfosis experimentada por el lugar social del escritor. Su presencia en el capítulo anterior facilita la caracterización de ambos cambios, que no por casualidad confluyen en una misma novela. El antiarielismo de Reyles resulta de nuevo muy productivo, al comparar su obra otra vez con un texto canónico, *La vorágine* (1925), de José Eustasio Rivera—colombiano como Silva—, con el fin de mostrar los límites de la definición de la novela de la tierra propuesta por Pedro Grases.

Igualmente productivo resulta el antiarielismo de Reyles al comparar su representación del escritor en *El terruño* con la de Gálvez en *El mal metafísico*. Desde la perspectiva de la novela de artista, se trataría de dos textos en los que sus autores dicen adiós a la representación finisecular de aquel, a través de las respectivas parodias de la misma, para ofrecer sendas propuestas de cambio literario, que también lo son de reconciliación entre el arte y la vida, y que, desde la mencionada perspectiva, se revelan más disímiles de lo que parecían. La obra de Reyles, leída no únicamente como realización de la novela de la tierra, sino atendiendo más a su reflexión sobre el sujeto artístico, sería una lúcida despedida de toda posibilidad de recuperación del sentido épico de la vida. Resolución esta que difiere ostensiblemente de la fe inquebrantable exhibida por el

vate cristiano de la novela de Gálvez, con el que su autor responde al «para qué» del arte en tiempos de miseria moral.

Por otra parte, la lectura de *El mal metafísico*, de Gálvez, a la luz de sus *Recuerdos de la vida literaria*, permite abordar la representación del sujeto artístico en un escenario complementario al de *El terruño*, el del «Buenos Aires: Cosmópolis» de Rubén Darío. A través de esta novela trascenderemos el mundo interior del poeta para explorar la representación del campo literario concebido como un espacio de tensiones dialécticas. Si hemos seleccionado un texto que se sitúa en las antípodas de la pujante vanguardia porteña, es, precisamente, por su condición de acceso apenas transitado por la crítica con este fin. Por razones obvias, suele emplearse la puerta principal: la producción literaria que asume y reformula el legado experimentalista del modernismo, a la que Gálvez se opone a través de sus propias novelas y a través también de sus lecturas de los autores consagrados del realismo decimonónico.

En el cuarto y último capítulo se lleva a cabo el estudio de los cambios operados en la representación del sujeto artístico en el segundo fin de siglo, en relación con las ficcionalizaciones previas analizadas en los capítulos precedentes. Con este fin se ha seleccionado la obra de dos autores señeros de una poética mostrativa y no demostrativa: Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia, cuyos personajes escritores, de acuerdo con la segunda de nuestras hipótesis, serían el resultado de la amalgama perfecta entre la representación del escritor, heredada de las novelas de artista, y la del detective, gestada en el subgénero policial, que a estas alturas del siglo se encuentra ya plenamente instalado en la literatura rioplatense. La amalgama descrita permite dar cuenta del proceso de búsqueda llevado a cabo tanto por el narrador ficticio de *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, como por los protagonistas de *Novela negra con argentinos* (1990), de Luisa Valenzuela. La de estos como la de aquel, además de una investigación acerca de la Historia más reciente de la Argentina, es una búsqueda de la forma narrativa más eficaz para transmitir no solo lo descubierto, sino la propia experiencia de descubrimiento. Búsqueda detectivesca y narrativa que se opone a las ficciones de los discursos políticos y mediáticos, reafirmando el margen como lugar de enunciación del intelectual.

Tal amalgama entre el escritor y el detective, entre la novela de artista y el relato policial, reproduce asimismo la postura antidogmática de estos autores en el campo intelectual. Pues, si por una parte, se oponen a la actitud preceptiva de quienes se erigen en mecenas ideológicos, como los denominó Walter Benjamin, por otra, se enfrentan a la disolución del principio de realidad que Baudrillard define como el crimen perfecto y casi consumado, a través de los medios de comunicación de masas. Esa intervención en el espacio social a través de una producción específicamente estética es la que encontraremos ficcionalizada en *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia y en *Realidad nacional desde la cama* y *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela, donde ambos autores nos harán ver cómo el trabajo específicamente literario es la mejor arma contra los espejismos y supersticiones de la televisión. Como se expone en el capítulo IV, tal función mostrativa de una realidad que en el primer fin de siglo había dejado de ser materia del arte constituye ahora la respuesta de estos autores al «para qué» formulado por Hölderlin.

4. Sistema de citas

Las referencias bibliográficas de las citas se presentan en el cuerpo del texto entre paréntesis, donde se indica: autor, fecha de la edición consultada y número de página. Si en la bibliografía aparece una sola obra de un autor, se omite la fecha de edición. Si se ha mencionado recientemente el nombre del autor de la cita, solo se señala entre paréntesis la fecha de edición y el número de página o únicamente este, según corresponda. Las notas al pie se reservan para introducir aclaraciones cuya inserción en el cuerpo del texto podría trabar en exceso la lectura.

En las citas extraídas de textos editados en el siglo XIX y principios del XX se han sustituido las versales por cursiva, se han extendido las abreviaturas y se ha procedido a modernizar la ortografía y la puntuación. Se ha respetado la ortografía del original en el caso de *s* en lugar de *x* (v. gr. *estremada*, *espresión*) por considerarse un reflejo gráfico de la fonética de la pronunciación usual, también se ha respetado la ortografía del original en las citas de Andrés Bello donde el editor ha decidido seguir las recomendaciones ortográficas del autor.

En general, el empleo de la cursiva en las citas se corresponde con el del texto original. En los casos en que no es así, aparece indicado en nota a pie de página.

5. Sistema de abreviaturas

cap., caps.= capítulo(s).

cfr. = confróntese.

ed., eds. = edición (es).

s.f. = sin fecha.

s.n. = sin nombre.

v. gr. = *verbi gratia*

Capítulo I

LA AFIRMACIÓN DE UNA AUTORIDAD ESPECÍFICAMENTE ESTÉTICA

1. Las novelas de artista

Románticos somos...

¿Quién que es, no es romántico?

Rubén Darío, «La canción de los pinos»

... ese umbral que nos separa del pensamiento clásico y constituye nuestra modernidad. En este umbral apareció por vez primera esa extraña figura del saber que llamamos el hombre y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

Partiremos de la consideración de la novela de artista como subgénero novelesco con entidad propia, tal como hicieron Herbert Marcuse en su estudio fundacional *La novela de artista alemana (Der deutsche Künstlerroman, 1922)* y posteriormente Rafael Gutiérrez Girardot (1990: 623), para indagar en la problemática específica de esta forma narrativa. Marcuse llevó a cabo el análisis de un *corpus* ficcional que describe una trayectoria diacrónica: parte de la producción literaria de Goethe para culminar con la obra de Thomas Mann publicada hasta entonces; no incluye, por tanto, la que tal vez sea la ficcionalización definitiva de la reflexión de Mann acerca del sujeto artístico, *Doktor Faustus*, que verá la luz en 1947. La definición del subgénero de la novela de artista propuesta en el presente estudio toma como base la problemática histórico-filosófica concreta que debe afrontar el sujeto artístico de la modernidad y que Marcuse identificó no solo como tema fundamental de las novelas de artista, sino asimismo como su condición de posibilidad: «The artist novel is only possible when the unity of art and life has been rupture, when the artist is no longer absorbed in the form of life of the surrounding world and has awakened to his inner most consciousness» (Marcuse, 2007: 74). Por tanto, el objeto del presente trabajo no es el devenir de la construcción de la imagen del artista a través de las novelas, sino el estudio de textos narrativos en los que el desacuerdo, la tensión, entre el arte y la vida, puesta de manifiesto por Marcuse, condicio-

na la adopción de determinadas soluciones estéticas por parte del escritor. Desde esta perspectiva, consideramos que el protagonismo de un personaje que desarrolla una actividad estética en cualquiera de los ámbitos del arte se muestra como condición necesaria, pero no suficiente, para la inclusión de determinada novela dentro del subgénero de la novela de artista, dado que es asimismo necesario que dicho protagonista manifieste el reconocimiento de una autoridad específicamente estética. Así lo hace el personaje central de la novela que «ha sido juzgada como el único ejemplo pleno en las letras de lengua española de [...] la “novela de artista”» (Gutiérrez Girardot, 1990: 623), *De sobremesa* (1896²), de José Asunción Silva: «En manos de los maestros la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones; ya el lector no pide al libro que lo divierta, sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo» (489-490).

Este reconocimiento del valor epistemológico de la literatura, del arte, es lo que define la especificidad del conflicto dinamizador de la trama en las novelas de artista, que no es sino el antagonismo entre el arte, ligado a la idea, al misterio, y el mundo contingente, desacralizado, de la modernidad: «As soon as earthly life was stripped of the gods, the spirit had to sense its incarnation as a divergence and a diminution, and seek to present itself purely as untethered to reality — and in opposition to it. Now life is no longer the material and the form of art» (Marcuse, 2007: 75). Es decir, si, como sentenció Hegel, «el *arte*, en virtud de su naturaleza, no tiene otro destino que el manifestar bajo una forma sensible y adecuada, la idea que constituye el fondo de las cosas» (279-280), cuando la realidad deja de ser concebida como corporeización de la idea, del espíritu, la relación entre el artista y el mundo se torna un problema. Una de las formulaciones más tempranas de ese conflicto la encontramos en la séptima estrofa de la elegía «Pan y vino», de Hölderlin (1967: 69):

¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses
aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo;
[...]
¿Qué decir? No lo sé. ¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?

² Señalo el año de la segunda redacción, en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

De acuerdo con Rafael Gutiérrez Girardot, podemos entender las novelas de artista como intentos de respuesta al «para qué» del arte y el artista en un mundo en el que la poesía había dejado de ser la expresión del modo de vida de la comunidad, como advirtió Hegel: «su misión, con respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido» (276). Si bien podemos entender con Lukács y con Hölderlin que el cuestionamiento sobre el sentido del arte no es indicativo del final, sino de su transformación histórica como una manifestación más de la desintegración de un mundo concebido hasta entonces como unidad orgánica. De ahí que el poeta, el escritor, perciba el desajuste entre la poesía épica, como forma artística signada por la unidad de sentido, y el mundo moderno en el que se inscribe su producción. Surge entonces la necesidad de abandonar las formas literarias cerradas del cosmos épico de la epopeya, determinadas por «lo cerrado del sistema de valores» (Lukács, 2010: 61), en favor de la novela, como forma de representación de la gran distancia que separa la realidad del ideal y asimismo del intento de reconciliar esta dicotomía. De ahí que para Marcuse las novelas de artista constituyan la ficcionalización del fragmento de vida de un artista que trata de reconciliar su anhelo metafísico con las formas de vida del momento histórico en el que vive (Marcuse, 2007: 78). Dicho en otras palabras: la novela de artista ficcionaliza la experiencia de la imposibilidad de reconciliación entre lo que es y lo que debería ser, dado que en la esfera de la vida de la novela «el ideal hallado iluminará la vida del individuo como sentido inmanente. Pero el conflicto entre lo que es y lo que debería ser no es todavía superado y no podrá serlo [...] cuanto mucho una conciliación, una profunda e intensiva iluminación de un hombre por el sentido de su vida» (Lukács, 2010: 76), pero ya no por el sentido inmanente de la vida. Pues, frente a la epopeya épica, que debía «cantar a la totalidad sagrada de la vida» (Lukács, 2010: 51), la novela moderna, en cambio, plantea problemas formales que son el reflejo de la desintegración de esa totalidad. La novela moderna reproduce una concepción fragmentaria del mundo: por una parte, no aspira a ficcionalizar la biografía completa del protagonista, sino únicamente un periodo, un segmento de su travesía existencial, cuyos límites están condicionados por el conflicto central de la trama; por otra parte, «la forma interna de la novela ha sido entendida como el proceso de autoconocimiento del individuo problemático» (Lukács, 2010: 76), cuya subjetividad disonante hubiera resultado inconveniente en el orden social premoderno y, por tanto, no es representada en la poesía épica:

En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. [...] pues lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad, es decir, devenir personalidad. [...] Cuando la vida como tal halla un significado inmanente en su seno, las categorías de lo orgánico lo determinan todo: una estructura y una fisonomía individual es simplemente el producto del equilibrio entre la parte y el todo, ambos recíprocamente determinantes; [...] La importancia de un acontecimiento en un mundo así cerrado siempre es cuantitativa; según el grado en que también lo sea para un complejo de vida orgánico: una nación o un linaje (Lukács, 2010: 61-62).

La consideración del artista moderno como materia literaria se revela así deudora del cambio literario descrito por Lukács, dado que la forma de la novela permite la representación del antagonismo entre la lógica mercantil que rige las relaciones sociales del orden burgués de la modernidad y los valores espirituales salvaguardados en el mundo interior de la subjetividad moderna de la que ese sujeto artístico constituye un ejemplo paradigmático. De ahí la coincidencia temporal, observada por el historiador del arte Francisco Calvo Serraller, entre la emergencia de la novela de artista y la consolidación de la novela como forma de expresión literaria preferida por el público lector. Calvo Serraller (33) hace hincapié en el hecho de que la historia de la novela y la historia del tema de los artistas como protagonistas de las novelas discurren paralelamente hasta alcanzar su punto álgido en el siglo XIX:

[...] desde que la novela comienza a adoptar una forma decididamente moderna y a imponerse como el género literario preferido por el público lector —esto es: desde aproximadamente el siglo XVIII y, sobre todo, en la segunda mitad del mismo—, uno de los argumentos más repetidos en ella es el que hace a los artistas protagonistas de estas historias de ficción (Calvo Serraller: 14).

Tal protagonismo del artista en el espacio literario tiene lugar tras su expulsión de los núcleos de poder, como veremos en la segunda parte de este capítulo, y el consiguiente desplazamiento de su discurso a un lugar de enunciación marginal que, además, se vincula con el ocio y la gratuidad de sentido:

Su actividad literaria no era, como en épocas anteriores, la que aseguraba su posición social. En todo caso, el arte «ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu» [Hegel, *Lecciones sobre estética*] y su actividad era efectivamente marginal. Y no solamente porque la literatura no fuera una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba la «división del trabajo» ésta no tenía cabida, o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia (Gutiérrez Girardot, 1983: 47).

Respecto al momento histórico en el que emerge la novela de artista, Calvo Serraller ratifica el punto de partida de la investigación llevada a cabo por Marcuse, al situar en la tragedia *Torcuato Tasso* (1790), de Goethe, el origen de la consideración del arte y el artista como materia novelable, si bien confiere este mismo valor germinal a las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (1780), de William Beckford, cuya forma paródica tal vez indujera su publicación anónima. Por su parte, Rafael Gutiérrez Girardot (1983: 55 y 1990: 623) coincide en situar los orígenes de la novela de artista en el romanticismo alemán, al considerar que Goethe ya presiente la difícil relación del artista con la sociedad en el *Werther* (1774) y en su obra dramática *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meisters* (1795-6). Destaca asimismo como textos fundacionales las novelas *Ardinghello y las islas bienaventuradas* (1787), de Wilhelm Heinse, a quien Hölderlin dedica su elegía «Pan y vino», y *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel, en las que se ficcionaliza la experiencia de aquellos artistas que ya no tenían un «para qué» y que optaron por refugiarse en un mundo contrario al «mundo de la prosa», como definió Hegel el estado de cosas que precipitaría el fin del arte; es decir, optan por el exilio interior en «un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que los expulsó» (Gutiérrez Girardot, 1983: 70). Desde ese lugar de enunciación marginal, precursor de la torre de marfil, el sujeto artístico proclama la existencia del arte como un fin en sí mismo, ofreciendo el fundamento para todos aquellos cultivadores de «el arte por el arte», cuyo rechazo del «para qué» implicaba el rechazo de «la sociedad racionalizada, burguesa, en la que todos son medios de otros y fines para otros» (Gutiérrez Girardot, 1983: 53). El rechazo del «para qué» del arte como respuesta a la pregunta de Hölderlin constituye el rasgo definitorio de la novela de artista romántica de cualquier periodo histórico, según la tipología básica propuesta por Marcuse, para quien el sujeto artístico moderno tiene la posibilidad de decantarse por una de las dos opciones definidas por Jonas Cohn en su *Estética general* (*Allgemeine Ästhetik*, 1901): «He must either work up the content of the manifold kinds of cultural life, giving them vitality and shape, or he must create a sanctuary to which his yearning for intensive living might flee» (Cohn *apud* Marcuse, 2007: 79).

La primera de estas opciones encuentra su correspondencia literaria en la novela de artista realista-objetivista, definida por Marcuse como aquella en la que el sujeto artístico asume el estado de cosas de la realidad que le es contemporánea y trata de trans-

formarlo, transfigurarlos y renovarlos. Un ejemplo ilustrativo de este tipo de novela de artista en el ámbito de las letras hispanoamericanas lo encontramos en *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, cuyo protagonista termina concluyendo: «¡Y nosotros teníamos la candidez de pensar en el arte como un medio de regeneración política! [...] Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria. ¡Mi patria! ¡Mi país! ¿Acaso es ésta mi patria? ¿Acaso es éste mi país?» (Díaz Rodríguez: 308). En la variante romántica, en cambio, el héroe parte de la imposibilidad de cualquier satisfacción potencial de su anhelo de plenitud dentro ese mismo estado de cosas y opta por el exilio ya referido a un reino de fantasía y libertad, esto es, por la evasión del propio tiempo, tal como concluye Marcuse (1985: 347). Si bien, precisa Gutiérrez Girardot, se trata de un mundo ambiguo en el que la «intensificación de la vida [...] al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe» (1983: 70). Es decir, los héroes de las novelas de artista, como respuesta a la desacralización de la vida, cuestionan el orden burgués de la modernidad, ya sea para transformarlo a través del arte o bien para rechazarlo, de igual modo que la poesía moderna, tal como sentencia Octavio Paz en *Los hijos del limo*: «Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad» (10). Desde esta perspectiva, ninguno de los dos tipos de novela de artista propuestos por Marcuse supone la consecución de una plenitud entendida como la armoniosa unidad de tiempos pasados, como la evasión del propio tiempo, signado por la incertidumbre que enfrenta al sujeto artístico moderno con su propia finitud, coherentemente con lo observado por Paz respecto a los fundadores de la poesía moderna: «—Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval— la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Pero también [...] la conciencia de la historia que es conciencia de muerte» (87). Esa misma tensión entre la plenitud y la duda es la que ficcionaliza Silva en *De sobremesa*, cuando al final del diario de su protagonista escribe: «¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad» (548).

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que la misma experiencia de escisión entre el interior y el exterior es la que define la existencia de los sujetos de la modernidad, independientemente de su dedicación o no a las artes, tal como advirtió Benjamin

en su ensayo «Luis Felipe o el interior»: «El ámbito en que vive se contrapone por primera vez para el hombre privado al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. [...] El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones» (1972: 182). Ilusiones que son otra forma del anhelo de trascendencia del sujeto artístico, que el mundo contingente no puede satisfacer. De ahí que Lukács afirme: «El mundo contingente y el individuo problemático son realidades que se determinan recíprocamente» (2010: 73). Por tanto, de acuerdo con Gutiérrez Girardot, los mundos de libertad y fantasía creados por los protagonistas de estas novelas no han de interpretarse ingenuamente como intentos de evasión, sino muy al contrario, como ficcionalizaciones de la forma en la que el artista participa de la realidad de su tiempo. Así, la escisión entre el arte y la vida, que define el conflicto central de la novela de artista, constituye una particularización de la problemática histórico-filosófica definida por la fractura entre el ideal y la realidad, que determina la forma general de la novela.

La tercera opción para responder a la pregunta de Hölderlin constituye el intento de recuperación de la armoniosa unidad del sentido épico de la vida. Marcuse cifra tal posibilidad en la renuncia consciente a la propia individualidad por parte del poeta moderno, de tal modo que la dualidad entre el sujeto y el mundo, entre el ideal y la realidad, entre el arte y la vida, se diluye y la objetividad épica es posible. Pues si al poeta épico premoderno la cualidad «impersonal», que es el fundamento del sentido épico de la vida, le venía dada, su homólogo moderno ha de conquistar dicha cualidad y para ello debe asumir —argumenta Marcuse, de acuerdo con Philipp Witkop— que solo en la medida en que abandone todo deseo personal, en la medida en que no quiera ser un individuo, puede ser todos. Dicha renuncia se refleja en la novela mediante la ficcionalización del fragmento de vida en el que el protagonista abandona la existencia estética, esto es, la realización de su vida como obra de arte, en favor de una profesión aceptada como tal por el grupo social en el que busca integrarse. Trayectoria vital esta que constituye la antítesis perfecta de la trama que despliega Manuel Díaz Rodríguez en *Ídolos rotos*, cuyo protagonista, Alberto Soria, abandona sus estudios de ingeniería para dedicarse por entero a la escultura. La representación del proceso de renuncia consciente, descrito por Marcuse, hace necesaria una transformación en la forma de la novela, análoga a la que opera en el personaje: el abandono del subgénero de la novela de artista en favor de la novela de formación (*Bildungsroman*).

Esta transformación de la forma narrativa viene a ratificar la caracterización de la novela de artista que vimos al comienzo de este epígrafe. Pues si en la novela de artista el conflicto central del personaje deriva de su afirmación de una autoridad específicamente estética, de su convicción acerca de la legitimidad específica de la indagación a través del arte, su renuncia a la práctica estética y a tales convicciones condiciona inevitablemente que la novela deje de ser una novela de artista. Si bien, dicha renuncia no es suficiente para la ficcionalización de la completa adaptación del individuo problemático, que requiere, además, la construcción de una realidad novelesca externa al personaje que sea asimismo aproblemática, hasta el punto de suplir el vacío metafísico del mundo contingente; es decir, resulta necesaria la creación literaria de un auténtico espacio de evasión. Únicamente así la insatisfacción del artista con el presente se revelaría «una mera objeción artística sobre las formas exteriores» (Lukács, 2010: 112). En ausencia de esta condición solo resta asumir con Théophile Gautier que «du moment que l'on cesse d'être poète, il faut le dire, la vie redevient possible» (158). Pues la renuncia consciente a la propia individualidad por parte del poeta moderno hace la vida posible, pero nunca satisfactoria.

No obstante, la identificación del propio artista «como principal obstáculo para su integración social y su corolario de desdicha fue el tema por excelencia de la literatura y las artes plásticas de los años treinta» (Calvo Serraller: 56) de la Francia decimonónica, en la que tiene lugar un cambio revolucionario en las relaciones entre el artista y la sociedad tras el ascenso al trono de Luis Felipe, «el rey burgués», al inicio de la década, con la consiguiente consolidación del poder de la burguesía y la mercantilización definitiva del arte. «El rey burgués» (1888) fue precisamente el título elegido por Rubén Darío para ficcionalizar la posición de dependencia material respecto a la burguesía en la que se encontraba el artista en el contexto del nuevo orden mercantil. Como señaló Ángel Rama en su estudio ya clásico *Rubén Darío y el modernismo*, la reflexión sobre el poeta cruza la obra de Darío. Balzac, por su parte, se hace eco del tópico del desinterés del artista por acumular riqueza, como origen de su inadaptación al nuevo orden social en la serie de artículos *Des artistes*³ (1830), en la que declara su intención de «expli-

³ Si bien posteriormente criticará el desinterés material del artista, reivindicando su consideración como un profesional de pleno derecho, legitimado para llevar a cabo la explotación comercial de su producción. Tales reivindicaciones se hacen explícitas fundamentalmente en su *Carta a los escritores franceses del siglo XIX* y en *La prima Bette* (Calvo Serraller, 1990: 161).

caros perfectamente al artista, sus desventuras y las excentricidades de su vida terrena» (Balzac, 1972: 780-781). Y con esta intención, cuya sinceridad se encuentra avalada por el hecho de que eligiera la prensa, el semanario ilustrado *La Silhouette*, como plataforma de difusión de sus reflexiones, Balzac se dirige a los mismos burgueses autosatisfechos a los que Gautier responsabiliza de la imposibilidad de adaptación del poeta, «porque esos hombres del dinero no comprenden a esos otros del pensamiento» (Balzac, 1972: 778). Balzac intenta así paliar la dificultad de integración social de estos sujetos que, en última instancia, dimana de su propia condición de artistas en un orden social construido a imagen y semejanza de esos hombres del dinero:

Hemos intentado demostrar, considerando al artista alternativamente como creador y como criatura, *que él mismo era un obstáculo para su integración social*. Todo repele a un hombre cuyo paso rápido por el mundo lastima a seres, cosas e ideas. La moraleja de estas observaciones puede compendiarse en esta frase: *Un gran hombre tiene por fuerza que ser desdichado* (Balzac, 1972: 782).

Reflexión esta que parece recordar el protagonista de la novela de José Asunción Silva: «Voy a pedirles a vulgares ocupaciones mercantiles y al empleo incesante de mi actividad material lo que no me darían ni el amor ni el arte: el secreto para soportar la vida» (545). La obra de Balzac, a diferencia de los otros ejemplos de la literatura europea mencionados hasta el momento, no ha sido adscrita al programa literario del romanticismo. Sin embargo, como ha estudiado Calvo Serraller, la ficcionalización del conflicto protagonizado por un sujeto artístico, generalmente un pintor, aparece de manera recurrente a lo largo de la producción del autor de *La comedia humana*. Entre esos sujetos artísticos destaca el caricaturista Jean-Jacques Bixiou, cuyo retrato nos es ofrecido por Balzac en *La Femme Supérieure* (1837), posteriormente publicada como *Les Employés*; Bixiou es el artista que más veces aparece en los textos de Balzac, «y, de hecho, siempre que aparece en escena, no se puede evitar la sensación de que, a través de él, es el novelista el que nos habla» (Calvo Serraller: 99). Si Bixiou sobresale en la obra de Balzac por la lucidez de sus respuestas, tal vez sea Ernest de Sarrasin el sujeto artístico más célebre entre los que habitan sus textos. Su apellido da título a la novela que fue publicada en 1830, sugiriendo la centralidad de este personaje en el que se concentran todos los tópicos del genio romántico, incluido el de la fatalidad de un destino trágico, afirmada por Balzac en *Des artistes*. Balzac retoma esta misma reflexión en *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*La obra maestra desconocida*), publicada por primera vez en

1831 y posteriormente revisada para su reedición en 1837. En esta el papel de genio recae sobre el personaje de Frenhofer, cuya enigmática obra maestra es, a juicio de Calvo Serraller:

[...] el primer cuadro abstracto de la historia del arte, y no tanto por la ausencia de contenido figurativo, sino porque es el producto genuino de un exceso de abstracción, una criatura del puro intelecto, el resultado, en definitiva, de la aplicación del pensamiento puro en la ejecución material de un cuadro. Más, como era previsible, en la época en la que Balzac lo escribe, nadie entonces estaba preparado para distinguir como pintura un cuadro abstracto (135).

Ninguno de los anteriores será el caso de cualquier otro de los artistas que habitan la obra de Balzac (Théodore de Sommervieux, Ginevra di Piombo, Hippolyte Schinner, Pierre Grassou, etc.), en la que descubrimos uno de los diálogos más iluminadores de la conflictiva integración de los artistas en el orden social de la modernidad, entre las páginas de su novela *Les Comédiens sans le savoir* (1846), donde, a través de la ironía comprensiva del caricaturista Bixiou, Balzac cuestiona la utopía fourierista, tan en boga entre los artistas parisinos tras el ascenso de Luis Felipe al trono:

Et puis, mon cher, vous avez une consolation que peu d'artistes possèdent, l'avenir est à vous, dit Bixiou. Quand le monde sera converti à notre doctrine, vous serez à la tête de votre art, car vous y portez des idées que l'on comprendra... lorsqu'elles auront été généralisées ! Dans cinquante ans d'ici vous serez pour tout le monde ce que vous n'êtes que pour nous autres, un grand homme ! Seulement il s'agit d'aller jusque-là! (Balzac, 1852: 9-10)

Si nos hemos detenido en la obra de Balzac, uno de los máximos representantes de la factura realista, ha sido para intentar mostrar cómo el problema del desacuerdo entre el arte y la vida no se encuentra adscrito a un programa artístico determinado, a una poética particular, que podríamos identificar con el romanticismo. Marcuse ejemplifica esta misma afirmación (1985: 347) mediante la novela *La obra* (1886), de Zola, que, por cierto, dudó en titular *Chef-d'œuvre*, en la que el autor de *Le roman expérimental* (1881) y, sobre todo, de *J'accuse* (1898) elige un protagonista pintor, Claude Lantier, para retratar el rechazo con el que es recibida su innovadora propuesta artística, tanto por parte del público como por buena parte de sus propios amigos. A pesar de las diferencias que separan esta novela de *La obra maestra desconocida* de Balzac, «tanto Frenhofer como Claude Lantier tienen la misma apetencia absolutista y sufren una misma incompreensión» (Calvo Serraller: 160). Y es precisamente esa necesidad, más que de reconocimiento, de comunicación, de aceptación, por parte de aquellos que con-

templan su obra maestra, lo que conduce al personaje de Balzac al desaliento absoluto y finalmente al suicidio:

Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela.
– Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans !
Il s’assit et pleura.
– Je suis donc un imbécile, un fou ! je n’ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu’un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n’aurai donc rien produit! (Balzac, 1993: 58-59).

Idéntica incomprensión es la que experimenta el duque Jean Des Esseintes, protagonista de la novela de Joris Karl Huysmans, *À rebours* (1884), que, como explica José Juan Tablada en «La aventura mística de Huysmans», es la novela con la que Huysmans reniega de la estética fundada por Zola, de la que había sido uno de sus seguidores más señeros. Las fechas de publicación de las respectivas novelas de Huysmans y Zola ilustran asimismo el hecho, sobre el que hace hincapié Meyer Minnemann, de la coincidencia temporal de ambas estéticas. Como precisa además Tablada, Huysmans hace explícita su renuncia a los presupuestos naturalistas en su siguiente novela, *Là-bas* (1891), en cuya primera página leemos:

Je ne reproche au naturalisme ni ses termes de pontons, ni son vocabulaire de latrines et d’hospices, car ce serait injuste et ce serait absurde ; [...] l’on peut exhausser d’énormes et de puissantes œuvres, l’*Assommoir*, de Zola, le prouve ; non, la question est autre ; ce que je reproche au naturalisme, ce n’est pas le lourd badigeon de son gros style, c’est l’immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c’est d’avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d’avoir glorifié la démocratie de l’art ! [...].

Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l’art commence là où les sens cessent de servir ! (Huysmans, 1896: 1).

Klaus Meyer-Minnemann, en su estudio ya clásico *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, coincide con la lectura de Tablada al afirmar que la novela finisecular ha de entenderse «dentro de la polémica contra los contenidos, procedimientos e intenciones del Naturalismo⁴» (1991: 13), e identifica los primeros indicios claros de una reacción contra la novela naturalista en las letras francesas precisamente en la publicación de *À rebours* (1884), además de en los *Essais de psychologie contemporaine* (1883), de Paul Bourget (Meyer-Minnemann, 1991: 2-3). Reacción antinaturalista que se despliega plenamente en el *Manifiesto simbolista* de Jean Moréas, publicado en 1886

⁴ Mantengo la mayúscula del original.

en *Le Figaro Littéraire*. Como señala asimismo Meyer-Minnemann, «tanto el Naturalismo⁵ como el *fin de siècle* en Hispanoamérica se orientan casi exclusivamente según el desarrollo correspondiente en Francia» (1991: 3). De hecho, la permeabilidad de la América hispánica a las corrientes culturales que triunfaban en los círculos de París antecede al proceso de Independencia, tal como lo destaca Pedro Henríquez Ureña en sus célebres conferencias del Fogg Museum of Art, posteriormente editadas bajo el título de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*: «Francia había llegado a ser para nosotros, cuando no la fuente principal, el canal por el que recibíamos la cultura moderna, aun antes de nuestras guerras de independencia, y continuó siéndolo hasta el siglo XX; las ideas alemanas e inglesas nos llegaron principalmente a través de ella» (1969: 125).

Es en el contexto de esa reacción contra el naturalismo donde tiene lugar la emergencia definitiva de la novela de artista en Hispanoamérica, con la accidentada redacción de *De sobremesa* por parte de José Asunción Silva en 1896, tras la pérdida del primer manuscrito en su viaje de regreso a Caracas, procedente de Venezuela, en el naufragio del *Amérique* la noche del 27 al 28 de enero de 1895, a pesar de tratarse de una de las naves «más lujosas y modernas de la francesa Compañía General Trasatlántica», (Santos Molano: 1115). Entre los pasajeros se encontraba el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, que fue testigo de la pérdida del manuscrito y cuya relación literaria y personal con Silva se encontraba sólidamente fundamentada en la mutua antipatía: «Silva no soportó el optimismo cursi de Gómez Carrillo, ni Gómez Carrillo el “pesimismo incómodo” de Silva» (Santos Molano: 1120). Meyer-Minneman otorga al texto de Silva idéntico valor fundacional de la novela finisecular en las letras hispanoamericanas que a *À rebours* en las francesas, al considerar *De sobremesa* «el primer ejemplo cabal hispanoamericano de este tipo de “novela nueva”, según la expresión de un ensayo señero de Rodó⁶» (Meyer-Minneman, 2000: 89). El propio Silva se revela consciente del valor renovador de su texto, al introducir en el diario de su protagonista, José Fernández de Andrade, una reflexión metaliteraria en la que hace explícito un rechazo de la estética naturalista, hija del positivismo, análogo al del personaje de Huysmans, Des Hermies, citado más arriba:

⁵ Mantengo la mayúscula del original.

⁶ «La novela nueva. A propósito de las *Academias* de Carlos Reyles».

Allá, en las más excelsas alturas de lo intelectual, noble grupo de desinteresados filósofos indaga, investiga, sondea el inefable misterio de la vida [...] y transforma sus pacientes estudios en libros que carecen de categóricas afirmaciones, [...] en libros que muestran en el límite de la humana ciencia «las olas negras del océano del misterio para embarcarnos en el cual no tenemos ni barca ni brújula», al decir de la grandiosa frase de Littré. [...] y expresan en sus obras, con el renacimiento idealista del arte, causado por la inevitable reacción contra el naturalismo estrecho y brutal que privó hace unos años. En vez de las prostitutas y de las cocineras, de los ganapanes y de los empleadillos que ganan cien pesetas al mes, [...] pasan místicas sombras por entre el crepúsculo que envuelve las estrofas de los poetas y toman forma en los lienzos las visiones del más allá (Silva: 488).

La identificación de *À rebours* como el modelo más relevante de la novela de Silva ha sido ampliamente argumentada por la crítica⁷, considerando asimismo a su protagonista, José Fernández de Andrade, como reescritura del Des Esseintes de Huysmans, paradigma del *dandy* hiperestésico e inadaptado del llamado decadentismo finisecular. Reescritura y no calco pues, como precisa Meyer-Minnemann, y sobre esta cuestión volveremos más adelante:

José Fernández no es ese «grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux jeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes» de la novela de Huysmans; por el contrario, posee un «exceso de vigor físico», una «superabundancia de vida», y es en suma un auténtico «hombrón» (1991: 55).

No obstante, Meyer-Minnemann (1991: 57-58) matiza este juicio al afirmar que tal viraje del retiro decadentista hacia el vitalismo exacerbado no constituye una característica diferencial de la novela de Silva respecto a la narrativa europea finisecular, ya que puede documentarse tempranamente en los héroes de esta: el Fradique Mendes de Eça Queiroz y de forma más manifiesta en D'Annunzio, Maurice Barrès o Charles Maurras. Por otra parte, el cambio descrito en el espacio exterior que rodea al personaje tampoco impide la adscripción de estos textos al programa de la novela de fin de siglo, pues la reacción antinaturalista de esta «novela nueva» se articula mediante «la recurrencia a determinados componentes del Romanticismo⁸ europeo» (Meyer-Minnemann, 1991: 14), entre los que Meyer-Minnemann otorga un valor definitorio al desplazamiento del interés narrativo desde el exterior hacia el complejo mundo interior del héroe. Ya no se

⁷ Baste recordar aquí los estudios de Bernardo Gicovate, «José Asunción Silva y la decadencia europea», y de Héctor Orjuela, «J. K. Huysmans y J. A. Silva» y «*De sobremesa*» y otros estudios sobre José Asunción Silva.

⁸ Mantengo la mayúscula del original.

trata de definir tipos humanos y explicar la ley del movimiento social, como pretendía Balzac:

S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal ; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau? (Balzac, 1912: XXIX).

Ni siquiera de explicar el porqué de determinados comportamientos humanos, como pretende el escritor naturalista. Y en este sentido, *De sobremesa* sería un texto canónico, dado que no asistimos a la representación de las vivencias del protagonista sino a la lectura de su diario: es decir, accedemos al registro de su alma. Ya que, como ha señalado Meyer-Minnemann, de igual modo que el *Journal de Marie Baschkirtseff* constituye un espejo para el espíritu atormentado de José Fernández de Andrade, su diario quiere serlo para esos mismos lectores a los que Reyles se dirige en el prólogo de sus *Academias*: «hijos espirituales de Schopenhauer, Wagner, Stendhal y Renán, los espíritus delicados y complejos, [que] aumentan en España y América. [...] nuestros semejantes»⁹ (1897: IX-X). Esa misma centralidad indiscutible del mundo interior del protagonista la encontraremos en las otras novelas de artista hispanoamericanas que han merecido la atención de la crítica. Como veremos en el capítulo siguiente, Carlos Reyles despliega la problemática de la integración del artista en la sociedad de su tiempo a través del personaje del poeta Julio Guzmán, primero en la segunda de sus *Academias*, *El extraño* (1897), para retomarlo después y reformular dicha problemática en *La raza de Caín* (1900). En *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, acompañamos al escultor Alberto Soria en su travesía hacia el escepticismo respecto al potencial del arte para cambiar un mundo sumido en la corrupción: «Pero a los empleos, aun a los menos políticos, como los atribuidos a la enseñanza de ciencias y arte, no se iba por las propias actitudes, sino por la amistad y el favor del César» (Díaz Rodríguez: 174); la elección

⁹ Tomo la cita de la segunda versión de este prólogo, la correspondiente a la edición de *El extraño*, que fue el resultado de la reescritura del prólogo-programático de 1896, que antecedía a la primera de sus *Academias*, *Primitivo*. Reescritura motivada por la polémica recepción del proyecto literario de Reyles, sobre la que trataremos en el siguiente capítulo.

de la profesión de escultor para su protagonista permite asimismo a Díaz Rodríguez la ficcionalización de una de las crisis experimentadas por el propio arte en el primer fin de siglo:

La escultura, el género paradigmático del clasicismo, cayó en un hondo abismo durante el siglo XIX, del que aún no sabemos a ciencia cierta si ha logrado salir posteriormente alguna vez, porque no nos atrevemos a considerar como tal a lo que, sin embargo, se sigue llamando escultura en nuestro siglo actual (Calvo Serraller: 109).

El hecho de que los estudios precedentes sobre las novelas de artista hispanoamericanas hayan privilegiado la narrativa modernista o novela del fin de siglo (Pellicer: 1081) se encuentra justificado por la lúcida apropiación del programa romántico que los modernistas llevaron a cabo: «El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo»¹⁰ (Paz: 128). Esa focalización del interés de la crítica podría llevarnos a pensar que el desarrollo de la novela de artista en Hispanoamérica contradice la afirmación hecha más arriba acerca de su independencia de un programa estético determinado.

Por otra parte, no deja de sorprender que, dada la permeabilidad de la América hispánica al devenir de las corrientes estéticas europeas tras la Independencia, encontremos semejante vacío a lo largo de la producción literaria del siglo XIX hasta 1885, fecha de la publicación de *Amistad funesta o Lucía Jerez*, de José Martí, «la primera “novela de artistas” en lengua española» (Gutiérrez Girardot, 1983: 62). Si el texto de Martí, a pesar de su valor fundacional, ocupa aquí un lugar postrero nada tiene que ver con las consideraciones hechas por el propio autor en el célebre prólogo destinado a una reedición del texto que nunca llegó a la imprenta (Phillips: 766). Allí Martí se refiere a su obra como «novela sin arte» o «noveluca», haciendo constar que nunca antes había escrito una novela, así como el hecho de que decidiera hacerlo en respuesta a un encargo cuya ejecución no se dilató más allá de siete días y por ello «el autor, avergonzado, pide excusa» (Martí, 1978a: 108). Menciono la novela de Martí con posterioridad porque la problemática expuesta por la crítica para su adscripción dentro del programa estético del fin de siglo refleja los condicionantes históricos que justifican la ausencia de

¹⁰ Así define también Federico de Onís el modernismo, «como un nuevo romanticismo —que en gran medida es lo que fue» (Onís: XVII).

novelas de artista en Hispanoamérica hasta finales del XIX, de acuerdo con el planteamiento de Lukács del que este estudio es deudor: la concepción de los problemas internos de la novela como un reflejo de las condiciones histórico-filosóficas en las que tiene lugar la producción literaria. Anderson Imbert, en su estudio ya clásico «La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*», expuso con claridad meridiana la problemática del texto: «En *Amistad funesta* hay una contemplación romántica de la vida, pero, también, una contemplación modernista de las maneras artísticas de embellecer esa vida» (Anderson Imbert: 136). Esta última ha de buscarse, tal como hizo Anderson Imbert, en el trabajo específicamente literario de un autor como Martí, para quien «la lengua es jinete del pensamiento, y no su caballo» (Martí, 1978a: 215).

En el prólogo que escribe para la proyectada reedición del texto, Martí muestra el mismo rechazo de la estética naturalista que Silva, Reyles o Díaz Rodríguez, cuando confiesa que no le place el rumbo tomado por el género novelesco, «profundo como un bisturí y útil como un médico» (Martí, 1978a: 108), refiriéndose a la *Introduction à la médecine expérimentale* (1865), de Claude Bernard, a quien la medicina le debe la incorporación del método experimental, con la consiguiente transformación de *ars* médica en ciencia médica. Martí expresa así su desacuerdo con la poética de Zola, a quien el trabajo de Bernard sirvió para fundamentar su propuesta, como explica en el prefacio de *Le roman expérimental* (1880) y de ahí el título de su ensayo: «Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*» (Zola, 1881: 1). A este programa estético Martí opone su prosa preciosista, cuyo sentido, como advirtió Anderson Imbert, era el de representar la realidad psíquica y el conocimiento intuitivo frente al comportamiento observable por el que se interesó el naturalismo.

Por otra parte, el contraste entre el protagonista de *Amistad funesta*, Juan Jerez, y los héroes de la novela de fin de siglo ha sido reiteradamente señalado por la crítica¹¹ como una de las dificultades para adscribir la novela de Martí a la producción literaria del fin de siglo, vinculándola más con el romanticismo histórico, dada la idealización, tan apegada a la estética romántica, a la que somete Martí a un protagonista que, a dife-

¹¹ Puede consultarse en este sentido la coincidencia entre Gutiérrez Girardot (1990: 625), Meyer-Minnemann (1991: 109) y Phillips (1968: 766).

rencia de José Fernández de Andrade, Julio Guzmán o Alberto Soria, compatibiliza su dedicación estética con el ejercicio de una profesión que cuenta con el reconocimiento de la sociedad de su tiempo, la abogacía, y además, sin ánimo de lucro sino, muy al contrario, atendiendo a una necesidad social. Juan Jerez, a diferencia de Alberto Soria, no participa de la fe en el arte como vía para la transformación social. En otras palabras: Juan Jerez es el único de esta serie al que no creo que calificásemos de esteta, si bien tampoco de «mero galán de amores», como lo hace desdeñosamente Martí (1978a: 109): Juan Jerez es un hombre de acción. De ahí que la preeminencia del mundo interior del protagonista de Silva sobre el mundo exterior, mediante el recurso ya comentado del diario ficticio, resulte arrolladora al compararla con la importancia del mundo interior de Juan Jerez en el texto de Martí. Para Gutiérrez Girardot, tal diferencia se debe al modelo del que parte el autor: «en Martí el héroe romántico, pero sobre todo sus propios ideales; en Silva el Des Esseintes de Huysmans» (1983: 65). En este mismo sentido, el activismo social de Juan Jerez constituye la antítesis del solipsismo del Julio Guzmán de *El extraño*. Porque la diferenciación del personaje de Martí respecto del resto de personajes de la trama, es decir, la distancia entre este y los otros, es menor que la que separa a los héroes de las otras novelas de artista: el poeta de Martí se encuentra acompañado, no únicamente rodeado, por «figuras ideales, que son modelos justos de virtudes y que en sus emociones se asemejan a los personajes de la *Amalia* de José Mármol y de *María* de Isaacs; incluso, en la finca de la tercera parte Pedro lee a Leonor fragmentos de ambas novelas» (Meyer-Minnemann, 1991: 109).

Así, la diferencia entre la novela de Martí y las de Silva, Reyles o Díaz Rodríguez nos permite, por una parte, aprehender con claridad cómo en estas últimas la ficcionalización de la fractura entre el arte y la vida se lleva a cabo mediante el conflicto entre el mundo interior del artista y el exterior. De modo que, desde una perspectiva metaliteraria, el desplazamiento del interés narrativo hacia el interior del sujeto artístico refleja el proceso de autonomización del arte que tiene lugar en Hispanoamérica a partir de la década del ochenta del siglo XIX y que encontró en la novela de fin de siglo un cauce privilegiado para su representación y su reivindicación. Y viceversa, pues la novela de fin de siglo encuentra en el sujeto artístico moderno un individuo problemático tan adecuado para la indagación espiritual que propone, que entre los rasgos que definen esta poética se cita la presencia del «héroe modernista, convertido habitualmente en

artista» (Pellicer: 1081). Por tanto, podríamos considerar que la llamada novela de fin de siglo y la novela de artista establecen una relación simbiótica como la que encontramos ficcionalizada en *La tristeza voluptuosa* (1899), del venezolano Pedro César Dominici. Su protagonista, Eduardo Doria, ejemplo paradigmático del diletante aquejado del mal del siglo, no lleva a cabo ningún tipo de trabajo estético. Sin embargo, hacia el final de su vida el narrador lo asimila con la figura de un poeta que inevitablemente trae a la memoria del lector no solo —o no tanto— a De Quincey, como el homenaje que le rinde Baudelaire en «El poema del haschisch»:

La morfina no bastaba para hacerle olvidar la vida, y el éter habíale quebrantado la salud. Enflaquecido, pálido, con los cabellos que le caían en desorden sobre el cuello y la frente, y el rostro delicadamente alargado, tenía el aspecto de un poeta triste, de un poeta de Musa enfermiza y lúgubre, llena de inquietudes, amiga del análisis, que llevase perennemente la amargura en los labios, como un reproche, y poseyese una bella alma no sometida. Y tal vez Eduardo Doria no había sido en su vida sino un poeta, un artista que había buscado inútilmente como un nuevo ritmo, una nueva impresión, y que había querido hacer de sus sentidos cuerdas armónicas que, al vibrar, produjesen, en vez de sonidos raros, sensaciones desconocidas, deliquios extraños (Dominici: 216).

Pero volviendo sobre la novela de Martí y su decisión de adelgazar la frontera entre el mundo interior y el exterior del protagonista, no creo aventurado interpretar esta decisión estética como representación de la tensión entre la autonomía del arte y su condicionamiento por determinados imperativos ético-políticos. De ahí que Gutiérrez Girardot concluya: «El Juan Jerez de Martí dio a la relación conflictiva y a la vez ambigua entre el artista y la sociedad burguesa un giro “social-nacional” unívoco: el artista héroe, sacerdote, es también un apóstol de la justicia» (1983: 63). No obstante, Juan Jerez es un artista moderno: su poesía no está supeditada a un proyecto político o social, sino regida por criterios específicamente estéticos, como corresponde a un «poeta genuino, que [...] padecía de una necesidad de la belleza que como un marchamo ardiente, señala a los escogidos del canto» (Martí, 1978a: 115). Tal consideración de la poesía como una necesidad remite a una concepción de la autonomía del arte que no encontramos en los textos hispanoamericanos de mediados del XIX con los que Meyer-Minnemann vincula la novela de Martí.

La distancia que separa a *Lucía Jerez* (1885) de *Amalia* (1855¹²) se muestra análoga a la distancia establecida por Julio Ramos entre *Ariel* (1900), de Rodó, y *Facundo* (1845), de Sarmiento, cuando advierte de que «en Rodó opera una autoridad específicamente *estética*, mientras que Sarmiento habla desde un campo relativamente indiferenciado, autorizado en la voluntad racionalizadora y de consolidación estatal» (Ramos: 98). Si bien tanto en el discurso de Martí como en el de Rodó opera una función ideologizante y pedagógica: «En tanto ideólogos, les cabía la conducción espiritual de la sociedad, mediante una superpolítica educativa que se diseñó contra la política cotidiana» (Rama, 2009: 172). Y contra esa política cotidiana, institucional, ejerce Juan Jerez su profesión de abogado. Porque la distancia que media entre *Lucía Jerez* y *Amalia* refleja asimismo el desplazamiento que experimenta el lugar de enunciación del intelectual hispanoamericano a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, sobre la que hablaremos en la segunda parte de este capítulo. Por tanto, el idealismo rebelde de Juan Jerez, asimilable al del héroe romántico —recordemos, por ejemplo, el personaje del joven unitario de «El matadero» de Esteban Echeverría—, tal vez nos esté indicando que debemos interpretar la prosa modernista de Martí como un modo de oposición frente al código objetivista no solo del naturalismo literario, sino también de los discursos orgánicos al poder institucional. Interpretación que podríamos hacer extensiva también al texto de Díaz Rodríguez, en consonancia con la propia trama, y asimismo al de Silva, en el que encontramos esta reflexión sobre la realidad histórica contemporánea, en la que con sorprendente lucidez advierte de los riesgos derivados de la vulgarización de la filosofía de Nietzsche:

¡Ah, sí! ¿Pero tú no sabes, crítico optimista que cantaleas el místico renacimiento [...] qué es lo que le llega al pueblo, a la masa, al rebaño humano, de todos esos fulgores que te deslumbran, del inarmónico coro que forman esas voces al rezar el «Padre nuestro que estabas en los cielos», que es la oración a la moda entre los intelectuales de hoy? Pues voy a decírtelo: lo que el pueblo comienza a saber es lo que le enseñan los vulgarizadores de la falsa ciencia, la única vulgarizable, los Julio Verne de la psicología y de la doctrina evolucionista: es que el hombre tuvo por antepasado al mono y que el deber es sólo el límite de la fuerza de que disponemos. Hay voces que le gritan a las multitudes: «Mira, ese viejecito pálido, vestido de blanco que se pasea prisionero por el Vaticano es un farsante; ese muñeco que está allá arriba en la cúspide del edificio social, un imbécil».

¹² Aunque las entregas de *Amalia* comenzaron a aparecer en el suplemento literario de *La Semana* entre 1851 y 1852, la publicación de la novela quedó interrumpida a la altura del capítulo XII de la quinta y última parte hasta que, en 1855, Mármol dio a la imprenta el texto definitivo como parte de su plan de edición de sus obras completas (Fernández, 2000: 41).

[...]

En los últimos años, al alzar las miradas hacia lo alto lo que el león ha visto es la cara imbécil de papá Grévy y, tras de ella, el perfil judío de Daniel Wilson, que, como un ratero, se guardaba el oro, producto de la venta de gloriosas condecoraciones; [...] lo que ha visto es el asunto de Panamá¹³, aquella lluvia de lodo que salpicó las canas de Lesseps y las frentes de tantos de sus senadores ilustres.

¿Crees tú, crítico optimista que cantaletas el místico renacimiento y cantas *hosanna* en las alturas, que la ciencia notadora de los Taine y de los Wundt, la impresión religiosa que se desprende de la música de Wagner, de los cuadros de Puvis de Chavannes, de las poesías de Verlaine y la moral que le enseñan en sus prefacios Paul de Bourget y Eduardo Rod sean cadenas suficientes para sujetar a la fiera cuando oiga el Evangelio de Nietzsche? El puñal de Cesáreo Santo y el reventar de las bombas de nitroglicerina pueden sugerirte la respuesta (Silva: 490-495).

El fragmento precedente ejemplifica el rasgo diferencial de las novelas de artista hispanoamericanas respecto a las que conocieron las prensas europeas, tal como lo ha observado Rafael Gutiérrez Girardot: estas últimas «tienen de común el que en la respuesta a la pregunta por el “para qué” del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y el tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (*Ardinghello*), de una plenitud (*Lucinde*) o de mundos lejanos y pasados» (1983: 55), tal como manifiesta el protagonista de *À rebours*: «En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle» (Huysmans, 2004: 209). Los héroes de las novelas de artista de la tradición hispanoamericana, en cambio, muestran un sentimiento ambivalente, pues si por una parte rechazan el pragmatismo mercantil, por otra, tras el regreso al país de origen, anhelan alcanzar el progreso social que han conocido a lo largo de su periplo por la Europa de la modernidad industrial de la que, como en el caso de *Ídolos rotos*, París se erige en ejemplo del ideal que se desea realizar en la propia patria: «nacidos en el mismo pedazo de tierra humilde y oscuro de más allá del océano, casi todos llegados a París con el ansia candorosa de recoger, cual más, cual menos, ideas, luz y energías, que más tarde irían a sembrar como simiente de bendición en el suelo de la patria» (Díaz Rodríguez: 62).

¹³ Silva se refiere al fraude que paralizó la construcción del canal de Panamá, región que a finales del siglo XIX se encontraba bajo soberanía colombiana, y que se saldó con un proceso judicial en 1889, en el que fue condenado el diplomático francés Ferdinand de Lesseps, responsable del proyecto, que había participado previamente en la construcción del canal de Suez. El escándalo comprometió a George Clemenceau, que fue derrotado en las elecciones de 1893. Zola se refiere a este mismo asunto en su último artículo en *Le Figaro* sobre el caso Dreyfus (Winock: 31-32).

La diferencia señalada por Gutiérrez Girardot entre los héroes de una y otra orilla se encuentra directamente relacionada con las condiciones históricas concretas de la Hispanoamérica del primer fin de siglo en las que emergen las novelas de artista y la figura del intelectual moderno. Y cuestiona asimismo la validez del «pensamiento moderno sobre la modernidad» que legitima la fractura entre el arte y la vida mediante la forma de «dos compartimentos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la “modernización” en economía y política; el “modernismo” en el arte, la cultura y la sensibilidad» (Berman, 1989: 82).

2. Los orígenes del intelectual moderno en Hispanoamérica

Antes que el lauro sacro
se entrelace y el mirto
en tu lozana frente,
sufirás el martirio
que al que nació poeta
reserva el hado impío;
que en juventud temprana
morir es tu destino.

Esteban Echeverría, *Los consuelos*

A la luz del contraste expuesto entre *Amalia* y *Lucía Jerez*, teniendo en cuenta las fechas de publicación de una y otra, podemos establecer una correlación entre la emergencia de las novelas de artista en Hispanoamérica y la existencia de una coyuntura histórico-filosófica análoga a la que describe Hegel al referirse al romanticismo alemán, en la que la literatura dejó de ser la expresión del modo de vida de una comunidad o, dicho de otro modo, en la que los escritores cesaron en su función de intelectuales orgánicos, en el sentido dado por Gramsci, para convertirse en intelectuales modernos. En el presente epígrafe rastrearemos las huellas de esta transformación en los textos de, inevitablemente, solo algunos de sus protagonistas.

El hecho de que el surgimiento de las novelas de artista y la consolidación del intelectual moderno se encuentren condicionados por la coyuntura histórico-filosófica mencionada no significa que exista una relación de dependencia entre este subgénero y la poética del romanticismo, como fue ejemplificado más arriba mediante las novelas de

Balzac y Zola. De hecho, fue la intervención de Zola en el caso Dreyfus el acontecimiento que propició la introducción del término *intelectual*, que ya existía en inglés, en las lenguas romances (González: 28). Émile Zola dio a las prensas de *L'Aurore* su artículo «J'accuse» (1898), el texto más señero del célebre caso Dreyfus, donde hacía públicos los nombres de los responsables de la trama de corrupción subyacente a la condena del capitán Dreyfus por traición. El título original del artículo era «Lettre à M. Félix Faure, président de la République», el definitivo «J'accuse» fue sugerido por George Clemenceau, que trabajaba como redactor de *L'Aurore*, después de su derrota en las elecciones de 1893, propiciada por su imputación en el caso del canal de Panamá —al que hace referencia José Asunción Silva en uno de los fragmentos de *De sobremesa* citados más arriba— del que finalmente fue absuelto. Para imputar a Clemenceau bastó «con la única prueba de un memorándum acusador» (Winock: 33). La relevancia del caso Dreyfus como consolidación del uso del término *intelectual* en su acepción moderna puede inferirse del alegato antiintelectualista que Ferdinand Brunetière¹⁴ publicó al respecto en 1898 en *La Revue des Deux Mondes*, de la que fue director, bajo el título «Après le procès»:

Qu'est-ce donc qu'un «intellectuel»; à quel signe se reconnaît-il; et d'où, de quelle conception de la vie tire-t-il la supériorité qu'il s'arrogé sur tous ceux qu'il n'honore pas de ce nom? Je ne parle pas des romantiques attardés, disciples de Renan, de Flaubert, et de Nietzsche, [...]. Mais un excellent paléographe, un linguiste ou un métricien éminents, un chimiste consommé, sont-ils des «intellectuels»; et pourquoi? [...] exige plus d'intelligence qu'il n'en faut pour juger ses semblables ou pour commander les armées? (Brunetière, 1898: 442-443).

Podría afirmarse que la reacción antiintelectualista resulta inseparable del intelectual dado que, como sintetiza Winock respecto a Zola, su lugar de enunciación se encuentra «fuera del *stablishment*» (26), y esa autonomía respecto a los centros de poder es precisamente el fundamento de su autoridad para intervenir en la escena política. De ahí la reticencia con la que Léon Blum enjuicia el apoyo prestado por un político, Clemenceau, a la causa del capitán Dreyfus, treinta años después del proceso, en sus *Souvenirs sur l'affaire* (1935): «Ce jacobin était, au premier chef, l'incarnation de la raison d'État [...] de l'ordre collectif prévalant sur la justice» (81). Mientras que Zola se

¹⁴ Autor de uno de los artículos más contundentes respecto al fin del naturalismo, «La banqueroute du Naturalisme», publicado también en la *Revue des Deux Mondes* en 1887.

encontraba fuera de sospecha, dado que su obra anterior y posterior a la intervención en el caso Dreyfus era merecedora de duras críticas desde el ámbito extraliterario:

Odiado por los bienpensantes, considerado por la crítica burguesa un autor obsceno (una “alcantarilla”, una “cloaca”), abucheado por la prensa católica como anticlerical militante, fracasó en todas sus candidaturas a la Academia Francesa, que se sucedieron desde 1889. Su trilogía de las *Tres ciudades*, *Lourdes* (1894), *Roma* (1896) y *París* (1898), todavía agravó más su caso a ojos de la opinión conservadora. La prosperidad de Zola no anulaba su marginalidad. Seguía siendo un autor maldito (Winock: 26).

Pues la condición marginal se muestra solidaria de la autonomía del intelectual:

Así, lejos de existir, como se lo cree habitualmente, una antinomia entre la búsqueda de la autonomía (que caracteriza al arte, a la ciencia o a la literatura, que se llaman puros) y la búsqueda de la eficacia política, es incrementando su autonomía (y, por ello, entre otras cosas, su libertad de crítica respecto a los poderes) que los intelectuales pueden incrementar la eficacia de una acción política cuyos fines y medios encuentran su principio en la lógica específica de los campos de producción cultural (Bourdieu, 2000: 187-188).

Por tanto, escribir *Le roman expérimental* constituye una afirmación de la autonomía del campo literario comparable a la de cualquier escritor romántico. Desde esta perspectiva, lo que diferencia a Flaubert o Gautier de Zola es que aquellos decidieron no intervenir en el campo específicamente político y, por consiguiente, no podrían ser considerados intelectuales, de acuerdo con la definición de Bourdieu. Zola, en cambio, reúne las dos dimensiones exigidas por este autor para tal consideración: por una parte, pertenece a «un mundo intelectual autónomo (es decir, independiente de los poderes religiosos, políticos, económicos) cuyas leyes específicas respeta» (Bourdieu, 2000: 187) y, por otra, interviene en el campo político, haciendo valer una autoridad fundamentada en la conquista de dicha autonomía. De ahí que, como matiza Bourdieu, esta concepción del intelectual excluya a «los productores culturales convertidos en hombres políticos» (Bourdieu, 2000: 189), cuando su conversión implica la renuncia a la autonomía del campo específico. Con mayor o menor frecuencia el escritor puede ser objeto de la exigencia de dicha renuncia, que proviene de la dicotomía «que todos tenemos en la mente y que resurge periódicamente en los debates literarios» (Bourdieu, 2000: 188): el antagonismo entre el arte puro y el arte comprometido.

Polémica esta que no ocupaba los debates literarios de las repúblicas de la América hispánica de mediados del XIX, en las que aún no se había consolidado la profunda

transformación del orden socio-económico, iniciada apenas tres décadas atrás, con la introducción de los principios del liberalismo (Henríquez Ureña, 1969: 117) y la consiguiente división del trabajo (Henríquez Ureña, 1969: 189). La figura del escritor permanecía unida, por lo general, a la del político y «la literatura, en todas sus formas, conservó todas las funciones públicas que había cobrado en el movimiento de liberación» (Henríquez Ureña, 1969: 118). En este sentido resulta muy significativo el contraste entre las palabras liminares de Martí y Mármol a sus respectivas novelas, *Lucía Jerez* y *Amalia*. Martí en su prólogo da cabida a la reflexión específicamente literaria respecto al rumbo adoptado por el género novelesco, mientras que Mármol ofrece una justificación para su decisión estética, su «ficción calculada», basada en la eficacia política del texto. Mármol decide escribir el testimonio sobre su propia experiencia de la dictadura de Rosas como si se tratase de hechos del pasado, es decir, adopta un modelo literario de prestigio: el de la novela histórica¹⁵ de Walter Scott. Pero su justificación no es específicamente literaria, sino que se fundamenta en la búsqueda de una mejor inteligibilidad¹⁶, es decir, en la consecución del análisis de los hechos narrados. Y con este fin, como explica Teodosio Fernández, el autor de *Amalia* elige el subgénero de la novela histórica, cuyos planteamientos conocía, para dotar a su texto del enfoque analítico inherente al modelo literario conscientemente elegido: «tal sistema convenía [...] a la mejor claridad de la narración» (Mármol: 61) porque se adecuaba al doble propósito, analítico y testimonial, de José Mármol. Por una parte, «analizar los sucesos ocurridos en 1840 a la luz del proceso seguido desde la independencia, y también [...] facilitar la explicación de los fenómenos sociales y políticos posteriores a aquella fecha, con mención expresa de “lo más dramático y lúgubre de la dictadura”, que sobrevendría en 1842» (Fernández, 2000: 43-44). Por otra, legar a las generaciones futuras un testimonio lo más fidedigno posible de su propia experiencia de «la época dramática de la dictadura argentina» (Mármol: 61) que lo llevó al exilio en Montevideo. Pues, como insiste Henríquez Ureña, estos románticos, a diferencia de sus modelos europeos convertidos en proscritos «como el albatros de Baudelaire», fueron auténticos «desterrados políticos,

¹⁵ Sobre la polémica acerca de la recepción de *Amalia* como novela histórica y no únicamente política, puede consultarse el trabajo de Virgilio Moya Jiménez «*Amalia* vista desde una perspectiva lukacsiana», referenciado en la bibliografía.

¹⁶ Un indicio que confirma la inteligibilidad del texto de Mármol por parte de sus contemporáneos lo encontramos en el hecho de que el también escritor Lucio V. Mansilla, que era sobrino de Rosas —como recuerda Teodosio Fernández en el estudio preliminar a su edición de *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres—, «aunque no escatimase las críticas a la práctica política de su tío» (Fernández, 2014: 23-24), consideraba *Amalia* una novela «ofensiva para su familia» (Fernández, 2014: 24).

término que significaba exactamente lo contrario de desterrados de la sociedad [...]. Y su obra [...] fue con frecuencia una forma de servicio público» (Henríquez Ureña, 1969: 131). Del autor de *Amalia* dice Henríquez Ureña que fue famoso por sus feroces invectivas frente a Rosas e incluye *Amalia* entre los ejemplos que ilustran la función política de la literatura hispanoamericana de mediados del XIX:

Y cuando los desterrados argentinos trabajaban por la destrucción del poderío de Rosas y de todos los demás caudillos, sus más poderosas armas literarias fueron los impetuosos versos de José Mármol y su trágica novela *Amalia* (1851), las canciones de Hilario Ascasubi en dialecto gaucho y los grandes libros de Sarmiento, que habían de culminar muy adecuadamente en su diario de la campaña militar por la que se tomó la ciudad de Buenos Aires y se depuso a Rosas [...] (Henríquez Ureña, 1969: 120).

El discurso de estos escritores, como el de los ilustrados que lideraron el proceso de independencia, se fundamentaba en la utopía modernizadora, a la que Domingo Faustino Sarmiento —quien, como es sabido, llegó a ocupar la presidencia de la República Argentina— dedica buena parte de su *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), pues, «*escribir*, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador» (Ramos: 35). De ahí su insistencia en equiparar el gobierno de Juan Manuel de Rosas con el orden social propio de la colonia, opuesto al proyecto modernizador que, como tal, implicaba «tanto una crítica radical del pasado como un determinado compromiso con el cambio y los valores del futuro» (Calinescu: 103). La representación de Rosas como antinomia de la utopía modernizadora se recoge en la «Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37», publicada como antesala del *Código o Declaración de principios que constituyen la creencia social de la República Argentina*, en la edición conjunta que Esteban Echeverría elaboró de ambos documentos en 1846, bajo el título *Dogma socialista de la Asociación de Mayo*, cuya «deuda con Saint Simon¹⁷, con Leroux, con Considérant, con Lerminier o con Mazzini ha sido señalada con frecuencia, para bien o para mal» (Fernández, 2011). El *Código*, cuyos principios fueron elaborados por los miembros de la Joven Generación Argentina, fundada por Echeverría en 1838 y conocida posteriormente también como Asociación de Mayo, ya había aparecido con anterioridad en *El iniciador* de Montevideo en 1839. En la «Ojeada» leemos: «Rosas era el representante del principio colonial de aislamien-

¹⁷ «Para Saint-Simon, el artista es el “hombre de imaginación” y, como tal, es capaz no sólo de prever el futuro sino también de crearlo» (Calinescu: 10).

to retrógrado y marchaba a una contrarrevolución, no en beneficio de la España, sino de su despotismo» (Echeverría, 1873: 46). De forma análoga se expresa Domingo Faustino Sarmiento en el *Facundo* donde, poco después de comenzar, presenta a Juan Manuel de Rosas como la forma más acabada de «la naturaleza campestre, colonial y bárbara» (1977: 8), así como «hostil [...] a las ideas, costumbres y civilización de los pueblos europeos» (1977: 11). Asimismo el juicio emitido por Sarmiento acerca de los hechos del pasado que habían sumido a la joven nación en el caos del presente desde el que escribe se muestra en gran medida coincidente con el análisis llevado a cabo por Juan Bautista Alberdi en las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852). Por tanto, el antagonismo vertebrador del *Facundo*, en términos de civilización y barbarie, podemos considerarlo un modo de formular la oposición dialéctica entre organización y desorden, y si escribir suponía dar forma al sueño modernizador, escribir equivalía entonces a «ordenar el sinsentido de la “barbarie” americana» (Ramos: 35), como ya recogía el *Código* elaborado por los miembros de la Asociación de Mayo: «Uno de los muchos obstáculos que hoy día se oponen y por largo tiempo se opondrán a la reorganización de nuestra sociedad es la anarquía que reina en todos los corazones e inteligencias; la falta de creencias comunes, capaces de formar, robustecer e infundir irresistible prepotencia al espíritu público» (Echeverría, 1873: 186).

Desde la perspectiva de este estudio, el texto de Sarmiento atesora mayor interés que las *Bases* de Alberdi o el *Dogma* de Echeverría, dada la dificultad para su adscripción genérica, al ensayo o la novela, tal como se desprende de los comentarios que la lectura del *Facundo* le sugiere a uno de sus contemporáneos, Valentín Alsina, que en 1846 recrimina a Sarmiento que su escritura sea la de un literato y no la de un historiador:

Pues entonces le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general —el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, si no en las ideas, al menos en los modos de locución—. Usted no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera historia social, política y hasta militar a veces [...]. Siendo así, forzoso es no separarse en un ápice —en cuanto sea posible— de la exactitud y rigidez histórica (Alsina: 255).

Como señala Julio Ramos, esta escisión entre poesía (ficción) y verdadera historia social resulta muy reveladora, por una parte, de cierta tendencia a la autonomización

de las funciones discursivas y, por otra, de un orden jerárquico, entre un género de discurso y otro, en el que la literatura ocupa una posición subordinada respecto a la «autoridad política de las formas más “modernas” y “eficientes” de la “verdad”» (Ramos: 45-46); si bien Sarmiento opta por articular ambos géneros discursivos y, muy consciente de la exigencia de exactitud documental que pesa sobre su texto, sale al paso de las críticas acerca del rigor historiográfico en la «Advertencia»: «Pero debo aclarar que en los acontecimientos notables a que me refiero, y que sirven de base a las explicaciones que doy, hay una exactitud intachable, de que responderán los documentos públicos que sobre ellos existen» (Sarmiento, 1977: 4). Justifica asimismo el hibridismo de su discurso, al presentar su recurrencia al código literario como solución ante la insuficiencia del código científico desarrollado por la sociología europea para dar cuenta de la realidad autóctona de la «barbarie» americana: «A Argentina, sobre todo, le ha hecho falta un Tocqueville que, premunido del conocimiento de las teorías sociales, [...] revelase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad, este nuevo modo de ser que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos» (Sarmiento, 1977: 8). Opta así por la literatura y, más precisamente, por el código literario del romanticismo, que contiene dos elementos que se articulan perfectamente con sus fines. Por una parte, se trata del programa estético proveniente de la modernidad parisina, que Esteban Echeverría había introducido trece años antes en la producción literaria en español con su poema *Elvira o La novia del Plata* (1832). La adopción de un molde romántico supone, pues, la realización de la utopía modernizadora en el ámbito de la escritura. Por otra parte, el romanticismo contenía una pulsión nacionalista que convenía a los intereses de una joven nación como lo era la República Argentina en la década de los cuarenta; y es precisamente en la representación de la barbarie, de ese «nuevo modo de ser que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos» y para el que el código científico se muestra insuficiente, donde Sarmiento despliega sus habilidades literarias. Sarmiento responde así también a la necesidad de apropiarse del molde romántico, revistiéndolo con las señas del paisaje autóctono, como había escrito Echeverría en el epílogo a *Los consuelos* (1834) —que Juan María Gutiérrez decide editar en 1871 como antesala del poemario—, pues la emancipación cultural requería dotar al modelo europeo del mismo «color local» que Echeverría volverá a reivindicar en el prefacio a «La cautiva» (*Rimas* 1837):

La poesía entre nosotros aún no ha llegado a adquirir el influjo y prepotencia moral que tuvo en la antigüedad, y que hoy goza entre las cultas naciones europeas: preciso es, si quiere conquistarla, que aparezca revestida de un carácter propio y original y que, reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual. Solo así, campeando libre de los lazos de toda estraña influencia, nuestra poesía llegará a ostentarse sublime como los Andes: peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos como la fecunda tierra que la produzca (1871: 12).

Asimismo, la fascinación que se desliza en algunos de los fragmentos que Sarmiento dedica a la representación de la barbarie en el *Facundo*, cuyo señalamiento es ya un lugar común en los trabajos de la crítica, se nos muestra solidaria con la autorrepresentación de su autor como refuncionalización del poeta épico: su obra se acerca a la del poeta épico en la medida que adopta la forma de la epopeya y el romance –como señaló Alsina– para ser expresión de ese modo de ser hasta ahora ignorado; pero lejos de crear un cosmos épico que muestre la armonía orgánica de esa realidad *otra*, la barbarie, buscaría someterla, mediante su inclusión en el orden racional que rige el interior del discurso, al proyecto civilizador (Ramos: 28). De ahí que la insuficiencia del código científico no agote las motivaciones del hibridismo genérico –«El partidismo, el apasionamiento y la poco fiable documentación del autor, juez y parte en el conflicto que expone, acercan el estudio sociológico e histórico a la novela o biografía novelada» (Fernández, 1995: 68)– que hace del *Facundo* una manifestación literaria paradigmática del sincretismo entre el escritor y el político definitorio de los letrados del romanticismo hispanoamericano, de los que, a juicio de Henríquez Ureña (1969: 135), Sarmiento es el autor más representativo. En definitiva, se trataba de escritores-estadistas que intervinieron decisivamente en el campo político, primero desde una posición extrainstitucional y más tarde ocupando cargos públicos, pero siempre como «juez y parte», siempre desde la adhesión a un programa político concreto; es decir, su autoridad no provenía del desarrollo de un trabajo intelectual autónomo del campo específicamente político, tal como se desprende, de nuevo, de las sugerencias que Alsina le dirige a Sarmiento cuando, a renglón seguido de recriminarle que su escritura se aproxime más a la de un literato que a la de un historiador, hace otro tanto respecto a la naturaleza argumentativa de su discurso, esperable de un político, en lugar de haber optado por el análisis riguroso, propio del historiador:

Siendo así, forzoso es no separarse en un ápice [...] de la exactitud y rigidez histórica; [...] creo –aunque puedo estar muy engañado– que es usted propenso a los *sistemas*; y éstos, en las ciencias sociales como en las naturales, no son el mejor medio de arribar al descubrimiento de la verdad, ni al recto examen, ni a la veraz exposición de ella. Desde que el espíritu esté ocupado de una idea anterior, y se proponga hacerla triunfar en la demostración, se expone a equivocaciones notables, sin percibirlo. Entonces el escritor, en vez de proceder analíticamente, [...] y [...] sacar [...] una deducción general, o *resultado*; [...] emplea el sintético: esto es, sentada una idea jefe, recorre cuantos hechos se le presentan, no para examinarlos filosóficamente y en sí mismos, sino para alegarlos en prueba de su idea favorita, para formar con ellos el edificio de un sistema. De aquí nace naturalmente que, cuando halle un hecho que apoye sus ideas, lo exagere y amplifique; y cuando halle otro que no se encuadre bien en su sistema, o que lo contradice, lo hace a un lado, o lo desfigura o lo interpreta (Alsina: 255-256).

Las palabras de Alsina ponen de manifiesto cómo Sarmiento, de igual modo que Mármol o Echeverría, concebía las obras literarias como un cauce de acción política verdaderamente eficaz, como auténticos actos de habla, en el sentido dado por John Searle, con los que intentar hacer realidad la utopía modernizadora, al privilegiar «las *funciones políticas* de los “sistemas simbólicos” en detrimento de su estructura lógica y de su función gnoseológica» (Bourdieu, 2000: 68). De ahí su presentación del orden social de la modernidad, no desde una perspectiva analítica, sino como un discurso estructurado pero, sobre todo, estructurante, desde el que definir una subcultura de la barbarie en función de su distancia respecto a lo que ellos mismos definen como cultura de la civilización.

Por tanto, para estos letrados de mediados del siglo XIX la respuesta a la pregunta de la elegía de Hölderlin acerca del «para qué» del arte es sencilla; pues, en contra de lo decretado por Hegel, la literatura en Hispanoamérica cumple una misión como instrumento de modernización, de racionalización y de «emancipación del espíritu americano» (Echeverría, 1873: 166), que determina los rasgos que la definen. De ahí que dicha pregunta no atormente al sujeto lírico del poema al que pertenecen los versos de Echeverría citados al comienzo de este epígrafe, a los que su autor antepone otros de Víctor Hugo, máximo representante del «romanticismo social francés» (Rama, 2009: 129), adelantándose a una posible identificación desviada entre su lirismo y el idealismo individualista propio del romanticismo alemán. La naturaleza social de este romanticismo hispánico se conjuga así con un utilitarismo de raíz iluminista que Alberdi hace explícito en su caracterización de la literatura de la Joven Generación Argentina, tal como aparece en el polémico apéndice incluido en su edición de los poemas premiados en el

certamen celebrado el 25 de mayo de 1841 en Montevideo en conmemoración de la Revolución de Mayo. Certamen en el que José Mármol se dio a conocer como poeta:

Ofrece la literatura actual de estas Repúblicas, [...] social y civilizante, de apostolado y propaganda, por su misión; progresiva, por su fe en el dogma filosófico de la perfectibilidad indefinida de nuestra especie; profética, por su íntima creencia en el porvenir de América y del mundo; franca y espontánea, por sus procederes de composición; democrática y popular, por sus formas de estilo y de lenguaje; expresión completa del nuevo régimen americano y reaccionaria del viejo, hasta en las formas del idioma; atento al fondo más que a la forma del pensamiento; a la idea que al estilo, a la belleza útil que a la belleza en sí (Alberdi: 59-60).

Lo dicho hasta el momento no implica negar la cualidad estética de la producción de los autores mencionados como tampoco considerar que no se orientase conscientemente también en ese sentido. De hecho, el mencionado apéndice, que incluye la célebre expresión con la que Alberdi dictamina la necesidad del sincretismo entre la labor política y la literaria, «independientes en política, colonos en literatura» (Alberdi: 56), ejemplifica además la relevancia que la literatura adquiere en el contexto histórico de mediados del XIX. Alberdi rebate allí el informe emitido por la comisión clasificadora del certamen poético, al considerar que la emergencia de la expresión propia americana no se inicia hasta la adopción y apropiación del modelo romántico por parte de la joven generación argentina. Esto es, que el modelo neoclásico, propio de la producción poética del proceso de independencia, forma parte de las manifestaciones literarias previas al inicio de una verdadera emancipación mental. Frente a una concepción estética en la que el sometimiento del arte a unas reglas determinadas se erige en criterio de valor, esta nueva poesía tiene como divisa la misma vocación democrática que inspira el nuevo orden social proyectado:

Este carácter del movimiento actual de la literatura, entre nosotros, no importa otra cosa, en su mayor parte, que la extensión de los principios de nuestra revolución democrática, al dominio de la literatura y de la lengua; [...] es la revolución que se hace en la expresión (la literatura), después de haberse hecho en la *idea* (la sociedad), que esa expresión representa. [...] la juventud no es la autora de ese cambio; lo es principalmente la democracia» (Alberdi: 60-61).

Su divisa, por tanto, es la libertad, en oposición a las normas neoclásicas, ya fuera en el arte o en la gramática: a un modelo literario moderno revestido de los colores de la naturaleza americana le correspondían unos usos lingüísticos autóctonos. El episodio más célebre en relación con la defensa de las variedades regionales del español fue la

polémica entre Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello, durante el exilio de aquel en Chile. Para Bello, como es sabido, «la *gramática* de una lengua es el arte de hablarla correctamente, esto es, conforme al buen uso, que es el de la jente educada»¹⁸ (Bello, 1883: 13). Planteamiento normativo que Sarmiento rechazó vehementemente el 27 de abril de 1842 desde las páginas de *El Mercurio* de Chile, en su prefacio a los *Ejercicios populares de lengua castellana*, de Pedro Fernández Garfías. Sarmiento abogaba allí por la libertad de los pueblos para crear su propio idioma, por encima del criterio de los gramáticos:

La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son [...] el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora; pero, como los de su clase en política, su derecho está reducido a gritar y desternillarse contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones (Sarmiento, 1887: 209).

A pesar de la postura antinormativista del fragmento precedente, en el discurso de Sarmiento opera una voluntad racionalizadora que resulta más evidente en el *Facundo*, donde «la fuente oral, la voz “confusa” del *otro* es sometida al orden de la escritura» (Ramos: 70). Luego, la concepción del neoclasicismo y el romanticismo como dos corrientes netamente antitéticas no puede aplicarse a la producción intelectual hispanoamericana de mediados del XIX sin incurrir en una simplificación que desvirtúa el sentido de los textos (Ramos: 55). El interés de la polémica entre Bello y Sarmiento, desde la perspectiva de este trabajo, no reside tanto en el objeto de su disputa como en las diferencias entre sus respectivas estrategias argumentativas. En el discurso de Sarmiento, de igual forma que en el de Alberdi, la reflexión lingüística tiene un sentido buscado y manifiestamente político, mientras que Bello en su respuesta a Sarmiento el 12 de mayo de 1842 lleva a cabo una defensa del estudio de la gramática normativa fundamentada en el reconocimiento de, al menos, cierto grado de autonomía del saber lingüístico respecto a la actividad política:

¿Cómo podría permitirse al pueblo la formación a su antojo del lenguaje, resultando que cada cual vendría a tener el suyo, y concluiríamos por otra Babel? En las lenguas como en la política, es indispensable que haya un cuerpo de sabios, que así dicte las leyes convenientes a sus necesidades, como las del habla en que ha

¹⁸ Como fue advertido en el capítulo introductorio, en las citas de Andrés Bello respeto, salvo en el caso de la acentuación, las decisiones del editor del original acordes con la propuesta de reforma ortográfica del autor (Bello, 1951: 69-115 y 133-171).

de expresarlas [...]. En vano claman por esa libertad romántico-licenciosa del lenguaje, los que por prurito de novedad, o por eximirse del trabajo de estudiar su lengua, quisieran hablar y escribir a su discreción (Bello, 1981: 438-439).

El reconocimiento de esa autonomía del saber lingüístico respecto al ámbito político, por parte de Bello, se hace más evidente en sus escritos gramaticales, como muestra esta cita extraída de su *Análisis ideológica*¹⁹ *de los tiempos de la conjugación castellana* (1841):

En las sutiles y fujitivas analogías de que depende la elección de las formas verbales (y otro tanto pudiera decirse de algunas otras partes del lenguaje), se encuentra un encadenamiento maravilloso de relaciones metafísicas, eslabonadas con un orden y una precisión, que sorprenden cuando se considera que se deben enteramente al uso popular, verdadero y único artífice de las lenguas. Los significados de las inflexiones del verbo presentan desde luego un caos, en que todo parece arbitrario, irregular y caprichoso; pero a la luz del análisis, este desorden aparente se despeja, y se ve en su lugar un sistema de leyes generales, que obran con absoluta uniformidad, y que aun son susceptibles de expresarse en fórmulas rigurosas, que se combinan y se descomponen como las del idioma algebráico (Bello, 1972: II-III).

En la cita precedente Bello adopta la actitud analítica que Alsina le reclamaba a Sarmiento y «a la luz del análisis» concluye, para su sorpresa, que el orden riguroso de las inflexiones verbales resulta del «uso popular» de la lengua por parte de hablantes que ignoran las normas gramaticales. Conclusión esta que se conjuga con su noción del *bien decir*, basada en el respeto del conjunto de «leyes que podían disciplinar, racionalizar, el uso *popular* de la lengua» (Ramos: 68). Pues, como explica Bello en su *Gramática*, el respeto de las normas, basadas en el *bien decir*, permite la uniformidad de los usos de la lengua, que favorece la comunicación y resulta necesaria para evitar una evolución dispar del español, análoga a la experimentada por el latín tras la disgregación del imperio romano, en las distintas repúblicas americanas a partir de la independencia: «Se prefiere este uso porque es el más uniforme en las varias provincias i pueblos que hablan una misma lengua, i por lo tanto el que hace que más fácil jeneralmente se entienda lo que se dice» (Bello, 1883: 13). El discurso de Bello constituye, pues, una manifestación temprana de un modo de concebir la racionalización no tanto como imposición más o menos consensuada de unas reglas, sino como descubrimiento de las mismas. De ahí su elección del término *análisis* en el título de una obra específicamente dedicada a la gramática, en la que se privilegia la estructura lógica y la función gnoseo-

¹⁹ Mantengo el femenino, tal como aparece en el título de la reproducción facsimilar de la edición príncipe consultada.

lógica del trabajo intelectual, frente a su función social. Decisión que trasluce un compromiso con la verdad del que depende, en definitiva, la autoridad específica de los intelectuales.

Julio Ramos explica tal reconocimiento de una relativa autonomía del saber por parte de Bello, a diferencia de Sarmiento, como consecuencia de una mayor estabilidad del gobierno en Chile —donde Bello se instala a su regreso de Londres en 1829— que en la Argentina. Así las cosas, la exigencia de contribuir a la consolidación del orden institucional pesaría en menor grado sobre Bello que sobre Sarmiento, permitiéndole cierta especificidad en las tareas que desarrolla en el ámbito universitario, en un contexto intelectual ya impregnado de esa tendencia a la especialización, como atestiguan las críticas —vistas más arriba— que Valentín Alsina dirige a Sarmiento en 1846, reprochándole su elección de los modos de la literatura en lugar del empleo uniforme de un código propio de la historiografía moderna en la escritura de *Facundo*. Tal vez, convenga matizar que hablar de cierto grado de especificidad de las tareas universitarias de Andrés Bello no equivale a atribuirle una concepción del ámbito académico como un recinto del saber desligado de todo interés material. De hecho, como ha estudiado Ramos (59), Bello fue uno de los primeros autores latinoamericanos que reflexionó seriamente sobre los derechos de autor.

Una vez iniciado el resquebrajamiento de la unión entre el político y el escritor, Bello tendrá que hacer frente a la pregunta acerca del «para qué» de las letras; es decir, al cuestionamiento acerca de su función social. Como ha estudiado Ramos, Bello reformula la función de las Bellas Letras integrándolas en el proyecto de racionalización y modernización social, como estrategia de legitimación de su estudio en la universidad. A partir de la concepción del discurso literario como paradigma del *bien decir*, fundamenta su estudio como vía privilegiada para la adquisición de habilidades retóricas y de razonamiento, imprescindibles en la elaboración de discursos eficaces para la transmisión de conocimientos y efectivos en la consolidación de las normas rectoras del orden social. Podríamos considerar que Bello percibía y apelaba a la relación de dependencia que establece el orden social respecto a la escritura, sobre el que reflexiona Ángel Rama en *La ciudad letrada*: «El corpus de leyes, edictos, códigos, acrecentado aún más desde la Independencia, concedió un puesto destacado al conjunto de abogados, escribanos,

escribientes y burócratas de la administración. [...] Por sus manos pasaron los documentos que instauraban [...] las desamortizaciones de bienes que contribuyeron a nuevas fortunas ya en el XIX» (Rama, 2009: 83). Bello defiende así la utilidad del estudio de las Bellas Letras en aras de la formación de sujetos suscritos al poder de la letra, esto es, «al poder de la ley» (Ramos: 64), de las normas escritas cuyo respeto traería la estabilidad política necesaria para la consecución de la utopía modernizadora. Es decir, en Bello no encontramos aún la afirmación de la existencia de un campo intelectual autónomo en el que elaborar una autoridad específicamente estética; lo que reclama es el reconocimiento de la autoridad académica que, a pesar de pertenecer al ámbito de las instituciones, ocupa un espacio específico, diferenciado del que le corresponde al legislador.

Será hacia la década de 1870 (Henríquez Ureña, 1969: 165 y Rama, 2009: 119) cuando podamos hablar de una relativa estabilidad política en gran parte de la América hispánica y con ella el desarrollo económico de corte liberal, que implicaba «una división del trabajo por la que los hombres de letras dejaron de ser ya al mismo tiempo directores de la vida pública» (Henríquez Ureña, 1969: 189). Si, como ejemplifica el discurso de Bello, de la relativa autonomía del ámbito universitario deriva una tensión entre la palabra literaria y la actividad política, que le obliga a elaborar estrategias legitimadoras del estudio de las Bellas Letras en la universidad, la coyuntura histórico-filosófica que deben afrontar los literatos a partir de 1870 se encuentra condicionada además por la hegemonía de las corrientes positivistas tanto fuera como dentro de las aulas universitarias, con la consiguiente desautorización del *saber decir*. «Hacia la década del ochenta, el cambio del lugar de las letras en la educación comienza a ser efectivo» (Ramos: 77) con el desplazamiento del *saber decir* por las formas discursivas objetivistas que encuentran en la prensa decimonónica su cauce de difusión más eficaz. Desautorizar el *saber decir* equivalía a dificultar la percepción del significante que, como insiste Barthes en *La cámara lúcida*, requiere un acto secundario de saber o de reflexión (hay profesionales que lo hacen). En ausencia de ese acto específico de saber, se facilita la confusión del significante lingüístico con su referente real, que conduce a lo que podríamos denominar *falacia documental*, fundamento de la identificación de los discursos objetivistas como la vía óptima para adquirir determinado conocimiento del mundo, del que deriva la utilidad para la vida conferida a dichos discursos. Desautorizar

el estudio de los textos literarios suponía, por tanto, consolidar dicha falacia así como una jerarquía discursiva, cuyo germen ya se encontraba en el *Facundo*, que relega la literatura al mero entretenimiento y a la posibilidad de evasión de la realidad. Jerarquía esta que no es sino la manifestación de la escisión definitiva entre el arte y la vida en Hispanoamérica.

Esta escisión está ejemplificada de manera paradigmática por la trayectoria intelectual de Eugenio María de Hostos, fundador de la Escuela Normal de la República Dominicana en 1880. Hostos, con tan solo veinticuatro años, decide novelar su reflexión respecto al dominio colonial aún vigente en las Antillas americanas y da a las prensas madrileñas *La peregrinación de Bayoán* (1863). El texto admite una lectura metaliteraria, relevante, desde la perspectiva de la novela de artista, cuyo sentido sería la ficcionalización de la imposibilidad de este subgénero en el contexto de la lucha librada contra la explotación colonial. Esto es, la imposibilidad de la afirmación de una autoridad específicamente estética, como consecuencia de las exigencias ético-políticas a las que debe hacer frente el letrado antillano en la década del 60, y que Hostos transformaría en afirmación de una autoridad específicamente histórico-filosófica. De modo que podríamos considerar *La peregrinación*, no como una novela de artista, pero sí como una *novela de intelectual* ya en 1863. Por una parte, el lugar de enunciación de su protagonista y narrador no sólo es extrainstitucional, como el del narrador del *Facundo* o el de Daniel Bello en *Amalia*, sino que además no tiene un enemigo político al que derrocar ni está comprometido con un programa concreto. No es tampoco la personificación de unos ideales de progreso, civilización y libertad, como *Amalia*, sino la personificación de la experiencia de la realidad antillana contemporánea de su autor y también la personificación de su búsqueda de una solución. Ese lugar de enunciación en el afuera del campo específicamente político lo reviste de una perspectiva crítica respecto a la utopía modernizadora europea, que anticipa el descreimiento finisecular en el progreso y, coherentemente, Bayoán toma la decisión de regresar de Europa, desalentado, tras su infructuosa búsqueda. Además, desde ese mismo lugar de enunciación excéntrico, el intelectual ideado por Hostos problematiza el anhelo de independencia respecto a la metrópoli española, al reformularlo, ya no en términos de identidad nacional, sino en relación con las condiciones materiales de vida de la población antillana. Así lo explica el propio Hostos en el prólogo de 1873, escrito para la reedición del texto en Chile:

Quería que Bayoán, personificación de la duda activa, se presentara como juez de la España colonial en las Antillas, y la condenara; que se presentara como intérprete del deseo de las Antillas en España, y lo expresara con la claridad más transparente: «las Antillas estarán con España, si hay derechos para ellas; contra España, si continúa la época de dominación».

Para expresar esta idea sin ambigüedades [...] y sin violencia, abarqué la realidad de la situación política y social de las Antillas en dos de sus aspectos, y los fundí en el mismo objeto de la obra.

Uno de esos aspectos nacía de la posibilidad de un cambio de política interior y colonial en España [...].

El otro aspecto nacía con las condiciones de la vida social en las Antillas. Yo intentaba presentarla toda entera, con todas sus congojas, con todas sus angustias, en una personificación palpable, en el joven sediento de verdad (Hostos: 16).

La «duda activa» de Bayoán es la duda que deriva de la razón crítica que resquebraja la fe en la atemporalidad de los ideales y define al pensador moderno. Al manifestar esa duda, Hostos aleja a su personaje del político profesional: «El intelectual conoce sus límites, acepta pertenecer al reino animal del espíritu, pero es incrédulo, duda, asiente cuando hace falta, no aclama. Por eso no es el hombre del compromiso, [...]. Lo que no quiere decir que él no tome partido» (Blanchot: 57). Y en igual medida lo acerca a los protagonistas de las novelas de artista románticas, según la clasificación de Marcuse, cuyo mundo interior se encontraba signado por la lucidez de la incertidumbre. De ahí que el texto de Hostos pueda considerarse plenamente moderno, plenamente romántico (Carilla: 88), y como tal desplace el interés narrativo hacia el mundo interior del protagonista, a través del recurso del diario del que Hostos se presenta como editor en el prólogo a la primera edición. Si José Asunción Silva emplea el recurso del diario en su novela de artista en 1896, será José Eustasio Rivera en *La vorágine* (1924) quien se presente como editor ficticio, de igual modo que Hostos, del diario, esta vez sí, de un artista, el poeta Arturo Cova, cuya lectura no solo nos permite penetrar en la selva colombiana y conocer las lamentables condiciones de vida de los caucheros, sino también participar de las reflexiones de su autor acerca de la insuficiencia del código modernista para dar cuenta de esa realidad autóctona (Donaire, 2012: 234-236). De este modo Hostos nos hace partícipes del pensamiento político del protagonista que, como explicará en 1873, es el suyo propio, desvinculándolo de filiaciones partidistas.

Por otra parte, el sacrificio de Bayoán, «posponer su bienestar, su ventura, la ventura de lo amado, a las ideas» (Hostos: 16), su renuncia a Marién, es el mismo que el de los protagonistas de muchas novelas de artista, que renuncian a la vida en aras de

su ideal, que en el caso de estos se concreta en el logro de una obra de arte: «para lograr la Forma hay que distanciarse o suprimir la Vida» (Calvo Serraller: 158), con la inevitable «nostalgia struggente delle “gioie” perdute “della vita ordinaria”» (Marcuse, 1985: 393). Bayoán se muestra igualmente dispuesto a sacrificar su felicidad, incluso la vida, al poco de comenzar el diario: «Quiero gloria, y por ella abandono hoy mi patria, mañana mi felicidad, un día la vida» (Hostos: 49). Y llegado el momento cumple dicha promesa, al renunciar a Marién en circunstancias tan trágicas como cabe esperar en una novela romántica: a sabiendas de que su partida podría suponer el golpe de gracia para el delicado estado de salud de la mujer amada. Hostos distancia a su personaje del sujeto artístico casi desde el comienzo: «La gloria de los hombres, el aplauso del mundo, las alabanzas que merezcan las facultades creadoras no me halagan; halagan mi vanidad por un momento; ni por uno mi razón y mi conciencia» (48). Porque Bayoán persigue la gloria a través de su búsqueda de una respuesta a la acuciante injusticia social que asfixia a su región: «Quiero que digan: “En esa isla nació un hombre, que amó la verdad, que anhelaba la justicia, que buscaba la ventura de los hombres”» (Hostos: 26). Como explica Hostos en el prólogo de 1873, la búsqueda de Bayoán, como la suya propia, se encuentra supeditada a una serie de condicionantes ético-políticos «que no atormentan a la juventud en las sociedades que se dirigen a sí mismas» (Hostos: 16) y que, por tanto, impiden que su novela sea una novela de artista.

Esos condicionantes no impidieron, en cambio, que José Martí diera a la imprenta la primera novela de artista hispanoamericana, sin menoscabo alguno de su activo papel en la insurrección de la isla contra el dominio metropolitano español, ni de su lucidez al alertar del que ejercerían los Estados Unidos. Si el personaje de Hostos al final de la novela manifiesta la necesidad de pasar a la acción —«yo no puedo vivir como hasta ahora: necesito otra vida: movimiento, actividad, olvido» (Hostos: 320)—, Juan Jerez no solo siente la misma «nostalgia de la acción» (Martí, 1978a: 113), sino que lleva a cabo una actividad concreta en defensa de la justicia social que, como veíamos más arriba, es su rasgo distintivo fundamental respecto a los héroes de las novelas de artista escritas con posterioridad. Bayoán manifiesta, de igual modo que lo hará Fernández de Andrade en *De sobremesa*, la necesidad de esa acción, pero no llevará a cabo una actividad en ese sentido; por otra parte, el conflicto entre su mundo interior y el exterior resulta mucho más diáfano que en el caso de Juan Jerez, de quien lo separa asimismo la

ausencia de reconocimiento de una autoridad específicamente estética, que Hostos hará explícita en el prólogo de 1873:

Hay en el mundo demasiados artistas de la palabra, demasiados adoradores de la forma, demasiados espíritus vacíos que sólo a la ley de las proporciones saben obedecer, y yo no quería ser uno de tantos habladores que, en tanto que llenan de palabras sonoras el ámbito en que se mueven, son radicalmente incapaces de realizar lo que más falta hace en el mundo: hombres lógicos (Hostos: 10).

Para Hostos, ser un hombre lógico consiste en pasar de la palabra a la acción, «puesto que el hombre tiene en sí mismo todos los medios intelectuales y morales que necesita para pasar normalmente del imaginar y del sentir al razonar lo imaginado y lo sentido para realizarlo» (Hostos: 12). Hostos se adhiere así a la concepción positivista de la ciencia como paradigma del conocimiento, «tanto por su rigor metodológico como por su aplicabilidad» (Ramos: 80), para llevar a cabo una eminente labor como pedagogo y pensador. Se trata de una época marcada por la emergencia del pragmatismo como principio rector de unos planes educativos orientados hacia la profesionalización y la productividad, de nuevo, en aras del progreso. Pero, como explica Octavio Paz, esta reestructuración de los planes de estudio no contó con la infraestructura material necesaria para su realización efectiva, aunque sí dio lugar a una coyuntura histórico-filosófica análoga a la que propició la emergencia del romanticismo europeo:

El positivismo en América Latina no fue la ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social como en Europa, sino de una oligarquía de grandes terratenientes. En cierto modo, fue una mixtificación—un autoengaño tanto como un engaño. Al mismo tiempo, fue una crítica radical de la religión y de la ideología tradicional. El positivismo hizo tabla rasa lo mismo de la mitología cristiana que de la filosofía racionalista. El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias. Su acción fue semejante a la de la Ilustración en el siglo XVIII; las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada. No era la plena modernidad, sino su amargo *avant-gout*: la visión del cielo deshabitado, el horror ante la contingencia (Paz: 127-128).

En ese contexto diatribas decepcionadas del arte como la de Hostos van «consolidando, negativamente, un sujeto *literario*» (Ramos: 79) que se define por oposición al “hombre lógico”, al productor de los discursos de la racionalidad positivista. Así pues, siguiendo a Julio Ramos, puede afirmarse que la identificación de la literatura moderna como un ámbito alternativo al definido por el discurso utilitarista no partió de los poetas

o de los literatos ya especializados, sino que surgió como resultado de la exclusión de la que fueron objeto por parte de los «hombres lógicos», de los intelectuales con voluntad racionalizadora y pragmática. Los escritores de la generación del 80 son, por tanto, los que inauguran la tradición del intelectual moderno en América Latina. De ahí que Octavio Paz reconozca en la producción literaria de la generación del 80, y más precisamente, en el modernismo el verdadero romanticismo hispánico: «El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientifismo positivista. [...] El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo» (Paz: 128).

No obstante, basta recorrer someramente la nómina de los escritores modernistas para convenir con Paz en que se trató de otro romanticismo, signado por la tensión entre la búsqueda específicamente literaria y la necesidad de dar respuesta a determinados condicionantes ético-políticos. Si la trayectoria intelectual de Eugenio María de Hostos ejemplifica la opción de los hombres lógicos, la de José Martí, autor de la primera novela de artista hispanoamericana y uno de los fundadores del modernismo, supone otro tanto respecto a esos otros intelectuales cuyas prácticas, sobre todo literarias, comenzaban a construirse fuera del campo político «que había ya racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo» (Ramos: 99), sin que ello supusiera dejar de escribir sobre temas políticos e incluso intervenir en la vida pública. Pues, en definitiva, como explicó Walter Benjamin en 1934 a los exiliados alemanes que fundaron en París el Instituto para el Estudio del Fascismo, la pregunta acerca del sentido político de una obra «apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de su tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras» (Benjamin, 1998a: 119), que es el modo de producción específico del escritor, «a la par que dicho concepto de técnica depara el punto de arranque dialéctico desde el que superar la estéril contraposición de forma y contenido» (Benjamin, 1998a: 119). En consecuencia, la tendencia política de las obras, progresista o conservadora, habrá de ser juzgada teniendo en cuenta ineludiblemente su relación con las condiciones de producción de la época. Y desde esta perspectiva, el esteticismo modernista sitúa a estos escritores fuera de la lógica del aparato burgués de producción de la

llamada cultura de masas: escribir había dejado de ser una actividad orgánica respecto a la instauración del orden liberal de la modernidad.

Desde este punto de vista, la labor literaria de Martí se nos revela solidaria de la misma tendencia progresista que impulsa su actividad política, así como de la de determinado sector de la burguesía, al que se dirige Baudelaire en su prefacio «A los burgueses» al *Salon de 1846*, donde equipara la actividad política, industrial y artística: «Vous vous êtes associés, vous avez formé des compagnies et fait des emprunts pour réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses, formes politique, industrielle et artistique» (Baudelaire, 1873: 80-81). Pues, a diferencia del modelo de intelectual definido por Bourdieu, que ocupa una posición no solo externa, sino opuesta a las instituciones, de acuerdo con Ángel Rama y este, a su vez, con Whright Mills, la implicación en los asuntos políticos y los negocios públicos constituye un rasgo «definidor del comportamiento intelectual latinoamericano» (Rama, 2009: 171). De hecho, si repasamos con Rama la nómina de los autores adscritos al movimiento modernista, comprobaremos que la mayoría escribió sobre temas políticos y muchos intervinieron en política.

Recordemos en este sentido el papel de Martí como miembro fundador y delegado del Partido Revolucionario Cubano desde su fundación en 1892 hasta su muerte en 1895. Pero Martí, a diferencia de Bello, cuya defensa de las Bellas Letras se fundamentaba en su utilidad dentro del proyecto modernizador, reivindica además con Flaubert la existencia de una autoridad específicamente estética: «ha de darse autoridad a la verdad por el modo perfecto de decirla» (1965: 92), concluye Martí en su columna «Sección constante» de *La Opinión Nacional* de Caracas, el 22 de noviembre de 1881. Para Martí, la práctica literaria constituía, pues, una actividad autónoma que exigía tan preciso «conocimiento del arte a que uno se consagraba» (Darío, 1989: 65) como los que Darío reclamaría al lector de su «Prefacio» a *Cantos de vida y esperanza* sobre el uso del hexámetro clásico. Y es precisamente Darío quien, en *Los raros* (1896), reivindica el reconocimiento de la labor poética de Martí, al mismo nivel que su labor política: «¡Los tambores de la mediocridad, los clarines del patriotismo tocarán diarias celebrando la gloria política del Apolo armado de espadas y pistolas, que ha caído, dando su vida, preciosa para la Humanidad y para el Arte y para el verdadero triunfo futuro de América, combatiendo entre el negro Guillermon y el general Martínez Campos!» (Darío,

1953: 195). Martí, como también nos señaló Darío, despliega el esteticismo modernista más en la prosa, en sus ensayos y crónicas, que en el verso:

Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ellos todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota, formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt -con el que gustéis, pues de todo tiene-; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuádrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas, a golpes de espátula, dando vida a las figuras; aquel fuerte cazador hacía versos, y casi siempre versos pequeñitos, versos sencillos (Darío, 1953: 198-199).

Recordemos en este sentido su célebre «Nuestra América», artículo publicado originalmente en *La Revista Ilustrada* de Nueva York el 1 de enero de 1891, cuyo sentido político no está únicamente en el pensamiento expresado, sino además, «en el modo perfecto de decirlo», del que procede su autoridad, donde retoma la fórmula literaria de Sarmiento para empezar a «configurar la visión de una América auténtica, oculta tras los esfuerzos europeizadores de las últimas décadas» (Fernández, 1995: 139): «No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza» (Martí, 2005: 33). Martí no se opone al progreso; pone de manifiesto cómo el discurso con el que los políticos, «como aldeanos deslumbrados» (Martí, 2005: 30), habían intentado dar forma al sueño modernizador se encontraba estructurado, no sobre un modelo real, sino sobre el sustrato de una falsa erudición «proveniente de los libros, las revistas ilustradas y las descripciones miríficas de los viajeros» (Rama, 2009: 179), que configuraba el ideal europeo. Y cómo ese discurso ejercía una función estructurante, al definir la barbarie en función de su distancia respecto al ideal del «libro importado». La misma idea se encuentra en *Lucía Jerez*:

De modo que, [...] como en nuestras cabezas hispanoamericanas, cargadas de ideas de Europa y Norteamérica, somos en nuestros propios países a manera de frutos sin mercado, cual las excrecencias de la tierra, que le pesan y estorban, y no como su natural florecimiento, sucede que los poseedores de la inteligencia, estéril entre nosotros por su mala dirección, y necesitados para subsistir de hacerla fecunda, la dedican con exceso exclusivo a los combates políticos, cuando más nobles, produciendo así un desequilibrio entre el país escaso y su política sobrada, o, apremiados por las urgencias de la vida, sirven al gobernante fuerte que les paga y corrompe, o trabajan por volcarlo cuando, molestado aquel por nuevos menesterosos, les retira la paga abundante de sus funestos servicios (Martí, 1978a: 114).

Martí adopta una perspectiva universalista —«Lo que quede de aldea en América ha de despertar» (2005: 31)— y trascendentalista, desde la que insta al conocimiento de lo autóctono como manifestación particular del ser universal: «No hay odio de razas, porque no hay razas. [...] El alma emana, igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y en color» (2005: 38-39). Y con idéntica precisión incide en la necesidad de reconducir la inteligencia hispanoamericana para que sus esfuerzos modernizadores no resulten estériles —«los poseedores de la inteligencia, estéril entre nosotros por su mala dirección», leemos en la cita anterior extraída de *Lucía Jerez*—, haciendo referencia a la función social que «mayoritariamente los escritores se sintieron compelidos a ejercer: la *función ideologizante*» (Rama, 2009: 172), que alcanza en el novecientos una de sus expresiones más difundidas precisamente en el ámbito rioplatense, en el que centraremos nuestra atención a lo largo de los siguientes capítulos, con la publicación del ensayo que José Enrique Rodó dedica a la juventud americana, en el que leemos: «La oposición entre el régimen de la democracia y la alta vida del espíritu es una realidad fatal cuando aquel régimen significa el desconocimiento de las desigualdades legítimas y la sustitución de la fe en el *heroísmo* —en el sentido de Carlyle— por una concepción mecánica de gobierno» (1967: 225). Tanto Martí como Rodó asumen la función ideologizante y pedagógica propia del intelectual, en el contexto de esas sociedades aún en vías de modernización, dado que, a decir de Ángel Rama, «eran verdaderamente los “ilustrados” que casi no habíamos tenido en el XVIII y por sola esa capacitación, estaban destinados *fatalmente*, a la orientación de una sociedad que apenas había comenzado a practicar las formas democráticas» (2009: 180-181).

Asimismo, de acuerdo con la diferencia observada por Gutiérrez Girardot entre los héroes de las novelas de artista hispanoamericanas y los protagonistas de la tradición europea, Rama insiste en el hecho de que la función de ideólogos no fuera desempeñada únicamente por los escritores que cultivaron el ensayo, sino también por los poetas y novelistas, entre cuyas obras destaca *De sobremesa*, de José Asunción Silva, y *Sangre patricia*, del también autor de *Ídolos rotos*, Manuel Díaz Rodríguez, a quien Rama también cita como ejemplo de escritor que conjugó su labor literaria con la asunción de cargos públicos en Venezuela en calidad de director de Educación Superior y de Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública, ministro de Asuntos Exteriores, senador por el estado de Bolívar, ministro de Fomento —nombramiento que coincidió con la

aparición en Madrid de la segunda edición de *Sangre Patricia* (1916)— y gobernador de los estados de Nueva España (1925) y Sucre (1926).

No obstante, el modo en el que los escritores concibieron su misión como guías permite a Ángel Rama identificar dos tendencias disímiles, de las que los textos de Martí y Rodó resultan representativos. Si en Martí encontramos un trascendentalismo igualitarista desde el que declara la inexistencia de razas, esto es, de castas, Rodó, desde esa misma perspectiva espiritualista, considera legítimas y necesarias las desigualdades sociales:

Si la aparición y el florecimiento, en la sociedad, de las más elevadas actividades humanas, de las que determinan la alta cultura, requieren como condición indispensable la existencia de una población cuantiosa y densa, es precisamente porque esa importancia cuantitativa de la población, dando lugar a la más compleja división del trabajo, posibilita la formación de fuertes elementos dirigentes que hagan efectivo el dominio de la *calidad* sobre el *número*. La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral (Rodó, 1967: 225).

Coherentemente, Rodó perpetúa el antagonismo entre civilización y barbarie, en términos de minoría ilustrada frente a «masa anónima», generando un discurso «que tiene por principios un aristocratismo de la inteligencia y una representación carismática de la producción y de la recepción de las obras simbólicas» (Bourdieu, 2000: 25): «En ausencia de la barbarie irruptora que desata sus hordas sobre los faros luminosos de la civilización, con heroica, y a veces regeneradora, grandeza, la alta cultura de las sociedades debe precaverse contra la obra mansa y disolvente de esas otras hordas pacíficas, acaso acicaladas; las hordas inevitables de la vulgaridad» (Rodó, 1967: 225). El arielismo ahonda así en la escisión entre el arte y la vida que define la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, al consolidar la concepción del ámbito artístico, elaborada inicialmente por los «hombres lógicos», como el reverso de los intereses materiales que impulsan el progreso (industria, ferrocarril...) y presentar la literatura como crítica de la modernización. En este sentido, uno de los aspectos sobre los que existió mayor consenso fue en lo relativo a la división del trabajo que, si bien constituyó la condición de posibilidad para la autonomía del escritor, también había dado lugar a una reestructuración de los planes de educativos en la que primaba un pragmatismo positivista, cuyos riesgos pone de manifiesto José Martí en *La Nación* de Buenos Aires el 18 de febrero de 1886:

«El hombre, máquina rutinaria, habilísimo en el ramo a que se consagra, cerrado por completo fuera de él a todo conocimiento, comercio y simpatía con lo humano. Ese es el resultado directo de una instrucción elemental y exclusivamente práctica» (Martí, 1963b: 375). En este mismo sentido escribe Rodó:

«Hay una profesión universal, que es la de *hombre*», ha dicho admirablemente Guyau.

[...]

Cuando cierto falsísimo y vulgarizado concepto de la educación, que la imagina subordinada exclusivamente al fin utilitario, se empeña en mutilar, por medio de ese utilitarismo y de una especialización prematura, la integridad natural de los espíritus, y anhela proscribir de la enseñanza todo elemento desinteresado e ideal, no repara suficientemente en el peligro de preparar para el porvenir espíritus estrechos que incapaces de considerar más que el único aspecto de la realidad con que estén inmediatamente en contacto, vivirán separados por helados desiertos de los espíritus que, dentro de la misma sociedad, se hayan adherido a otras manifestaciones de la vida (1967: 213)²⁰.

No obstante, como matiza Meyer-Minnemann, los novelistas del fin de siglo hispanoamericano no llevaron a cabo una recepción acrítica del rechazo de la modernidad propio de la literatura del *fin de siècle* francés y, por extensión, europeo, que se mostraba solidario del rechazo del «para qué» del arte. Los escritores hispanoamericanos, en cambio, compartían las mismas aspiraciones de modernización social que las clases medias urbanas que comenzaban a formarse y a constituir un nuevo público lector; de ahí su resistencia a la crítica de la modernidad (Meyer Minnemann, 1991: 29-30) y la refuncionalización social de la figura del escritor que, como argumenta Julio Ramos, al apropiarse del lugar de enunciación marginal asignado por los núcleos del poder, conquista una autonomía que lo autoriza a «hablar de la crisis de los “verdaderos” valores» (Ramos: 264) y a proponer un orden alternativo al del utilitarismo burgués, en el que el «ocio creador» es productivo y la experiencia estética, una experiencia verda-

²⁰ Desde una posición intelectual materialista, Marx expresa un juicio coincidente con el de Rodó, haciendo suyo el pensamiento de Ferguson: «La ignorancia es la madre de la industria, así como lo es de la superstición. La reflexión y la imaginación están sujetas a error, pero el hábito de mover la mano o el pie no dependen de la una ni de la otra. Se podría decir, así, que en lo tocante a las manufacturas su perfección consiste en poder desembarazarse del espíritu» (Marx, 2003: 440). Y con Urquhart concluye: «Subdividir a un hombre es ejecutarlo, si merece la pena de muerte, o si no la merece asesinarlo [...]. La subdivisión del trabajo es el asesinato de un pueblo» (Marx, 2003: 442). Crítica esta que pervive en el marxismo del siglo XX y muy significativamente en las reflexiones de Gramsci sobre los intelectuales: «Ante la crisis profunda de la tradición cultural y de la concepción de la vida y del hombre, se verifica en la escuela actual un proceso de degeneración progresiva; la escuela de tipo profesional orientada a satisfacer intereses prácticos inmediatos toma el barlovento sobre la escuela formativa, que desprecia este objetivo práctico inmediato. Lo más paradójico del caso es que este nuevo tipo de escuela se presenta con aureola democrática, si bien, en realidad, está predestinada a perpetuar las diferencias sociales, cuando no a inmovilizarlas al estilo chino [de la era imperial]» (Gramsci: 133).

dera. En el contexto del arielismo la autonomía del escritor se encuentra reforzada además por su autorrepresentación como un sujeto que, a diferencia del poeta de «El rey burgués» de Darío, no es objeto de dependencia material alguna respecto a los núcleos de poder de la sociedad de mercado: «El ocio noble era la inversión del tiempo que oponían, como expresión de la vida superior, a la actividad económica» (Rodó, 1967: 217). Y de ahí derivará una defensa de la literatura cifrada en su valor como modelo moralizante, espiritual, compensatorio del nihilismo²¹ derivado de «un régimen de sociedad en que es el proceso de producción el que manda sobre el hombre, y no éste sobre el proceso de producción» (Marx, 1972: 45). La relación establecida entre el discurso de Rodó y el de Marx no pretende insinuar una continuidad entre el neoidealismo (Ardao: 17) que inspira los textos del primero y el materialismo dialéctico del segundo, sino únicamente poner de manifiesto cómo ambas tendencias responden a una misma realidad histórica concreta, que es la del establecimiento de un orden social regido por intereses mercantiles²². Si bien, como ha estudiado Arturo Ardao, los planteamientos marxistas formaron parte de las corrientes de pensamiento del Uruguay de comienzos del siglo pasado, como comprobaremos al abordar la obra de Carlos Reyles en el contexto de la principal alternativa filosófica frente al neoidealismo dominante de José Enrique Rodó. Respecto al valor compensatorio del arte, uno de los miembros señeros de la generación argentina del 80, Miguel Cané, nos ofrece uno de los testimonios más ilustrativos de la época, precisamente, por formar parte de las productivas *Charlas literarias* (1879), constitutivas del «ocio creador» de estos escritores:

Si algo retiene, si algo liga los brazos y encadena el espíritu, si algo levanta de las más duras agonías, si hay algún amparo seguro contra el tedio eterno, es aquello que el mismo Schopenhauer, metido en su noche germánica, en la atmósfera deletérea del pesimismo, miraba como una onda de luz alumbrando siquiera una de las facetas de la naturaleza humana: ¡el arte! (Cané, 1917: 128).

De acuerdo con Ramos, el exilio de la cotidianidad capitalista sirve a los literatos de la década del 80 para rechazar la vinculación de sus obras, constitutivas de la alta cultura, con el mero entretenimiento o la posibilidad de evasión, diferenciándolas así del

²¹ Término cuyo uso generalizado debemos a Nietzsche y sus seguidores, pero procedente de «la generación de Marx: fue acuñado por Turgenev como lema de Bazarov, su héroe radical de *Padres e hijos* (1861), y desarrollado de manera mucho más seria por Dostoievski en *Memorias del subsuelo* (1864) y *Crimen y castigo* (1866-1867)» (Berman, 1989: 97).

²² Respecto a la imposición de los principios de la sociedad burguesa en las sociedades hispánicas, donde no existía un desarrollo de la burguesía comparable al de Francia o Inglaterra, cfr. Eric J. Hobsbawm, «La unificación del mundo», *La era del capitalismo (1848-1875)*.

objeto de su crítica, la cultura de masas, resultado de la mercantilización del arte. Diferencia esta que resulta diáfana si tenemos en cuenta que el esteticismo de la prosa modernista exigía del lector determinadas habilidades de recepción y de ahí su dificultad para traspasar la frontera del campo intelectual específico porque «cuanto más obedece la producción artística sólo a las exigencias internas de la comunidad de los artistas, más las obras ofrecidas [...] exceden las capacidades de recepción de los consumidores potenciales (es decir, de los “burgueses”)» (Bourdieu, 2000: 38). Esta dificultad parecería legitimar la imagen de los escritores modernistas retirándose a la torre de marfil, salvo que concibamos la función pedagógica desarrollada a través de sus textos a la luz, de nuevo, de la contundencia con la que Benjamin afirmaría en 1934 que «un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie» (Benjamin, 1998a: 129). Porque para Benjamin, la función ideológica y pedagógica del escritor, como intelectual moderno que es, se encuentra inevitablemente ligada a la existencia de una autoridad específicamente estética y dicha autoridad no se sustenta en la transmisión eficaz de una ideología, de unos valores espirituales; Benjamin rechaza la autorrepresentación del escritor como «mecenas ideológico» (Benjamin, 2004: 37) de la colectividad, «definido por sus opiniones, sus actitudes e inclinaciones, pero no por su posición en el proceso de producción [literaria]» (Benjamin, 1998a: 124). Y así, lejos de toda posible actitud aristocrática, Benjamin afirma que la técnica literaria «será tanto mejor [...] si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores» (Benjamin, 1998a: 130). Esta es precisamente la función pedagógica de la prosa modernista y, en general, de la llamada alta cultura, cuyos productores mantienen su autonomía a expensas de ahondar inevitablemente en la fractura entre el arte y la vida porque, como resultó diáfano para Theodor Adorno ya en el siglo, no solo de la prensa, sino también de la radio, el modo más inmediato de soldar dicha fractura pasaba por la transformación del arte en mercancía y con ella la pérdida de su autonomía:

The commercial character of culture causes the difference between culture and practical life to disappear. Aesthetic semblance (Schein) turns into the sheen which commercial advertising lends to the commodities which absorb it in turn. But that moment of independence which philosophy specifically grasped under the idea of aesthetic semblance is lost in the process (Adorno, 1991: 53).

Capítulo II

LA DESINTEGRACIÓN DEL AURA DEL POETA EN LA OBRA DE CARLOS REYLES

1. Las *Academias* de Carlos Reyles: afirmación de una autoridad específicamente estética

No lo olvidéis
a contra moda escribo.
Siempre
a contra moda
peino, calzo, vivo.

Pureza Canelo, «A contra moda»

La voz del rebaño continuará resonando
dentro de ti. Y cuando digas «yo ya no
tengo la *misma* conciencia que vosotros»,
eso será un lamento y un dolor.

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

Iniciaremos nuestro recorrido a través de la narrativa rioplatense del primer fin de siglo centrada en el arte y el artista con la relectura de dos textos de Carlos Reyles: *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900). En *El extraño* Reyles aborda el conflicto entre el mundo interior del poeta protagonista, Julio Guzmán, y el espacio exterior de la clase acomodada del Montevideo finisecular, para retomar tres años después al personaje y sus conflictivas relaciones con la sociedad de su tiempo en *La raza de Caín*.

1.1. Valor renovador de las *Academias* de Carlos Reyles en la narrativa hispánica

Como es sabido, Reyles debe su reconocimiento fundamentalmente a «novelas que lo inscriben en el realismo de moderna raigambre gauchesca» (Aínsa: 30), tales como *El terruño* (1916) o *El gaucho Florido* (1932), ambientadas ambas en el Uruguay

rural, de igual modo que su segunda novela, *Beba* (1894)²³. Aunque si hay un título ligado al nombre de Carlos Reyles es *El embrujo de Sevilla* (1922), manifestación de que para este autor como para algunos otros, entre los que destaca Enrique Rodríguez Larreta (*La gloria de don Ramiro*, 1908), el viaje de regreso al territorio americano, que siguió al cosmopolitismo modernista, «se conjugó con la afirmación de lo hispánico o al menos contó con una etapa de interés en lo español» (Fernández, 1998: 33).

Nuestra lectura se focalizará en la producción de Reyles más cercana al modernismo²⁴. Por una parte, *El extraño*, segunda de sus *Academias* o *Ensayos de modernismo*, como él mismo aclara en el subtítulo de la tercera de ellas, *El sueño de Rapiña* (1898). De acuerdo con la biografía de Luis Alberto Menafrá (1957: 87), Reyles había proyectado doce academias, aunque en el prólogo de la primera de ellas, *Primitivo* (1896), anuncia únicamente tres títulos más: *El extranjero*, *Lo femenino* y *La luna de miel*. El plan inicial se concretó finalmente en tres entregas sucesivas: *Primitivo*, *El extraño* y *El sueño de Rapiña*. Solo en la segunda de ellas el autor abandona el escenario del campo uruguayo para trasladarse, junto con el poeta protagonista, desde la estancia familiar (*E* 18) a la capital, Montevideo, donde frecuentará los «espaciosos salones del Club Uruguay» (*E* 20). Desde esta perspectiva, podríamos considerar que la incursión narrativa de Reyles en el modernismo supone asimismo la incursión del modernismo en el llamado paisaje autóctono, sobre todo, en la primera de sus novelas cortas, *Primitivo*, donde el código modernista da forma literaria al espíritu del paisaje y al alma de los que lo habitan, mediante una voz narradora cuyo exquisito registro literario no es percibido como envoltorio literario de las labores del campo, sino como insinuación de un sentido oculto que trasciende el mero reflejo de la realidad, anticipándose a la visión trascendentalizada de la geografía americana que ofrecerá la llamada narrativa de la

²³ Seis años antes, un jovencísimo Reyles había publicado *Por la vida* (1888), novela que «jamás citó entre sus producciones e hizo todo lo que estuvo a su alcance para hacerlas desaparecer» (Menafrá, 1957: 53). De ahí que en la petición de padrinzago para *El terruño*, que envía a un consagradísimo José Enrique Rodó, Reyles se declare autor únicamente de tres obras: «Aleccionado yo por la amarga experiencia de tres hijos que mucho bogaron sin salir a puerto; de tres hijos, que partieron de esta casa vendiendo salud y contento y tornaron enmagrecidos y destilando pesadumbres, busco para el cuarto el padrino de fuste y seguro rodrigón que les faltó a los primeros y fue causa principal de su derrota y abatimiento» (Reyles, 1916: VI). Hijos legítimos que podemos identificar (Menafrá, 1957) con los tres volúmenes literarios que preceden al de 1916: *Beba*, el conjunto de las tres *Academias* (1896-1898) y *La raza de Caín*; aunque entre *El terruño* y *La raza de Caín* publicase el volumen de ensayos *La muerte del cisne* (1910).

²⁴ En adelante, la referencia de las novelas de Carlos Reyles más frecuentemente citadas aparecerá con el título abreviado, seguido del número de página de la edición elegida, de acuerdo con las siguientes correspondencias: *P* (*Academias I. Primitivo*, [s. f.]), *E* (*Academias. El extraño*, 1897), *RC* (*La raza de Caín*, 1968), *T* (*El terruño*, 1916).

tierra: «Primitivo se quitó el poncho y con religioso cuidado hundió los gruesos y torpes dedos en la lana del lomo, después en la del *cuarto*, y por último, arrancando hábilmente, con rápido movimiento algunas briznas del costillar, se puso a examinarlas al través de la luz» (P 13-14). Las palabras de Osvaldo Crispo Acosta, *Lauxar*, resultan muy ilustrativas del valor modernizador que sus contemporáneos confirieron a las *Academias* de Reyles, en general, y a *El extraño*, en particular:

El programa de las obrillas que denominó «academias», fechado en 1896, no habría podido concebirse hasta más tarde en tierras americanas, ajenas por entonces de las influencias de lo moderno. Es de estricta contemporaneidad con *Los Raros* y *Prosas Profanas* de Rubén Darío; José Enrique Rodó, casi ignorado aún, escribió sobre él una parte de su primer folleto, *La Vida Nueva. El Extraño*, sugerido por lecturas de Maurice Barrès y Gabriele D'Annunzio, está datado en Arcachon de Francia²⁵ (Crispo Acosta: 12).

Como recuerda Lauxar, José Enrique Rodó brindó una elogiosa acogida a las *Academias* de Reyles, bajo un título tan explícito como «La novela nueva»²⁶: «Para juzgar la oportunidad del propósito la ocasión es buena y propicia, y el tema se ofrece lleno de fecundidad y de interés» (1967: 155). Rodó identificó el proyecto que este «experto peregrino de nuestro mundo interior» (1967: 163) hace público en 1896 —el mismo año que José Asunción Silva ultima la segunda redacción de *De sobremesa* y Rubén Darío publica *Los raros* y *Prosas profanas*, poemario que, a decir de Federico de Onís, «nos da la fecha, 1896, que significa el triunfo del modernismo» (XVII)— como la consecución paradigmática de su propia propuesta estética, que pretendía ofrecer una literatura que satisficiera las necesidades espirituales de «los curiosos de la inteligencia, [...] argonautas de perdido Ideal» (Rodó, 1967: 163). Propuesta fundamentada en la reacción antinaturalista que Rodó (1967: 161) descubre en la obra de Reyles, con la consecuente reinstauración del «culto de la interioridad humana [...] “la cultura del yo”», (Rodó, 1967: 152), tal como él mismo propone también en 1896 en su ensayo «El que vendrá»,

²⁵ Así consta al final del texto de la novela, en la primera edición referenciada en la bibliografía. El motivo de la estancia de Reyles en Francia no se relaciona directamente con su labor literaria: la necesidad de que su hijo mayor fuera operado en París lo obligó a pasar una larga temporada en el país, de modo que Reyles adquirió una villa cerca la ciudad de Arcachon y allí escribió *El extraño* (Menafra: 99).

²⁶ Este es el título con el que suele editarse este ensayo y así aparece en la antología *El que vendrá*, Montevideo: Claudio García y cía., 1946, o bien, «La novela nueva. A propósito de “Academias”, de Carlos Reyles», como decide hacer Emir Rodríguez Monegal en su edición de las *Obras completas* de Rodó, referenciada en la bibliografía. En el volumen que reúne las tres academias de Reyles, asimismo referenciado en la bibliografía, el ensayo de Rodó lleva por título «Juicio sobre Reyles».

con el consiguiente desplazamiento del interés narrativo hacia el mundo interior del protagonista:

Quiso [el naturalismo] ofrecer por holocausto, en los altares de una inaltable Objetividad, todas las cosas íntimas, todas esas eternas *voces interiores*, que han representado, por lo menos, una mitad[,] la más bella mitad, del arte humano; y el alma de nuevas generaciones, agitándose en la suprema necesidad de la confianza, ha vuelto a hallar encanto en la contemplación de sus intimidades, ha vuelto a hablar de sí, ha restaurado su imperio al «yo» proscrito por los que no quisieron ver «sino lo que está del lado de afuera de los ojos» (Rodó, 1967: 150-151).

El propio Reyles en el prólogo programático de sus *Academias*, «Al lector», publicado en 1896 junto con *Primitivo*, se muestra muy consciente de la renovación novelesca que emprendía en las letras hispánicas, al definir sus novelas como «tanteos o ensayos de arte» (*P* 7), así como al emplear la denominación *academias* en lugar de la más generalizada de *novelas cortas*, sugiriendo un intento de ruptura respecto a la tradición previa que, no obstante, creyó necesario explicitar en su artículo «Sobre *Primitivo*», publicado en *La Razón* de Montevideo el 23 de octubre de 1896:

Academias se llamaban en Atenas los lugares públicos, donde Platón y otros filósofos daban sus lecciones y “Academias” en pintura es un estudio de desnudo tomado del natural.

Estas dos acepciones que, entre otras, tiene el tal vocablo, me sugirieron la idea del título, un poco porque esa serie de novelas serían simples estudios, sin más encantos que los del estudio mismo y otro poco, porque de ellas podrían acaso desprenderse algunas vaguedades filosóficas, sin preocuparme de ello naturalmente, como se desprende el aroma de la flor (Reyles *apud* Menafrá, 89).

Juan Valera, que, como señala Marina Gálvez, «era el crítico de mayor prestigio en aquel momento»²⁷, y como tal había dado el espaldarazo a Rubén Darío con sus reseñas de *Azul*, objetivo que sin duda pretendía conseguir el uruguayo para sus *Academias*» (42), reseña *Primitivo*, junto con otras obras, en una carta fechada el 20 de diciembre de 1896, que publica *El Correo Español* de Buenos Aires. Aquí Valera selecciona únicamente la segunda acepción ofrecida por Reyles para el término *academias*, como tecnicismo que proveniente «de la escultura y de la pintura [y que] equivale a imagen diseñada, sirviéndose del modelo vivo y con el cuidadoso esmero que es conveniente para mostrar bien el desnudo, la forma íntima y la condición de la persona o ser que se retrata. El estudio de un carácter y su representación por medio de la palabra puede, por tan-

²⁷ Así lo recuerda también Alberto Zum Felde: «Don Juan Valera, que era entonces, como se sabe, árbitro de las letras hispano-americanas, y de cuyo juicio estaban todos los escritores pendientes» (1967: 123).

to, llamarse academia» (Valera, 1947: 484). La interpretación selectiva de Valera nos indica hasta qué punto el desplazamiento del interés narrativo hacia el mundo interior de Primitivo es recibido como novedoso en el contexto literario hispánico. De ahí que el propio Reyles inscribiera sus *academias* en la tradición ya iniciada por «Tolstoy, Ibsen, Huysmans o D'Annunzio» (P 8); autores cuya obra viene a reinstaurar la centralidad del mundo interior denostado por la escuela de Zola.

En fechas más recientes Klaus Meyer-Minnemann reafirma el valor renovador del proyecto literario anunciado por Reyles en 1896, al proclamar «por vez primera a la novela posnaturalista como punto de orientación» de la novela hispanoamericana, junto con el empleo del sintagma «fin de siglo» para referirse específicamente a los cambios experimentados por la sensibilidad de una parte del público lector (Meyer-Minnemann, 1991: 11), a la que los nuevos modos literarios intentaban ofrecer una respuesta, esto es, «un arte que no permanezca indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, tan refinada y compleja, y que esté pronto a escuchar los más pequeños latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado» (P 7). Y a renglón seguido concluye Reyles: «En substancia: un fruto que sea hijo legítimo de su tiempo» (P 7); afirmación que ilustra la perspectiva historicista que impregnará toda la obra de un autor siempre alerta respecto a los cambios de la vida social y, por tanto, también de las tendencias estéticas, de acuerdo con la semblanza biográfica trazada por Luis Alberto Menafra (1957: 237): «Esta es su actitud peculiar. Permanecer alerta; ser el primero en captar los síntomas de lo que muere o está por nacer». Así lo ejemplifica el acierto con el que Reyles selecciona los dos autores contemporáneos, Marcel Proust y Paul Valéry, a los que dedicó sendos ensayos en su último volumen publicado en vida, *Incitaciones* (1936).

1.1.1. La polémica suscitada por las *Academias*: desencuentros en torno a la novela del porvenir

Más que los juicios favorables, tal vez el testimonio más representativo del valor renovador de las *Academias* de Reyles provenga de la resistencia suscitada entre la crítica literaria consagrada en el momento de su publicación, para la que «tales conflictos

no correspondían a la realidad de un continente joven y promisorio, sino al estado de ánimo de un mundo viejo. América debía, por el contrario, escribir una literatura que irradiara un optimismo equivalente a sus grandes posibilidades, a ese futuro en el cual también los más jóvenes decían creer» (Meyer-Minnemann, 1991: 86). Juicio este que contaba con el aval de Juan Valera y, a decir de José Enrique Rodó en 1896, también de Emilia Pardo Bazán:

Emilia Pardo Bazán, que tiene la vocación y el sentido intenso de la «prosa» como atributo de su hermoso talento, bendice las barreras que han apartado ciertas nuevas corrientes del mundo espiritual, del ambiente de la novela de España, porque «la orea, merced a ello, una brisa de alegría», y porque «la realza cierto equilibrio mental muy sano y dulce». —Hay travesías del pensamiento durante las cuales el equilibrio puede llamarse inmovilidad y la alegría puede llamarse candor—. Don Juan Valera, que tiende la mirada por la amplitud de su inmenso horizonte intelectual con la serenidad de un huésped del Olimpo y que, como el Eumorfo de su «Asclepigenia», entra con la impresión del mundano que vuelve de una fiesta aristocrática a las regiones del pensar, predica frente a nuestra ansiedad y nuestras dudas, el arte que, como un camino de montaña lleve constantemente a la placidez y la luz de *trascendentales desenlaces dichosos* (Rodó, 1967: 159).

Valera, tras su lectura de *Primitivo*, condena explícitamente la orientación de la novela nueva propuesta por Reyles, por considerarla un intento de sumarse a una moda literaria «detestable y perversa», consistente en la mera imitación de modelos foráneos: «imitar a Sudermann, a Tolstoi, a Ibsen, a D'Annunzio, a Bourget y a otros» (Valera, 1947: 484). Se inicia así una polémica muy ilustrativa del contexto intelectual hispánico finisecular; como recuerda Valera en el último de los artículos que le dedica, el cuarto de su serie «Del progreso en el arte de la palabra», publicada en *El Liberal* de Madrid los días 17 y 24 de octubre, 7 de noviembre y 5 de diciembre de 1897, la polémica suscitada por las *Academias* de Reyles «vino a contener toda la estética literaria, o dígame toda la filosofía del arte de la palabra, singularmente aplicada a la novela» (Valera, 1949: 944). En la discusión, además de Valera, tomaron «parte el mismo señor Reyles, la señora doña Emilia Pardo Bazán y los señores don Jacinto Octavio Picón y don Eduardo Benot» (Valera, 1949: 944).

Valera refuta la necesidad de «escuchar los más pequeños latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado» (*P* 7), esgrimida por Reyles como fundamento del cambio literario propuesto, en la carta enviada a *El Correo Español* en diciembre de 1896:

Francamente, yo he creído siempre, y digo creyendo, que una novela, corta o larga, debe ser libro de pasatiempo y solaz, debe elevar y no consternar el ánimo, debe, como decía Aristóteles, purificar las pasiones, [...] serenar y elevar el espíritu y no perturbarle, humillarle o deprimirle.

Yo estoy tan chapado a la antigua, que en dicho punto sigo siendo aristotélico, sin comprender por qué ha de llamar Goncourt obra de *bajo entretenimiento* a la que no me exponga con su lectura, llena de negros horrores, a que mi digestión se turbe (1947: 484).

Como advierte Edwin S. Morby, Valera no rechaza aquí el elemento trágico en la novela: «Las muertes, los robos, los incendios, los adulterios y violaciones, todos los más espantosos crímenes, en una palabra, pueden y deben representarse en la narración y en el drama trágicos *purificados*» (1947: 484). Y esta es la objeción de Valera y también la de la crítica consagrada a la que se refiere Meyer-Minnemann, que tales asuntos no hayan sido tamizados por el filtro de la moral, previamente a su representación literaria. De ahí que para Valera resulte inaceptable «la nueva escuela, que [...] es pesimista, fatalista, materialista y atea» (Valera, 1947: 484).

La respuesta del entonces joven Reyles se hizo esperar hasta la publicación de la segunda de sus *Academias* al año siguiente en Madrid. Aprovechó la ocasión para reformular el prólogo «Al lector» y publicarlo precedido de una advertencia justificativa, en la que no deja de sorprender la ausencia del nombre de Valera junto al de los otros críticos mencionados: «Las interpretaciones que Gómez de Baquero, de la *España Moderna*, de Madrid, Rodó, Ferreira²⁸, Magariños Roca, Lugones y otros críticos y “diletantis” del Río de la Plata han hecho del prólogo de *Primitivo*, me obligan a publicarlo por segunda vez con algunas aclaraciones y fundamentos que antes no creí necesarios» (E VI). En el texto del prólogo Reyles se reafirma en la necesidad de hacer verdad un arte que no sólo escuche sino que, además, como añade en 1897, «transmita el eco de las ansias y dolores inenarrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época» (E VII), contrariando así la exigencia de que la novela eleve el ánimo, como quería Valera. Y muy consciente de que los asuntos e ideas tratados en sus academias son una forma de «ir contra la corriente» (E XI), añade categóricamente en 1897: «el dolor es lo más soberbiamente humano que hay sobre la tierra» (E X). Porque Reyles entiende la forma interna de la novela de igual modo que los románticos alemanes o los autores del *fin de siècle* francés, «como el proceso de autoconocimiento del individuo

²⁸ Se trata del periodista y crítico literario Eduardo Ferreira.

problemático» (Lukács, 2010: 76), reflejo y expresión de la subjetividad disonante propia de la modernidad.

Reyles sale al paso también de la consideración de Valera acerca de «la fórmula preciosa de arte del porvenir» (*P* 8; *E* VIII) como mera imitación de modas importadas, al precisar «que no es el naturalismo ni la novela psicológica, como la entienden Bourget o Huysmans, ni siquiera el flamante *naturismo*, ni las ideologías de Barrès—; es *otra cosa* más ideal y grande» (*E* VIII). Si bien entonces hace explícito su respeto por determinados autores de la tradición hispánica como Pereda y Galdós (*E* IX), así como su reconocimiento hacia alguna de las obras más recientes del panorama literario peninsular contemporáneo, las considera excepciones reseñables más que la tendencia dominante:

A pesar de *Fortunata y Jacinta*, *La fe*, *Su único hijo*, y otras cosas de indagación psicológica, la novela española [...] es [...] lo que fue en el gran siglo XVI y principios del XVII: costumbrista y picaresca [...] ha engendrado obras verdaderamente hermosas, pero locales y *epidérmicas*, demasiado epidérmicas para sorprender los *estados de alma* de la nerviosa generación actual y satisfacer su curiosidad del *misterio* de la vida.

Por eso los complejos, los *sensitivos*, los intelectuales van a buscar en Tolstoy, Ibsen, Huysmans o D'Annunzio, lo que no encuentran en castellana lengua (*E* VIII-IX).

El calificativo *epidérmica* con el que Reyles caracteriza la producción literaria peninsular de la época debió hacer que Juan Valera se sintiera legitimado para dejar de lado la diplomacia desplegada en su crítica de *Primitivo*, «desatándose en lo que son para él, de suyo tan benévolo, párrafos hartos crueles» (Morby: 123), dirigidos contra la segunda de las *Academias* de Reyles. De hecho, en la serie «Del progreso en el arte de la palabra», con la que Juan Valera da por zanjada su intervención en la polémica respecto a la llamada «novela nueva» o «novela del porvenir», vuelve a referirse, no sin sorna, al calificativo con el que Reyles había desacreditado la producción novelística española. En el tercero de los artículos de la mencionada serie leemos: «¿O consistirá esto en que el verdadero arte exquisito y profundo no ha llegado a descubrirse sino muy recientemente, [...] en cuya comparación es el *Quijote* una obra superficial, *epidérmica*, sin trascendencia, sin enseñanza y de mero pasatiempo?»; y en el cuarto y último sentencia:

Por esto me pareció falso, infundado e injustamente depresivo para el ingenio y la cultura de los españoles, el sostener que las antiguas novelas son superficiales y *epidérmicas* [...] Miguel de Cervantes [...] se había limitado a escribir cosillas de mero pasatiempo, sin penetrar más allá de la corteza y de la epidermis, mientras que Zola se hunde como buzo espiritual en las más oscuras reconditeces del ser humano (1949: 945).

Tras la publicación de la reseña de Juan Valera «*El extraño*. Última moda de París» en junio de 1897, *El Liberal* de Madrid se erige en el escenario principal de la polémica. Valera reeditará esta reseña, con modificaciones, en la carta fechada el 4 de agosto de ese mismo año, aparecida en *El Correo Español* de Buenos Aires. Es precisamente en la reflexión que *El extraño* le suscita a Valera donde emergen los elementos fundamentales de este debate acerca del rumbo que habría de adoptar la novela hispánica finisecular. Así los sintetiza Emilia Pardo Bazán en su respuesta a Valera en la primera página de *El Liberal* de Madrid el 31 de octubre de 1897: «Si no me engaño, son tres: que en literatura no cabe progreso y no debe haber modas; que no conviene imitar lo moderno ni lo extranjero, sino lo antiguo y castizo, y que las novelas modernas no son para descalzar a las antiguas. Si acaso, valen menos que los libros de caballerías que ridiculizó Cervantes» (Pardo Bazán, 1897: 1).

La reseña de Valera incidía sobre uno de los escasos temas que, junto con las corridas de toros, conseguían despertar verdadero interés en Carlos Reyles, «la discusión estética sobre la novela» (Guillot Muñoz: 7). De ahí su respuesta tres meses después, en septiembre de 1897, bajo el título «La novela del porvenir». Valera había negado la posibilidad de progreso en lo literario y artístico, que sí consideraba posible, en cambio, «en Cirugía o en Química y Mecánica aplicadas a la industria» (Valera, 1947: 523 y 1949: 927), mostrándose aún más contundente al respecto en el artículo que motivó la respuesta de Pardo Bazán:

Para que no tilden de prolijo, no toco aquí otro punto de tan axiomática evidencia que a penas requiere demostración, a saber: que en ciencias, en organización política y económica de la sociedad humana, en costumbres, en comercio, en industria, hay progreso; pero [...] en literatura, en poesía, no le hay. Explicar esto con claridad conveniente [...] sería tarea larguísima, y la dejo para otra ocasión en que venga a propósito y pueda yo extenderme (Valera, 1949: 936).

Tarea esta que lleva a cabo a lo largo de la mencionada serie de artículos «Del progreso en el arte de la palabra», dedicados a «explicar lo que dejé por explicar acerca de esto en mi artículo, réplica a otro de don Carlos Reyles» (Valera, 1949: 937). Su in-

sistencia en la imposibilidad de progreso en el ámbito literario constituye el principal argumento para negar la necesidad, expuesta por Reyles en los dos prólogos a sus *Aca-demias*, de buscar en literaturas foráneas soluciones estéticas con las que dar respuesta a las inquietudes del lector del llamado *fin de siècle*:

Nos creímos atrasadísimos y entendimos, hasta cierto punto con razón, que para salir del atraso era menester alcanzar e imitar a las naciones que se nos habían adelantado.

[...] en lo científico, el imitar y el alcanzar se comprenden, porque en lo científico cabe y hay progreso; pero en lo puramente literario y artístico no se progresa nada. El progreso no trae escultor que valga más que Fidias, ni lírico mejor que Píndaro, ni trágico mejor que Sófocles, ni orador más elocuente que Demóstenes, ni poeta más inspirado y elegante que Virgilio (Valera, 1949: 927).

Ya en la carta-reseña de 1896 en la que se había ocupado de *Primitivo*, Valera se congratulaba de la impermeabilidad de la literatura peninsular a las tendencias literarias foráneas, provenientes fundamentalmente de París, a diferencia de la literatura que se gestaba en la América hispánica:

Sea por lo que sea, lo cierto es que en España admiramos menos, celebramos menos e imitamos muchísimo menos la literatura francesa que los portugueses y que los hispanoamericanos. Esto me inclino yo a creer que es un bien, y tímidamente lo declaro. [...] Hasta cierto punto, el hispanoamericano culto se ha hecho cosmopolita, si bien adoptando un cosmopolitismo limitado, dentro de lo que se ha dado en llamar *latino* (Valera, 1947: 481).

Dado que en 1897 Valera justifica su reticencia a la importación de modelos literarios no hispánicos en la imposibilidad de progreso, entendida como imposibilidad de superar los modelos de la Antigüedad clásica, se ve obligado a aclarar que esto no implica la negación de la existencia del cambio literario. Y no pierde la ocasión de satirizar el calificativo *epidérmica* empleado por Reyles:

Se cae de su peso que la literatura, reflejo de creencias, doctrinas, costumbres y leyes, aspiraciones, temores y esperanzas de cada época, varía tan a menudo como varían todas estas cosas en el seno de la sociedad humana. En este sentido, la literatura del siglo XVIII, con relación a la del siglo XVII, fue literatura del porvenir y la del siglo XIX lo fue con relación a la del siglo XVIII [...]; pero no es esta perogrullada lo que quiere expresarse cuando se habla hoy de literatura del porvenir. Lo que quiere expresarse es la aparición de escritos tan profundos y sutiles, que los de Homero, Dante, Virgilio, Ariosto, Shakespeare [...], sea fruslería insustancial, superficial y *epidérmica*, que de tal la califica el señor Reyles, comparada con lo que ya se va escribiendo y con lo que se escribirá en adelante (Valera, 1947: 524 y 1949: 928).

Tampoco reprueba Valera —como aclara en respuesta a Pardo Bazán, el 3 de octubre de 1897— la imitación de todo «lo moderno y extranjero» (Valera, 1949: 934), pues él mismo había «celebrado no poco de lo exótico e importado de Francia que hay en Rubén Darío, sosteniendo que cuando este poeta atina en la elección de lo que toma, lo reviste de la forma conveniente, lo expresa en su idioma castizo y lo adapta como importa adaptarlo, lejos de menoscabar, enriquece la lira castellana» (Valera, 1949: 934-935). El propio Rubén Darío agradecerá años más tarde a Valera el apoyo prestado a su poemario *Azul...*, en las «Dilucidaciones» —escritas a petición de *El Imparcial* de Madrid— que sirven de prefacio a su *Canto errante* (1907). Pero no todas las críticas de Valera fueron tan gentiles y entusiastas como las que recuerda aquí Darío. La carta de junio de 1897, que el crítico peninsular envía a *El Correo Español* de Buenos Aires, incluye —además de su reiterado desacuerdo respecto a la propuesta literaria de Carlos Reyles— una reseña de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), de Rubén Darío, en la que, tras excusar la tardanza de su crítica por no haber dispuesto antes de un ejemplar, Valera advierte a Darío de que su francofilia corre el riesgo de derivar en *galomanía*:

Digo todo esto con cierto recelo de que se dé caso semejante en un escritor y poeta, naturalmente tan bien dotado y tan egregio como el señor Rubén Darío. A mi ver, si él se olvidase un poco de París, donde habrá pasado dos o tres semanas en toda su vida, y si pensase más en América, que es su patria, y que es donde vive, la originalidad, la gracia y el primor de su prosa y de sus versos serían mayores y más dignos de alabanza que lo son ahora (1947: 517).

Pero aquí no terminan los envites de Valera contra el poemario de Darío. Su censura se radicaliza al referirse a la sensualidad de los versos de *Prosas profanas*, a su parecer, desprovistos de todo ropaje espiritual:

Otra falta más capital noto yo en los versos de Darío: la carencia de todo ideal trascendente, la cual hace que el fondo de los versos sea monótono, a pesar de la espléndida variedad de colores, de imágenes y de primorosos y afiligranados adornos [...].

Ahora bien (y sentiré que alguien me tilde en mi censura de severo o hasta de injusto): ¿no se echa de menos en los versos de Rubén Darío todo lo que no es amor sexual y puramente material? (1947: 517-518).

Valera se mantiene alerta, por tanto, respecto a los nuevos rumbos de la literatura en español, pero coherentemente con sus reticencias ante lo que considera un exceso de francofilia, dedica sus esfuerzos a la recuperación de la tradición casticista; de ahí que entre 1902 y 1903 publique su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*. La

atención prestada a las innovaciones literarias le sirve como escudo frente a quienes consideran sus juicios intolerantes en exceso. Argumento defensivo que emplea en su crítica de *El extraño* de Reyles para, a continuación, negarse con rotundidad a admitir los modelos literarios de tradiciones distintas a la castellana, reconocidos como tales por el propio autor de las *Academias*. Emilia Pardo Bazán, muy conciliadoramente, hace suyo, aunque con matices, el rechazo de Valera, al advertir de «la falta de discernimiento y sobra de servilismo en imitar a los autores *de moda*. A menudo se imita en ellos, no su chispazo genial, ni aun su retórica propia, sino sus muletillas y estribillos, sus tópicos y extravagancias» (Pardo Bazán, 1897: 1). Pero Doña Emilia considera que el juicio de Valera acerca de la novela contemporánea es «triste y pesimista» (Pardo Bazán, 1897: 1), y concluye, haciéndose eco de la cortesía que Reyles le dedica en «La novela del porvenir»: «Volviendo a [...] la desconsoladora y durísima opinión de Valera, para refutarla no necesitamos entrar a hacer la apología de Tolstoi, ni de ninguno de los excelentes novelistas extranjeros contemporáneos: nos basta con coger de la mano a la sandunguera *Pepita Jiménez* y enseñársela a su desnaturalizado padre» (Pardo Bazán, 1897: 1).

Pero Valera en su reseña de la segunda de las academias de Reyles no solo niega la posibilidad de progreso en el ámbito artístico, sino que además vincula esta negación con la finalidad de las prácticas estéticas, al considerar «absurda alucinación la de creer que las artes del dibujo y de la palabra, cuyo fin es crear la belleza, vayan perfeccionándose y mejorándose con el tiempo» (Valera, 1949: 927). Pues, continúa Valera, «algo que me choca más que la supuesta superioridad de las obras por virtud de progresivo desarrollo» es precisamente «el propósito de que las novelas, cuentos, *academias* o como quieran llamarse, no se han de escribir para deleitar y pasar agradablemente el tiempo con su lectura, sino para mortificar, aterrar y compungir a los lectores» (Valera, 1947: 524 y 1949: 928). De este modo queda abierto el debate respecto a la finalidad del arte, esto es, respecto a la pregunta de su «para qué» que, como vimos en el capítulo anterior, alienta la aparición de las novelas de artista como *El extraño*. Para Valera, la mortificación del lector solo se justificaría si cumpliera una finalidad edificante, comparable a la de los textos ascéticos; pero, muy al contrario, en la tendencia literaria propuesta por Reyles «la moral, si la tiene, no se funda en ninguna religión, ni en ninguna metafísica, y el vicio y la virtud vienen a ser productos tan naturales y tan inevitables como el vitriolo y el azúcar» (Valera, 1947: 524 y 1949: 928).

Lo que para Valera constituye mortificación gratuita y vacío moral es para Reyes la reafirmación del valor epistemológico de la literatura, como una vía privilegiada de reflexión sobre la realidad contemporánea:

En mi prólogo, tan llevado y traído, de mi segunda academia, decía que la novela moderna debe ser obra de un arte tan exquisito, que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo, que dilate nuestro concepto de la vida como una visión nueva y clara, añadiendo que no me proponía entretener, sino hacer sentir y pensar por medio del libro, lo que no puede pensarse sino viviendo, sufriendo y quemándose las cejas sobre los áridos textos de los psicólogos (Reyles, 1965a: 29).

Y de este modo propone «la novela del porvenir» como un ensayo de reconciliación entre el arte y la vida:

Yo no sé si la novela del porvenir serán los libros de síntesis, como quiere Morice, los de análisis al estilo Barrès; las novelas poemas de D'Annunzio o las simbólicas de Bourget; sólo sé lo que está al alcance de todos, y es que los escritores modernos, alejándose de la novela novelesca, sueñan con un arte grande, con un arte que refleje la vida mejor y más completamente que ningún otro (Reyles, 1965a: 31).

No obstante, Reyles y Valera coinciden al explicar el cambio literario desde el cambio histórico-social. Así nos lo indica Reyles cuando parafrasea la descripción del cambio literario de Valera, para explicar el ánimo fatalista de las novelas contemporáneas como un reflejo del mal del siglo:

Si las obras son dolorosas es porque el crepúsculo del siglo es triste; [...] y la literatura, reflejo de las creencias, doctrinas, costumbres, leyes, aspiraciones, temores y esperanzas de cada época, [...] no puede menos de ser dolorosa, no por capricho o teoría del arte, [...] sino por ley natural, porque todos sentimos, con más o menos fuerza, el mal de vivir (Reyles, 1965a: 32-33).

En este sentido Reyles participa plenamente de la cosmovisión modernista, tal como la entendió Federico de Onís: «El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera [...] un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy» (XV).

A partir de esa concepción del cambio literario, compartida con Valera, Reyles circunscribe la posibilidad de progreso, en el sentido de acumulación de conocimiento,

al periodo de vigencia de determinada forma o género literario: «Hasta cierto punto cabe negar que en lo puramente literario y artístico no cabe progreso, o mejor aún, que el progreso no es continuo e indefinido. Un arte o género literario progresa mientras duran las especialísimas causas y condiciones que lo inspiran y sustentan» (Reyles, 1965a: 30). Para Reyles, la vigencia de determinada forma literaria se encontraría determinada por factores genéticos y sociales, pues entiende su progreso como un proceso análogo al de la evolución de las especies: «Un arte o género literario progresa [...], llega al apogeo y nace la más bella flor; luego caen las hojas, brotan otras nuevas y a poco el árbol viste nuevos ramos. Antes del divino Homero, cantaron muchos aedas, antes de Sófoles nació Esquilo» (Reyles, 1965a: 30). Pardo Bazán también explica la vigencia de las formas literarias como un proceso análogo al del ciclo vital:

Pero la capital diferencia entre la ciencia y el arte, consiste en que el arte se desarrolla como los organismos, en un período relativamente breve, y alcanza rápidamente su flor y la suma perfección que cabe en lo humano, para sufrir luego la ley fatal del decaimiento y de la muerte, mientras la ciencia crece por yuxtaposición, no gasta ni consume el caudal adquirido, va agregando nociones a nociones, descubrimientos a descubrimientos, y los siglos acendran y acrecientan su tesoro (Pardo Bazán, 1897: 1).

Para Reyles, además, la vigencia de las formas literarias dependería de factores histórico-sociales: «Para la novela, el medio ha sido siempre favorable, por eso no ha hecho otra cosa que subir de punto en valer desde que nació hasta nuestros días» (Reyles, 1965a: 30). Esta perspectiva teórica tan (¿sorprendentemente?) afín a la poética de Zola por la conjugación de factores genéticos y sociales se corresponde con la del intelectual formado en el Uruguay posterior a 1880, en plena hegemonía de un positivismo que, como precisa Arturo Ardao, no fue de raíz comtiana, sino heredero del evolucionismo sajón, que «puso inicialmente su acento en Darwin y luego en Spencer» (Ardao: 15). Reyles se revela, por tanto, como representante paradigmático de esa encrucijada intelectual finisecular que signa al «discípulo de Renán o de Spencer, el espectador de Ibsen, el lector de Huymans y Bourget» (Rodó, 1967: 161).

De acuerdo con el autor de las *Academias*, dadas las condiciones ambientales, esto es, histórico-sociales, favorables para el desarrollo de la novela desde su aparición como género literario, el progreso en el arte de novelar habría sido continuo. Tal capacidad de superación se encontraría cifrada precisamente en la función gnoseológica de

la novela: «Sí; la novela ha tendido siempre a penetrar cada vez más hondo en el alma del hombre y en el alma de la Naturaleza» (Reyles, 1965a: 31). Y es esta reivindicación de la novela como vía de conocimiento, tan productiva como puedan serlo el ensayo filosófico o la experimentación científica, la que establece la diferencia entre Reyles y Valera. Cuando Valera niega explícitamente la posibilidad de progreso en el ámbito literario, está negando implícitamente el valor epistemológico de la literatura. De ahí su exigencia de raíz horaciana: que la novela entretenga y deleite y, a la vez, cumpla una función ideologizante y pedagógica. Reyles, en cambio, insiste en concebir la novela como obra de conocimiento:

Por donde la novela moderna, sin convertirse en obra ascética, materia predicable u homilía, puede provocarnos muy avanzadas reflexiones sobre muchos puntos oscuros de la moral, de la religión, de la metafísica, que muchas veces el sentimiento de las cosas que sugiere el arte, es más profundo y va más lejos aún que el conocimiento de las cosas que nos proporciona la filosofía y aún la misma ciencia.

[...] el entretenimiento, la moral del libro, los personajes admirables!... ¡Qué pueril nos parece todo eso! (Reyles, 1965a: 33).

Valera replicará insistiendo en el *docere et delectare* horaciano, cuya validez atemporal concuerda con sus tesis literarias. Y, a pesar de la declarada reacción antinaturalista que fundamenta el proyecto literario de Reyles, Valera asimilará implícitamente su propuesta a la novela naturalista de Zola, mediante el empleo de una sucesión de adjetivos médicos:

[La literatura] si no es amena, no es útil tampoco, porque nos desazona y aflige mostrándonos el mal, con todos sus asquerosos y horribles pormenores y no nos ofrece remedio alguno.

[...] esta literatura de moda [...] no propende a deleitar, sino a enseñar, fin que se cumple mejor que con novelas, con disertaciones fisiológicas, patológicas, histológicas y teratológicas (Valera, 1949: 941).

Valera no habla aquí de la dimensión epistemológica de la literatura como cauce de reflexión, sino de su capacidad de transferir determinados conocimientos; propósito para el que resultan más eficaces las disertaciones y los tratados. Reyles, en cambio, sin dejar de ejercer la función ideologizante que, como veíamos en el capítulo anterior, distingue las novelas de artista hispanoamericanas de sus precedentes europeos, ensaya una literatura que quiere ser reflejo de la experiencia finisecular de desintegración de un mundo concebido hasta entonces como unidad orgánica; esto es, quiere representar y

ahondar en la experiencia definitoria de la modernidad. Y así lo formula en el último volumen que verá publicado en vida, *Incitaciones* (1936): «la novela no es sólo obra de belleza, sino también una indagación al fin, del hombre y todo lo que lo atañe» (Reyles, 1965c: 55).

En ese mismo ensayo —veinte años después de que Lukács diera a la imprenta su *Teoría de la novela* (1916)— Reyles reflexiona acerca de la hegemonía de la novela sobre los demás géneros literarios y expone su problemática formal como reflejo del anhelo de aprehensión de la totalidad; anhelo siempre insatisfecho, dada la naturaleza inevitablemente fragmentaria de este género, ya señalada por Lukács. No obstante, la novela constituye, a juicio de Reyles, la forma literaria óptima para tal propósito y de ahí derivaría su éxito: «la razón de que la novela haya ido enriqueciéndose de contenido, dilatando sus horizontes y suplantando casi enteramente a los otros géneros literarios hasta llegar a ser el género literario por excelencia de nuestra época, estriba acaso en que refleja mayor y más palpitante porción del alma, de la vida y del mundo» (Reyles, 1965c: 50). La tesis explicativa de Reyles asume, pues, la naturaleza fragmentaria de la novela, cuyo comienzo y final delimitan esa porción, la mayor y más palpitante, del alma, de la vida y del mundo o, recordando de nuevo las palabras de Lukács, «el único segmento de la vida esencial, determinado por el conflicto central» (2010: 77) de la existencia de su(s) protagonista(s).

Desde esa asunción y desde una perspectiva indudablemente historicista, en 1897 afirma Reyles su concepción de la novela como vía de indagación, no solo en la realidad extraliteraria, sino en el saber específico del novelista, que se traduce en el progreso de la técnica literaria:

Se busca, se tantea y se hacen toda suerte de ensayos para multiplicar las sensaciones del fondo y de la forma, enriquecer con bellezas nuevas la obra artística y encontrar la fórmula preciosa del arte que va a venir. Aparecen los estilos más complicados, las maneras más difíciles, los asuntos más peregrinos y escabrosos y el novelador, el narrador de antaño, toma colores de todas las paletas, notas de todos los instrumentos, ideas de todos los libros, impresiones de todos los espectáculos, convirtiéndose en un pensador, en un artista y poeta a la vez, con lo cual la novela moderna, como todo arte contemporáneo, se transforma radicalmente, para expresar un sentimiento nuevo de la vida y de las cosas, que todos experimentamos con fuerza, aunque nadie haya podido formular con claridad (Reyles, 1965a: 31-32).

Perspectiva esta compartida por Emilia Pardo Bazán: «Hay, sin embargo, en el arte y en la poesía algo que progresa: pero es lo que podemos llamar su doctrina y su técnica» (1897: 1). Porque eso «en arte y en literatura es el elemento científico, lo que pide atención, estudio y esfuerzo»²⁹ (Pardo Bazán, 1897: 1).

Dicha concepción de la técnica literaria implica asimismo la consideración del arte de novelar como corresponde, tras la culminación del proceso de división del trabajo; esto es, como una tarea específica, que requiere determinados conocimientos técnicos, orientada a la consecución de la «fórmula preciosa del arte» del porvenir. Por tanto, el novelista, como el filósofo o el científico, siente la necesidad de conocer y si es preciso, hacer suyos, apropiarse, de los nuevos modelos narrativos, esto es, de los nuevos paradigmas epistemológicos, independientemente de la lengua en la que hayan sido concebidos. Necesidad condicionada por los cambios experimentados en el espíritu de su época³⁰:

Y nada tiene de extraño que, habiéndose amoldado la novela en todo tiempo como convenía al alma de la época, tienda a transformarse hoy que nos sentimos agitados por muy otras necesidades espirituales. Luego, si los escritores americanos siguen la corriente, no es por desaforado y candoroso entusiasmo por la última moda de París, ni menos por menosprecio de lo que España produce, sino porque el nuevo arte nos habla al corazón e interpreta nuestras ansias y deseos más oscuros e íntimos (Reyles, 1965a: 32).

Reyles ponía de manifiesto en el prólogo «Al lector» de 1897, visto más arriba, cómo este propósito interpretativo, cognoscitivo, motiva la necesidad de superar, por una parte, el modelo naturalista y el de la novela psicológica; y por otra, el paradigma novelesco dominante en la producción peninsular contemporánea, precisamente porque, a su juicio, se encontraba estancado en «lo que fue en el gran siglo XVI y principios del XVII: costumbrista y picaresca» (E 8). Y es en este sentido en el que debería interpre-

²⁹ Emilia Pardo Bazán formula esta afirmación como reescritura de las palabras de Juan Valera acerca del progreso únicamente en lo científico: «Esto concurre a demostrar la verdad del aserto de Valera: lo que progresa en arte y en literatura es el elemento científico, lo que pide atención, estudio y esfuerzo» («Sobre la novela»). Interpretación que Valera desautoriza explícitamente en el tercero de los artículos de la serie «Del progreso en el arte de la palabra», publicado una semana después de que viera la luz el de la autora de *La cuestión palpitante*: «veo hoy en *El Liberal* un artículo en que mi ilustre amiga doña Emilia Pardo Bazán trata de impugnar lo que he dicho y hasta lo que no he dicho» (Valera, 1949: 941).

³⁰ Nótese la proximidad entre la reflexión de Reyles en 1897 y la reformulación del formalismo ruso llevada a cabo por Tinianov en 1927: «El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad» (2007: 101).

tarse su afirmación de la superioridad de la novela contemporánea respecto a la precedente:

Hoy juzgamos que la novela mejor es la que produce sensaciones más hondas y duraderas, no la que nos divierte en mayor grado. La excelencia de la novela moderna sobre la antigua consiste en eso, y en eso consiste también la superioridad de la novela francesa y de la rusa sobre la española, lo mismo que la superioridad de *Pepita Jiménez* sobre cuantas novelas ha escrito el Sr. Valera³¹ (Reyles, 1965a: 31).

Valera, en cambio, al insistir en la imposibilidad de progreso en literatura, llega a negar que la labor del novelista requiera conocimientos técnicos y habilidades específicas que iguallen en complejidad a los que precisan el zapatero o el agricultor:

Yo quiero conceder que en todo, hasta en las bellas letras, hay progreso, en lo que pudiéramos llamar técnico o del oficio; pero no bien lo reconozco, cuando reconozco igualmente que lo técnico y progresivo de la literatura apenas tiene importancia, comparado con lo esencial de ella, en que no cabe progreso. [...] en ninguna época [...] se han requerido más especiales estudios ni más largos años de aprendizaje para ser poeta o novelista, que para ejercer otro oficio cualquiera. Todos los hombres, por ejemplo, saben hablar y escribir, pero no todos manejan la lezna y el tirapié, como no se apliquen a ello con ahínco y constancia [...]. El oficio es fácil de aprender, y el instrumento que vale para la confección o fabricación, o sea la lengua o la pluma, se maneja con menos esfuerzo y más naturalmente, no ya que el cincel o el pincel, sino que el azadón o el almocafre, por donde toda persona algo educada escribe o puede escribir novelas (Valera, 1949: 942).

Tal vez, para Reyles, lo más relevante del fragmento citado residiera en el hecho de que fuese don Juan Valera quien esgrimiese semejante argumento, dado que el contenido no dejaba de ser un lugar común, firmemente arraigado en la cultura occidental, al menos, desde el Siglo de las Luces, y que tan bien conoce nuestro siglo. De ahí que en sus últimos escritos Reyles rememore dicha polémica para retomar la reflexión acerca de la novela del porvenir.

³¹ Valera se hace eco de la cortesía de Reyles en su réplica inmediata: «y si ha contestado a mi artículo en *El Liberal* ha sido de modo tan cortés y lisonjero que me mueve a la réplica, aunque sólo sea por agradecimiento y por cortesía» (1949: 933).

1.2. El último Reyles ante la novela del porvenir: su infravaloración del policial

En 1936 Reyles hace explícito su recuerdo de la polémica mantenida con Valera a propósito de las *Academias* cuatro décadas atrás, antes de insistir en el valor epistemológico de la literatura:

No pecan de perspicaces las personas serias y prácticas que desdeñan a los autores de «novelitas», como ellos dicen, creyendo que se trata de librejos de pueriles patrañas o de *mero* solaz y pasatiempo como quería don Juan Valera en un artículo que se dignó escribir sobre una novela corta mía, titulada «El extraño» y publicada, siendo yo muy joven en Madrid (Reyles, 1965c: 52).

Reyles, tras ofrecer cuatro amplias citas del prólogo «Al lector» de 1897, entre las que se incluye su definición de la novela moderna —«obra de arte tan exquisito...»— citada más arriba, no deja pasar la ocasión de advertir que los planteamientos literarios que le valieron la oposición de uno de los críticos más influyentes del momento terminaron convirtiéndose en la tendencia dominante de la novela de los años venideros: «Esta definición, a pesar de sus deficiencias, se acerca más a lo que es hoy la novela y el propósito de los novelistas que el “mero solaz y pasatiempo” de que hablaba Valera» (Reyles, 1965c: 54). Si bien, como veremos en los capítulos finales de este estudio, Reyles no muestra en 1936 la misma lucidez respecto a la novela del porvenir, cuando valora el subgénero policial: «la obra novelesca gana en quilates a medida que por la forma, la calidad de la ficción y los materiales empleados se separa más de su origen. Y lo que a este se avecina, la novela de aventuras, la policial, constituye las modalidades menos culminantes del género» (1965c: 54).

La falta de previsión de Reyles al denostar el policial y la novela de aventuras resulta palmaria, si tenemos en cuenta que uno de los criterios en los que cifra la calidad de las obras literarias es la maestría con la que ha sido urdida «la trama sutilísima de sus mundos mágicos» (Reyles, 1965c: 55). Su juicio coincidiría, por tanto, con el emitido por Borges cuatro años antes en «El arte narrativo y la magia» (1932), al identificar «el problema central de la novelística» (Borges, 1974: 230) con la relación de causalidad que articula las tramas: que «un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades» (Borges, 1974: 231). Pero a diferencia de Reyles, Borges pone en valor la novela de aventuras y el policial precisa-

mente por su idoneidad técnica para dar respuesta al problema de la causalidad y por ese mismo motivo rechaza la novela que intenta emular el «asiático desorden del mundo real»: la novela psicológica.

Reyles, por el contrario, insiste en centrar el interés narrativo en el mundo interior de los personajes «y dentro de lo interno, de lo pasional a lo psicológico, y en la esfera de lo psicológico, del análisis de la conciencia vigilante a la trastienda de la conciencia oscura» (1965c: 55), a pesar de reclamar, de igual modo que Borges, la consideración del «arte como artificio», por emplear la fórmula acuñada por Shklovski en 1917: «lo esencial es la calidad y la fuerza de la ficción y el arte con que el novelista coordina, anima y trueca los elementos heteróclitos que le suministra la imaginación, la vida, el saber en elementos estéticos» (Reyles, 1965c: 55). Porque, a diferencia de lo que ocurría en 1896, el juicio de Reyles coincide ahora con el más habitual entre los literatos del momento, criticado por Borges al inicio de su «Prólogo» de 1940 a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares: el desdén con el que el discurso crítico más generalizado juzga la novela de aventuras, en virtud de una «sensibilidad superior», como la que Ortega y Gasset atribuye al lector contemporáneo en *La deshumanización del arte* (1925); sensibilidad esta heredera de «los *estados de alma* de la nerviosa generación actual» (*E VIII-IX*), a la que Reyles se dirigía en 1897.

Tal desacuerdo nos remitiría, en última instancia, a dos modos de concebir la indagación en el misterio, en lo que resulta inexplicable, a través de la narrativa. Desde la perspectiva del estudio de la novela de artista, Reyles propondría arrojar luz acerca del conflicto entre el mundo interior del protagonista y el mundo exterior del que forma parte, mediante la indagación exclusiva en el primero de ellos; lo que le conduce a ficcionalizar la experiencia de frustración, resultado del intento de reconciliar el anhelo metafísico del poeta con la forma de vida de su momento histórico.

Mientras que la propuesta de Borges, su reivindicación del establecimiento de una secuencia de hechos cuya articulación debe responder a una lógica causal, como la que pone al descubierto el personaje del detective en una ficción criminal, implica un desplazamiento del interés narrativo hacia el mundo exterior, denostado por los sujetos artísticos prototípicos del primer fin de siglo. Dicho desplazamiento, como intentaremos mostrar al final de este estudio, define la renovación de la novela de artista llevada a

cabo en el segundo fin de siglo, que encontraría su fundamento en el esquema narrativo del policial, con la consiguiente refuncionalización del personaje del escritor, ahora convertido también en detective.

2. *El extraño*, estudio para *La raza de Caín*: de la novela de artista *antirromántica* a la novela de *antiformación*

El valor que hace falta para no velar la bella desnudez de una frase es compañero siempre de la sinceridad artística, y no lo tienen nunca los mo-jigatos ni los mendicantes de la literatura.

Carlos Reyles, *El extraño*

2.1. Continuidad entre *El extraño* y *La raza de Caín*

La continuidad entre *El extraño* y *La raza de Caín* de Carlos Reyles ha sido puesta de manifiesto reiteradamente por la crítica. La interpretación más generalizada que ha recibido la reaparición del protagonista de *El extraño*, el poeta Julio Guzmán, en *La raza de Caín* coincide esencialmente con la ofrecida por Osvaldo Crispo Acosta, Lauxar, en 1918 en su obra *Carlos Reyles: Definición de su personalidad, examen de su obra literaria, su filosofía de la fuerza*. Lauxar establece aquí una periodización de la narrativa de Reyles en la que las *Academias* se inscriben dentro de una etapa literaria definida por la «anarquía moral», en consonancia con el juicio emitido dos décadas antes por Juan Valera. A esa etapa de anarquía moral le sucedería, según Lauxar (Crispo Acosta: 13), la «reacción realista», materializada en *La raza de Caín*, con la que Reyles vendría a refutar los postulados defendidos en *El extraño*: «prestó a Julio Guzmán de *El Extraño* sus opiniones y cultura, y contra esa cultura y esas opiniones, que fueron suyas, hizo *La raza de Caín*». Si bien Lauxar considera al protagonista de *El extraño* portavoz del pensamiento de su autor, su crítica no pretende ser biografista; muy al contrario, considera que ese fue el error de Valera, quien, quijotesicamente, habría tomado la ficción por realidad al identificar al personaje con su autor. En descargo de Valera, aduce Lauxar que tal ilusión de identidad se encuentra inducida por el propio texto:

Esta distinción, imperfectamente marcada, entre el protagonista y su pensamiento, es la parte débil del libro. Hay que leerlo casi hasta el fin para encontrar de modo claro, en el retrato de Julio Guzmán, el toque desfavorable, su limitación, su insuficiencia, y cuando se llega a ese momento ya está hecha la ilusión de identidad entre el personaje y el alma del autor. Por eso chocan los capítulos finales, que no parecen razonable consecuencia de los antecedentes. Nada al principio denuncia la estupidez inabarcable que Guzmán demuestra en las últimas páginas (Crispo Acosta: 62).

Para Lauxar, las ideas del personaje coinciden con la tesis que su autor intenta condensar en la novela: que «ninguna ley, ningún principio, ningún respeto sean obstáculo entre la voluntad y el deseo» (Crispo Acosta: 51). Por el contrario, *La raza de Caín* supone, para este crítico, la asunción absoluta de un determinismo socio-económico, de raíz naturalista: «La novela encierra en efecto una tesis, una lección de carácter moral: quiere incitarnos a afrontar con decisión y seriedad la única existencia posible para nosotros en las condiciones —ajenas a nuestro capricho— que la realidad impone» (Crispo Acosta: 70). Dicho determinismo se encontraría ficcionalizado mediante la relación antagónica que se establece entre los personajes diferenciados en dos grupos, en virtud de su clase socio-económica, que determina la superioridad no solo material, sino también moral, de unos sobre otros: Reyles presenta «el ejemplo lamentable de Julio Guzmán, Jacinto B. Cacio y el matrimonio Menchaca, aniquilados todos en el intento de eludir las limitaciones de su natural destino. En contraste con ellos se destacan varonilmente en la obra las figuras de Pedro y Arturo Crooker» (Crispo Acosta: 70).

2.1.1. Continuidad entre *La raza de Caín* y *La muerte del cisne*

Reyles ficcionaliza ya en la novela de 1900 la tesis central de su ensayo de 1910, *La muerte del cisne*:

De 1900 es *La raza de Caín*; de 1910, *La Muerte del Cisne*; median entre una y otra diez largos años. Exponen las dos, en diferente forma, una misma filosofía: después de la novela de tesis, representación de la vida gobernada por sus ideas, nos da Reyles, en su único libro de teoría pura³², la tesis de esa novela, es decir, su interpretación de la vida. Idéntico en ambas obras, el pensamiento [...] (Crispo Acosta: 85).

³² El mismo año que Lauxar publica su estudio, 1918, Reyles da a la imprenta la primera entrega de su nuevo volumen teórico: «Apolo y Dionisios» (*Diálogos olímpicos*).

Afirmación esta refrendada por Alberto Zum Felde, para quien entre *La raza de Caín* y *La muerte del cisne* Carlos Reyles «descubre a Nietzsche y, amalgamándolo con su realismo económico de la víspera, logra definir y organizar en cuerpo de doctrina los conceptos que, de modo todavía algo vago y pragmático, informaban ya su última novela. *La muerte del cisne*, publicado en 1910, es la concreción doctrinaria de la tesis que informa *La raza de Caín*» (Zum Felde, 1930: 278).

Si bien, como veremos más abajo, Nietzsche ya constituye una referencia fundamental en la reveladora carta que el personaje de Jacinto B. Cacio escribe en *La raza de Caín*, Reyles parece querer hacer explícita su deuda con el filósofo alemán en el texto de 1910, a través del título del primero de los tres ensayos que componen el volumen, «La ideología de la fuerza», que nos remite a la caracterización nietzscheana de la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad expresada en su aforismo 1055 de *La voluntad de poder*:

Pero ¿cuál es el principio y la creencia con que se formula más precisamente el cambio decisivo, la preponderancia ahora conseguida del espíritu científico sobre el espíritu religioso, fabricante de dioses? Es acaso esto: el mundo, como fuerza, no debe ser considerado como infinito, porque no puede ser imaginado así; nosotros rechazamos el concepto de una fuerza infinita como incompatible con el concepto de fuerza (Nietzsche, 2000: 676).

2.1.2. La muerte del cisne pudo llamarse Calibán

La muerte del cisne no pretende ser una lectura hermenéutica de las tesis de «el formidable Nietzsche» —como diría Reyles (Guillot Muñoz: 48)—, sino que se apropia de su pensamiento guiado por la misma finalidad que había inspirado el neoidealismo que José Enrique Rodó despliega en su *Ariel* diez años antes: llevar a cabo la superación de la dicotomía idealismo / positivismo, definitoria del contexto intelectual del fin de siglo rioplatense. El ensayo de Reyles, que, de acuerdo con Arturo Ardao, podemos adscribir al llamado «materialismo científico energetista» (Ardao: 110), se propone, por tanto, como alternativa frente al neoidealismo de Rodó, que había desplazado de su posición hegemónica al positivismo. Ambos, Reyles y Rodó, hacen explícita su intención de cumplir una función social, pedagógica e ideologizante, en 1900: pues si Rodó dedi-

ca su *Ariel* «a la juventud de América», Reyles hará otro tanto con *La raza de Caín*: «Respetuosa y humildemente dedico a la juventud de mi país, este libro doloroso, pero acaso saludable» (RC 5).

Como señala Ardao, tanto el materialismo científico energetista como el neoidealismo compartían una misma raíz spenceriana, que buscaban superar, sin que ello implicase su negación absoluta. Así, el neoidealismo de Rodó, «derivado en cuanto término de ideal y no de idea, nada tiene que ver con [...] el neokantismo y el neohegelianismo» (Ardao: 22), sino que pretendería superar el positivismo spenceriano mediante la recuperación del ideal, partiendo de un conocimiento de la realidad positiva, como explica el propio Rodó en su ensayo de 1899 «Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra»:

Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas (Rodó, 1967: 191).

Este neoidealismo o «filosofía de la experiencia», como prefiere denominarlo Ardao (22), sería, pues, el resultado de la «síntesis histórica» entre el positivismo y el espiritualismo. De este «heredó [...] la atracción de lo trascendente [...] al margen de la religión revelada, [...] el culto del ideal», y del positivo «retuvo la nota básica de empirismo», sobre la que Rodó hace hincapié en *El mirador de Próspero* (1913):

Solo que nuestro idealismo no se parece al idealismo de nuestros abuelos, los espiritualistas y románticos de 1830, los revolucionarios y utopistas de 1848. Se interpone, entre ambos caracteres de idealidad, el positivismo de nuestros padres. [...] La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación. Somos los neoidealistas [...] (1967: 521).

Tal concepción del «conocimiento no separado de la acción» (Ardao: 23) se concretaba en el ámbito literario en el reconocimiento del valor epistemológico del arte así como de su función social: «La ética de Rodó es también, en el fondo, una estética, como la de Renán, su maestro predilecto, apóstol laico del ideal científico, vuelto hacia

la elegancia griega y el aristocratismo intelectual, para huir, también, por la puerta de escape del helenismo, al positivismo demasiado prosaico de su tiempo» (Zum Felde, 1991: 276). Dicha conjunción de ética y estética se traducía en la función ideologizante y pedagógica, señera de la labor del literato finisecular de la América hispánica, que respondía de este modo al «para qué» del arte, una vez completado el proceso de división del trabajo. Y así intentaba reconciliar el ideal, ya no la idea, y la realidad; el arte, albacea de los valores espirituales, y la vida, regida por el pragmatismo mercantil.

Carlos Reyles, en cambio, desde las primeras líneas de *La muerte del cisne* da la bienvenida a la vida despojada definitivamente de todo revestimiento espiritual, como condición de posibilidad para la superación definitiva del pensamiento dicotómico sobre la modernidad. El exilio del ideal arielista supone, para Reyles, el advenimiento del triunfo de la voluntad de poder, anunciado por Nietzsche, sobre toda ética de corte espiritualista:

El vasto y heterogéneo panorama espiritual del mundo en las postrimerías del siglo XIX y los rojos albores del presente, brinda al observador de los tiempos que corren un espectáculo magnífico y emocionante. [...] Entre mil tribulaciones, el curioso se pregunta, si está a punto de convertirse en realidad palpitante la transmutación de valores anunciada por el terrible profesor de Basilea, y si la Fuerza, como principio de la moral y medida de todas las cosas, no amenaza de muerte, a pesar de la Conferencia de la Haya y del humanitarismo, las entidades de las filosofías espiritualistas: Justicia, Derecho, Bien, Mal [...] (Reyles, 1965a: 113).

De este modo, Reyles encuentra en la referencia nietzscheana la atalaya desde la que contemplar la inserción definitiva de la América hispánica en la anhelada modernidad, con la consiguiente sustitución de la forma elegíaca de Hölderlin por el tono victorioso con el que decreta, ya no el exilio, sino la muerte de Dios:

Cómo, repito, puede decirse que la fuerza, vituperada y maldecida por los poetas, [...] es por igual el alma del mundo y la *causa primera* de todas las cosas.

No hay por qué adolorirse ni indignarse. Tal presunción es menos temeraria y absurda que las hipótesis que, sin escándalo, llevan en el disforme vientre las viejas cosmogonías. Mueve a risa el hecho sólo de suponer [...] que las ciencias podrían aplicar sus instrumentos infalibles y razones experimentales a descubrir la voluntad divina en el orden del universo. Aunque nos pese y hiera nuestros sentimientos más caros, los fenómenos físicos constatan invariablemente la presencia de la fuerza y la ausencia de la divinidad (Reyles, 1965a: 122-123).

Por tanto, si Rodó, en su intento de superación de la dicotomía idealismo / positivismo, proponía sustituir la idea por el ideal, la indagación únicamente epistemológica

por el proyecto utópico, Reyles, por su parte, considera en 1910 un signo de debilidad aferrarse a cualquier forma de espiritualidad que se contraponga a la consolidación del pragmatismo mercantilista, entendido como materialización del triunfo de la voluntad de poder en la realidad positiva, fenoménica, del presente en el que escribe. Reyles sustituye, por tanto, el socialismo utópico, que había inspirado el proyecto modernizador de los letrados rioplatenses de mediados del siglo XIX, por el socialismo científico, pero despoja «la abstrusa tesis marxista» (Reyles, 1965a: 171) de todo «endiablado parentesco con las amables sofisterías de Jean Jacques [Rousseau] y la hueca y rimbombante fraseología jacobina» (Reyles, 1965a: 170).

Reyles, pues, renuncia a toda pretensión hermenéutica sobre los escritos de Marx y Nietzsche para ofrecernos una lectura que supera el mero pastiche, se desvía impunemente de los originales y fuerza la convergencia necesaria entre ambos autores con el fin de dotar de carta de legitimidad filosófica a sus propios planteamientos teóricos. Pues, si bien es cierto que el materialismo dialéctico niega que las ideologías determinen la vida, que sean el motor del cambio social, su crítica se dirige contra la idea, ni mucho menos contra el ideal. De ahí la pervivencia en el *Manifiesto comunista* del tono elegíaco de Hölderlin, al certificar la pérdida de toda forma de trascendencia: «Todo lo que era sólido y estable es destruido; todo lo que era sagrado es profanado, y los hombres se ven forzados a considerar sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas con desilusión» (Marx y Engels, 2000: 31). Y por otra parte, su afirmación de la utopía, una utopía otra que reemplaza a las anteriores: tanto al ideal rousseauiano de regreso al «pacto primordial de los iguales» (Paz, 91) como al ideal romántico de libertad. Ambas son sustituidas por un ideal de progreso social cuya condición de posibilidad es la conquista de la independencia material por parte de la clase dominada; esto es, la sustitución de dicha dependencia por la interdependencia, con la consiguiente desaparición de las clases socio-económicas. Reyles, por el contrario, niega toda posibilidad de progreso. Para ello se apoya en Nietzsche, en su negación de la utopía civilizadora basada en el progreso científico-técnico, explícita en aforismos como el 1055 de *La voluntad de poder* citado más arriba. De ahí que la fusión entre ese materialismo dialéctico expurgado con la ideología de la fuerza de raíz nietzscheana —su exaltación de la vitalidad como antítesis de la racionalidad, el culto del superhombre más allá del bien y del mal, la voluntad de poder— permita a Reyles legitimar el orden capitalista como la úni-

ca posibilidad de organización social, tras el triunfo de la voluntad de poder. En palabras de Alberto Zum Felde: «Reyles transporta a Nietzsche a Wall Street» (1930: 283). A lo largo de todo el ensayo de 1910 opera esta misma síntesis de la que el autor nos advierte, mediante la fusión explícita de sendas citas extraídas, respectivamente, de *La ideología alemana* y de *Así habló Zaratustra*:

Muy acertadamente dice Marx: «El modo de producción de la existencia material determina generalmente el *processus* social, político e intelectual de la vida. No es la conciencia del hombre lo que determina su manera de ser, sino, al contrario, su manera de ser social, lo que determina su conciencia. El cuerpo creador se crea el espíritu como una mano de su voluntad», diría Zaratustra (Reyles, 1965a: 167-168).

Para el lector actual tal vez resulte inevitable dotar de cierto valor profético a la manifiesta intersección entre Nietzsche y Marx llevada a cabo por Reyles, pues, en cierto modo, prefigura el pacto de no agresión entre el Tercer Reich y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, firmado a tan solo nueve días de la invasión de Polonia por las tropas alemanas, el 1 de septiembre de 1939. La atribución de semejante valor profético no parece tan aventurada si tenemos en cuenta además que la I Guerra Mundial, la única que conoció Reyles, fue, como ha estudiado Zum Felde, el desencadenante para su reformulación de los postulados defendidos en *La muerte del cisne*: ante el avance de Alemania contra Francia, «el autor se rebela contra las consecuencias lógicas de su tesis, y se declara por Francia contra Alemania, que es decir —según entiende Reyles— por el idealismo de la Razón contra el realismo del Hecho, por el Derecho teórico contra la voluntad de poder» (Zum Felde, 1930: 292). El resultado de esta revisión son los *Diálogos olímpicos*. En el primero de ellos, «Apolo y Dionisos» (1918), Reyles resucita el ideal apolíneo, transfigurado en las «ilusiones vitales», que abordaremos más adelante.

Previamente a la reformulación de 1918, la muerte del ideal cruza *La raza de Caín*, queda certificada con euforia en *La muerte del cisne* y, como discutiremos en el capítulo siguiente, es legitimada, sin el entusiasmo de la víspera, en *El terruño*. En ambas novelas «La metafísica del oro», título del segundo ensayo de *La muerte del cisne*, se impone al idealismo metafísico; pues «el Oro es el habitáculo misterioso de la *voluntad* de dominación de los hombres y los pueblos. Como tal, merece el respeto de las cosas sagradas» (Reyles, 1965a: 178). Así anuncia Reyles en «La ideología de la fuerza» la tesis central del siguiente ensayo, en el que leemos: «Esa fuerza interior misterio-

sa, [...] fluido divino, voluntad, instinto vital, [...] se concentra en el Oro, aunque no se den cata de ello Marx y Engels al hacer de las luchas económicas el principio generador de la historia...» (Reyles, 1965a: 180-181). Carlos Reyles entona aquí, sin ironía alguna, «La canción del oro» (1888) de Rubén Darío, distanciándose de Marx y Engels en igual medida que de José Enrique Rodó, al legitimar un orden social sustentado sobre «El fetichismo de la mercancía, y su secreto», contra los que se declaraban aquellos, por considerarlos «ilusiones del sistema monetario» (Marx y Engels, 1972: 47), dado que:

El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de estos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de los productores. Este *quid pro quo* es lo que convierte a los productos de trabajo en mercancía, en objetos físicamente metafísicos o en objetos sociales. [...] la forma mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que esa forma cobra cuerpo no tiene absolutamente nada que ver con su carácter físico ni con las relaciones materiales que de este carácter se derivan (Marx y Engels, 1972: 38).

Y consecuentemente Reyles proclama el advenimiento del imperio de Calibán:

Así pues, *La muerte del cisne* acaba de definirse en nuestro escenario intelectual como la antítesis de *Ariel*.

Predicaba *Ariel* el culto de las idealidades desinteresadas y de los valores humanistas en el orden de la cultura. Predica este Anti-Ariel la soberanía de los valores reales del dinero, la legitimidad moral del egoísmo económico, la superioridad de los pueblos por su poderío financiero y el goce positivo, sensual, de los bienes de la tierra. *La muerte del cisne* pudo llamarse *Calibán* (Zum Felde, 1930: 283).

2.2. *El extraño* y *La raza de Caín*: ruptura o reafirmación

Alberto Zum Felde en su ensayo, ya clásico, *Proceso intelectual del Uruguay* (1930) refrenda el juicio crítico de Lauxar respecto a la relación entre *El extraño* y *La raza de Caín*, al interpretar que la reaparición de Julio Guzmán permite a Reyles ficcionalizar su propia autocrítica del decadentismo, definitorio del sujeto artístico del *fin de siècle*, y transformar la idealización que envolvía al protagonista en contundente rechazo:

Así —tras su aventura decadentista— Reyles reanuda en *La raza de Caín* la órbita de su realismo constitutivo, en modo más consciente, decidido, y aun quizás más exclusivo que antes. Se opera en su conciencia una reacción enérgica, y se vuelve violentamente contra su extravío de la víspera. En su nueva novela va a hacer el proceso de su estado literario anterior; erigido en duro inquisidor, hace comparecer a Guzmán para condenarlo. Pero, desmedrado por el propósito del autor, despojado de cuanto en él había puesto antes de simpatía, Julio Guzmán reaparece en *La raza de Caín* sólo con sus deformidades y sus vicios; borrada la aureola de satanismo estético que le rodeaba, sólo queda del personaje un caso clínico; ya no es, siquiera, un extraño: es apenas un enfermo³³ (Zum Felde, 1930: 274).

Ya en este siglo la interpretación compartida por Crispo Acosta y Zum Felde permanece vigente en el capítulo que Fernando Aínsa dedica a Carlos Reyles como representante de la inteligencia creadora uruguaya:

Julio Guzmán, el protagonista de *El extraño*, pertenece a la estirpe de refinados, extraños y *détraqués* que encarna el duque Jean Floressas des Esseintes, personaje central de la novela *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, máximo exponente del decadentismo: ese duque que se encierra en su casa de provincia para intentar sustituir la realidad por el sueño de la realidad. [...]

Carlos Reyles reacciona y publica tres años después, *La raza de Caín*. Purgándose de la intoxicación literaria de lo decadente y del «mal del siglo» que lo había sugestionado, realiza un cambio radical de estilo que lo acerca a su mundo real: el campo uruguayo en cuya modernización se empeña (Aínsa: 30-31).

Si bien la perspectiva de la novela de artista no implica obviar la línea interpretativa previa, sí tendremos muy presente una de las reflexiones iniciales de Mario Benedetti en su revisión panorámica de la obra de Reyles:

Enfrentar con criterio revisionista la obra de un autor cercano como Carlos Reyles, incluye el riesgo de medirlo con prejuicios de vecindad. No obstante, es menester correr ese riesgo, porque de lo contrario las opiniones críticas —o pseudo-críticas— hechas sobre el molde de otras anteriores, pueden convertirse en meras prolongaciones de un dictamen oficial, tácitamente autorizado y nunca puesto al día (1951: 55).

Desde la perspectiva de este estudio —y esta es la primera de nuestras hipótesis— la evolución de Julio Guzmán, como esperamos mostrar, condiciona un tránsito entre los dos tipos de novela de artista propuestos por Marcuse, romántica y realista-objetivista, coherentemente con el cambio de código literario observado por la crítica, para transformarse finalmente en una variante de la novela de formación. Pues, como

³³ Zum Felde reitera esta interpretación en su artículo «En el primer aniversario de la muerte de Reyles», publicado en diciembre de 1938 en la *Revista Nacional: literatura, arte, ciencia*, editada por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay.

señala Zum Felde, el poeta de *El extraño* se autorrepresenta rodeado de una «aureola de satanismo estético» y muestra, como advierte Lauxar, una resistencia pertinaz a asumir la existencia de cualquier obstáculo entre su deseo y la realidad. Rasgos que nos permiten identificarlo como héroe de la variante romántica del subgénero. Pero, como también esperamos mostrar, en *El extraño* asistimos a una sostenida maceración del aura del héroe romántico, que resulta manifiesta en *La raza de Caín*. En esta la trayectoria del poeta coincide inicialmente con la de los protagonistas de la variante realista-objetivista del subgénero, para terminar en un proceso de renuncia a todo deseo personal que, si bien, aparentemente, abre la puerta para el viraje hacia la novela de formación, desemboca en su antítesis: la condena a prisión del poeta, sumido en el más absoluto nihilismo.

La relectura propuesta implica, pues, interpretar la reaparición de Julio Guzmán en *La raza de Caín* como un indicio de reformulación y no de una ruptura radical respecto a los planteamientos filosóficos y estéticos de *El extraño*. De modo que *La raza de Caín* no solo no constituiría una renuncia al proyecto literario iniciado en la segunda de las *Academias*, sino la culminación del mismo.

Nuestra hipótesis no parece aventurada si tenemos en cuenta el corto espacio de tiempo que separa la publicación de una y otra novela y, sobre todo, que el propio Reyles nos informa de ambos proyectos en el prólogo «Al lector» de 1896 como si se tratase de actividades paralelas en el tiempo; incluso podríamos inferir de sus palabras que el comienzo de la redacción de *La raza de Caín* habría precedido a la de *El extraño*, que pensaba titular *El extranjero*: «A Primitivo seguirán *El extranjero*, *Lo femenino* y *La luna de miel*; luego, ya más dueño de mi arte, daré cima a *La raza de Caín*, hace algún tiempo comenzada y que he dado de mano premeditadamente, para hacer algunos estudios que considero indispensables y ampliar su concepción» (P 10). A la luz de estas palabras, el término *academias* elegido por Reyles adquiere un sentido muy preciso en el contexto de su trayectoria intelectual: ensayos de arte, bocetos, tanteos, para su producción literaria posterior; de ahí la mayor complejidad y extensión del texto publicado en 1900. Así parece sugerirlo también Lauxar, a pesar de que su juicio respecto a la relación entre *El extraño* y *La raza de Caín* no coincida con la lectura que se propone en este estudio: «Son tres las academias y tres los procedimientos que ensayó en ellas Rey-

les: descripción realista, análisis psicológico y construcción fantástica. No reaparecerá esta última en su producción posterior; en cambio encontraremos la realidad de *Primitivo* y la psicología de *El extraño* en *La Raza de Caín* y *El Terruño*» (Crispo Acosta: 67).

Con la finalidad de mostrar en *El extraño* los indicios del proceso de trituración del aura del poeta, así como el sentido del cambio de código literario observado en *La raza de Caín*, llevaremos a cabo una lectura retrospectiva, centrándonos primero en el texto de 1900, para focalizar después nuestra atención en el de 1897.

2.2.1. La raza de Caín: de la novela de artista *antirromántica* a la novela de artista realista-objetivista

La trayectoria existencial y artística de Julio Guzmán sufre un cambio radical tras la epifanía con la que concluye el texto de 1897: el héroe emplea allí la célebre exclamación de Segismundo, al afrontar, como el personaje de Calderón, la mera ilusión de realidad, la confusión entre vida y ficción, de la que ha sido objeto: «¡Mísero de mí! El amor y el dolor sólo son fecundos: lo intelectual es estéril; mi existencia no tiene objeto; ¡ay! no seré nada, nada, nada....» (E 93). Julio Guzmán se erige contra el intelectualismo —«Grande es ese mar que gime, ese viento que ruge. Yo sólo he hecho frases: no he sufrido, no he amado... mi obra no hará palpitar los corazones» (E 93)— al descubrir, de igual forma que Segismundo, el valor del dolor y el amor, esto es, el valor de la experiencia para discernir entre la realidad y el sueño de la realidad:

[...]
sólo a una mujer amaba;
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto sólo no se acaba (Calderón de la Barca: 163).

Semejante descubrimiento determina una primera reacción por parte del sujeto artístico de Reyes, el abandono del más personal de sus deseos, la búsqueda poética, «después de cierta aventura singular, que puso grandes dolores y grandes amarguras a su vista, comprendió la pequeñez de su tarea de habilidoso y no pudo escribir más» (RC 35). A pesar de la sinceridad de dicha renuncia —y aquí residiría parte de la continuidad

respecto a la novela de 1897, y el impedimento fundamental para asimilar su trayectoria con la del protagonista de una novela de formación— el sujeto artístico de Reyles en ningún momento hace suyo el sistema de valores que configura el cosmos orgánico de la sociedad de su entorno, la realidad aporreada del clan de los Crooker, en la que Guzmán pareciera haberse integrado mediante su matrimonio con Amelia. Pero de igual modo que en *El extraño* declaraba «las riquezas, los honores, los placeres que ellos anhelan, no tienen para mí significación alguna» (E 22), en *La raza de Caín* insiste: «Supongamos que emprendo lo que las buenas gentes llaman una tarea hermosa, una tarea que me transformara en un hombre respetable, serio, útil; supongamos, y no es poco suponer, que obtengo en breve plazo fortuna, consideraciones, honores... Y bien, al fin de cuentas me diré: “Bueno, ¿y qué?”» (RC 36).

Por otra parte, la segunda renuncia llevada a cabo por Guzmán, el abandono de la búsqueda de la amada, Sara Primo de Casares, huida tras la muerte del marido añoso, como consecuencia del desvelamiento del perverso cuadrilátero amoroso urdido por el poeta, no es en realidad una renuncia voluntaria. Está determinada por la imposibilidad de continuar una búsqueda infructuosa en la que Guzmán ha invertido toda su fortuna. Su estado material y moralmente ruinoso —tan ilustrativo de las tesis de «La metafísica del Oro» de Reyles— explica que buscase consuelo y también, aunque inconscientemente, la solución a su delicada coyuntura económica en el matrimonio con la heredera del potentado don Pedro Crooker:

Guzmán, aunque no lo sospechase, se había casado no solo para satisfacer un capricho amoroso, sino por desesperación y para resolver el arduo problema de la existencia. No todo fue cálculo en su conducta, hasta puede decirse que, en conciencia, no calculó nada; pero el sentimiento *secreto* de que casándose resolvía el tal problema, lo decidió... *secretamente* también. Y las bodas se celebraron, y cuando él, enardecido por las embriagueces del amor carnal, estrechaba a la pálida novia entre los brazos, experimentó de pronto un frío en el alma semejante al de la muerte; se le humedecieron los ojos, estuvo a punto de desfallecer y sus labios trémulos pronunciaron el nombre de la amante (RC 79).

El héroe de Reyles no lleva a cabo, por tanto, una renuncia, sino que ha visto frustrada su búsqueda tanto artística como amorosa. Asimismo se resiste a reconocerse objeto del condicionamiento material, a desgarrar «los velos emotivos y sentimentales que envolvían la familia» (Marx y Engels, 2000: 30) y poner «al desnudo la realidad económica de las relaciones familiares» (Marx y Engels, 2000: 30) y, por ende, del con-

junto de las relaciones sociales. Pero, tras su declarado desengaño de la búsqueda poética, ya no puede refugiarse en el espacio privado de fantasía y libertad que permitía al héroe de la novela de artista romántica rechazar el «para qué» del arte:

Sí, tiene razón el poeta, solo somos libres en el reino de los sueños. Cualquier acto determina otro y crea una necesidad, una esclavitud; las realidades de la vida arrastran entre sus impurezas no sé qué gérmenes innobles, que convierten al varón más fuerte en infame mercader, en torpe traficante de la idea pura. Si se vive, no se puede pensar: solo en la contemplación conserva el alma su independencia (RC 93).

Su rechazo de los valores mercantiles junto con el sentimiento de nostalgia de su fe, ya irrecuperable, en el arte, lo abocan a la experiencia plenamente consciente de un nihilismo obsesionante, que amenaza con paralizar el desarrollo de la trama; pues si el escepticismo del protagonista imposibilita la adopción del modelo narrativo romántico, su perseverancia en las convicciones antiburguesas impide, al menos *a priori*, optar por la transformación de la novela de artista en novela de formación. Reyles resuelve el problema tanto de la evolución de la trama como del nihilismo del protagonista, al hacer que este se sienta impelido a retomar su reflexión sobre el arte, pero ya no desde la perspectiva del arte por el arte que adoptaba en *El extraño*, cuando «creía como Flaubert, que *la palabra es todo*. “La palabra es para la idea, lo que la línea para la escultura y la nota para la música”» (E 46) y buscaba liberarse de toda convención social no pensada, «tanto de los automatismos del lenguaje cuanto de las significaciones reificadas que él vehicula» (Bourdieu, 2000: 37-38). En *La raza de Caín* Guzmán reformula su reflexión en torno al arte y el artista y afronta su «para qué»:

«Peinar frases, escribir por vanidad, vivir cultivando puerilmente la propia reputación en periódicos y revistas más o menos insignificantes, para no dejar sino el renombre de especialista, deleznable y perecedero, ¡ridículo destino!... ¿Qué valen esos versos *preciosos* y baladíes?, ¿esas frases aparatosas y huecas? ¿Ni qué importa el arte de los retóricos...[?] Solo es importante lo que tiene un fin claro y natural», se dijo con verdadera rabia entonces (RC 35).

Tal revisión de sus planteamientos estéticos resulta inseparable de su intento de reconciliación entre el arte y la vida. Pero no se trata de buscar el sentido épico de la existencia, sino, como vimos que proponía Lukács, «cuanto mucho una conciliación, una profunda e intensiva iluminación de un hombre por el sentido de su vida» (2010: 76):

Acabo de cumplir treinta y cuatro años [...] y me encuentro con que la cultura que he adquirido, no solo no me sirve para vivir, sino que, muy al contrario, ese bagaje de latino decadente solo es bueno para dificultarme el paso; porque, como todo el que se ha refinado en demasía, tengo gran desprecio por los utilitarios y por las especulaciones prácticas, y además la conciencia de que no sirvo para ellas, y de ahí que permanezca con los brazos cruzados, imaginando proyectos y desechándolos, consumiéndome en vanas cavilaciones. No obstante, yo debo servir para algo: ¿para qué he nacido? (RC 35).

Julio Guzmán se muestra consciente, como muchos intelectuales hispanoamericanos del primer fin de siglo, de que «entre nosotros la actividad literaria o artística es cosa pueril y ridícula, porque es una cosa que no reclama ninguna necesidad profunda de nuestra incipiente y descolorida civilización. Del literato y del artista, ¡phss!, se ríen las gentes» (RC 62). Y su respuesta coincide con la de aquellos escritores que, junto con Rodó, declaraban su pretensión de rescatar el ideal mediante «la justa consideración de las realidades terrenas» (*vid. supra*), a través de una práctica estética legitimada por su irrenunciable función social. Con este fin Julio Guzmán proyecta la «creación de una revista ilustrada, de actualidad palpitante y al alcance de todos los bolsillos, aunque de lectura sustanciosa y con un vasto programa que desarrollar» (RC 36).

Julio Guzmán ha renunciado al arte de interiores para dirigirse a un lector muy otro: El Guzmán de *El extraño* «se reía y se jactaba de despreciar al común de las gentes» (E 46), mientras que «sentía por el *público lector* profundo respeto» (E 46-47); público lector circunscrito a las criaturas de su misma patria espiritual, a quienes soñaba entregar, temblando, sus composiciones como «joya acabada y de nadie conocida» (E 47). Esto es, un público dotado de las habilidades propias del escritor:

Reconozco en el autor una criatura de mi patria espiritual. Tiene su *manera* cierto ímpetu, cierto sabor extraño que seduce: acción sugestiva, rápida —parece que quisiera al fin de cada capítulo, provocar una serie de reflexiones, de pensamientos— y finezas de dicción, símiles y tropos rebuscados, extravagantes a primera vista, pero precisos y no desprovistos de encanto si se miran atentamente, [...] términos felizmente aplicados y que me hacen el efecto de joyitas peregrinas (E 67-68).

Crítica elogiosa a la que le sucede este otro dardo envenenado, cuya diana no creo aventurado identificar con Juan Valera:

Un monaguillo crítico, cuyo gusto en literatura y... en todo, es muy conocido y justamente apreciado, asegura que la novelita esta no tiene novedad ninguna, que es poco más o menos lo que han hecho los demás escritores del país, por ejem-

plo —la intención se trasluce— él con sus cuentos vulgares e insulsos; él frases de éstas: «las ardientes lenguas de fuego consumían, consumían como las lenguas amorosas de las amantes...» ¡pobre *pistolo!* como les dicen en España los veteranos a los quintos (*E* 68).

Es decir, la práctica estética que abandona Guzmán es «la del arte para el artista, [...] en la cual la comunidad artística es el único destinatario» (Bourdieu, 2000: 37). El Guzmán de *La raza de Caín* pretende, en cambio, llegar a un público mayoritario, al común de las gentes de las que se reía el Extraño y, lo que creo más significativo, la estrategia empleada con este fin atiende a condicionantes materiales: su publicación habría de estar al alcance de todos los bolsillos. Aunque el discurso de Guzmán rehúya la más sutil declaración filantrópica explícita, tal declaración de intenciones, junto con la ausencia de toda mención a los beneficios que le reportaría el proyecto, apunta directamente a la concepción arielista del arte como práctica generosa, desvinculada de todo interés material, que rechaza el criterio de rentabilidad, rector del orden burgués. Coherentemente con esta adquisición de una conciencia de la realidad material, los contenidos de la revista de Guzmán deben ser «de actualidad palpitante», es decir, apegados a la circunstancia social concreta, en contraposición al arte «puro», al que consagraba su vida en *El extraño*. Porque ahora quiere ofrecer otro tipo de alternativa, tal vez más eficaz, frente al discurso hegemónico de la prensa, desacreditado en la novela a través de la reprobación que le merece al patriarca de los Crooker el proceder de Menchaca, el comerciante filantrópico:

¿Qué son tus artículos sino pura botaratería y afán de exhibición? [...] ¿Supones que tienes la sólida preparación que es necesaria para dirigirte a las masas, como tú dices? [...] ¡Bah, bah...! Deja eso de ilustrar a las masas para quien pueda hacerlo, y no te e[n]vanezcas por los embusteros elogios de los periodistas, porque los periodistas mienten que se las pelan. No hay pavada ni mentira que no apadrinen (*RC* 173).

El problema de la distinción entre verdad y ficción cruza *La raza de Caín*; en él confluyen la reivindicación de Reyles acerca del valor epistemológico de la literatura y su identificación del empleo de los sistemas simbólicos como instrumentos de dominación, tal como vimos en el capítulo anterior que explica Bourdieu. Julio Guzmán se propone, pues, intervenir en la lucha por el poder sobre los medios de comunicación, refuncionalizando así su actividad artística. De modo que su afirmación de una autoridad específicamente estética, que hace del sujeto artístico un ejemplo paradigmático del sujeto problemático de la modernidad —«me di una gran cultura literaria y artística,

que para nada me sirven en este bendito país, como no sea para hacerme sospechoso y antipático a mis compatriotas, a quienes, por fuerza, tiene que serles antipático y sospechoso lo que es diferente y extraño a ellos» (RC 62)— se le revela ahora como una vía privilegiada para cumplir con las funciones gnoseológica y social que propone para su revista; pues, por una parte, lo sustancioso de su lectura derivaría del desvelamiento de la naturaleza ficticia del discurso sobre la actualidad y, por otra, de la especificidad de su labor deriva la autoridad necesaria para intervenir en el campo político. De este modo Reyles ficcionalizaría la emergencia de un campo intelectual ya socialmente diferenciado en 1900, cuya legitimidad era distinta de la del poder económico, el poder político o el poder religioso, que se corresponde con la noción de campo intelectual definida por Bourdieu.

Guzmán parece haber descubierto el «para qué» del arte, la utilidad de sus habilidades específicas como escritor: la narración frente a la información, como cauce privilegiado para que el lector descubra, si no el verdadero sentido, al menos las ficciones que le impiden conocer el mundo que habita; pues el saber práctico que se extrae de la narración «no es tanto respuesta a un interrogante, como una propuesta ligada a la secuencia de una historia que se va desarrollando» (Benjamin, 1986: 192). Luego la narración permite transmitir la experiencia, cuyo valor epistemológico descubre el poeta de Reyles al final de la segunda de sus *Academias*.

El proyecto de revista ilustrada de Guzmán constituye así un intento de reconciliación entre el arte y la vida, y supone la condición de posibilidad para llevar a cabo la transición entre la novela de artista inicialmente romántica, *El extraño*, y la novela de artista realista-objetivista, que podría haber sido *La raza de Caín*: el héroe solipsista de aquella se transforma en un sujeto artístico que, tras asumir el estado de cosas de la realidad que le es contemporánea, intenta intervenir en ella a través de la práctica estética.

Pero esos mismos condicionantes materiales que Guzmán asume, la dependencia material respecto a la burguesía, que en este caso se encuentra representada por su esposa, convierten su proyecto en un sueño frustrado. Reyles retoma así la reflexión poética de Rubén Darío en «El rey burgués», pero con una diferencia fundamental: reemplaza los jardines de aquel por el espacio privado de la casa de un matrimonio bur-

gués. Y no lo hace, como el Darío de *Cantos de vida y esperanza*, para apropiarse de lo cotidiano, transformándolo en imagen insólita (Paz: 137-139); sino que sustituye la prosa modernista por el código literario del realismo folletinesco, correlato literario del objetivismo de la prensa orgánica al grupo social dominante, frente a la que Guzmán proyectaba su publicación como alternativa. La decisión estética de Reyles se muestra, por tanto, acorde con la respuesta despectiva de la esposa burguesa ante la demanda de financiación de Guzmán, obligado así a «transigir con la prosa de la existencia» (RC 203), como él mismo asume en otro lugar del texto. Esto es, a claudicar ante el divorcio definitivo entre el ideal y la realidad, entre el arte y la vida, que resulta diáfano al percibir el contraste entre el modo en el que concluyen los textos de Darío y Reyles, respectivamente: «Después Guzmán, huyendo como un loco, abandonó la alcoba, y un momento más tarde la casa. [...] “He estado a punto de asesinarla; el hombre puede llegar a todos los extremos. ¡Qué asco...!”» (RC 71). Frente a esta amarga resignación, la esperanzadora despedida que Darío dedica a su poeta:

Y se quedó muerto..., pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas, o de oro... [...].

¡Oh, mi amigo!, el cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Flotan brumas y grises melancolías...

Pero ¡cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo!
¡Hasta la vista! (Darío, 2006: 161).

Reyles, de igual modo que Mamagela, retuerce sin piedad el cuello del cisne y condena a su poeta desde el segundo capítulo de la novela al escepticismo devastador que Manuel Díaz Rodríguez demora hasta el final de la travesía de Alberto Soria en *Ídolos rotos*: «el artista calumniado, injuriado, humillado escribió con la sangre de sus ideales heridos, dentro de su propio corazón, por sobre las ruinas de su hogar y sobre las tumbas de sus amores muertos, una palabra irrevocable: FINIS PATRIAE» (Díaz Rodríguez, 2009: 309).

2.2.1.1. Nietzsche y la fase heroica de las novelas de artista

Reyles no está interesado en ficcionalizar el proceso que conduce a la muerte del ideal, sino en el, a su juicio, magnífico espectáculo que la sucede. No obstante, muy en

concordancia con sus convicciones nietzscheanas, bien podría haber hermanado a su sujeto artístico con el tipo de esteta cesarista en el que se transforma transitoriamente José Fernández de Andrade en *De sobremesa*. Novela paradigmática de lo que Klaus Meyer-Minnemann denomina la «fase “heroica”» (1991: 73) de la novela de fin de siglo, resultado del «tránsito del *antimonde* de Des Esseintes hacia la creación de una realidad nueva en el mundo —asociada con la referencia a Nietzsche [...]. Se delineaba sobre todo en D’Annunzio y habría de experimentar en la historia europea una siniestra e inesperada implantación en la realidad a través de las movilizaciones fascistas de las masas pequeñoburguesas» (Meyer-Minnemann, 1991: 54). Es de notar que los dos autores seleccionados por Meyer-Minnemann para ejemplificar el cambio literario descrito se encuentran entre los modelos literarios mencionados por Reyles en el prólogo de 1896.

Como es sabido, la transformación del sujeto artístico de Silva tiene lugar muy significativamente tras su abandono de los suntuosos interiores modernistas de París, cuna del *spleen*, para salir a la inmensidad natural de los Alpes suizos. En mitad de las montañas de Interlaken se siente impelido hacia la acción política, que pasa por la renuncia a la actividad específicamente artística. Tal metamorfosis afecta asimismo a su discurso, en el que la prosa modernista predominante a lo largo de todo el diario es desplazada por un código afín al de esos burgueses a los que se dirigía Baudelaire en su prefacio al «Salon de 1846»:

El plan que reclamaba el fin único a que consagrar la vida me ha aparecido, claro y preciso como una fórmula matemática. [...] Más o menos será éste: tengo que aumentar al doble o al triple de lo que vale hoy mi fortuna para comenzar. Si la comisión de ingenieros, mandada de Londres por Morrel & Blundell, da un dictamen favorable, sobre las minas de oro que tengo casi negociadas con ellos y que en la mortuoria de mi padre se evaluaron en una suma insignificante, las minas me darán al vendérselas varios millones de francos. Deben los ingleses cablegrafiar a París, de un momento a otro, y los Mirandas me avisarán por telégrafo a Ginebra, donde iré a pasar el mes de agosto. Hecha esa operación trasladaré a Nueva York todo mi capital y fundaré con Carrillo la casa para llevar a cabo los negocios que tiene él pensados. Tras de Carrillo están los Astor, los millonarios que no han dado un paso en falso desde que comenzaron a negociar y en manos de él mi oro trabajará por mí, mientras me consagro en alma y cuerpo a recorrer los Estados Unidos, a estudiar el engranaje de la civilización norteamericana, a indagar los porqués del desarrollo fabuloso de aquella tierra de la energía y a ver qué puede aprovecharse, como lección, para ensayarlo luego, en mi experiencia (Silva: 365-366).

La actitud del poeta de Silva ya no es la de aquellos «aldeanos deslumbrados» (Martí, 2005: 33) por el modelo foráneo de progreso, que fracasaron en su intento de «regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia» (Martí, 2005: 32), revestidas de una pátina de color local. Fernández de Andrade, en cambio, cifra el buen gobierno, como hiciera José Martí en 1895, en el conocimiento directo de la realidad autóctona:

Todo el oro que esas explotaciones produzcan y lo que hoy poseo estará listo para el momento en que regrese a mi tierra, no a la capital sino a los estados, a las provincias que recorreré una por una, indagando sus necesidades, estudiando los cultivos adecuados al suelo, las vías de comunicación posibles, las riquezas naturales, la índole de los habitantes, todo esto acompañado de un cuerpo de ingenieros y de sabios que serán para mis compatriotas, ingleses que viajan en busca de orquídeas (Silva: 366-367).

Pero José Fernández de Andrade no lleva a cabo el más mínimo intento de poner en práctica tal proyecto desarrollista, a pesar de su declarada carencia de los escrúpulos morales que atesora Alberto Soria y que lo incapacitan para participar en el juego institucional. Fernández de Andrade, en cambio, se muestra aparentemente dispuesto a instrumentalizar la corrupción institucionalizada, a pactar con el diablo:

Luego me instalaré en la capital e intrigaré con todas mis fuerzas, y a empujones entraré en la política para lograr un puestecillo cualquiera, de esos que se consiguen en nuestras tierras sudamericanas por la amistad con el presidente. En dos años de consagración y de incesante estudio habré ideado un plan de finanzas racional, que es la base de todo gobierno, y conoceré a fondo la administración en todos sus detalles. El país es rico, formidablemente rico y tiene recursos inexplorados, es cuestión de habilidad, de simple cálculo, de ciencia pura, resolver los problemas actuales. En un ministerio, logrado con mis dineros y mis influencias puestas en juego, podré mostrar algo de lo que se puede hacer cuando hay voluntad. De ahí a organizar un centro donde se recluten los civilizados de todos los partidos para formar un partido nuevo, distante de todo fanatismo político o religioso, un partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea, hay un paso. De ahí a la presidencia de la república, previa la necesaria propaganda hecha por diez periódicos que denuncien abusos anteriores, previas promesas de contratos, de puestos brillantes, de grandes mejoras materiales, otro. Eso por las buenas. Si la situación no permite esos platonismos, como desde ahora lo presumo, hay que recurrir a los resortes supremos para excitar al pueblo a la guerra, a los medios que nos procura el gobierno con su falso liberalismo para provocar una poderosa reacción conservadora, aprovechar la libertad de imprenta ilimitada que otorga la Constitución actual, para denunciar los robos y los abusos del gobierno general y de los estados, a la influencia del clero perseguido para levantar las masas fanáticas, al orgullo de la vieja aristocracia conservadora lastimada por la oclocracia de los últimos años, al egoísmo de los ricos, a la necesidad que siente ya

el país de un orden de cosas estables; proceder a la americana del sur y tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder, espada en mano y fundar una tiranía [...] y que se transformará en poco tiempo en una dictadura con su nueva constitución suficientemente elástica para que permita prevenir las revueltas de forma republicana por supuesto, que son los nombres lo que les importa a los pueblos, con sus periodistas de la oposición presos cada quince días, sus destierros de los jefes contrarios, sus confiscaciones de los bienes enemigos y sus sesiones tempestuosas de las Cámaras disueltas a bayonetazos, todo el juego (Silva: 367-368).

La inacción de su poeta tal vez se deba a que Silva entendió que la reflexión de Nietzsche era mucho más compleja y así lo advierte, como veíamos en el capítulo anterior, al referirse a los riesgos de la vulgarización del «Evangelio de Nietzsche» (Silva: 495), que podemos identificar con *Así habló Zaratustra*. Texto este que Nietzsche comenzó a urdir en 1881 en el mismo lugar donde Fernández de Andrade siente la necesidad de intervenir en el ámbito político, tal como señala Remedios Mataix en su edición de *De sobremesa* (2006: 365). Hecho que apoya la interpretación de la epifanía experimentada por Fernández de Andrade en Interlaken como recreación de la de Zaratustra, quien, tras diez años de retiro en la montaña, decide descender de nuevo al valle donde habitan los hombres:

Quando Zaratustra cumplió los treinta años, abandonó su patria y los lagos de su patria y se retiró a la montaña. [...] así vivió durante diez años [...]. Pero, al cabo, su corazón experimentó un cambio [...].

«¡Mira! Ya estoy harto de mi conciencia, como las abejas que han atracado de miel; yo necesito manos que se extiendan hacia mí.

Yo quisiera hacer regalos, distribuir mercedes, hasta que los sabios entre los hombres se alegrasen otra vez de su locura y los pobres se holgasen de nuevo con su riqueza.

Para esto tengo que descender muy abajo; [...].

[...] Zaratustra quiere volver a ser hombre».

Así comenzó el descenso de Zaratustra (Nietzsche, 1965: 243).

Ese descender «muy abajo», condición de posibilidad para el cumplimiento de la función social por parte de Zaratustra, equivaldría en el texto de Silva al abandono de la práctica estética en favor de la intervención política, asumiendo la corrupción como norma no escrita, rectora del orden institucional. Por tanto, el descubrimiento del sujeto artístico de Silva sería el de la voluntad de poder como principio de toda ética.

Sin embargo, a pesar de no ser objeto de la dependencia material que atenaza draconianamente a Julio Guzmán, el poeta de Silva no llega a intentar la realización de su proyecto. Una posible respuesta podría encontrarse en el efecto incapacitante para la

vida práctica que deriva de su intelectualismo exacerbado. Sin embargo, Fernández de Andrade no tiene reparos en abandonar su propio trabajo artístico, cuando lo identifica como un obstáculo para saciar su sed de experiencias verdaderas:

¡Ah!, ¡vivir la vida!, emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas, [...] en el sonido gutural de las palabras que hechas canción acompañan hace siglos la música de las guzlas árabes; en la convulsión divina que enfría las bocas de las mujeres al agonizar de voluptuosidad; en la fiebre que emana del suelo de la selva donde se ocultan los últimos restos de la tribu salvaje... Dime, Sáenz, ¿son todas esas experiencias opuestas y las visiones encontradas del Universo que me procuran, todo eso es lo que quieres que deje para ponerme a escribir redondillas y a cincelar sonetos? (Silva: 310).

Su crítica no es, ni mucho menos, la declaración antiintelectualista de Guzmán al final de *El extraño*: «No volveré a escribir un solo verso... Yo no soy poeta. [...] ¡Poeta yo! Llamarme a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley...» (Silva: 302-303). Muy al contrario, unos párrafos más adelante Fernández de Andrade ya no solo reivindica la igualdad del valor epistemológico del arte respecto a otros ámbitos del saber, como hacía Reyles en su polémica con Valera, sino que declara la superioridad del arte respecto a las religiones o a la ciencia como vía de conocimiento de la realidad: «La vida, ¿quién sabe lo que es? Las religiones, no, puesto que la consideran como un paso para otras regiones; la ciencia, no, porque apenas investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni su objeto. Tal vez el arte que la copia... Tal vez el amor que la crea...» (Silva: 308).

Es decir, el sujeto artístico de Silva persiste en sus convicciones estéticas y neoidealistas, a las que antepone ese «tal vez», que deja constancia de su asunción de la incertidumbre, de la validez limitada de cualquier conocimiento de la realidad, en definitiva, de la finitud como cualidad de la existencia: es un modernista moderno. De ahí su plena conciencia de las condiciones materiales e históricas que determinan el orden social, que caracteriza a los sujetos artísticos pertenecientes a la tradición hispanoamericana y no a la europea, como vimos que afirmaba Rafael Gutiérrez Girardot, y —¿o?— a aquellos que protagonizan una novela de artista escrita tras la superación de la fase decadentista de la narrativa finisecular en ambas orillas, como ha estudiado Meyer-Minnemann. De acuerdo con este último, el cesarismo característico de los sujetos artís-

ticos de la segunda fase de la narrativa finisecular es otro modo de distanciarse, de manifestar una hostilidad elitista, hacia la coyuntura social de la modernidad. Y la filosofía de Nietzsche dotaría de carta de legitimidad filosófica a la liberación del artista, paradigma del sujeto problemático de la modernidad, de su exilio interior.

Por tanto, no creo aventurado interpretar la inacción política de Fernández de Andrade como su negativa a pactar con el diablo, porque los grandes desarrollos que proyecta terminarían por exigir grandes costes humanos. Se trataría de la negativa a traicionar las convicciones neoidealistas en las que, de hecho, se reafirma al final de su búsqueda. Porque la verdadera epifanía de Fernández de Andrade no es, desde esta perspectiva, el descubrimiento de la voluntad de poder, sino el descubrimiento de la distinción entre la utopía y la ideología, entre el «sueño luminoso de mi espíritu» y «eso que los hombres llaman Realidad» (Silva: 548), entre la incertidumbre de la verdad accesible y la seguridad del discurso dominante.

Coherentemente con ello, decide permanecer en el margen de la historia, lugar de enunciación inaugurado por los escritores de la generación del 80, desde el que ofrecer un discurso alternativo. ¿No apuntan los versos de Darío en ese mismo sentido, cuando llama a los poetas «pararrayos celestes», después de convertir la vida en materia de sus cantos? La de Fernández de Andrade sería la respuesta del poeta que, una vez asumido el fin —en ambas acepciones— del arte en la modernidad, niega la muerte del cisne, al negar la muerte de Helena, y de este modo responde a Hölderlin, mediante una posible reformulación de su estrofa: *aunque* encima de nuestras cabezas, sin duda, los dioses aún viven.

El sujeto artístico de Reyles, por el contrario, ha perdido la fe en toda posibilidad de encontrar un sentido alternativo para la llamada realidad. Precisamente, porque no acepta la incertidumbre derivada de la disolución del sentido épico de la vida: «Las verdades tenidas por indiscutibles durante siglos, y que representan fabulosos esfuerzos y sacrificios humanos, se derrumban de la noche a la mañana y son objeto de befa y oprobio, y en su lugar aparecen otras verdades despreciadas siempre» (RC 113). Para Guzmán, tal incertidumbre no es solo causa de «desilusión», como escribían Marx y Engels en el *Manifiesto comunista*, sino del más absoluto escepticismo, que lo lleva a reformular en negativo la equiparación que hacía Baudelaire, en el «Salon de 1846», entre la

política, la industria y el arte, para negar así toda posibilidad de progreso: «¿Cómo tener voluntad *si no creo*? La política, el arte, la industria, el comercio, la ciencia, toda actividad, en una palabra, me parece absurda agitación, desde que nadie sabe el punto hacia el cual debemos encaminarnos. Todos andan a oscuras» (RC 113).

Reyles traza de este modo la semblanza de un sujeto artístico iluso, que necesita creer en una verdad universal —«Lo relativo, lo convencional, son malos puntos de mira, que sólo permiten ver al monigote histórico, formado por los prejuicios y las leyes de cada época; es necesario ir a la médula de las cosas. ¡Qué quiere el señor Menchaca!, yo soy discípulo de Hobbes, de Schopenhauer y de Stendhal» (RC 28)— y cuando se topa con la incertidumbre, con la finitud, se desilusiona del único modo que puede hacerlo: absolutamente. Tal escepticismo define su posición marginal como el negativo de la que ocupa Fernández de Andrade y determina su incapacidad para todo acto productivo:

Pero... ¿usted es capaz de una *volición viril*? Yo confieso mi impotencia. Delante del Rubicón permanecería perplejo, analizaría, razonaría... los viriles no son así; y de ellos es el mundo, sólo de ellos. Yo he dejado de tener ilusiones, ¿entiende?, desde que me dije: «Como a todo hombre, un día se te presentará la ocasión de jugar a una carta el porvenir y bien, por cobardía, no harás la jugada». Para saltar por encima de las convenciones humanas, se necesita tener, no inteligencia, sino jarretes de león (RC 162-163).

De ahí que, a pesar de la irrupción de Sara Primo de Casares en su cotidianidad burguesa, como último vínculo del poeta con los valores espirituales —«Sara es la belleza, el amor, la libertad; Amelia es la esclavitud, la prosa de la vida» (RC 93)—, el regreso de Guzmán a los interiores modernistas ya no resulte posible: «Los muebles exóticos, las colecciones de *affiches*, las monerías artísticas, lo irritaban secretamente, sin duda porque le sugerían el sentimiento de su *frivolismo*, de su juventud gastada en futilidades sin valor moral alguno» (RC 202). Guzmán ha descubierto la mercantilización del arte, la apropiación de la estética modernista por parte del grupo social dominante que, tras despojarla de toda función ritual o artística, la ha incorporado al mercado del lujo (Rama, 1970 y Jitrik, 1978) como «ce que les familles et la masse bourgeoise flétrissent généralement de l'épithète d'original» (Baudelaire, 1860: 76). Pero esa concepción de la originalidad resulta insoportable para Guzmán porque sustituye el valor artís-

tico de los objetos por un valor exhibitivo³⁴: su percepción de los mismos ha cambiado. Como explica Benjamin, la función artística de las obras exige una recepción consciente y crítica de sus formas, a diferencia de la función ritual o de la función meramente ornamental. En las obras cuyas formas, cuyas hechuras, están al servicio del culto «es más importante que dichas hechuras estén presentes y menos que sean vistas» (Benjamin, 1973: 44); por eso el arte renace cuando el antropocentrismo, la obra del artista, desplaza a la divinidad. En los objetos concebidos con fines ornamentales prima, en cambio, el potencial exhibitivo: «De lo convencional se disfruta sin criticarlo y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo» (Benjamin, 1973: 44). Por tanto, cuando no se da esa percepción distanciada y crítica de las formas y procedimientos, «cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto de obra de arte no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge» (Benjamin, 1973: 30). Y la experiencia plenamente consciente de ese cambio de percepción es lo que desazona a Julio Guzmán.

El poeta de Reyes solo reconoce ya una verdad, la voluntad de poder: «si yo tuviese la voluntad férrea de un Alejandro, de un Napoleón, de un Calvino, resolvería en un triquitraque los pavorosos problemas de mi existencia» (RC 163). Pertrechado de la fe de antaño, podría acabar con la vida de su esposa y conquistar la libertad. Por una parte, la independencia material, a través de los bienes heredados de aquella, lo que le permitiría cumplir su deseo de fundar la mencionada revista ilustrada y, por otra parte, la independencia conyugal, que haría posible el segundo de sus deseos: «yo espero secretamente [...] amarla [a Sara Primo de Casares] a la luz del sol [...] [porque] a su lado quizás recobrase las perdidas fuerzas y tuviese valor para emprender alguna cosa...» (RC 114).

³⁴ «La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística» (Benjamin, 1973: 28).

2.2.2. *La raza de Caín: de la novela de artista realista-objetivista a la novela de anti-formación*

Guzmán opta por la renuncia, más menos consciente, a todo deseo personal que, de acuerdo con Marcuse, es la condición de posibilidad para recuperar el sentido épico de la vida, con la consecuente transformación de la novela de artista en novela de formación. Claudica de sus convicciones estéticas y neoidealistas y de este modo culmina su proceso de asimilación a la lógica del entorno social que le es contemporáneo. Pero, a diferencia del héroe de la novela de formación, Julio Guzmán, como vimos más arriba, persevera en su rechazo de los valores que conforman el cosmos orgánico, la realidad apromblemática, del clan de los Crooker. De ahí que su ejercicio de la voluntad de poder se encuentre determinado por el escepticismo radical que define lo que Walter Benjamin denominó «el carácter destructivo»:

El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). [...] El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena (Benjamin, 1994: 160-161).

Desde esta perspectiva, el esfuerzo de Reyles por mostrar hasta qué punto Guzmán es autor intelectual del suicidio de la amada cobra todo el sentido, como refuncionalización de los conocimientos y habilidades específicos del poeta al servicio del ejercicio de la voluntad de poder. Una vez ha renunciado al primero y principal de sus deseos, su trabajo literario, solo le resta renunciar a Sara Primo de Casares: «Sara es mi obra, y yo no sólo la adoro por ella misma, sino también por lo mucho mío que hay en ella» (RC 222). Reyles ficcionalizaría así su convicción acerca del efecto pernicioso de las ideologías, la metafísica y las religiones, como formas buscadamente subrepticias del ejercicio de la voluntad de dominio sobre aquellos que, como Sara Primo de Casares, tienen la necesidad de creer, ese instinto de debilidad del que habla Nietzsche (2009: 260-261), que, si bien no crea religiones ni metafísicas, sí las preserva:

Las tiranías de la pluma parecenme tan despóticas como las tiranías del sable y acaso más, si se considera que las opresiones mentales, aparte su ingénito encono, violan sin piedad lo realmente sagrado del individuo: los altares de la conciencia y del alma. Por eso, sin duda, humorística, pero profundamente, decía el dulce y maleante Renán: «Más vale el soldado que el sacerdote, porque al menos el soldado no tiene ninguna pretensión metafísica». Así delataba con sutil socarrone-

ría, el carácter despótico y fanático de los imperios espirituales (Reyles, 1965a: 124-125).

Ese anhelo de absoluto es lo que impide que Sara Primo de Casares se rebelé «contra el influjo de las palabras y de las tristezas [...], contra la fúnebre seducción» (RC 219), llevada a cabo por Guzmán, a través de las lecturas compartidas del *Fausto* y de las poesías de Baudelaire, «sobre todo, “Le voyage”, que les hinchaba el corazón de un sentimiento nuevo» (RC 222) ante la expectativa paradójica de encontrar en la muerte la posibilidad de saciar su sed de infinito. Ninguno de los dos parece percibir cómo en el último verso se desliza el tiempo histórico a través de esa búsqueda de lo nuevo, criterio de valor tanto en el arte como en la industria modernos y, por tanto, expresión de la conciencia de transitoriedad de finitud:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer son noirs comme de l’encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*
(Baudelaire, 2009: 494)

El carácter destructivo del discurso del protagonista de Reyles resulta diáfano cuando contemplamos, de igual modo que «las primeras personas que pudieron entrar» (RC 226) en la alcoba de Sara Primo de Casares, la escena del poeta abrazado al «cadáver de la *Taciturna, de su obra*» (RC 226), como antítesis de la metamorfosis obrada por la diosa Venus en respuesta a las plegarias de Pigmalión: la mujer esculpida depone su rigor al tacto del escultor y se ruboriza por sus besos, mientras que Guzmán contempla cómo «después de un ligero temblor, el cuerpo de la infeliz permaneció rígido, huyeron las rosas de las mejillas, y los músculos de la cara se contrajeron violenta y dolorosamente» (RC 225). Reescritura antitética, por tanto, del mito, cuya inserción en la modernidad habría dejado huérfano del favor de Venus a un sujeto artístico para quien los dioses, sin duda, ya no viven, ni siquiera encima de nuestras cabezas.

Tal viraje en la trayectoria del sujeto artístico hacia la más absoluta descreencia permite caracterizar *La raza de Caín* como una novela de *antiformación*. Dado que no solo diverge de las novelas más representativas del abordaje del arte y el artista en la

narrativa hispanoamericana finisecular, sino también de dos de los textos más señeros en lo que respecta tanto a esta reflexión como a la impronta de Nietzsche en la literatura hispánica de la otra orilla: *La voluntad* (1902) del entonces José Martínez Ruiz, más conocido a partir de la publicación de este texto como «Azorín», y *Camino de perfección* (1902), de Pío Baroja. El evidente paralelismo entre *La voluntad* y *Camino de perfección* ya fue señalado en 1902 por Cándamo en el *Madrid Cómico*. No en vano se trata de obras de «dos amigos inseparables», como recuerda Inman Fox en su estudio preliminar al texto de Azorín (1968: 21). En 1904 Emilia Pardo Bazán insiste en la revista *Helios* en el valor testimonial de ambas novelas, como reflejo de la encrucijada histórico-filosófica de la España de su tiempo y reitera su desacuerdo con la resistencia opuesta por Valera:

No obstante su aparente oposición, estas dos novelas, *La voluntad* y *Camino de perfección* delatan el mismo estado psíquico, y las clasifico bajo el mismo letrero. Son documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir. Es inútil que don Juan Valera invite a la juventud a entonar himnos a la vida: se escribe y se canta lo que se lleva en la conciencia. (Pardo Bazán, 1904: 263).

El paralelismo entre *La voluntad* y *Camino de perfección* hace más evidente la diferencia entre sus respectivos modos de abordar la renuncia consciente a la actividad artística. En el caso de Antonio Azorín se trata del resultado de su fracaso como escritor: víctima del *spleen*, de la abulia, regresa desalentado y carente de voluntad a su Yécora originaria, trasunto de Yecla. Tal nihilismo nietzscheano (Krause: 1955) se encuentra contrarrestado, sin embargo, por las palabras finales de José Martínez Ruiz, al anunciar *La segunda vida de Antonio Azorín*: «Esta segunda vida será como la primera: toda esfuerzos sueltos, iniciaciones paralizadas, audacias frustradas [...] Pero, ¡qué importa! [...] ¡Y nada se pierde en la fecunda, en la eterna, en la inexorable evolución de las cosas!» (Azorín: 300-301). En el caso de Fernando Ossorio, en cambio, la renuncia al trabajo artístico y su retiro a la vida sencilla del campo serán el cauce para la recuperación del impulso vital, que le permite disfrutar de una existencia plena en armonía con la naturaleza.

Reyles, por su parte, escribe una novela en la que el poeta, huérfano de certezas, reemplaza la creación artística por la destrucción inmotivada de la realidad que lo ro-

dea. De este modo ficcionaliza su negativa absoluta ante toda posibilidad de reintegrar la espiritualidad exiliada en la realidad física, material, histórica, de la modernidad. Negativa que resulta diáfana al comparar *La raza de Caín* y *Camino de perfección*. En la novela de Baroja el proceso de transformación del héroe resulta diametralmente opuesto al que experimenta Julio Guzmán. Fernando Ossorio se autorrepresenta al comienzo como un *flâneur* hiperestésico, que se sabe un extraño entre esa multitud «de gente atildada, esa gente de una elegancia enfermiza que constituye la burguesía madrileña pobre» (Baroja: 16). Carente de voluntad, dramáticamente pulverizada por la pasión mística, inicia su travesía en la que descubre a Nietzsche en el iluminador encuentro con el alemán Schulte, que podríamos identificar como *alter ego* del autor:

—Para esa misticidad —repuso Schultze— el mejor remedio es el ejercicio. Yo tuve una sobreexcitación nerviosa, y me la curé andando mucho y leyendo a Nietzsche. ¿Lo conoce usted?

—No. He oído decir que su doctrina es la glorificación del egoísmo.

—¡Cómo se engaña usted, amigo! Crea usted que es difícil de representarse a un hombre de naturaleza más ética que él; [...] es un mártir (Baroja: 82).

A través del pensamiento vitalista de Nietzsche, Ossorio problematiza el misticismo coercitivo de una tradición católica que mira la vida desde la muerte y opta por una espiritualidad de corte panteísta, desde la que percibir el misterio, el sentido suprasensible de todo fenómeno natural que nos remite a las «Correspondances» de Baudelaire: «cuando pienso en las cosas desconocidas, en la fuerza que hay en una planta de estas, me entra verdadero horror» (Baroja: 81). Finalmente, en el claustro de la catedral de Tarragona, Fernando Ossorio experimenta la epifanía definitiva: «En el coro los lamentos del órgano, los salmos de los sacerdotes, lanzaban un formidable anatema de execración y de odio contra la vida; en el huerto, la vida celebraba su plácido triunfo, su eterno triunfo» (Baroja: 268). Liberado de aquella metafísica represiva, Ossorio renuncia a las que ahora considera «ideas perturbadoras, téticas, de arte y de religión» (Baroja: 271) y se integra en la realidad aproblemática del «trabajo y la vida en el campo» (Baroja: 271), donde ya no es un extraño, sino miembro de pleno derecho de la comunidad en la que habita: ha conquistado la cualidad impersonal del poeta épico.

La relación antitética entre las novelas de Baroja y Reyles refleja la oposición entre las respectivas lecturas de Nietzsche propuestas por sus autores. Pues si Reyles sustrae todo rastro de espiritualidad, Baroja propone la superación del nihilismo exis-

tencial a través de un ateísmo religioso, fundamentado en la experiencia de vivir en armonía con la Naturaleza y con los hombres que la habitan, recuperando las que Reyles considera «amables sofisterías» rousseaunianas.

El poeta de Reyles es condenado finalmente a la exclusión social definitiva, al presidio, dado que su dolorosa renuncia a todo deseo personal no lo transforma ni en un miembro respetable de la comunidad, como el Fernando Ossorio de Baroja, ni en un modernista moderno, como el poeta de Silva, sino en un ideólogo antidesarrollista que descrea de toda posibilidad de progreso moral y ejerce su voluntad de dominio a través de las armas de las que dispone: la palabra, el pensamiento. Así lo deja entrever él mismo tanto en la declaración de principios que hace ante Cacio, confesándose un fervoroso admirador del heroísmo viril, «con el pensamiento, sí, estoy seguro de que *pasamos los límites*» (RC 163), como al reconocerse responsable del crimen cometido por aquel: «La idea de que había depositado en el alma de Cacio los gérmenes del crimen, y de que en el fondo, muy en el fondo, simpatizaba en cierta manera con la conducta del criminal, lo perseguía a sol y a sombra» (RC 204).

Será Cacio quien afronte directamente y sin remilgo moral alguno, el carácter destructivo como rasgo de identidad de los vástagos de Caín, tal como leemos en la carta que le dirige a Guzmán: «Los hombres como usted y como yo, hemos nacido sólo para *destruir* la sociedad, porque llevamos en el alma los gérmenes de la duda y de la negación y debemos cumplir un *alto, aunque odioso destino* que nadie comprende» (RC 213). Cacio no es víctima del escepticismo radical que paraliza a Julio Guzmán, sino que su acto destructivo de la materialidad, del cuerpo de la amada, completa el proceso de su idealización: «Asesiné a Laura, no por venganza ni por celos, sino porque solo muerta podía ser mía. [...] hice carne mis ideas» (RC 209). Y en esa fe reside el origen de su voluntad para hacer la jugada, para ser autor material y no solo intelectual del crimen: «Tenía fatalmente que saltar por encima de la ley humana [...]. Como estaba dispuesto a pagar con la propia vida el acto que iba a cometer [...] no repugnaba enteramente a mi conciencia. Y ahora comprendo [...] ese oculto sentimiento [...] cierta paz interior, que nace, aunque le parezca monstruoso, de haber *hecho la jugada*» (RC 212).

Una paz interior que procede de haber actuado de acuerdo con su impulso romántico de rebeldía: «Soy un rebelde, no un criminal» (RC 209). Cacio reclama de este modo la condición rebelde, heroica, de los vástagos de la raza de Caín: «No reniego de mi patria, no me humilla, no, pertenecer a la *estirpe de los que desheredados y vencidos, sueñan en silencio...* Los *ratés*, los que lo anhelan todo sin conseguir nada, los que sientan el roedor despecho de los caídos y la rabia de los hijos de Caín, son mis hermanos...» (RC 103). Pues si el empleo del término *maldito* para definir a los habitantes de su misma patria espiritual se lo debemos al ensayo de Paul Verlaine *Les poètes maudits* (1884), la condición heroica del primer maldito de la tradición judeocristiana ya había sido descubierta por Lord Byron cuando en 1821 osa dar voz a Caín. Y ese mismo descubrimiento es el que Cacio le confiesa a Guzmán: «Somos los que se rebelan contra la ley, los descendientes de Caín, sobre quienes pesan las terribles palabras del Señor: vagabundo y fugitivo vivirás sobre la tierra» (RC 213).

El Caín de Lord Byron maldice a su padre Adán, como causante de la expulsión del paraíso, con la consiguiente penitencia del trabajo para conseguir el sustento y, más importante aún, la condena a la finitud del propio cuerpo. Es decir, este Caín rechaza el inevitable condicionamiento material de la existencia:

Cain

[...] Cursed be
He who invented Life that leads to Death!
Or the dull mass of life, that, being life,
Could not retain, but needs must forfeit it.
Even for the innocent!

Lucifer

Dost thou curse thy father?

Cain

Cursed him not me in giving me my birth?
Cursed he not me before my birth, in daring
To pluck the fruit forbidden? (Lord Byron: 241).

De igual modo Cacio reniega de sus padres como causantes del determinismo material que ha condicionado su existencia desde la cuna:

El origen plebeyo de Cacio ofendía su alma ardiente y orgullosa y lo llenaba de odio contra los suyos, a quienes, en ciertos momentos de irritación, hacía responsables de los dolores y humillaciones que lo atormentaban frecuentemente.

[...]

Atormentándose con inútiles reflexiones, llegó hasta muy cerca de la fonda de sus padres [...] sintiendo repentino dolor, crispose su rostro y pronunció una fea palabra. Frente al almacén, rodeado de sus amigotes, con la pechera manchada de vino, y en la misma posición en que lo había visto tantas veces de pequeño y que no podía por menos de recordarlo cuando acertaba a pensar en él, vio a D. Jenaro, a su padre, con la pierna izquierda adelantada, el redondo cuerpo apoyado sobre la derecha y las manos con la bocha³⁵ a la altura del ojo, en actitud de bochar.

[...] ¡Viven para avergonzarme, para humillarme... los odio, los detesto, y la culpa es de Dios! ¿Por qué me hizo tan diferente a ellos, y por qué me hace conocer su inferioridad? (RC 20-21).

De ahí que su crimen sea, como el del Caín romántico, un acto de rebeldía frente a los valores morales que configuran el discurso dominante. Cacio se define como descendiente del héroe paradigmático del romanticismo inglés, quien, «ante la eternidad cristiana, afirma la muerte de Dios, la caída en la contingencia y la pluralidad de dioses y mitos [...] su religiosidad es una transgresión de las religiones» (Paz: 79-80). Luego, el asesinato cometido por Cacio es un acto de rebeldía frente al determinismo material, que es, en definitiva, lo que hace imposible su unión con la mujer amada a la vez que determina los planes de matrimonio de esta con el delfín de los Crooker: «Es muy fácil vivir según la regla, cuando se tienen todos los manjares al alcance de la mano o cuando una obtusa inteligencia impide ver la injusticia de toda limitación en beneficio de otro; pero cuando uno tiene hambre o ve claro, no se somete» (RC 209). Cacio-Caín permite a Reyles desgarrar el velo de idealismo que encubre las motivaciones materiales subyacentes a la actitud del héroe romántico, a la afirmación de su autenticidad, de su individualidad, de su conciencia plena de unicidad:

Desearía, ya que le escribo, explicarle el caso [...], pero yo mismo no comprendo [...] ni acierto a explicarme [...] cuándo entraron en mi alma [...] los gérmenes de la rebeldía. Desde que éstos existieron empecé a ser asesino, porque, tal es la condición de este mundo, el que se rebela asesina algo: un principio, una idea, una criatura, lo mismo da. En cambio, los que aceptan la ley, matan lo mejor de su alma, y ésta es la hora en que ignoro cuál es lo más condenable (RC 209).

Desde esa oposición radical al humanitarismo burgués, Cacio pide que su acto sea juzgado por sus motivaciones individuales y no por las consecuencias éticas sobre una sociedad de la que reniega radicalmente. De ahí que considere su confinamiento

³⁵ Bola de madera, de mediano tamaño, que sirve para tirar en el juego de bochas, también denominado *petanca*.

carcelario, no una privación de libertad, sino la consecución de su meta: libre al fin del determinismo material que atenaza a los hombres desde su expulsión del paraíso. Porque para Cacio, el encarcelamiento supone escapar de su condición anfibia de asalariado pluriempleado, como contable y periodista, en el espacio público, y de intelectual reflexivo en ese espacio privado al que solo Laura y Guzmán han tenido acceso:

¡La celda! Y bien, yo me encuentro mejor aquí, entre estas cuatro paredes, que en la peligrosa compañía de los hombres. [...] ni yo moriré aplastado por la pesada carga del oro con tantos sudores echado a cuestras, ni bajo el peso de la fútil gloria, amasada con sangre [...] ¡Imbéciles! Con mis vestiduras me he despojado de todas las preocupaciones y vanidades, y aunque arrastrando un grillete, soy un hombre libre de toda esclavitud.

[...] Al fin puedo vivir [...] sin *la máscara de hierro de la humanidad*: en una palabra, libertado (RC 212-213).

Es decir, la trayectoria de este personaje, aunque no desarrolle una labor específicamente artística, resulta asimilable a la del héroe de la variedad romántica de la novela de artista que, de acuerdo con la lógica del discurso de Reyles, ejerce su voluntad de poder tras la conquista del desarrollo absolutamente autónomo de su labor intelectual. Autonomía absoluta que, de acuerdo con Hegel, define la práctica estética del poeta romántico y determina el fin de toda función social del arte. Pero el personaje de Reyles va más allá y no solo afirma el fin del intelectual orgánico a una unidad comunitaria que ya no existe, sino que su acción destructiva prefigura lo que Daniel Bell denomina la «megalomanía de la autoinfinetización», esto es, situarse con Nietzsche más allá del bien y del mal como búsqueda de la trascendencia, que es «la negativa a aceptar límites, la insistencia en ir continuamente más allá de sí mismo [...]: más allá de la moralidad, más allá de la tragedia, más allá de la cultura» (Bell, 1989: 59).

En realidad, no sabemos hasta qué punto las palabras de Julio Guzmán precipitan la determinación de Cacio, dado que este reconoce en Nietzsche una fuente de inspiración: «Cultivaba por principio la *dureza* de Nietzsche, ¡cosas de la universidad!, y mi error fue ser duro por egoísmo, y no egoísta y duro para cumplir altos fines; pero esto último me parecía una concesión hecha para tranquilizar a los moralistas y a los pusilánimes: yo, arrastrado por la lógica, iba más lejos que mi maestro» (RC 210-211). Y por otra parte, él mismo exonera a Guzmán de su responsabilidad en el asesinato de Laura, a través de dos referencias literarias muy significativas, no solo desde la perspectiva argumental. Cacio se distancia tanto del protagonista de *El discípulo* (1889), de Paul

Bourget, a quien las enseñanzas filosóficas de su maestro, Adrien Sixte, inducen al asesinato, como también de los motivos científicos que subyacen a la acción criminal de Raskolnikoff en *Crimen y castigo* (1866), de Dostoievski:

No entienda, por lo que dicho queda, que procuro atenuar mi delito, vendiéndome como un ente débil de voluntad, extraviado por ésta o aquella abstrusa filosofía como Greslou, Raskolnikoff y tantos otros, no; en el momento de cometer el crimen yo obraba con perfecta conciencia de mi perversidad, sabía que llevaba a cabo una acción espantosa, inhumana, pero ni por un instante tuve la idea de volverme atrás; me sostenía, me hacía ir adelante, el secreto convencimiento de que *aquello era necesario*, y de que siendo *ella* la elegida de mi corazón, el crimen no era un crimen: era otra cosa” (RC 211).

Esa *otra cosa* es el ideal que *ella* representa, como indica el reemplazo del nombre propio por la indefinición del pronombre, y que Cacio quiere preservar. Es decir, el sentido de su asesinato, de su obra, sería inverso al del suicidio inducido de Sara, con el que Guzmán completa su proceso de renuncia a todo deseo personal.

Por otra parte, la declaración de Cacio admitiría una interpretación metaliteraria, según la cual su distancia respecto a los héroes de Bourget y Dostoievski es la misma que Reyles pretende establecer entre su novela y las de aquellos. Pues, si en «La novela del porvenir», el autor de las *Academias* citaba *Crimen y castigo* (1965a: 29) y las novelas simbólicas de Bourget (1965a: 31) como logros señeros de la renovación experimentada por la novela finisecular, ese mismo año, en el segundo prólogo de sus academias definía «la fórmula preciosa de arte del porvenir» (E VIII) con la misma expresión que Cacio emplea para caracterizar su crimen: «*otra cosa* más ideal y grande» (E VIII). Así se refería Reyles en 1897 a una indagación poética que apunta hacia la noción de la obra de arte total, pues comienza definiendo dicha búsqueda como la superación del antagonismo entre la estética pretendidamente objetivista de la escuela fundada por Zola y las recreaciones de complejas subjetividades que habían tomado forma en la llamada novela psicológica, a la que podemos adscribir las obras de Bourget y Dostoievski mencionadas por el personaje de Cacio. Y para ejemplificar la indagación artística propuesta termina remitiendo al lector a la obra de Richard Wagner, a quien se refiere como «el Dios de Bayreuth» (*El extraño* VIII). Expresión esta que podría estar inspirada en el título del ensayo que Nietzsche le dedicó en 1876, *Richard Wagner en Bayreuth*, donde presenta al compositor alemán como auténtico visionario de la fórmula de la obra de arte total:

[...] el artista propiamente libre que no puede otra cosa sino pensar en todas las artes a la vez, el mediador y conciliador entre esferas aparentemente separadas, el restaurador de la unidad y la totalidad de las capacidades artísticas, a quien no es posible adivinar ni inferir porque solamente puede mostrarse por sus acciones. Pero a aquél ante quien éstas se lleven a cabo de inmediato, a ese individuo esas acciones le subyugarán como lo hace el más siniestro y el más cautivador de los hechizos: se hallará de golpe ante un poder que supera la resistencia de la razón e incluso deja que todo lo otro en cuyo seno hasta entonces se vivía aparezca como irracional e inconcebible [...] (Nietzsche, 2003: 130-131).

Esta indagación artística viene a ser la antítesis del principio del arte por el arte, del que Guzmán reniega al final de *El extraño* y que nos permite interpretar los crímenes cometidos, las obras de los intelectuales de *La raza de Caín* en el contexto de la reflexión, constante en la obra de Carlos Reyles, sobre el vínculo entre palabra y acción. Aunque en el universo ficcional de *La raza de Caín* la acción del intelectual, sea o no subversiva, se encuentra fatalmente determinada por el carácter destructivo, su condena a presidio, de igual modo que su advertencia sobre el efecto pernicioso de la ideología en *La muerte del cisne*, nos remite asimismo a la confianza de Reyles en la eficacia de la palabra sobre la construcción del sentido de la realidad y la modificación de la misma.

2.2.2.1. Palabra y acción en la obra y la vida de Carlos Reyles

Como ha señalado Walter Rela, la publicación de *La raza de Caín* precede al momento en el que Reyles desarrolla una mayor actividad política: en 1901 funda el Club Vida Nueva, constituido por miembros del Partido Colorado, en cuyo acto inaugural pronuncia el célebre discurso «Vida Nueva». Reyles participó de esa dualidad que Whright Mills considera definitoria del intelectual latinoamericano, al compatibilizar su trabajo estético con sus ocupaciones como hacendado y también en el ámbito de la política. Entre sus escritos específicamente políticos destacan por su valor documental, además del discurso «Vida nueva», «El ideal nuevo», folleto que Reyles hizo imprimir para explicar las causas de su separación de dicho club en 1903, y el «Discurso de “Molles”», pronunciado en el Congreso Ganadero de Molles en diciembre de 1908. Como sintetiza Arturo Sergio Visca, el discurso político de Reyles es el de «un fuerte hacendado [...] que se considera a sí mismo como el continuador de la obra progresista, en la

explotación agropecuaria de su padre» (Visca: XVIII), aunque su proyecto de modernización de la hacienda familiar concluyó con la pérdida de la fortuna heredada. Por otra parte, ese fracaso permitió a Reyles concentrarse en la escritura (Rama, 1953: VII y Aínsa: 31) y a esta etapa de su producción literaria pertenecen las obras que, como veíamos al comienzo del capítulo, Fernando Aínsa adscribe al realismo de moderna rai-gambre gauchesca.

Su confianza en el poder de la palabra se trasluce asimismo en la obra literaria de un autor para quien, como reitera Luis Alberto Menafrá en su biografía: «Escribir [...] es ejercitar la voluntad de poder. Expandir la personalidad, realizarse» (244). Concepción de la literatura que desarrollará teóricamente por extenso en el «Arte de novelar», incluido en el último volumen publicado en vida del autor, *Incitaciones* (1936):

[...] la novela propiamente dicha, muestra a las claras que el arte de contar y la fruición o la emoción de oír lo contado obedecen a una necesidad íntima, orgánica, del hombre: la de crear mundos imaginarios y solazarse en su contemplación o vivir dentro de ellos apasionadamente. [...] Esta voluntad de creación, unida a lo que Hobbes llama *deseo de poder*, Schopenhauer instinto de vivir y Nietzsche voluntad de dominio, dan pie a las cosmogonías, las ciencias, las culturas, las civilizaciones. Son como novelas de gran formato (Reyles, 1965b: 49).

Tal concepción del poder del genio artístico, que entronca con la fraguada por el romanticismo alemán, sitúa a Reyles en 1936, de modo análogo a lo sucedido en los prolegómenos de la I Guerra Mundial, en la órbita expansionista de los emergentes fascismos europeos: ¿No era la voluntad de poder del Tercer Reich lo que se manifestaba en la contienda contra los falaces principios del racionalismo, en favor de la intuición de los elegidos, en favor del genio creador? (Sebreli, 2000: 62-63). El parentesco de la obra de Reyles con el romanticismo alemán se remonta a su reformulación de la «Ideología de la fuerza» en los *Diálogos olímpicos*; y, por paradójico que pueda parecer, la mencionada reformulación estuvo inducida, como veíamos más arriba, por la superioridad bélica de Alemania sobre Francia —sede entonces indiscutible de la capital cultural de Occidente— en la Gran Guerra.

2.2.3. *El extraño* como ensayo preliminar del ejercicio de la voluntad de poder

Como anticipábamos más arriba, leer *La raza de Caín* como reformulación continuadora de la trayectoria literaria iniciada por Reyles en *El extraño*, en lugar de interpretar el texto de 1900 como un cambio radical de rumbo, se fundamenta en la propuesta de que en ambas novelas la representación del sujeto artístico se encuentra definida por la trituración del aura de malditismo con la que se autorrepresenta Julio Guzmán, investido de esa lucidez que lo convierte en individualidad irreductible y, a la vez, le impone una dolorosa y aristocrática distancia respecto al mundo habitado por los *otros*: «¡Cómo gozan! todos participan del contento general. ¿Es la salud del cuerpo o la del alma, la que produce esa alegría? Evidentemente, en todo esto hay mucha estupidez: los inferiores son homogéneos» (E 8).

Pero este no es el modo en el que el personaje es presentado en la novela. Juan Valera pone de manifiesto tal discordancia cuando afirma: «El autor, en mi opinión, aspira a que admiremos a su héroe, pero sólo logra que nos parezca insufrible, degollante y apestoso» (Valera, 1947: 524). En otro de los artículos de su polémica con Reyles, leemos: «El señor Reyles es un escritor de muchísimo talento [...]. Cosa endiablada me parece [...] que la medida que yo tenga para estimar su talento esté en razón directa del mal rato o del pesar que me da el leerle» (Valera, 1947: 484). El sinsabor que destila la crítica de Valera podría parecer únicamente fruto de sus discrepancias literarias con el autor de *El extraño*, si no fuera por su coincidencia con el juicio de otro autor tan distante de Valera en muchos aspectos como Mario Benedetti:

Es evidente que una lectura total, o casi total, de la obra literaria de Reyles, provoca en el lector una reacción de antipatía que no resulta fácil de pormenorizar. Nadie pone en duda la competencia de este escritor, ni siquiera su conocimiento del oficio. Nadie se atrevería a afirmar que sus novelas carecen de una trama adecuada ni sus ensayos de una intención. No obstante, el mundo literario de Reyles resulta incómodo, desagradable, y no puede evitarse un pequeño desquite de satisfacción cuando se le abandona.

Después de todo, ¿qué falta allí, qué escondido desequilibrio impide la comunicación entre la conciencia del personaje y la del lector? (Benedetti, 1951: 56).

No obstante, entre la crítica de Valera y la de Benedetti existe una diferencia fundamental: el novelista decimonónico buscó el origen del pesar en el que le sumían los textos de Carlos Reyles en los conflictos y en los protagonistas elegidos por su autor, mientras que la crítica de Benedetti nos orienta hacia la voz narradora; el obstácu-

lo para la comunicación entre la conciencia del personaje y la del lector, no es el personaje *per se*, sino esa voz que ejerce una férrea función estructurante sobre el universo ficcional: «Todos los personajes están cargados de Reyles: unos, de lo que él es o quiere ser, otros, de lo que evita llegar a ser» (Benedetti, 1951: 59). Tal representación taxonómica de los personajes, ya puesta de manifiesto por Lauxar, termina generando personificaciones de ideas cuya función en la trama resulta análoga a la de los ejemplos ilustrativos de una disertación teórica, en lugar de personajes con voz propia. De ahí que Menafra concluya: «Todas sus novelas poseen una potente armazón ideológica, una ráfaga potente de energía, que orienta a las cosas en una misma dirección. Es la “posición” del autor» (239). Porque Reyles, como él mismo explica en el «Arte de novelar», otorga a los personajes una función vehicular de determinada cosmovisión y desprecia todo aquello que denote su individualidad:

No hay grandes personajes históricos con volumen representativo suficiente, para hombrearse con los vástagos de la mente, [...] hechos y nutridos con las entrañas, no de una madre como los seres reales, sino con las entrañas de los pueblos, las razas y a veces de la humanidad entera. Prometeo, Hamlet, Fausto [...]. La magnitud los descuaja de lo particular y huidero y arraiga en lo universal» (Reyles, 1965c: 51).

De ahí que el lector sea «siempre consciente de que trata con personajes, nunca con personas» (Benedetti, 1951: 61). De nuevo encontramos la coincidencia con el juicio de Valera en 1896: «nadie o casi nadie cree que todo el género humano se parece a las personas que el escritor de moda describe, [...] pinta monstruosidades y anomalías enfermizas, posibles aunque raras, por dicha, en la naturaleza humana» (1947: 485).

A través de tales personificaciones de ideas, Carlos Reyles despliega una poética que, ya en 1897, constituye un ejercicio de la voluntad de poder, a través del instrumento técnico definitorio de su arte de novelar, la técnica del «segundo plano», que consiste en:

[...] el hecho de que, por debajo de la representación más o menos objetiva del mundo sensible, sentimos la presencia de una fuerza que lo engendra y alimenta; es su causa y su razón de ser, aunque se deslice subterráneamente, [...] sin romper la apariencia de las cosas, salvo cuando salta como un chorro de fuego y luz primitivas [...].

Constituye la idea o tesis, la intención profunda del autor, «su posición» *con respecto a la vida que llamea en la novela*³⁶ (Menafrá: 240).

Por tanto, Reyles lleva a cabo su trabajo artístico, tal como teoriza en 1936, ejerciendo la voluntad de poder para imponer su verdad, como si brotase de la situación y de la acción representadas, sin que sea mencionada explícitamente. Una verdad con la que ordena «el mundo externo por medio de sus tentáculos filosóficos, antes de [...] moldearlo a su placer en la obra artística» (Menafrá: 238).

Así pues, para mostrar los rastros del proceso de deslegitimación del aura de malditismo del poeta, resulta necesario desplazar el foco de nuestra lectura desde la voz del protagonista hacia la del narrador omnisciente, que es, en definitiva, quien dirige nuestra interpretación de lo narrado. Un narrador que al poco de comenzar su relato parece evocar el aforismo 275 de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* —«el que no quiere tener la altura de un hombre mira con tanta mayor penetración lo que es vulgar y superficial en él, y de este modo se traiciona a sí mismo» (1965: 579)— cuando muestra un indisimulado desdén por «los *estados de alma* de la nerviosa generación actual» (E: VIII-IX), a la que Reyles se dirige en el prólogo:

Ennegrecíale el humor una de esas desazones de carácter maligno, durante las cuales nos hace daño la alegría de los otros y nos acosa a menudo el secreto deseo de turbarla. No padecía ninguna tristeza, ningún dolor reciente, el mal era viejo; su disgusto lo engendraban a una la pena del que se encuentra en todas partes fuera de su medio, los escozores del que aspira y nadie cree en él, y la sorda irritación de los seres nerviosos e intelectuales obligados a tratar frecuentemente con personas de inteligencia tarda y vulgar discurso (E 5).

Esta voz narradora no se diferencia de la que en *La raza de Caín* traza el retrato psicológico del poeta que disfruta del diálogo con la obra de «toda la dolorosa pléyade de las almas atormentadas o tristes de los sensitivos» (RC 160), cuyo tono confesional atestigua el desplazamiento del interés narrativo hacia el mundo interior:

Junto a las *Flores del mal*, en no menos originales encuadernaciones, entre las que predominaban el pergamino y el cuero, por prestarse más a cualquier ornamentación, veíanse *Las confesiones* de Juan Jacobo, el *Adolfo* de Benjamín Constant, el *Diario* de María Bashkirseff, el *Diario íntimo* de Jorge Federico Amiel, y en fin, toda la dolorosa pléyade de las almas atormentadas o tristes de los sensitivos, con los cuales gustaba Guzmán de vivir en íntima y perpetua comunicación (RC 160).

³⁶ Subrayado mío.

Este narrador mantiene hacia el desencanto de los intelectuales de la novela de 1900 la misma distancia que había establecido en 1897 respecto a los tormentos del poeta:

Las semejanzas, gemelismos y parentescos que Cacio gustaba de encontrarse con Julio le sabían a este a cuerno quemado. Era Cacio un espejo en el cual el ideólogo no apetecía mirarse, porque veía abultadas, envilecidas, sus imperfecciones. Además, la tendencia de Cacio a empequeñecer a los otros para hombrearse con ellos irritaba a su amigo poco menos que a aquél los humos aristocráticos de Guzmán. ¡Afecto singularísimo el de los dos jóvenes! (RC 97).

Y más contundentemente afirma el narrador acerca del estado de ánimo de Cacio: «Parecía una tarde de invierno, de esas que irritan o entristecen a los megalómanos y a los neuróticos» (RC 137). Este narrador se sitúa, pues, en las antípodas del esperado «novelista de la *universalidad humana* que brinde, en la copa exquisita de sus cuentos, el extracto sutil de sus torturas intelectuales, de sus contemplaciones íntimas, de sus estremecimientos profundos» (Rodó, 1967: 163), que creyó encontrar en el autor de las *Academias* José Enrique Rodó, quien se expresa como corresponde a un miembro de aquella nerviosa generación finisecular:

Hoy, 3 de mayo de 1906, a la una y media de la tarde, en la Biblioteca del Ateneo, donde estudio y trabajo; hoy, día y hora aciagos, con sensación de angustia que no me cabe en el pecho, después de salir un rato a tomar aire, a moverme para desahogar la nerviosidad que me tiene trémulo; hoy, acumulo en uno todos mis recuerdos de este año terrible, en que no ha habido para mí un día de paz, de tranquilidad, de despreocupación; en que no he tenido un respiro en el temor constante, en la convulsión agónica de una perpetua amenaza suspendida sobre la cabeza; en que he derramado más lágrimas quizá que en todos los demás años de mi vida; acumulo en uno todos los recuerdos feroces, y mi conciencia los considera, y los ve enormes como pena, enormes como castigo, y no sabe qué hacer para que, aunque sea a costa de sangre de las venas, esto tenga un término... (Rodó *apud* Rodríguez Monegal: 36-37).

Es decir, el narrador de *El extraño* no participa del decadentismo finisecular que encontró en *Degeneración* (1895), de Max Nordau, la legitimidad teórica para el pesimismo histórico y cultural que Huymans había ficcionalizado en *À rebours* de modo paradigmático; tampoco es este narrador permeable al neoidealismo que alienta a los sujetos artísticos de *De sobremesa* o *Ídolos rotos*. Por el contrario, su voz profana sin piedad (en ambas acepciones) alguna, ya en 1897, todo vestigio del aura de malditismo del poeta desde el primer capítulo de *El extraño*.

2.2.3.1. «El Extranjero» de Baudelaire

Resulta muy significativo cómo el narrador de *La raza de Caín* destaca *Las flores del mal* de Baudelaire en su enumeración, citada más arriba, de las obras que suele frecuentar Julio Guzmán. Hace mención especial del autor que se caracteriza por su empleo de la ironía para referirse a la autorrepresentación aurática del artista. Recordemos la sagacidad con la que ficcionaliza dicha autorrepresentación en dos de sus *Petits poèmes en prose*: «Perte d'auréole» y «Une mort héroïque». En este, el número XXVII de la colección, Maese Fanciullo se transfigura, por su arte sobre el escenario, en «une parfaite idéalisation [...] avec une indestructible auréole autour de la tête, [...] où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre». No obstante, basta el silbido agudo y prolongado de un único espectador, un lacayo del príncipe, para desvanecer la aureola del artista, que cae fulminado y «humilié dans son art de terrifier les coeurs et d'engourdir les esprits». En el número XLVI, más explícito y definitivamente cómico, «Perte d'auréole», un poeta le explica a un conocido suyo, cómo ha perdido la aureola en el caos de la multitud de la ciudad moderna: «Mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os». A lo que su interlocutor replica: «Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire». Baudelaire lleva a cabo la representación del artista como un sujeto desprovisto de convicciones inamovibles y así «señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del *shock*» (Benjamin, 1972: 169-170).

Tal conciencia del tiempo histórico debió atraer a Reyles; pues previamente a la referencia de *Las flores del mal* extraída de *La raza de Caín*, introduce en el prólogo a la primera de sus *Academias* un sutil homenaje al colofón del poema introductorio de *Las flores del mal*, al dirigirse a los lectores como «nuestros semejantes. Y para mis semejantes escribo» (P 9). El homenaje permanece sin variaciones en el prólogo de 1897 y su sentido se hace explícito en la cita modificada de este segundo prólogo, que Reyles incluye en su rememoración de 1936 de la polémica mantenida con Valera: «los hijos espirituales de Schopenhauer, Wagner, Balzac, Poe, Stendhal, Baudelaire, los espíritus [...] ansiosos de conocerse en su realidad profunda» (1965c: 54).

De hecho, no creo aventurado considerar que Reyles forja su representación del sujeto artístico en 1897 sobre la base de la imagen del sujeto problemático de la modernidad de la que Baudelaire se distancia en el primero de los *Petits poèmes en prose*, «L'Étranger». Título este que, según vimos, es el que Reyles había previsto para la segunda de sus academias:

—Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?
—Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.
—Tes amis?
—Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
—Ta patrie?
—J'ignore sous quelle latitude elle est située.
—La beauté?
—Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
—L'or?
—Je le hais comme vous haïssez Dieu.
—Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
—J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages! (Baudelaire, 1917: 1).

Reyles debió de percibir la distancia que Baudelaire interpone entre el lector y el Extranjero mediante esa otra voz que dirige el contenido de las intervenciones de este, a través de un astuto procedimiento inquisitorial. El autor de *El extraño* optó, en cambio, por un narrador extradiegético y avasalladoramente omnisciente, cuyos juicios envuelven las palabras del personaje artista, impidiendo, como señalaba Benedetti, la comunicación entre el lector y el personaje. El procedimiento técnico de Reyles anula la tensión dialéctica que estructura el texto de Baudelaire y consecuentemente disuelve toda representación de la duda, propia del intelectual moderno, y definitoria, de acuerdo con Walter Benjamin, de la imagen baudelairiana del sujeto artístico.

Por otra parte, el poeta de Reyles comparte con la voz poética de la obra de Baudelaire no solo su actitud antiburguesa, sino también su desconfianza de todo idealismo filantrópico como el que alentaba a Juan Jerez en *Amistad funesta*, de José Martí: «Los humanitarios no hacen otra cosa que devolver una parte de la que reciben, y la humanidad da a los que le dan, igual que la tierra, guarda la simiente y devuelve el fruto: justa correspondencia y egoísmo puro, es la ley de la vida» (E 22-23). El contraste entre las novelas de Reyles y Martí se revela análogo al que nos muestra Walter Benjamin entre

la voz lírica de Baudelaire y el romanticismo social francés, referente fundamental para los letrados rioplatenses de mediados del siglo XIX:

El idealismo humanitario de Lamartine o Victor Hugo no está a su alcance, ni le sería dado, como a Verlaine, el refugiarse en la devoción. Carente de unas propias convicciones, él mismo adoptó formas siempre nuevas. *Flâneur*, o apache, o *dandy*, o traperero serían para él siempre papeles. Pues el héroe moderno no es un héroe: representa héroes. De tal manera, la modernidad heroica resulta ser al fin drama barroco (Benjamin, 2008: 196-197).

Pero a diferencia de la voz poética de Baudelaire, Julio Guzmán no perderá la fe en su búsqueda de universales hasta el final de *El extraño*. Y el modo en el que afronta su epifanía muestra la distancia insalvable que separa al poeta de Reyles de la representación del sujeto artístico en la obra de Baudelaire. Si la pérdida de la fe induce a Julio Guzmán al abandono *absoluto*, como no podía ser de otro modo, de toda actividad estética, la voz poética de Baudelaire encuentra en esa misma descreencia el sentido de su trabajo artístico, concebido como un acto de voluntad, no de dominio, sino de resistencia individual frente a la dominación. Pues, cuando «imagina el día en que incluso las mujeres perdidas y los parias [...] harán causa común con un estilo ordenado de vivir [...] y no dejarán en pie otra cosa que no sea el dinero» (Benjamin, 1972: 169), no intenta alzarse con el dominio, mediante la seducción que ejercen las mentiras saludables de Reyles, engendradoras de ilusiones vitales; tampoco se erige en guía de la civilización, como Hugo, de quien Martí o Rodó se nos muestran dignos herederos. Baudelaire niega las virtudes que definen al héroe romántico —entrega, capacidad de renuncia— y lo transforma en un ser humano condenado a luchar, como el Caín de Lord Byron, por la propia existencia en un medio hostil: «se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se vuelve contra la lluvia o el viento» (Benjamin, 1972: 169). Por eso Baudelaire representa el acto de la escritura como lucha, ya sea ésta un duelo en el que rivaliza consigo mismo o con la Naturaleza:

Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. [...]

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle, me révoltent... Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu (Baudelaire, 1917: 3-4).

O bien, el ejercicio de la «fantasque escrime» que descubrimos en la primera estrofa del poema «Le soleil», «único pasaje de *Les Fleurs du mal* que le muestra trabajando en su poesía» (Benjamin, 1972: 86):

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et le champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés
(Baudelaire, 2009: 332).

Si Baudelaire representa el acto de escribir mediante la metáfora marcial y en este poema sitúa al poeta en el viejo suburbio, en las afueras del orden burgués consolidado en el París de mediados del siglo XIX, Reyles nos muestra su antítesis con una variación muy significativa de escenario; escribir poesía para Guzmán equivale al descanso privado del guerrero: «Yo me defiando ocultándome en mi casa como el caracol en su concha cuando hace frío» (E 23). El poeta de Reyles se aleja tanto de la redacción del periódico donde trabaja, medio de difusión del discurso burgués, como de la barbarie suburbial en la que se interna el poeta de Baudelaire: «En el estudio, rodeado de sus cachivaches y chirimbolos artísticos, sentía Guzmán una calma muy dulce, un gozo muy íntimo y suave. Las horas corrían tras él apaciblemente; leía, limaba los *Zafiros*, soñaba tendido en el blando diván...» (E 48).

Reyles selecciona para su poeta únicamente aquellos espacios en los que el orden burgués se muestra como una realidad aporreada, suprimiendo los suburbios en los que Baudelaire se ejercita en su escritura dialéctica. Pues, como ha señalado Benedetti, la realidad social y económica ha sido exiliada incluso del considerado mundo *naturalista* de Reyles:

Para sus personajes, aun los más miserables, el problema económico no resulta tal. Los desocupados escriben para los diarios o se casan con una mujer de fortuna. La peor tortura que sufre Cacio es no poder seguir el fastuoso tren de Arturo. Ana, nacida en un *boliche*, padece lo indecible porque los Crooker la reciben en el comedor y no le ofrecen la casa. De modo que los problemas son de envidia, no de necesidad (Benedetti, 1951: 57-58).

De modo que el fundamento del rechazo de los valores burgueses por parte de Julio Guzmán es exclusivamente intelectual, se encuentra desprovisto de toda experiencia directa, como corresponde a un personaje cuyo escenario público se circunscribe al sofisticado centro capitalino, donde el poeta de Reyles se oculta bajo la máscara del *flâneur*, prendado de la multitud:

Guzmán atravesaba la plaza *Independencia*. [...] Aunque acababan de dar las diez en el reloj de la Catedral, discurría aún mucha gente por la plaza y numerosos grupos y parejas de señoritas iban y venían muy atareadas en examinarse unas a otras y parecer bien [...]. Guzmán avanzaba observando; deleitáballo, como siempre, más que la verdadera hermosura, las cabecitas expresivas y monas, las delgadas esbeltas, los vestidos y adornos de gusto complicado en su aparente sencillez, lo que en una palabra constituye la distinción y el refinamiento (E 24-25).

O bien, representa el papel de *dandy*, altivo y sosegado, aunque las disolventes palabras del narrador lo muestren como un *dandy* venido a menos, cuya grandeza se sustenta sobre el reconocimiento recibido por parte del respetable: «Julio avanza con el sombrero quitado para que el aire le refrescara la cabeza, atravesó la plaza varias veces. Gustaba de llamar la atención a pesar del desprecio que sentía hacia el público: las polainas blancas, la orquídea del ojal y el porte altanero que afectaba no tenían otro fin» (E 25).

Máscaras estas de diletante desocupado con las que Julio Guzmán oculta su entrega diaria al trabajo artístico: «hermoseaba él su obra en la soledad, ocultamente, tanto que ni sus mismos compañeros de redacción sospechaban que hiciera versos, y menos aún versos *sabios*» (E 47). Encubre así su dolorosa experiencia de lo que Marcuse define como la «aspirazione nostalgica alle “gioie” della vita ordinaria» (1985: 398), que el poeta de Reyles solo reconoce en el espacio interior de la atalaya modernista, desde la que contempla a la multitud:

Solo muy de tarde en tarde, como una ave negra por el limpio cielo azul, le pasaba por las mientes la idea de su soledad y extranjerismo en la propia patria, y entonces la pluma se le caía de entre los dedos. Levantábase enarcando las cejas y pegaba la frente contra los cristales de la ventana; hombres, mujeres y niños iban y venían atareados en mil ocupaciones que él despreciaba sin conocerlas, como ellos despreciaban sin conocerlos sus *Zafiros* y su *Tratado del Amor*. Y comprendía sin esfuerzo, pero no sin amargura, que a su existencia le faltaba algo (E 48-49).

Porque el conflicto entre Julio Guzmán y la sociedad de su tiempo deriva precisamente de su desdén aristocrático hacia la realidad histórica, material. Reyles ha despo-

jado a su sujeto artístico de la conciencia de finitud que vertebra la obra de Baudelaire. Consecuentemente, su búsqueda literaria se encuentra orientada por la convicción idealista de que para discernir entre apariencia y verdad es preciso aislar esta de la realidad concreta, positiva: hacer de la verdad un ente autónomo. Por ello Guzmán concibe la palabra poética, despojada de toda marca social, histórica, como una vía privilegiada para acceder al conocimiento de esa verdad esencial, «puliendo el vocablo, afilando el concepto, hasta que llegasen a ser sus rimas lo que él quería que fueran: *frascos preciosos de esencias sutiles*» (E 47). Su búsqueda coincide, pues, como quedó dicho más arriba, con la de la filosofía del «arte por el arte».

2.2.3.2. El artista del conocimiento

Sus convicciones estéticas definen específicamente el conflicto de Guzmán como el de «aquella alma esterilizada por las pasiones puramente intelectuales y los análisis crueles, que enferman el espíritu y ulceran el corazón» (E 88-89). La tragedia de *El extraño* es, pues, la tragedia del que Nietzsche denominó en 1886 el «elegido del conocimiento», definida por «el orgullo y el disgusto intelectual en el hombre que ha sufrido profundamente [...], orgullo espiritual y mudo [...] de la víctima casi sacrificada» (Nietzsche, 1965: 578) que, como Julio Guzmán, carece de la constitución heroica de la voz poética de Baudelaire, que se vuelve airadamente contra la multitud, y, muy al contrario, oculta pudorosamente su viacrucis en pos de la verdad, mientras la voz narradora diluye toda posibilidad de identificación catártica por parte del lector:

—¡Ah! sólo me restan mis amados cachivaches, mis poetas, mis *Zafiros*— murmuró por fin [...]. Con la fruición con que el refinado ahonda y multiplica las sensaciones que experimenta, echóse en el diván y entornó los ojos para sentir más el dolor sin dolor de la racha de sentimentalismo que lo entristecía poéticamente y le arrancaba las lágrimas negadas al dolor verdadero. Sentía oculto gozo en sufrir, en abandonarse a las penas, porque le parecía que eso demostraba que aún era rico en sentimientos [...] (E 90).

Julio Guzmán vendría a ser una particularización de la noción nietzscheana del «elegido del conocimiento»: el *artista del conocimiento*, de Marcuse (1985: 397), cuyo conflicto específico se corresponde con el del Extraño. Así lo caracteriza Reyles en «La

novela del porvenir», donde además niega explícitamente que su pretensión fuera la de sublimar o idealizar la vivencia de un personaje con tales rasgos:

Los que sufren los tormentos de la soberbia intelectual, los enconados con la vida, los caídos, los dolientes, en fin, existen y reclaman su puesto en el libro moderno, cuyo objeto no debe ser el de sublimar los personajes, sino el de retratarlos con toda su sugestiva verdad, entre otras cosas, para concluir el admirable estudio que la novela viene haciendo del hombre. Las luchas entre la inteligencia analizadora y la sensibilidad exquisita de lo que se ha dado en llamar decadentes; la aridez, sequedad y así como extranjerismos del alma que pronto señorea a los cultivadores del yo; las pasiones oscuras, complejas y contradictorias de los refinados [...] es [...] estudio interesantísimo y materia de graves meditaciones para el pensador, el artista y aún para el filósofo (Reyles, 1965a: 33).

Esta noción del artista del conocimiento es la que Carlos Reyles pone en el centro de su novela: Julio Guzmán es el hombre que ha escrutado la realidad hasta el fondo con el fin de aislar *la verdad* a través de la palabra poética; proceso de indagación que requiere una extrema autoexigencia en la búsqueda de la expresión escrita: «Guzmán era un diamantista del verso, un artífice más que un poeta» (E 46). Y asimismo determina su incapacidad para participar de la vida de los otros, de aquéllos que no comparten su saber, incluso si son miembros de su mismo ámbito intelectual: «El valor que hace falta para no velar la bella desnudez de una frase es compañero siempre de la sinceridad artística y no lo tienen nunca los mojigatos ni los mendicantes de la literatura» (E 68-69). Pero, a la vez, el artista del conocimiento sabe muy bien, «come Flaubert, che il piacere di analizzare e di “notomizzare” è una vendetta» (Marcuse, 1985: 397), pues «su amor a la preciosura de arte [...] el gusto del término raro, de la expresión recamada y pulida, el gusto de las filigranas, taraceas y cinceladuras de la frase» (E 46) es el modo del que se sirve el artista del conocimiento para diferenciarse y así definir su lugar *superior* en un mundo en el que se siente denostado y excluido, precisamente, como consecuencia de ese saber específico.

Para este tipo específico de sujeto artístico, la intelectualización de la vida ha dejado de ser un proceso plenamente voluntario y se ha convertido en un impulso que no puede refrenar y que termina abocándolo al frío esteticismo, a pesar de la persistencia del sentimiento de nostalgia hacia esa vida comúnmente aceptada por los otros: «“Haga lo que haga un mar de hielo me separará de mis semejantes y ni mis rimas ni mi *Tratado del Amor* lo romperán. ¿Habré equivocado el camino de la vida, seré únicamente un retórico elegante y vano?” Y mil dudas le señoreaban» (E 49). Esa nostalgia de la vida

corriente justifica que al final de *El extraño* Guzmán reniegue de su trabajo artístico, al experimentar el rechazo más profundo contra su abstraccionismo impasible, contra su impulso de escrutador exhaustivo y severo, que lo induce a pasar por la vida como «un eunuco del cuore e dello spirito» (Marcuse, 1985: 399), privado de vivir francamente la experiencia «di abbandonarsi interamente e senza riserve agli altri esseri umani» (Marcuse, 1985: 399).

Ahora bien, lo anterior no significa que la trayectoria del artista del conocimiento se encuentre inexorablemente destinada a culminar en el antiintelectualismo. Un ejemplo paradigmático de artista del conocimiento lo encontramos en uno de los cuentos del primer volumen publicado por Horacio Quiroga, *Los arrecifes de coral* (1901). Rioplatense y contemporáneo de Reyles, de igual modo que este, transitó en sus inicios por la estética del modernismo, antes de dar a la imprenta los cuentos de factura realista por los que, como afirma Abelardo Castillo, se reconoce a Horacio Quiroga como «fundador de la literatura que fundaría Azuela» (Castillo, XXI). Quiroga dio voz en 1900³⁷ a un sujeto artístico que el Julio Guzmán de *El extraño* no dudaría en reconocer como un habitante de su misma patria espiritual:

... y levantando la copa, habló estremecido, lleno de luz en los ojos y de fe en la nueva vida que darían a las letras. Sí, eran ellos [,] los señalados por el Índice de la Suprema Forma [,] los que abrirían el surco donde quedarían enterradas todas las restricciones, todo lo que se esconde y falta, para fertilizar el germen nítido y vigoroso de la Escuela Futura. Ellos tenían la percepción de lo abstracto, de lo finamente subalterno, de lo levemente punzante, de lo fuertemente nostálgico, de lo imposible que —al ser— cristaliza en roca. Sensaciones apenas, desviadas y precisas, que fecundarían el supremo arte, porque en ellos estaba la fuerza de las auroras y de las noches, la fe, que preña lo que no nos es dado ver, para que las generaciones futuras tuvieran un arte tan sutil, tan aristocrático, tan extraño, que la Idea viniera a ser como una enfermedad de la Palabra.
[...] El Clasicismo³⁸ había *representado*; el Romanticismo³⁹ había *expresado*; ellos *definían*. Nada más (Quiroga, 1993: 822).

Pero Quiroga, a diferencia de Reyles, tras el desenlace trágico del triángulo sentimental del que forma parte su sujeto artístico, lo sitúa en las antípodas del antiintelec-

³⁷ Como señalan los editores, Napoleón Baccino Ponce de León y Pablo Rocca (1993: 820), el cuento fue publicado originalmente con el título «Sin razón, pero cansado» en el semanario *La Alborada* (año IV, nº 143) el 9 de diciembre de 1900, bajo el pseudónimo de *Aquilino Delagoa*, tras haber obtenido el segundo premio del concurso convocado por esa publicación. La edición consultada toma como base la versión corregida que Quiroga incluyó un año después en el volumen *Los arrecifes de coral* con el título «Cuento».

³⁸ Mantengo la mayúscula del original.

³⁹ Mantengo la mayúscula del original.

tualismo que se apodera de Guzmán. El personaje de Quiroga evoca su texto programático citado más arriba y el narrador lo muestra aristocráticamente abatido y atrincherado en las convicciones estético-filosóficas que le impiden participar de la vida de los otros:

Sus labios se interrumpieron en una sonrisa de amargura y cansancio; fue el tedio por lo inevitable que, aunque se espera, desalienta siempre con su precisión. Ni una variante en la brusca y fatal revuelta del nervio enfermo, en el desquite sombrío de la extenuación, que ha de ser matemático, vulgar y cansado con su abrumadora regularidad. Recaredo [...] se dejó caer en el bote, con el desaliento de lo que no puede tener variación y ha de hostigarnos siempre con su matemática vulgaridad (Quiroga, 1993: 824).

2.2.3.3. La rememoración de *Fausto*

En relación con la figura del artista del conocimiento, el texto de Reyles nos ofrece una referencia cultural que prefigura el desenlace antiintelectualista de la novela. Se trata del epílogo de la ópera *Mefistófeles* rememorado por el protagonista, al reconocerse como sujeto de la renuncia al goce de la vida ordinaria: «¡Sólo me restan mis poetas, mis *Zafiros*; las alegrías, los placeres, los amores acabaron para mí!» repitióse otra vez, y en un arranque de lirismo entonó con voz entrecortada, dulce y apenas perceptible las primeras frases del epílogo de *Mefistófeles*» (E 91). Se trata de la ópera *Mefistófeles*, del compositor italiano Arrigo Boito, gran admirador de Wagner, cuyo libreto, que escribió él mismo, estructurado en un prólogo, cuatro actos y un epílogo, intenta ser fiel al texto de Goethe⁴⁰: «La escrupulosidad, que se hace evidente cotejando el libro de *Mefistófeles* con el poema de Goethe, se manifiesta también en la fidelidad con que han sido trasladados a la escena los principales personajes»⁴¹ (Boito: 6). Como recoge Menafrá (16), la lectura del *Fausto* de Goethe acompañó a Reyles a lo largo de su vida. De igual modo, su personaje, Julio Guzmán, retomará la lectura del *Fausto* tras el reencuentro con su amante.

⁴⁰ Casi medio siglo después de la publicación de la segunda de las *Academias* de Reyles, Thomas Mann lleva a cabo su reescritura del mito, *Doktor Faustus* (1947), cuyo protagonista se ajusta perfectamente a la noción del artista del conocimiento.

⁴¹ Cita extraída de las palabras preliminares, sin firma, que introducen la traducción del libreto de Boito, editada en Barcelona en 1880 con motivo de la puesta en escena de esta ópera.

En *El extraño* Guzmán rememora el epílogo de *Mefistófeles*, en el que el Doctor Fausto lee el *Evangelio* en su laboratorio, como en el acto primero; pero ahora, envejecido y en espera de la muerte, expresa su deseo de ser rey de una tierra en paz habitada por hombres laboriosos:

MEF. (En voz baja y mirando a Faust siniestramente).
(Corre, corre, pensamiento altivo, la muerte se acerca, la muerte avanza por oscura senda).
FAUST. (Se levanta, preso de estática visión).
¡Oh amor, oh recuerdos!
MEF. (¡Oh cantos! ¡Oh memorias de encantos y glorias guiad a su definitiva ruina aquel corazón orgulloso. ¡Corre, corre, pensamiento altivo!)
FAUST. He recorrido el mundo y sus maravillas. Así por el cabello el alado pensamiento. Me hundí en las tinieblas y me bañé en la luz.
MEF. (Con ironía). Has deseado, has gozado, y has vuelto a desear y aún no has dicho al momento que huye volando: Detente. ¡Qué hermoso eres!
FAUST. He conocido todos los misterios de los mortales, lo real y lo ideal, el Amor de la virgen y el Amor de la Diosa... Sí... Pero *la realidad fue dolorosa y el ideal un sueño*⁴².
MEF. (Quiero espiar sus intenciones. Tentador, ¡alerta!).
FAUST. En el último extremo de la edad postrera mi alma goza ya en la realización de un sueño encantador. Rey de un país tranquilo de inmensa extensión, quiero crear en él un pueblo fecundo. Gobernado por sabias leyes, crecerán en él a miles los habitantes, los rebaños, las casas, los campos y las ciudades. Quiero que la realización de este sueño sea la poesía santa, el último anhelo de mi existencia (Boito: 45-46).

Al final de *El extraño* Guzmán, hastiado como Fausto de perseguir lo ignoto, «lo que todavía no ha visto ningún mortal» (Goethe: 151) —lo que Mefistófeles le promete en el momento del pacto—, llega a la misma conclusión que el héroe de Goethe: la realidad fue dolorosa y la idea de la verdad es solo un sueño «pueril e insignificante» (*E* 93). La rememoración del epílogo de Mefistófeles prefiguraría su renuncia a la búsqueda de la Forma, de la idea; su anhelo del ideal cumpliría una función compensatoria del dolor causado por sus intrigas amorosas a Cora y a su padre, que, como Margarita y su madre en el *Fausto* de Goethe, son aquí las víctimas propiciatorias. Pero si Guzmán rememora el libreto de Boito para expresar el deseo de una realidad ideal, de la utopía propuesta por Rousseau, cuyas *Confesiones* forman parte de sus lecturas en *La raza de Caín*, el narrador de *El extraño* se apresura a deslegitimar su discurso, anticipando el juicio de Reyles en 1910 sobre «las amables sofisterías de Jean Jacques» (1965a: 170),

⁴² Cursiva mía.

en el que nos detuvimos más arriba: «En el fondo comprendía que todo aquello era falso y ridículo, pero le hacía bien, y continuaba cantando y llorando» (E 91).

La referencia a Fausto prefigura, pues, el momento epifánico final de Guzmán que podríamos considerar asimismo una reescritura del monólogo inicial del héroe de Goethe:

Verdad es que soy más entendido que todos esos estultos, doctores, maestros, escritoruelos y clérigos de misa y olla; no me atormentan escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo... pero, a trueque de eso, me ha sido arrebatada toda clase de goces. No me figuro saber cosa alguna razonable, ni tampoco imagino poder enseñar algo capaz de mejorar y convertir a los hombres (Goethe: 121).

Reyles también hace que su poeta vislumbre el valor de la experiencia directa frente a la futilidad de un arte que ahonda en su escisión de la vida, que se obstina en separar la idea de la realidad material. Pero, a diferencia de Goethe, Reyles priva a Guzmán de toda confianza en la posibilidad de transformar su palabra en acción de mejora. Y esta es su terrible conclusión al final de *La raza de Caín*, «en aquel angustioso instante tuvo la visión espantosa del abismo que se abría entre la idea y el acto» (RC 226).

Mientras que Goethe, que en la segunda parte de la obra —cuya prolongada elaboración (1790-1832⁴³) condensa su esfuerzo reflexivo durante décadas en las que Europa conoce profundos cambios— culmina la metamorfosis de su elegido del conocimiento en héroe desarrollista, le infunde esa voluntad de transformar la palabra en acción creadora ya en la primera parte:

Escrito está: «En el principio era la Palabra»... Aquí me detengo ya perplejo. ¿Quién me ayuda a proseguir? No puedo en manera alguna dar un valor tan elevado a la palabra; debo traducir esto de otro modo si estoy bien iluminado por el Espíritu. —Escrito está: «En el principio era el sentido»... Medita bien la primera línea; que tu pluma no se precipite. ¿Es el pensamiento el que todo lo obra y crea?... Debiera estar así: «En el principio era la Fuerza»... Pero también esta vez, en tanto que esto consigno por escrito, algo me advierte ya que no me atenga a ello. El Espíritu acude en mi auxilio. De improviso veo la solución, y escribo confiado: «En el principio era la Acción» (Goethe: 141-142).

⁴³ En 1790 Goethe publica el que hoy conocemos como *Fragmento del Fausto* (*Faust. Ein Fragment*). La versión definitiva de la primera parte de la obra aparece en 1808. El texto completo se publica por primera vez en 1832 como parte de las obras completas de Goethe editadas por Cotta entre 1827 y 1842.

Por eso Fausto no se suicida en la primera parte, como Werther, tras el trágico final de Margarita, porque cree en la posibilidad de progreso, no porque llegue a la conclusión, como Guzmán, de que ni siquiera el suicidio merece la pena. Sellado el pacto, Mefistófeles actuará como Virgilio de Fausto en el mundo y le conducirá hasta la misma revelación que décadas más tarde experimentan Zaratustra o Fernández de Andrade, la de reconocer que «el único modo de que el hombre moderno se transforme, [...] es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive» (Berman, 1989: 31).

Pero el pacto con el diablo implica asimismo la muerte de Dios: asumir que es preciso descender «muy abajo», asumir los costes humanos que requiere la transformación del verbo en acción. De ahí que Goethe desplace el escenario de la obra en la que trabajó desde su juventud hasta el final de sus días desde el interior del estudio de un intelectual solitario hasta el exterior de la obra faraónica urdida por ese mismo intelectual. Fausto, convertido ahora en sujeto del «movimiento social real hacia el desarrollo económico» (Berman, 1989: 31), requiere de Mefistófeles «masas y masas de obreros» (*Fausto* 419). Ese es el pacto que Fernández de Andrade decide rechazar, aunque su finalidad sea también la realización del ideal cultural de desarrollo individual y social.

Reyles, en cambio, al despojar a Julio Guzmán de la lucidez con la que tanto Fausto como la voz poética de Baudelaire asumen la cualidad material, física, de la realidad, forja una caricatura del artista: Guzmán se aferra patéticamente a una autorrepresentación aurática que se desvanece, tras soportar los envites de un narrador omnisciente que —parafraseando su propia celebración de esta victoria amañada— como un Hércules monstruo, un Dios potente, zamarrea al poeta, lo arroja a tierra y le pone sin piedad la vencedora plata sobre el cuello (*E* 94). Como advierte Mario Benedetti: «El rostro que transmite la obra de Reyles mantiene sin pausa una expresión dura y despectiva» (1951: 66). Es decir, más allá de la tesis o idea, la voz narradora de Reyles transmite un tono, una actitud hacia lo narrado, que condiciona asimismo su tratamiento de las convenciones del subgénero de la novela de artista. De este modo la segunda de las *Academias* de Reyles participa, aunque sea en negativo, del tránsito experimentado por la novela finisecular: su sujeto artístico no se ajusta, ni mucho menos, al protagonista de la «fase heroica» de la novela de aquella, pero tampoco nos encontramos ante una novela

propia del decadentismo, dado que el narrador deslegitima el *antimonde* creado por el poeta. Podríamos considerarla, pues, como una novela de artista antirromántica, que desembocará en una novela de *antiformación*, *La raza de Caín*, en la que el inevitable y catastrófico final del poeta se nos anuncia ya desde su primera aparición. De este modo su autor ficcionaliza el porvenir que Nietzsche auguró en su último libro, *La voluntad de poder* (1888), para el individuo problemático de la modernidad:

Lo que cuento es la historia de los dos próximos siglos. Describe lo que sucederá, lo que no podrá suceder de otra manera: *la llegada del nihilismo*. [...] Este futuro habla ya en cien signos; este destino se anuncia por doquier; para esta música del porvenir ya están aguzadas todas las orejas. Toda nuestra cultura europea se agita ya desde hace tiempo, con una tensión torturadora, bajo una angustia que aumenta de década en década, como si se encaminara a una catástrofe; intranquila, violenta, atropellada, semejante a un torrente que quiere llegar cuanto antes a su fin, que ya no reflexiona, que teme reflexionar (Nietzsche, 2000: 31).

Tanto Julio Guzmán como Jacinto B. Cacio cumplen asimismo con el odioso destino de destrucción para el que han sido creados por su autor, como modelos negativos con los que poner en valor la realidad aproblemática del grupo económicamente dominante, cuya superioridad material y moral se encuentra acreditada por la figura de su patriarca. Este espejo de hacendados, don Pedro Crooker, prefigura al personaje de Mamagela y con él Reyles da forma literaria a la primera parte del aforismo 293 de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*:

Un hombre que dice: «Esto me gusta, lo tomo para mí, quiero protegerlo y defenderlo contra todos»; un hombre que puede conducir un negocio, ejecutar un designio, permanecer fiel a un pensamiento, retener a una mujer, castigar y abatir a un insolente; un hombre que tiene su cólera y su espada, al cual llegan y pertenecen naturalmente los seres débiles, dolientes, oprimidos y aun los animales; en suma, un hombre que ha nacido «amo», si tal hombre experimenta compasión, ¡pues bien, «esta» compasión tendrá valor! (Nietzsche, 1965: 583).

El poeta y el intelectual representados por Reyles son la antítesis de este modelo; de ahí que la forma literaria elegida para representar su conflicto reproduzca esa negatividad: su novela de artista antirromántica y su novela de antiformación nos remiten a la antiheroicidad y a la imposibilidad de reconciliar el arte y la vida. Reyles niega, pues, el «para qué» del arte; sus personajes, como representantes de las reminiscencias de la sensibilidad enfermiza y del «afeminamiento que querría disfrazarse de religión y rellenarse de filosofía» (Nietzsche, 1965: 583), suponen un lastre y una amenaza para la modernización del país, que este autor trató de impulsar como estanciero progresista y

miembro del Partido Colorado. Surge entonces la pregunta: por qué continúa escribiendo. Parecería más coherente abandonar la literatura, como vimos que hizo Eugenio María de Hostos, y dedicar sus esfuerzos al ensayo filosófico y a la intervención política, social. Así hizo Reyles durante los dieciséis años que median entre *La raza de Caín* y *El terruño*, donde retoma el género novelesco y al personaje del poeta, tras vislumbrar, como veremos en el siguiente capítulo, que este es, en realidad, un representante paradigmático del sujeto de la modernidad.

Capítulo III

PARODIAS DE LA MARGINALIDAD Y AMPLIACIÓN DEL CENTRO DE INTERÉS NARRATIVO EN LAS NOVELAS DE ARTISTA DE CARLOS REYLES Y MANUEL GÁLVEZ

Siempre habrá poesía y siempre habrá poetas. Lo que siempre faltará será la abundancia de los comprendedores, porque, como excelentemente lo dice el señor de Montaigne, y Azorín, mi amigo, puede certificarlo, «nous avons bien plus de poètes que de juges et interprètes de poésie; il est plus aisé de la faire que de la connaître».

Rubén Darío, *El canto errante*

... téngase en cuenta que yo sonrío o me río porque veo una cosa y me imagino otra.

Alfonso Sastre, *Ensayo general sobre lo cómico*

1. La representación del sujeto artístico en el «imperio realista»

En los capítulos precedentes hemos abordado la emergencia de la novela de artista en la narrativa del fin de siglo, así como su vínculo con el desplazamiento del lugar de enunciación del escritor, que ha dejado de ser el del intelectual orgánico, en el sentido dado por Gramsci, a las instituciones políticas para ocupar un lugar específico, relativamente autónomo, respecto a aquellas. Tránsito este que condiciona asimismo el cuestionamiento acerca del «para qué» del arte y la problemática adaptación social de los artistas, que es, en definitiva, el conflicto dinamizador de la trama de las novelas del subgénero.

Desde una perspectiva específicamente literaria, tal contexto histórico se encuentra indeleblemente signado por la consagración del modernismo como orientación poética que permitió el ingreso de la literatura en español en la modernidad. De ahí la excepcionalidad de *La raza de Caín*, donde Carlos Reyles opta por el realismo literario para representar el mundo interior del poeta, en lugar de la prosa modernista que impregna de lirismo la mayoría de las novelas del subgénero en la América hispánica del primer fin de siglo, en las que unos escritores, que son a la vez juez y parte, descubren en el artista un ejemplo modélico del sujeto problemático de la modernidad.

Los textos que nos disponemos a abordar en este capítulo, *El terruño*, de Carlos Reyles, sobre el que ya adelantamos algo en el capítulo anterior, y *El mal metafísico*⁴⁴, de Manuel Gálvez (1882-1962), ambos publicados en 1916 —año de la muerte de Rubén Darío⁴⁵— en Montevideo y Buenos Aires, respectivamente, retoman la conflictiva existencia del poeta finisecular, con una diferencia fundamental respecto a las novelas de artista sobre las que hemos tratado en los capítulos precedentes: el tiempo histórico del enunciado ya no coincide, al menos completamente, con el de la escritura, que es el de los años que rodean a la celebración del Centenario. Años en los que la situación del escritor en el entramado político-social de América Latina experimenta importantes cambios directamente relacionados con la culminación de dos procesos que se inician en el siglo anterior: por una parte, se consolida la profesionalización del escritor (Altamirano y Sarlo, 33) y, por otra, la narrativa de la América hispánica alcanza la emancipación definitiva (Grases, 1989 y Uslar Pietri, 1979) que, iniciada por los políticos-escritores de mediados del siglo XIX, cristaliza ahora en la llamada narrativa de la tierra. Esta reelaboración estética del discurso identitario se vio impulsada por la renovación de la búsqueda de la emancipación intelectual en las repúblicas latinoamericanas en los años que rodean a la celebración de los respectivos centenarios. En el Río de la Plata tal compromiso estuvo liderado por los jóvenes escritores del novecientos que, como Manuel Gálvez o Ricardo Rojas, se habían formado a la sombra de la llamada en la Argentina «generación del ochenta», y que desarrollaron una intensa «actividad literaria y propagandística en torno a los temas del nacionalismo cultural» (Altamirano y Sarlo, 33). Asimismo, entre los dos procesos mencionados existiría una relación de interdependencia, como parece indicar el hecho de que Gálvez los aborde a renglón seguido en el primer volumen de los cuatro que conforman la serie *Recuerdos de la vida literaria*⁴⁶ (1944-1962), que se terminó de publicar el mismo año de la muerte de su autor. Gálvez se erige aquí, junto con Ricardo Rojas, en paladín del recién estrenado nacionalismo cultural:

⁴⁴ Las citas extraídas de esta novela aparecerán referenciadas mediante el título abreviado *MM*, seguido del número de página de la edición consultada.

⁴⁵ Coincidencia esta que no ha influido en absoluto en la elección de estas dos novelas, de igual modo que su señalamiento no pretende insinuar que la muerte de Darío determinara el fin del modernismo; simplemente como un indicio del transcurso temporal que media entre el contexto intelectual del fin de siglo, en el que Reyles escribe las obras estudiadas en el capítulo anterior, y el de la segunda década del siglo XX, en el que se publican *El terruño* y *El mal metafísico*.

⁴⁶ En adelante, las referencias de las citas extraídas de esta obra aparecerán con el título abreviado como *R*, seguido del número del volumen correspondiente y de la página.

Con mi generación [...] aparece en la Argentina el tipo de escritor profesional. No quiero decir del escritor que vive solo de las letras, porque este fenómeno es desconocido aquí, salvo entre los autores de teatro, sino del hombre que se dedica principalmente al trabajo literario, que publica libros con regularidad [...].

Fue también mi generación la primera que miró hacia las cosas de nuestra tierra. Es verdad que Sarmiento, Lucio López, Julián Martel, Payró y Lugones hicieron obra argentina. Pero sus trabajos fueron aislados y cada uno de ellos perteneció a una generación diferente. Mi generación, pasado el europeísmo inicial, fue ardientemente «nacionalista», dando a esta palabra un vasto significado, no el restringido que tiene ahora. Dos escritores de nuestro grupo, Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista*, libro aparecido en 1909, y Manuel Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga*, publicado en 1910, serían los primeros en preconizar un nacionalismo argentino (*RI*: 37-38).

Desde la perspectiva de la novela de artista, los dos procesos a los que acabamos de hacer referencia van a condicionar un cambio sustancial respecto al primer fin de siglo: la elección del código realista —que si bien ya encontrábamos en *La raza de Caín*, adquiere ahora una significación más amplia—, el empleo de la parodia, así como la ampliación del centro de interés narrativo más allá del mundo interior del poeta, serán las líneas axiales de la reformulación experimentada por la novela de artista en los años que rodean al Centenario.

2. El tiempo de la escritura

El terruño y *El mal metafísico* ejemplifican la revalorización que conoce el código realista en las primeras décadas del siglo XX, a la par que las «remanencias recalcitrantes del imperio del modernismo, ya caduco, ya jubilado» (Zum Felde, 1967: 9-10), se solapan con «el influjo de las nuevas corrientes que, aquí en el Plata, se denominaban, en conjunto, como “Vanguardismo”» (Zum Felde, 1967: 10). De ese modernismo caduco y jubilado se desmarca Rubén Darío ya en 1905 cuando «inyecta una dosis de prosa en el verso» (Paz: 138) de *Cantos de vida y esperanza*. El propio Darío nos ofrece un testimonio de la mencionada convivencia entre el modernismo y la incipiente vanguardia en su artículo «Marinetti y el futurismo», publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1909. Allí atribuye el papel fundacional del futurismo al «gran mallorquín Gabriel Alomar⁴⁷» (Darío, 2009: 153), aunque, adelantándose a la interpretación de sus

⁴⁷ Manuel Gálvez recuerda con afecto su relación epistolar con Gabriel Alomar (*RI* 290).

palabras como una acusación de plagio contra Marinetti, Rubén añade: «¿Conocía Marinetti el folleto en catalán en que expresa sus pensares de futurista Alomar? Creo que no, y que no se trata sino de una coincidencia» (Darío, 2009: 153). Como él mismo recuerda, ya se había referido a esta emergente orientación de la literatura en sus «Dilucidaciones», escritas por encargo de *El Imparcial* de Madrid y que sirven de prólogo a *El canto errante* (1907): «Precepto, encasillado, costumbres; clisé..., vocablos sagrados. *Anathema sit* al que sea osado a perturbar lo convenido de hoy, o lo convenido de ayer. Hay un horror de futurismo» (Darío, 2007: 319).

Mientras la vanguardia comienza a recoger el testigo de la preocupación estilística que había orientado la búsqueda de los modernistas, la restauración del imperio del yo llevada a cabo por estos —con Carlos Reyles a la cabeza, como había celebrado José Enrique Rodó en «La novela nueva. A propósito de las *Academias* de Carlos Reyles»—, tras la hegemonía del naturalismo, impregna asimismo de subjetividad las producciones de los herederos del realismo decimonónico. Este realismo renovado convive, pues, con la defensa del creacionismo llevada a cabo por Vicente Huidobro en el Ateneo de Buenos Aires en 1916 (Huidobro: 37) —el mismo año en el que Reyles y Gálvez ven publicadas sus novelas— o con la producción de Macedonio Fernández, mentor de la vanguardia argentina. Aunque en el próximo capítulo abordaremos la obra de Macedonio en relación con *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, tal vez no esté de más recordar ahora que sus prosas dan testimonio de la temprana permeabilidad del Río de la Plata a las corrientes vanguardistas, dado que los textos finalmente compilados en 1928 bajo el célebre título *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* van desde 1903 hasta el año de la publicación del volumen.

A la luz de los ensayos de Manuel Gálvez, puede concluirse que aquellos escritores pertenecientes al circuito de la llamada *alta cultura* que optaron por la revalorización del código literario realista autodefinían su propia orientación mimética por oposición a las poéticas más experimentales de los llamados vanguardistas, así como por su voluntad de acercamiento a la mayoría de un público lector, para el que tanto el modernismo como el vanguardismo exigían un esfuerzo que excedía sus capacidades (y/o su disponibilidad) de recepción. La mencionada oposición entre realistas y vanguardistas perpetuaba además la polémica en torno a la dicotomía entre la autonomía y el com-

promiso del arte, cuyo episodio más célebre fue el protagonizado en los años veinte por los grupos bonaerenses de Boedo y Florida, que testimonia asimismo el éxito de público de Manuel Gálvez. El grupo de Boedo se apoyó en la acogida que el público brindó a la factura realista de Gálvez —de la que el propio autor hará gala en el segundo volumen de sus *Recuerdos de la vida literaria*— para legitimar su propia orientación estética. Al menos, esa fue su lectura de la producción literaria de Gálvez hasta 1924, fecha en la que los boedistas Leónidas Barletta y Nicolás Olivari firman el célebre manifiesto «¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?».

Gálvez es en 1924 un novelista de éxito: tras sus inicios poéticos con *El enigma interior* (1907) y *Sendero de humildad* (1909), vira hacia la narrativa al publicar ese texto híbrido entre el ensayo y la novela que es *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), para decantarse definitivamente por el género novelesco en *La maestra normal* (1914), merecedora de elogiosas críticas por parte de los escritores ya consagrados. Entre estas muestras de apoyo se encuentra una carta de Carlos Reyles que Gálvez rememora con orgullo: «Carlos Reyles, el maestro de la novela uruguaya, declaraba que mi novela estaba “cuidadosamente compuesta y escrita *con amore*”, palabras importantísimas por tratarse de quien supo construir novelas perfectas y era, además, uno de los mejores prosistas de nuestra lengua» (*R II* 58). Tras su ópera prima novelesca, Gálvez retoma el ensayo en *El solar de la raza* (1913), antes de redactar *El mal metafísico* (1916), al que suceden *La sombra del convento* (1917), *Nacha Regules* (1919) e *Historia de arrabal* (1922).

También de 1924 data el trabajo de Nicolás Olivari y Lorenzo Stanchina *Manuel Gálvez. Ensayo sobre su obra*, cuyo tono impudicamente elogioso —«Antes de Gálvez no había un solo escritor que mereciera ese nombre por antonomasia. Gálvez es precursor y continuador. Es el primer novelista argentino y aún de América» (Olivari y Stanchina, 56)— hace tabla rasa respecto a la nómina de escritores de la llamada «generación del 80», que incluye inevitablemente los nombres de Eugenio Cambaceres, Lucio V. Mansilla, Lucio V. López, Eduardo Wilde, Miguel Cané y Martín García Mérou. En su ensayo, Olivari y Stanchina presentan a este Gálvez merecedor del favor del público como precursor del realismo social que ellos propugnan, y no dudan en poner en entredicho la filiación católica de Gálvez para aproximarlos a las convicciones socialistas de

los integrantes del grupo de Boedo: «Nosotros no creemos mucho en sus ideas católicas. Quien escribió *Nacha Regules* y otros libros, es un espíritu libre de la disciplina. Gálvez es liberal y demócrata. [...] Parece no estar de acuerdo con la Iglesia en algunos puntos, sobre todo en la cuestión social. Gálvez la ve con cierto espíritu de socialista independiente» (Olivari y Stanchina, 116). Pasado el tiempo, cuando Gálvez rememore la aparición de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) en el segundo volumen de sus *Recuerdos*, no perpetuará la imagen de un antagonismo radical entre los grupos de Florida y Boedo:

En febrero de 1924 apareció la revista *Martín Fierro*. [...] No fue *Martín Fierro* vanguardista desde el primer momento. En los tres primeros números, todo el vanguardismo consistió en sendos artículos de Apollinaire y Morand, en la traducción de una página de Giraudoux y en las greguerías —pues más o menos lo eran— de Gironde. En cambio había mucha política y, en general, de izquierda. [...] El vanguardismo, la nueva sensibilidad, venían de París, significaban lo extranjero, el esnobismo, y es indudable que el nombre del gaucho de José Hernández no le caía bien a un periódico de semejantes intenciones y aficiones (*R II* 248).

Y más adelante añade: «El máximo de veneno lo gastaron en satirizar a mis amigos de Boedo. No sé cómo alguno de ellos no le rompió la cabeza a Méndez, director responsable. Los llamaban “los cretinos de Boedo”. Se especializaban con Castelnovo y Barletta» (*R II* 252).

No obstante, puede que lo más destacable de estas polémicas no sea tanto su contenido como el hecho de que trascendiesen los límites del campo literario, que los escritores buscasen hacerlas públicas ante unos lectores *profanos* a los que sentirían la necesidad de conquistar. Cambio indicativo de cierta aproximación a la multitud, a esa masa que las corrientes socialistas identificaban «como el elemento fundamental en la convivencia humana» (Rodríguez Monegal: 115), y que en el *Ariel* de José Enrique Rodó, en cambio, constituía lo otro respecto de lo que el escritor se distingue, se distancia, y así se autodefine por contraposición. Sobre la ficcionalización de este acercamiento del escritor a la multitud, como indicio de un renovado intento de reconciliación entre el arte y la vida, trataremos más abajo en relación con *El mal metafísico*, de Manuel Gálvez, y *El terruño*, de Carlos Reyles.

Tal ensayo de reconciliación ya iniciado, como vimos, por los escritores del primer fin de siglo, entre los que se contaba Reyles, traza asimismo la continuidad respecto a la politización del discurso literario, más evidente en las obras de los reanimado-

res del realismo decimonónico que en las de los autores adscritos a las vanguardias históricas, donde la relación entre literatura y política se articula de otro modo: «La revolución en la palabra como necesario correlato de la revolución social» (Millares, 2010: 16). Y es precisamente en el seno de esta revolución de la palabra donde encontramos una de las más lúcidas ficcionalizaciones del afán de conquista que alentaba la publicidad concedida a las polémicas literarias: se trata del capítulo «La conquista de Buenos Aires», incluido en *Museo de la novela de la Eterna*⁴⁸ (1929-1947⁴⁹), de Macedonio Fernández, sobre la que volveremos en el capítulo siguiente. Por el momento baste señalar cómo Macedonio (1993: 198) da cuenta de que «cada uno de estos bandos buscaba dominar» no únicamente el campo literario, sino y fundamentalmente, a «la población»: ese público lector, en su mayoría neutral. Y para ello emplean estrategias persuasivas basadas en los dos principios básicos de toda verdadera conquista, es decir, aquella que es llevada a cabo sin la concurrencia de medidas coercitivas: el amor y el humor. Si los Enternecientes, a través de «una poemática ultratierna y la invención de relatos apasionantes», apelan a la sentimentalidad del público, los Hilarantes, por su parte, «con una literatura y multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad provocadores de grotesco», intentan deslumbrar y divertir.

No obstante, la victoria cuantitativa en la batalla por el favor del público correspondió a las propuestas afines al realismo literario, que encontró su carta de legitimidad, precisamente, en la ampliación del público lector que, en el caso de Argentina, fue el resultado del éxito de las políticas estatales de alfabetización. Desde finales del siglo XIX el Estado venía desarrollando estas políticas con la finalidad de formar a los ciudadanos requeridos por el proyecto modernizador, con la consiguiente «aparición de un nuevo público lector que en su mayoría se mantuvo ajeno al espacio tradicional de la cultura letrada, y que canalizó su recién adquirida destreza en periódicos, folletos y folletines» (Gramulio: 8). Será en los primeros años del nuevo siglo cuando una parte de

⁴⁸ En adelante nos referiremos a esta obra mediante su título completo o el abreviado *Museo*. En las referencias de las citas del texto aparecerá el nombre de su autor en lugar del apellido por su mayor valor diferenciador.

⁴⁹ De acuerdo con el estudio de Ana María Camblong, incluido en la edición de la novela que se recoge en el apartado de bibliografía, 1929 y 1947 marcan dos hitos en la cronología del texto. 1929 se corresponde con la fecha del manuscrito íntegramente copiado por Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, en el que se ponen en limpio los papeles hológrafos de Macedonio; 1947 es la fecha de la copia completa mecanografiada. Si bien, como es sabido, esta obra de Macedonio será publicada póstumamente en 1967, gracias a la labor de su hijo Adolfo de Obieta.

esos recién incorporados consumidores de las producciones letradas, que hasta entonces habían focalizado su interés exclusivamente en el circuito de la cultura popular, comience a desplazarse hacia el espacio de la alta cultura. Aunque el número de lectores y espectadores no llegó «a ser comparable [...] con el que disfrutaron aquellas expresiones populares, fue sin embargo lo suficientemente consistente como para que en él la novela y el teatro encontraran un público capaz de sostener una producción regular» (Gramulio: 8), siempre que esta satisficiera sus expectativas miméticas.

3. El tiempo del enunciado y el «para qué» de la novela

Independientemente del contexto histórico-geográfico, podemos entender el realismo como una forma de representación orientada hacia la consecución de un efecto de realidad. De acuerdo con la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1992), dicho fin caracteriza aquellas ficciones que establecen una relación de semejanza con la realidad efectiva extratextual, que es únicamente una parte del mundo real o mundo real global, «formado por el mundo real efectivo y por todos los mundos en este enraizados, que son los mundos de los sueños, de los deseos, de los temores, de las creencias, de la imaginación, etc.» (Albaladejo: 50).

Luego, cuando afirmamos, como hemos venido haciendo hasta ahora, que *El terruño* de Carlos Reyles y *El mal metafísico* de Manuel Gálvez son novelas realistas, asumimos su cualidad ficticia, dado que no se trataría de representaciones de esa realidad efectiva, sino de una realidad ficcional cuya lógica (Albaladejo: 53) determina que los «seres, estados, procesos, acciones e ideas» allí representados, «si bien no forman parte de la mencionada realidad [efectiva], tienen unas características tales que podrían perfectamente pertenecer a la misma». De ahí que, de acuerdo con la teoría de los mundos posibles, *El terruño* y *El mal metafísico* sean representaciones de realidades ficcionales construidas según un modelo de mundo de tipo II o «modelo de mundo de lo ficcional verosímil» (Albaladejo: 53), cuyo efecto de realidad se ve reforzado por las referencias históricas o biográficas —mucho más evidentes que en *La raza de Caín*— pertenecientes a la realidad efectiva.

En este sentido, gran parte de los personajes de *El mal metafísico* de Gálvez exhiben características propias de los escritores de la llamada generación del Centenario⁵⁰ o generación del 900⁵¹; esto es, de los «amigos» a los que el autor dedica las páginas del primer volumen de sus *Recuerdos de la vida literaria*. De hecho, los dos personajes más relevantes del círculo de amistad del protagonista de *El mal metafísico*, Abraham Orloff y Eduardo Itúrbide, resultan muy evocadores⁵² de dos de aquellos amigos del joven Gálvez, como nos lo confirma él mismo en el segundo volumen de sus *Recuerdos* (73-74): Alberto Gerchunoff y Ricardo Olivera, respectivamente. Nuestro objetivo no será especificar con exhaustividad la relación entre los hechos y personajes representados en las novelas de Reyles y Gálvez y aquellos otros de la realidad efectiva con los que mantienen una relación de *semejanza*, aunque esta sea de tal grado que indujera a Gálvez a explicar: «Lo habitual es que mezclemos rasgos de seres existentes con rasgos de nuestra invención», de modo que los personajes sean el resultado de combinar —concluye, citando a Mauriac— «con más o menos habilidad, lo que nos suministra la observación de los otros y el conocimiento que tenemos de nosotros mismos» (Gálvez, 1959: 64). Si bien, de acuerdo con la *ley de máximos semánticos* (Albaladejo: 54), esta integración de determinadas secciones de la realidad efectiva en el discurso novelesco no diluye en absoluto su naturaleza ficcional, sino que, muy al contrario, constituye «un importante sostén de la ficción misma» (Albaladejo: 61), ya que refuerzan la relación de semejanza que define su vínculo con el mundo real y, por consiguiente, el buscado efecto de realidad. Nos limitaremos, por tanto, a señalar dichas referencias o semejanzas cuando resulten relevantes en relación con nuestra perspectiva de estudio: el abordaje del arte y el artista como materia novelable.

En este sentido es en el que el trasfondo histórico elegido por Carlos Reyles en *El terruño* se nos revela de capital importancia: la Revolución de las Lanzas (1870-1872) fue, como destaca Barrán, la primera guerra civil puramente uruguaya, sin alian-

⁵⁰ Denominación preferida por Payá y Cárdenas en *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*; en adelante, el título de esta obra aparecerá abreviado como *El primer nacionalismo*.

⁵¹ Denominación empleada por Altamirano y Sarlo en «La Argentina del Centenario: Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos».

⁵² No empleo el término *trasunto* para establecer la relación entre Gerchunoff y Olivera con los personajes de Gálvez porque, como el propio autor nos avisa, a pesar de que en su novela aparecen muchos escritores de su tiempo, están «muy desfigurados en su mayoría» (Gálvez, 1959: 113), y por otra parte, como veremos más adelante, la sátira de la que es objeto el personaje de Abraham Orloff parece remitirnos además al futurista ruso Mayakovsky..

zas de los partidos del Uruguay con los unitarios y federales argentinos, como tampoco con los bandos brasileños. La rebelión estuvo comandada, tal como se recoge en la novela de Reyles, por Timoteo Aparicio Saravia: «Después hablaron [...] de si el caudillo Saravia se levantaría o no se levantaría» (T 84). Saravia, que en 1870 era un miembro destacado del Partido Nacional (Blanco), lideraría esta contienda bajo la consigna de un nacionalismo criollista que contaba con el apoyo de los caudillos rurales, enfrentados al gobierno del Partido Colorado presidido por Lorenzo Batlle, que había excluido a los blancos de toda participación gubernamental. La Paz de Abril de 1872, que marcó el final de la guerra, se saldó con la división del país entre los dos partidos políticos, tras acordar la denominada «política de coparticipación». No obstante, no establecieron una coalición gubernamental, sino una dualidad: al Partido Blanco le fue asignada la jefatura política de cuatro departamentos. La Paz de Abril no satisfizo a una parte de los liberales de Montevideo que juzgaron la contienda como mera lucha por el poder y responsabilizaron a los partidos institucionales de la ralentización del proceso modernizador del país. Estos liberales de uno y otro bando eran los llamados «principistas», por su demanda de respeto de los *principios* constitucionales frente al caudillismo, como condición de posibilidad para el progreso de la nación. Con este fin los principistas se desvinculan de los partidos tradicionales y en 1872 la facción blanca se aglutina en torno al Club Nacional y los colorados, en torno al Club Libertad, fundado en *El terruño* por el protagonista. El Club Libertad se muestra como antecedente del Club Vida Nueva, que Reyles lideró en 1901, y que, de igual modo que su personaje, terminará abandonando, en 1903, como veíamos en el capítulo anterior. Es decir, la sección de la realidad efectiva que Reyles introduce en su novela se corresponde con la primera manifestación de la independencia de los intelectuales uruguayos respecto del poder institucional.

No obstante, el narrador de *El terruño* adopta la perspectiva de aquellos hacendados de la década del setenta que «consideraron a estos “doctores” principistas como ilusos carentes de sentido práctico» (Nahum: 40). Juicio extraído de la realidad efectiva, que sirve a Carlos Reyles para desvincularse de aquellas orientaciones racionalistas y utópicas al tiempo que se reafirma en sus tesis materialistas: «Mas, caso peregrino y gracioso: a pesar del trasnochado racionalismo de los doctores y las truculencias caudillescas, el país prosperaba, gracias a que las energías productoras y la evolución de los intereses iban estableciendo las eternas jerarquías y el orden supremo allí donde los po-

líticos ponían sólo farragosa confusión» (T 82). Reyles traslada a ese iluso principista montevideano, Temístocles Pérez y González, al Uruguay rural, donde, como veremos más abajo, su renuncia al trasnochado racionalismo se nos revela como condición de posibilidad para su desplazamiento fuera del orden institucional; esto es, para la transformación de Temístocles Pérez y González en un intelectual moderno. Por tanto, la elección de la Revolución de Las Lanzas como trasfondo histórico de la novela, además de cumplir una función reforzadora del efecto de realidad, se encontraría asimismo motivada por la reflexión de su autor acerca del sujeto artístico. Reyles elige la contienda cuyo final pactado funcionó como factor precipitante de la transformación definitiva de muchos de aquellos letrados uruguayos en intelectuales modernos, tal como él mismo ficcionaliza a través del poeta trunco de *El terruño*.

A diferencia de *El terruño* de Reyles, en *El mal metafísico* de Gálvez la noticia de los protagonistas políticos del periodo de casi diez años abarcado en el texto no resulta tan evidente; o, al menos, no tanto como los elementos semánticos cuyos referentes pertenecen a la realidad efectiva del ambiente específicamente literario. Entre los que aparecen más tempranamente se encuentran la mención del suplemento del diario bonaerense *La Patria*, donde el protagonista, Carlos Riga, publica sus versos, o la del café La Brasileña, centro neurálgico de las tertulias de la bohemia durante los primeros años de Gálvez en Buenos Aires. La mencionada elipsis de los nombres canonizados por los manuales de historia se mostraría acorde con la concepción de la novela histórica expresada por el autor en el prólogo a su obra de 1956, *Tránsito Guzmán*, en la que reverbera la noción de intrahistoria de Miguel de Unamuno, con quien Gálvez mantuvo, según sus propias palabras, una «amistad epistolar» (R II 288): «Claro es que la novela no suele ser la historia de los gobiernos, de las guerras y de los sucesos públicos. Es la historia del pueblo, la historia exterior e interior del hombre, la de sus costumbres, la de sus pasiones. La novela realista, sobre todo, es la historia de lo cotidiano» (Gálvez, 1956: 8).

No obstante, no deja de llamar la atención ausencia semejante en una novela cuyo escenario, la ciudad de Buenos Aires, fue el núcleo del proceso de democratización de la República Argentina que, de acuerdo con Payá y Cardenas (1980), tuvo lugar entre 1904 y 1910 —tras el segundo mandato del general Julio Argentino Roca—, periodo

temporal incluido en el tiempo del enunciado de *El mal metafísico*. De ahí que resulte muy significativa la división temporal de las tres partes que integran la novela, cuyos respectivos comienzos coinciden con las fechas de los acontecimientos que podríamos identificar como puntos de inflexión en el eje diacrónico del proceso democratizador de la Argentina.

En *El mal metafísico* llegamos a Buenos Aires en torno a los años en los que, de acuerdo con Payá y Cárdenas, se inicia el crepúsculo de la hegemonía política del general Roca: estamos en 1902 o 1903, como nos indican los datos biográficos de la patrona de la primera casa de huéspedes habitada por Carlos Riga: «La casa de huéspedes de la calle Tacuarí, [...] fundada por doña Luisa Curli de Regules, viuda de un capitán Regules, [...] que murió en la revolución del 80. [...] Enviudó a los veintidós; y pocos meses después estableció la casa de huéspedes. Tenía ahora cuarenta y cinco años» (MM 19).

El comienzo de la segunda parte de la novela, pasados cuatro años desde la llegada de Carlos Riga a Buenos Aires —estamos en 1906-1907—, coincide con la investidura de José Figueroa Alcorta como presidente, cuyo gobierno supuso el fin de la hegemonía política del llamado oficialismo (Payá y Cárdenas, 1978: 82): Figueroa Alcorta «mostró con toda claridad que pensaba apoyarse, para gobernar, en los partidos que formaban la coalición antirroquista, o sea, los autonomistas de Pellegrini y los republicanos que respondían a la dirección del ingeniero Mitre». Hizo suya la reivindicación democrática de estas agrupaciones, que abogaban por la legislación del voto libre y garantizado, e inició el diálogo con el líder de la Unión Cívica Radical, Hipólito Yrigoyen, elegido presidente el mismo año que Gálvez publica *El mal metafísico*. Además, al comienzo de esta segunda parte de la novela, Gálvez aprovecha la incursión del poeta protagonista en la prensa, sobre la que trataremos específicamente más abajo, para insertar una referencia velada, dada la disparidad de fechas, al episodio de distanciamiento entre el general Roca y Carlos Pellegrini (Payá y Cárdenas, 1978: 24), el político «más representativo de su generación» y hasta entonces su «mejor socio en el ajetreado mundo del poder», que había tenido lugar en 1901, «con motivo del proyecto de unificación de la deuda externa»:

Era *El Orden* un diario político fundado por Basa, para sostener cierta candidatura oficial a la presidencia. Basa, que se recibiera de abogado hacía tres años y había querido ahora entrar en política, fundó *El Orden* creyendo que no habría otro

candidato oficial que el suyo. Pero las cosas cambiaron, y el candidato de Basa, que no podía triunfar, porque había perdido el apoyo del presidente, se había arrojado a la oposición. *El Orden*, pues, que había nacido para ser gubernista —ya que Basa no concebía estar contra el gobierno y adulaba ahora a los políticos como antes a los profesores de la Facultad— no tuvo otro remedio que seguir aquel ingrato camino (*MM* 141).

Menos velada resulta la referencia a la revista *Ideas* (1903-1905), fundada por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera, a través del proyecto editorial que impulsan Carlos Riga y Eduardo Itúrbide, la revista *La Idea Moderna*, que «venía a trabajar por la regeneración de la república, a restaurar los viejos ideales, a modelar la conciencia de la raza y a soldar los eslabones de la nacionalidad dispersa para dar unidad a la patria» (*MM* 72). *La Idea Moderna* se convierte en el centro aglutinador del grupo de jóvenes poetas con los que Riga entra en relación desde su llegada a Buenos Aires, de igual modo que la revista *Ideas* fue el vínculo de la joven generación intelectual a la que pertenecía Gálvez y que hoy conocemos como generación del Centenario o generación del 900: Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Juan Pablo Echagüe, Ricardo Olivera, Alberto Gerchunoff, Emilio Becher, Atilio Chiappori y Mario Bravo, de acuerdo con la nómina establecida por Payá y Cárdenas. Sus integrantes parecían haber leído con atención el ensayo que Rodó les dirigiera en 1900: «Admiraba[n] la obra de progreso realizada por sus padres, pero negaba[n] la bondad de todas las consecuencias que esta había traído consigo al país. El materialismo y la falta de ideales eran duramente criticados» (Payá y Cárdenas, 1978: 20).

Por los tiempos de la revista *Ideas* Gálvez era afín a la doctrina del arte por el arte, tal como él mismo reconocerá en el primer volumen de sus *Recuerdos* al hilo de la rememoración de su trato con Francisco Antonio Sicardi, quien podría haber prestado algunos de sus rasgos al personaje de Escribanos, «aquél médico singular [...] [que] acallaba los resabios de sus ilusiones literarias componiendo encrespados y pecaminosos versos que no quería publicar» (*MM* 50) y cuya exhibida excentricidad resulta pareja a la de Sicardi:

Sicardi, como Almafuerte [también ficcionalizado en *El mal metafísico*] era “un raro” y hubiera podido figurar en el libro de Rubén Darío. La rareza de Sicardi estaba en su literatura y en su espíritu. [...] Podría considerársele como el antiacadémico por excelencia. Su prosa relampagueante, de un vigor verbal muy grande, pero hartamente incorrecta y aun bárbara, debía indignar a los puristas, que entonces abundaban en Buenos Aires (*R I* 114).

Si bien, Gálvez no ratifica esta semejanza: «Todo el mundo ha reconocido en el doctor Escribanos a José Ingenieros: es un retrato físico y moral. La visita que Riga le hace como enfermo al doctor Escribanos es la que yo, neurasténico, le hice a mi amigo José Ingenieros» (*R II* 74).

Cuando alcanzamos la tercera parte de la novela el fin del poeta modernista Carlos Riga coincide con «la Exposición Internacional de Bellas Artes, inaugurada hacía poco, constituía uno de los más importantes números con que se festejaba el Centenario de la revolución de Mayo» (*MM* 260): estamos en 1910, año en el que Roque Sáenz Peña releva a Figueroa Alcorta en la responsabilidad presidencial, para culminar dos años después el proceso democratizador iniciado por este, con la promulgación de la ley Sáenz Peña, por la que quedó instaurado en la Argentina de 1912 el voto secreto, aunque el sufragio universal no llegaría hasta 1947.

En el 1910 de *El mal metafísico* asistimos, pues, a las exequias del poeta modernista, tras acompañarlo durante casi una década por los barrios y avenidas del «Buenos Aires: Cosmópolis» en el que, seis o siete años antes de la llegada de Carlos Riga, Rubén Darío había publicado sus *Prosas profanas*: «Rubén Darío había dejado en Buenos Aires su huella de genio y de poesía cuando nosotros nacimos a las letras » (*R I* 41). Gálvez parece rendir homenaje a Darío en *El mal metafísico* al ficcionalizar la metamorfosis de su poética, mediante la evolución de las composiciones de su protagonista:

Los jardines místicos. Era un volumen de doscientas páginas y contenía sesenta composiciones. Se hallaba dividido en dos partes. La primera, donde estaban los versos más antiguos de la colección, era elegíaca, melancólica, de una tristeza lluviosa, de una tristeza de tuberculosis o de domingo en provincia. La segunda parte se componía de veinte poemas de índole realista, escritos en el idioma de todos los días, versos innovadores en cierto modo, llenos de carácter, que revelaban el odio a la belleza convencional y a las jergas poéticas de todos los tiempos (*MM* 201).

Tal viraje de la poética del personaje resulta, no obstante, más afín a las convicciones estéticas del propio Gálvez que a las de Darío. Esta semejanza es confirmada por su autor, al referirse a su primer poemario, *El enigma interior* (1907): «En mi novela *El mal metafísico* se habla mucho de ese libro. Allí aparece con el título de *Los jardines místicos* y su autor es el protagonista, el poeta Carlos Riga» (*R II* 274). A ese primer poemario le siguió *Sendero de humildad* (1909), en el que Gálvez hace explícita la

transformación de su poética, análoga a la metamorfosis experimentada por los poemas del personaje de Riga, en el prólogo a la edición de 1920: «La tendencia realista a que responde, y que está de moda actualmente, era hace once años una audaz novedad. [...] Fue, en cuanto a los asuntos, los sentimientos, la filosofía y el lenguaje, la primera reacción contra el decadentismo» (Gálvez, 1920: 5-6). *Sendero de humildad* prefigura además las tesis de su siguiente obra, *El diario de Gabriel Quiroga* (1910):

Queden para otras almas
las grandes capitales, las ciudades enormes,
complicadas y torvas como las catacumbas,
y envolventes lo mismo que pulpos multiformes
(Gálvez, 1920: 166).

En el texto de 1910 ve la luz este *alter ego* de Gálvez, que reaparece en *La maestra normal* y posteriormente en *El mal metafísico*: Quiroga, ese lector infatigable que escribe «un diario íntimo para su perfeccionamiento espiritual» (MM 168), funciona aquí como portavoz de las propias convicciones estéticas y políticas de su autor, al mostrar su preferencia por la segunda parte del poemario de Carlos Riga, frente a la primera, que juzga *verlainiana*:

La segunda parte era original y tal vez importaba una renovación. En ella se mostraba, hasta la evidencia, cómo en la realidad que nos rodeaba, en las cosas vulgares, en la vida cotidiana, existía verdadera poesía. Estábamos ya hartos de la poesía convencional, imitada de los clásicos, los románticos o los decadentes. Y otro mérito de *Los jardines místicos*: que a la renovación de asuntos correspondía una renovación de lenguaje. [...] los decadentes también tuvieron un lenguaje poético convencional y había ya llegado la hora de acabar con eso. No había palabras poéticas, señores. Todas las palabras eran buenas. Necesitábamos convencernos de que nuestro lenguaje de todos los días podía expresar los más profundos sentimientos y las más sutiles bellezas (MM 203).

Por tanto, a la luz de los *Recuerdos de la vida literaria* de Gálvez, podemos leer *El mal metafísico* como la ficcionalización de sus propias memorias del «pasado inmediato», por emplear la fórmula de Alfonso Reyes, correspondiente a la primera década del siglo XX. Lectura esta concordante con el empleo de una voz narradora omnisciente que emplea las formas verbales en pasado desde el comienzo de la novela hasta el punto final: «Era ya casi de noche y había vuelto a llover. La lluvia caía fina y tristemente» (MM 271). Dicha lectura encuentra un apoyo fundamental en la coincidencia bastante aproximada entre las fechas que limitan el tiempo del enunciado en la novela y las del primer volumen de los *Recuerdos* de Gálvez, anunciadas ya en el título: 1900-1910,

aunque luego descubramos en las páginas finales alguna referencia a la Guerra del 14. En su prólogo, Gálvez advierte: «Hablo en este volumen, como lo dice su título, de los compañeros de vida literaria que tuve en mi juventud y de aquellos hombres que pueden ser considerados, en un sentido cualquiera, como mis maestros. A unos y a otros los conocí en la década de 1900 a 1910» (*R I* 10). El propio Gálvez nos confirma que *El mal metafísico* es una ficcionalización de sus propias memorias de aquellas experiencias: «Hoy está de moda hablar del 1900. [...] Entre nosotros creo haber contribuido un poco al mejor conocimiento de esos años con mi novela *El mal metafísico*» (*R I* 10). Y en el segundo volumen de la obra reconoce haber experimentado él mismo esta forma de leer su novela de 1916: «Al cabo de los años, [...] *El mal metafísico* [...] empieza a ser visto como un documento del pasado. Al corregir pruebas, hace unos años, me parecía estar leyendo una novela histórica» (*R II* 79).

Porque para Manuel Gálvez, el valor histórico de la novela reside en su valor documental del periodo correspondiente al tiempo del enunciado, tal como afirma en el prólogo de *Tránsito Guzmán* (1956) y reitera tres años después en su ensayo sobre «La novela histórica», incluido en *El novelista y las novelas*. Gálvez cifra ese valor histórico-documental en el hecho de que la novela «no sólo refleja y narra formas de vida [...] sino que la mayoría de los personajes ha existido» (*Tránsito Guzmán* 7), tiene una fuente, como les sucede a los personajes de *El mal metafísico*. Por tanto, su inserción de elementos de la realidad efectiva en la novela no buscaría únicamente reforzar la verosimilitud de lo narrado, sino cumplir asimismo una función análoga a la que se atribuye a los textos históricos no ficcionales. Análoga y no idéntica, dado que en estos «las discordancias con la realidad efectiva han de ser reputadas como falsedades» (Albaladejo, 52):

La novela histórica posee un formidable valor didáctico. Sea que los libros de Historia cansan al distraído y apresurado lector moderno, sea que los historiadores puros —como ocurre entre nosotros— escriben generalmente con escasa elegancia y no saben dar interés y vitalidad a sus libros, el caso es que las novelas históricas constituyen el solo medio de aprender historia (Gálvez, 1959: 82-83).

Gálvez hace suyo el tópico horaciano *docere et delectare* que Valera echaba en falta en las novelas adscritas al decadentismo, contra el que Gálvez escribe como reacción, según sus propias palabras, el poemario de 1909. También en 1909 Ricardo Rojas retoma la perspectiva horaciana en su ensayo *La restauración nacionalista*, pu-

blicado el mismo año en el que se hace cargo de la creación de la cátedra de Letras de la Universidad de La Plata. *La restauración nacionalista* constituirá uno de los textos fundacionales de lo que Payá y Cárdenas definen como «el primer nacionalismo argentino», en el estudio homónimo que dedican precisamente a la vida y la obra de Manuel Gálvez y Ricardo Rojas. Rojas elabora ese informe sobre la enseñanza de la Historia en las escuelas, por encargo del entonces Ministro de Instrucción Pública, el doctor Naón, y en él hace hincapié en la necesidad de concebir dicha didáctica desde la perspectiva del narrador, como relato de los episodios que han marcado el rumbo de una comunidad. Rojas recuerda cómo la historia y la literatura comparten un mismo origen, la epopeya: «La Historia ha tenido los mismos orígenes de la Epopeya. En sus formas primitivas, cuádrale a la primera la definición que daba de la segunda el antiguo: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella*» (Rojas, 2010: 49). Ricardo Rojas propone retomar el modelo de la antigua épica, que centraba su relato en las vidas de unos héroes que no funcionaban como individuos, sino como ejemplos orgánicos al «sistema de valores que determina el cosmos épico» (Lukács, 2010: 62), tal como veíamos en el capítulo I, y así, mediante la enseñanza de la Historia, cumplir la función que le correspondía al poeta premoderno: restaurar los valores morales y patrióticos, sobre los que fundamentar un sentimiento colectivo de unidad nacional en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX. Si bien, advierte sobre los riesgos de tal proyecto nacionalista:

Cuidemos, sin embargo, que nuestro afán moralizante no se convierta en fanatismo dogmático y nuestro nacionalismo en regresión a la bota de potro, hostilidad a lo extranjero o simple patriotería litúrgica. No preconiza el autor de este libro una restauración de las costumbres gauchas que *el progreso* suprime por necesidades políticas y económicas, sino la restauración del espíritu indígena que la *civilización* debe salvar en todos los países por razones estéticas y religiosas (Rojas, 2010: 222).

Rojas centra el objeto de esa reforma en la didáctica de las humanidades y, particularmente, de la historia, como instrumento privilegiado para «la formación de una conciencia argentina más homogénea y de un ideal colectivo de hegemonía espiritual en el continente» (Rojas, 2010: 225). Considera necesaria la reescritura de los libros de texto, entendida como un «trabajo de pura construcción literaria», que permita la recuperación del *sentido histórico*, a través de «la palabra artística», la palabra del antiguo poeta épico, como «medio eficaz de emoción y de evocación» (Rojas, 2010: 67-68).

Gálvez persigue ese mismo objetivo en sus novelas y coherentemente con él forja un proyecto literario que quiere emular *La comedia humana* de Balzac:

Me refiero al plan que tracé en 1912. ¿Había en ese plan ambicioso alguna influencia de Balzac, de Zola, y, acaso, de Pérez Galdós y Baroja? No es imposible, sobre todo, del primero. La formidable construcción del maestro, que comprende toda, o casi toda, la sociedad francesa de su época, me tenía impresionado. Yo también soñé con describir, a volumen por año, la sociedad argentina de mi tiempo.

El plan abarcaba unas veinte novelas, agrupadas en trilogías. Debían evocar la vida provinciana, la vida porteña y el campo; el mundo político, intelectual y social; los negocios, las oficinas y la existencia obrera en la urbe; el heroísmo, tanto en la guerra con el extranjero como en la lucha contra el indio y la naturaleza; y algo más. (*R II* 10).

Proyecto este que, como ejemplifica *El mal metafísico*, incluye el ámbito específicamente literario: «*El mal metafísico*, que cuenta la vida en Buenos Aires de los escritores y periodistas, de los “bohemos”, durante la década 1900-1910, ¿no es ya historia? [...] Toda novela fiel a la realidad se vuelve historia cuando esa realidad ha pasado» (Gálvez, 1956: 7-8). Gálvez escribe la novela de 1916 desde un criterio de fidelidad a la realidad que le permita cumplir una función docente, que es, en definitiva, su respuesta al «para qué» del arte. Tal fidelidad documentalista condicionaría que el tiempo histórico del enunciado se corresponda con el pasado biográfico del autor.

Exigencia esta a la que no está sujeta la novela de Carlos Reyles quien, a pesar de haber sido uno de los protagonistas de la coyuntura intelectual del fin de siglo, cuando Manuel Gálvez era aún un joven aspirante al reconocimiento por parte de la profesión, no ubica a su ensayista en ese periodo histórico, sino en un tiempo del que solo podía tener referencias a través de lecturas o de testimonios directos. Reyles traslada a su poeta trunco al terruño uruguayo asediado por «las agitaciones políticas y los desmanes de las hordas partidarias» (*T* 80), en el que los enfrentamientos periódicos entre los afines al gobierno del «amigo Batlle» (*T* 196) y sus opositores del Partido Blanco no suponen otra cosa que el retorno de la barbarie, en el sentido consagrado por Sarmiento en el *Facundo*. Carlos Reyles toma esta decisión en una novela publicada un año después del fin de la segunda presidencia de José Batlle y Ordóñez (1911-1915) que, de acuerdo con Abelardo Villegas, supuso una transformación social del Uruguay comparable a la experimentada por el México postrevolucionario. De ahí su consideración de ambos procesos como las dos revoluciones latinoamericanas «que se iniciaron antes de la primera revolución socialista en el mundo, [...] la Revolución rusa» (Villegas: 87). El

hecho de que Batlle ya hubiera experimentado en su primera presidencia las devastadoras consecuencias de la rebelión armada de 1870, que había contado con el apoyo de los propietarios de la tierra, explicaría en parte las tímidas reformas llevadas a cabo por su gobierno en el ámbito rural ante «el problema de la mala distribución de la tierra» (Nahum: 67) y la baja productividad del campo uruguayo: la pasividad del presidente respecto a la redistribución de la tierra, demandada por «los sectores sociales medios y bajos que lo estaban apoyando» (Nahum: 68), así como la sutileza con la que intentó incentivar a los latifundistas para que incorporasen en sus explotaciones las mejoras técnicas (maquinaria, buena semilla) necesarias para el incremento de la producción. Reyles habría elegido el subgénero de la novela histórica debido al planteamiento inherentemente analítico de este modelo literario que enjuicia lo específico del presente desde un ángulo histórico (Lukács, 1971). Reyles, pues, rastrea en el pasado reciente de la Revolución de las Lanzas las causas de la cautela con la que actúa Batlle en relación con el ámbito rural.

El modelo de la novela histórica permite asimismo a Reyles reflexionar sobre el papel del sujeto artístico en un contexto histórico signado por la mencionada conflictividad social. Dado que es «en momentos particularmente agitados de la historia» (Gilman: 164) cuando se revitaliza el debate acerca de la legitimidad de la función específica de los intelectuales, que, en última instancia, apunta directamente a su función social⁵³. Por tanto, la elección del paradigma literario de la novela histórica por parte de Carlos Reyles se muestra coherente con el valor epistemológico que este autor concede a la literatura y que nada tiene que ver con la función documental y mucho menos didáctica que Gálvez atribuye a la novela realista.

El sentido del realismo de *El terruño* excede la descripción pormenorizada y documental de las labores del campo, aunque la incluya, para entroncar directamente con el problema epistemológico y ético que vertebra la novela: el de la legitimidad de la generación discursiva de ideales, que entronca directamente con el problema del efecto

⁵³La elección de la Revolución de Lanzas permite a Reyles introducir el cuestionamiento acerca de la imagen del gaucho en relación con el discurso identitario en el contexto del renovado compromiso americanista del Centenario, a la luz del problema de la representación verbal de la realidad. Reflexión esta que retomará en *El gaucho Florido* (1932).

de realidad de la ficción realista, cuando tal efecto deriva en el efecto de creencia, con el que el escritor ejercería su voluntad de poder.

Las diferencias señaladas entre las concepciones del código realista y de la novela histórica de uno y otro autor se muestran asimismo solidarias con el sentido de otro de los procedimientos que pone de manifiesto la distancia temporal entre estas obras y las novelas de artista del fin de siglo: la irrupción de la parodia, de la sátira, cuya diana no sería el escritor sino su representación finisecular.

4. La desmitificación paródica de la representación finisecular del sujeto artístico

La parodia irrumpe en *El terruño* de Carlos Reyles y en *El mal metafísico* de Manuel Gálvez como un modo de exorcizar el desengaño respecto a las antiguas certezas. No se trata ya del espíritu elevado, del que habla Hegel, que, impregnado del sentimiento de la virtud, se rebela, se enfrenta a la multitud, esgrimiendo la forma literaria de la sátira, «a la vista de un mundo que, lejos de realizar su ideal, no le ofrece más que el espectáculo del vicio y de la locura, se alza contra él con indignación, [...] le abate con los dardos de su mordaz ironía» (Hegel: 205-206). Este tipo de sátira se correspondería con «la caricatura del intelectual oportunista» (Rama, 2009: 250) elaborada por Mariano Azuela en *Los de abajo* a través del personaje de Luis Cervantes.

Las parodias y sátiras de Reyles y Gálvez, como las de los autores del Barroco peninsular que parecen ser su modelo, servirían «de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados, como el *Quijote* es el adiós del mundo caballeresco» (Pérez Galdós⁵⁴: 16). Si el homenaje cervantino resulta diáfano en la novela de Reyles, la sátira quevedesca aflora en la de Gálvez, que hace explícita su afición juvenil por el Siglo de Oro español en el prólogo al primer volumen de sus *Recuerdos*, así como su interés por lo hispánico peninsular que en *El solar de la raza* entra en conjunción con el renovado compromiso americanista. De acuerdo con Blas Matamoro, podríamos hablar de «una ola de hispanismo [que] agita largamente al Río de la Plata» de la que *El solar de la raza* participaría junto con «*El alma española* y *Retablo español* de Rojas, *Las rosas del*

⁵⁴ Discurso de recepción en la Real Academia Española, leído el 7 de febrero de 1897.

mantón de Ernesto Mario Barreda, *Don Baltasar de Arandía* de Carlos Correa Luna, *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles, *La jofaina maravillosa* de Alberto Gerchunoff y *El cascabel del halcón* de Enrique Banchs» (Matamoro: 26).

Ese mismo interés por los Siglos de Oro habría tomado el relevo de la posición de privilegio de las letras francesas en la revista *Savia Moderna*, equivalente mexicano de la bonaerense *Ideas*, editada por los miembros del Ateneo de la Juventud. Así lo explica Henríquez Ureña, al recordar en 1914 los inicios de esta publicación:

La cual, desorganizada y llena de errores, representaba, sin embargo, la tendencia de la generación nueva a diferenciarse francamente de su antecesora, a pesar del gran poder y del gran prestigio intelectual de esta. Inconscientemente, se iba en busca de otros ideales; se abandonaban las normas anteriores: el siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los Siglos de Oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a reemplazar al espíritu de 1830 y 1867 (1978: 59).

Reconciliación con el pasado hispánico que impregna asimismo los versos de Darío en sus *Cantos de vida y esperanza* o el célebre ensayo de Pedro Henríquez Ureña, «La utopía de América», leído en 1922 —el año de la publicación de *El embrujo de Sevilla*, de Carlos Reyles— ante el auditorio de la Universidad de La Plata: «Lo autóctono, en México, es una realidad; y lo autóctono no es solamente la raza indígena, [...] lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial» (Henríquez Ureña, 1978: 4).

La parodia de la representación finisecular del sujeto artístico señalaría, por tanto, la insuficiencia de ese modelo literario para dar cuenta del cambio que tiene lugar en la relación entre el escritor y la sociedad de su tiempo durante «el periodo nacionalista y social que aproximadamente va de 1910 a 1940» (Rama, 2004: 15). Periodo en el que se incrementa, respecto al primer fin de siglo, la exigencia de representatividad y compromiso social que ya pesaba sobre el escritor latinoamericano y que provenía fundamentalmente de «las emergentes clases medias que estaban integradas por buen número de provincianos de reciente urbanización» (Rama, 2004: 15). De nuevo las palabras de Henríquez Ureña en la Universidad de La Plata ejemplifican la asunción por parte del intelectual de tales demandas sociales, especialmente acuciantes en el México postrevolucionario:

Con fundamentos tales, México sabe qué instrumentos ha de emplear para la obra en que está empeñado; y esos instrumentos son la cultura y el nacionalismo. Pero la cultura y el nacionalismo no los entiende, por dicha, a la manera del siglo XIX. No se piensa en la cultura reinante en la era del capitalismo disfrazado de liberalismo, cultura de diletantes exclusivistas, huerto cerrado donde se cultivaban flores artificiales, torre de marfil donde se guardaba la ciencia muerta, como en los museos. Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer sino igualmente aprender a hacer. No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular. Y no se piensa en el nacionalismo político [...]; se piensa en otro nacionalismo, el espiritual, el que nace de las cualidades de cada pueblo cuando se traducen en arte y pensamiento, [...] el nacionalismo de las jícaras y los poemas (1978: 4-5).

Henríquez Ureña ya había criticado el diletantismo en 1914 en la apertura del curso académico de la Escuela de Altos Estudios, fundada en 1910 por el mentor del Ateneo de la Juventud, Justo Sierra. De este modo Henríquez Ureña respondía al recelo con el que «la caballería antiintelectualista», como la denominó Alfonso Reyes en *Pasado inmediato*, enjuiciaba la institucionalización del estudio de las humanidades:

Las sociedades de la América española, agitadas por inmensas necesidades que no logra satisfacer nuestra impericia, miran con nativo recelo toda orientación esquivada a las aplicaciones fructuosas. Toleran, sí, que se estudien filosofías, literaturas, historia; que en estudios tales se vaya lejos y hondo; siempre que esas dedicaciones sirvan para enseñar, para ilustrar, para *dirigir* socialmente. El diletantismo, no es, no puede ser, planta floreciente en estas sociedades urgidas por ansias de organización. Eso lo comprendió y lo expresó admirablemente don Justo Sierra en su discurso inaugural de la Universidad: «No quisiéramos ver nunca en ellas torres de marfil, ni vida contemplativa, ni arrobamiento en busca del *mediador plástico*; eso puede existir y quizás es bueno en otra parte; no allí, allí no».

[...] Sobrevino a poco la caída del *antiguo régimen*, y la Escuela, desdeñada por los gobiernos, huérfana de programa definido, comenzó a vivir vida azarosa y a ser víctima escogida para los ataques *del que no comprende* (Henríquez Ureña, 1978: 57).

De ahí que la representación, ya convertida en clisé, de las conflictivas relaciones entre el sujeto artístico y la sociedad comience a ser parodiada, como signo, no como motor, de la necesidad de un cambio literario en la novela de artista; esto es, las respectivas parodias en las novelas de Carlos Reyles y Manuel Gálvez constituirían una señal de ese cambio, cuya motivación habría de buscarse más allá de los límites de la producción específicamente literaria: en la transformación descrita de la situación social del escritor. Tal interpretación de la parodia vendría a refrendar la conclusión final de Iuri Tinianov en su ensayo de 1927 «Sobre la evolución literaria», donde afirma la necesidad de poner en relación el cambio observado en las formas y procedimientos lite-

rarios con el cambio social en el que tienen lugar tales modificaciones, pues «solo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad» (Tinianov: 101).

4.1. La desmitificación paródica de la representación finisecular del sujeto artístico en *El mal metafísico* de Manuel Gálvez: el nihilismo de la bohemia

... el Tono, la involuntaria «verdad de persona» que nos publica en el libro.
Macedonio Fernández, «Metafísica no va sin prólogo»

La autorrepresentación decimonónica del artista como último bastión de los valores espirituales, frente a la contingencia y la sinrazón imperantes tras la muerte de Dios, había convertido la poesía en rival de la escritura religiosa: «¡Torres de Dios! ¡Poetas!», sigue manteniendo Darío en su poemario de 1905, dedicado a Rodó. Precisamente Rodó, con la publicación primero de *Ariel*, en la frontera entre los dos siglos, y posteriormente con *El mirador de Próspero* (1913) contribuyó decisivamente a la legitimación de la poesía como albacea de los valores espirituales que Carlos Reyles declara definitivamente abolidos en *La muerte del cisne*.

Desde esta perspectiva, el acto de escritura no sería el ejercicio de abstracción, exclusivamente intelectual, que llevaba a cabo el Julio Guzmán de *El extraño*, cuando, plenamente consciente de su labor, trataba de aquilatar la verdad de sus versos, sino que, como le sucede al protagonista de *El mal metafísico*, escribir poesía se convierte en una experiencia mística: «Y hundido en la silla, ocultando a veces el rostro porque el soñar y el trabajo de crear le deformaba, como a los místicos en sus éxtasis, las facciones» (MM 37), recibe la verdad revelada, fruto de una inspiración que Carlos Riga no puede confesar, «porque en aquellos tiempos era moda negarla» (MM 34). Pues los poetas que atiborran los cenáculos literarios que frecuenta Riga son plenamente conscientes, no solo de que «la religión está vacía» (Paz: 74), sino también de que la poesía no conjurará el exilio de los dioses.

Como reconoce el propio Gálvez, «*El mal metafísico* es un descendiente de *La educación sentimental*» (R II 85); es decir, el trasunto de Carlos Riga —a pesar del ori-

gen santiaguero del personaje, como Ricardo Rojas, o de su impresión de Buenos Aires como un espacio a la vez hostil y fascinante, análoga a la del jovencísimo Gálvez a su llegada a la capital porteña— no es un personaje real, sino el protagonista de la novela de Flaubert, Frédéric Moreau, con el que comparte una misma concepción neoplatónica del amor. Riga además, de igual modo que Fernández de Andrade en *De sobremesa* o Jacinto B. Cacio en *La raza de Caín*, hace de la amada el equivalente del ideal artístico inalcanzable: «No quería amarla como a una mujer de carne y hueso, no quería amarla con pasión; pero ¿por qué no guardarle un culto silencioso, un amor espiritual como el que él profesaba al Arte, a la Belleza?» (*MM* 259). Y de esta forma trata de sublimar su frustración ante el condicionamiento material que impide la unión con la mujer amada, sin llegar a la drástica solución de Jacinto B. Cacio, con la que Reyles ficcionalizaba el carácter fatalmente destructivo del intelectual moderno, que atenta contra el orden social fundamentado en «la metafísica del oro» (o en «las ilusiones del sistema monetario», es decir, no en el valor de uso, sino en las razones metafísicas que legitiman el valor de cambio, de acuerdo con Marx y Engels). Carlos Riga sufre además la misma falta de voluntad que aqueja al poeta de *La raza de Caín*:

—Pero si hubiera tenido confianza y voluntad...— dijo el doctor Itúrbide.
—Eso le faltó: voluntad.

Como casi todos los artistas, era un espíritu sin energía. Cualquier cosa le aniquilaba, le quitaba todo deseo de escribir. Una opinión desfavorable sobre versos suyos, una frase agresiva, el rechazo de una poesía en alguna revista, bastaban para tenerle afligido, preocupado. A veces, cualquier tontería de esas le dejaba sin dormir, le quitaba las ganas de comer. Era verdaderamente un enfermo (*MM* 269).

En definitiva, Riga es, como concluye su amigo Itúrbide, «demasiado artista, orgánicamente poeta, incorregiblemente soñador» (*MM* 269), incapaz de adaptarse al entramado social representado por Gálvez, cuyo modelo ya no es literario, sino su propia experiencia de esa «Cartago que era Buenos Aires» (*MM* 269) en el «1900, con su materialismo y su desarraigo» (Payá y Cárdenas, 1978: 13). Pero a diferencia de la narrativa finisecular, el fracaso profesional y existencial de Riga ya no solo ficcionaliza la situación de dependencia material del poeta respecto al burgués, que encontrábamos en *La raza de Caín* o en «El rey burgués» de Darío, sino que la realidad externa que entra en conflicto con el mundo interior del poeta incluye el ámbito específicamente literario. Esta inadaptación pondría de manifiesto la insuficiencia del modelo consagrado por Gautier en su *Histoire du Romantisme* (1874) —publicada cinco años después de

L'Éducation sentimentale, de Flaubert— que erigía a los poetas en mártires de la religión del arte en una sociedad regida por el pragmatismo mercantil:

La jeunesse de ce temps-là était ivre d'art, de passion et de poésie [...]. Lorsqu'on n'a pas traversé cette époque folle, ardente, surexcitée, mais généreuse, on ne peut se figurer à quel oubli de l'existence matérielle l'enivrement, ou si l'on veut l'infatuation de l'art poussa d'obscures et frêles victimes qui aimèrent mieux mourir que de renoncer à leur rêve. —L'on entendait vraiment dans la nuit craquer la détonation des pistolets solitaires (Gautier: 154).

El párrafo precedente bien podría haber servido de inspiración para este otro de *El mal metafísico*, en el que Gálvez amalgama el olvido de toda recompensa material—rasgo fundamental de la representación del poeta tanto en los recuerdos de la vida literaria de Théophile Gautier como en el *Ariel* de Rodó— con el neoidealismo regeneracionista y patriótico del Centenario:

Mientras, toda la casa dormía. Habían sonado las doce y media en el reloj del comedor. No se oía ningún ruido, y en la oscuridad del patio, bajo la noche sin estrellas, no se veía más luz que la de una vela iluminando el trabajar silencioso del muchacho. Al través de los vidrios la figura parecía agrandada, y dijérase que aquella luz aureolaba su cabeza. Era un sembrador espiritual, y, como él, otros pobres muchachos, en la gran ciudad de Acción y de Energía, al margen de la Riqueza, arrojaban, inclinados sobre sus mesas de trabajo, ensueños, ideales, belleza, desinterés. *Ellos construían intrépidamente, en el desdén de los hombres, en la abnegación de su apostolado, sin más recompensa que la propia satisfacción, la gloria de la patria*⁵⁵ (MM 41).

Carlos Riga es el Extraño en el ambiente de la bohemia finisecular, en la casa de huéspedes donde vive, en la Facultad de Derecho, en la redacción del periódico *El Orden*, porque, de acuerdo con su cualidad ideal, está incapacitado para aceptar la realidad material de la vida:

Había que odiar el escepticismo, la frialdad, el *j'm'en fichisme*, porque eran infecundos, porque eran hijos de la perversidad, del materialismo, de la carencia de ideales. Cierta que aquella gente de la casa de huéspedes no tenía cultura ni valor moral ninguno, pero ¿acaso no ocurría lo mismo en otras partes? En la Facultad, ¿no se habían burlado de él cuando hablaba con entusiasmo de algún escritor? [...] Los materialistas, los adoradores del becerro de oro, la innoble multitud de los *snoobs* y de los ignorantes, aislaba, como si fuese un apestado, para no contagiarse del mal divino, al exaltado iluso que deseaba a los hombres fraternales y buenos (MM 66).

⁵⁵ Cursiva mía.

El fracaso de este espejo de poetas desenmascararía «la estupidez, [el] prosaísmo, [...] la bajeza de nuestra vida moderna» (MM 269), que impera también en el ambiente literario. Pero, a diferencia del narrador de *El extraño* de Reyles, el de *El mal metafísico* retoma el tono elegíaco de Hölderlin en las exequias de Riga para narrar la muerte del cisne. Tono que contrasta poderosamente con el que emplea para referirse a la retórica vacua de esa mayoría de polemistas descreídos que hacen de Riga la diana de sus chanzas:

—Esta noche —dijo el poeta [Riga], emocionado por el silencio de sus camaradas y por la belleza que acababa de evocar— solo les leeré la Oda a los mares.
 —¿Y tú has visto mares?— preguntó Orloff.
 —En mi vida, pero me los imagino.
 —Haces bien. Es la solución más cómoda y, sobre todo, la más barata...
 (MM 16).

El interlocutor de Riga en la cita precedente, Abraham Orloff, principal representante de la bohemia finisecular en la novela, es caracterizado mediante semejante sátira quevedesca, que busca, como quiere Gálvez, la «correspondencia entre la persona física y la persona moral del personaje» (1959: 65):

Por aquella época vestía pintorescamente. El cordón de sus lentes ponía una nota de hiperbólica elegancia sobre un chaqué milenario, de cola inverosímil, de suciedad geológica. Los pantalones, terminando en un delta de flecos, caían sobre sus botines enormes y claudicantes, infieles cárceles por una de cuyas ventanas llegó, en los días álgidos de la Demagogia, a asomar su perfil el dedo gordo (MM 13).

Pero cuando verdaderamente el narrador de *El mal metafísico* llega al ensañamiento verbal es al trazar la semblanza de la bohemia del fin de siglo, donde hace uso del efecto acumulativo de la enumeración manierista, para poner de manifiesto el diletantismo improductivo —objeto del máximo rechazo por parte de la generación del Centenario, ya sea en el Río de la Plata o en el México postrevolucionario, en aras de la consecución de «La utopía de América»— de ese ejército uniformado a la moda de Montparnasse que noche tras noche cerraba filas sobre sí mismo en La Brasileña:

Allí se reunían todas las noches, en pequeños grupos, seres de la más diversa catadura intelectual. Anarquistas violentos, perseguidos, más que por la policía, por el hambre, que veneraban a Kropotkin, a Salvador y a Angiolillo y amenazaban destruir la sociedad a fuerza de bombas y de pésima literatura, se codeaban con músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas que ahogaban en conmovidas

laudatorias a Wagner o a la Blavatsky las ganas de comer. Junto a algún anónimo y pontifical genio de café, vociferaban los literatoides, discutiendo sobre los méritos de media humanidad literaria, arrojándose unos a otros, tumultuosamente, insultos y doctrinas, paradojas y citas. Exasperando a los socialistas, algún discípulo de Nietzsche —a quien el Destino, que se complace en estas cosas, obligaba a vivir como un cenobita— exaltaba, olvidando sus pantalones rotos y sus bolsillos ascéticos, el Individualismo, el Placer, la Dominación y el Orgullo. [...] bohemios sin profesión conocida; pintores, caricaturistas. Nada faltaba. Pero no obstante la diversidad de mentalidades y profesiones, tenían los clientes de la Brasileña muchas cosas parecidas: la pobreza, el vicio de soñar, la lengua larga, la ropa vieja y sucia, la corbata *lavallière*⁵⁶, el chambergo, la melena (MM 43).

El narrador satiriza a la bohemia finisecular de la que el propio Gálvez había formado parte, desde la perspectiva del espectador que se sitúa del otro lado de los cristales del local. El mismo lugar de enunciación desde el que Gálvez comienza a rememorar en los años cuarenta⁵⁷ sus *Recuerdos de la vida literaria*, cuyo tono, como él mismo explica, se contrapone al de las confesiones con las que los narradores finiseculares intentaban ofrecer una respuesta a los estremecimientos del alma de su generación, tan refinada y compleja:

Este libro no es una autobiografía. Si hablo mucho de mí, lo hago como espectador. Una autobiografía es una confesión. El que cuenta su vida y se analiza, el que expone su intimidad espiritual y sus pecados, no se produce como espectador sino como actor único, o, por lo menos, como protagonista de su propio drama. Por esto, por ser espectador, he podido burlarme un poco de mí y de los demás. Imposible reírse de uno mismo cuando uno está en trance de confesión (RI 9).

Desde esa perspectiva distanciada, el narrador de *El mal metafísico* representa a la bohemia como otra forma de *antimonde*, en el que la exquisitez de los interiores de las novelas del fin de siglo, en consonancia con la delicadeza espiritual de sus habitantes, ha sido sustituida por una especie de Babel mugrienta, donde se hacían lectores apresurados y polemistas mayoritariamente estériles, a quienes «el opio de la discusión y la maledicencia les hacía olvidar su miseria vergonzante, y durante tres horas, noche a noche, lejos de las tristes realidades, vivían sus ensueños y parecían felices» (MM 43). Esto es, lejos de la coyuntura histórico-social concreta de la Argentina de los años 1902 o 1903 a 1906-1907, en la que tiene lugar la Revolución de 1905, liderada por Hipólito

⁵⁶ En «La agonía de Montparnasse» (1933), escribe Alejo Carpentier acerca del cambio de la situación de los artistas europeos tras la Gran Guerra: «Gómez Carrillo hizo creer a miles de latinoamericanos que, en su época, [...] héroes de esa lamentable historia de mugre y bohemia andaban por Montmartre disfrazados “de poetas”, con sombrero alón, [...] corbata *Lavallière* y melena... No cometamos el mismo error [...] solo quedaron unos cuantos imbéciles o fracasados, para creer que el cultivo de un arte implica necesariamente un disfraz a base de chalina, melena, chambergo y caspa en los hombros» (312-314).

⁵⁷ Gálvez fecha el final de la redacción del primer volumen el 15 de julio de 1943.

Yrigoyen al frente de la reorganizada Unión Cívica Radical, tal como lo reconoce Gálvez: «Fue el 1900 un tiempo feliz. [...] Tampoco había temores de revolución; y si es cierto que don Hipólito Yrigoyen conspiraba en la sombra, no es menos cierto que la ciudad, salvo las autoridades y algunos fieles del caudillo, no tenía noticia de su actividad subversiva o no creía en ella» (*R I* 10). Gálvez focaliza su representación de la inconsistente posición antiburguesa de esta bohemia, que se dice revolucionaria por «maldecir del filisteísmo imperante» (*MM* 46), en el personaje de Abraham Orloff, diana de la sátira quevedesca citada más arriba:

El demagogo solía poner a Dios, a la Sociedad, a las Instituciones y, sobre todo, a los desgraciados burgueses, que no había por dónde agarrarlos y hablaba con fruición de la revolución social, especialmente del futuro reparto de los bienes. Cuando algún mendigo le solicitaba una limosna, él se complacía en demostrarle que la limosna prolongaba su miseria y le aconsejaba el uso metódico de las bombas de dinamita. Era un ironista implacable (*MM* 12-13).

En este dardo lanzado contra «el ruso Orloff» (*MM* 7) podríamos inferir, tal vez, una crítica contra el líder del futurismo ruso, Mayakovsky, que en 1912 había firmado junto con David Burluk y Velimir Jlébnikov su manifiesto *Una bofetada al gusto del público*. Título que anticipa la oposición radical entre sus tesis y las de Manuel Gálvez, contrario a toda manifestación artística que excediese las capacidades de recepción del público potencial:

Si el pueblo, que tiene mucho instinto, le niega sus simpatías a ciertos escritores contemporáneos, es porque estos escritores, en lugar de realizar obra humana, se dedican a imaginar extravagancias o se expresan en una forma barroca.

El escritor —digámoslo una vez más—, para llegar a los grandes públicos, debe elegir temas humanos, sentirlos hondamente y tratarlos con claridad y con sinceridad (Gálvez, 1959: 118).

En *El mal metafísico* este juicio le corresponde al personaje más estrechamente vinculado con los condicionantes materiales de la producción de bienes simbólicos, así como con sus consumidores, el librero: «Lo que hay es que ustedes —les decía— sólo se preocupan del es-ti-lo, de hacer palabritas bonitas, y esto le importa un rábano al público. El lector no es sonso, como creen ustedes; quiere cosas concretas, hechos, palabras claras...» (*MM* 59). Consejo que reitera con motivo de la publicación del poemario de Riga:

Es que ustedes —decía Flaschoen— no quieren conven- cer-se de que al público se le importa un pito de estas cosas. A nadie le interesa que usted se haya “agravado de melancolía”, ni que la luna “rime” con el lago “sus nostalgias de plata”. Escriban ustedes novelas donde haya vida y verán cómo el público las compra. El público no es sonso como creen ustedes, los literatos (*MM* 207).

Por el contrario, los futuristas rusos, con manifiesta intención provocadora, denostaban a los autores del realismo decimonónico aclamados por el público y a quienes Gálvez consideraba como sus maestros: Dostoievski o Tolstoi debían ser tirados por la borda del vapor del tiempo presente, proclamaban en el manifiesto de 1912 (Robel: 13).

Sin ánimo de validar la interpretación que el grupo de Boedo había hecho de la obra de Gálvez en relación con la cuestión social, vista más arriba, convendría señalar aquí cómo su representación de la bohemia anticipa el juicio emitido por Trotsky en *Literatura y revolución* (1924), el mismo año en el que Olivari y Stanchina declaran transitar por la senda novelística desbrozada por Manuel Gálvez. Trotsky advierte cómo la retórica antitradicionalista del futurismo ruso es una manifestación de la existencia de un campo literario específico, independiente del campo político:

El llamamiento de los futuristas a romper con el pasado, a librarse de Pushkin, liquidar la tradición, etc., [...] sólo tiene sentido en la medida en que los futuristas están ocupados en cortar el cordón umbilical que les une a los pontífices de la tradición literaria burguesa.

Pero este llamamiento se convierte en un absurdo evidente tan pronto como se dirige al proletariado. [...] La clase obrera no conoce la vieja literatura, tiene todavía que familiarizarse con ella, debe manejar a Pushkin, absorberlo, y así superarlo. La ruptura de los futuristas con el pasado es, después de todo, una tempestad en el mundo cerrado de la *intelligentsia* educada en Pushkin, Feth, Tiuchev, Briusov, Balmont y Blok [...] (Trotsky: 61).

El problema que Trotsky dilucida y que la novela de Gálvez ficcionaliza es la falsa equiparación entre la retórica antiburguesa y belicista de la vanguardia literaria y la teoría y la práctica políticamente revolucionarias. Trotsky niega que la posición antiburguesa del futurismo ruso se extienda más allá de los límites del campo literario; es decir, niega que los futuristas deban ser considerados intelectuales, en el sentido dado por Bourdieu. De ahí el célebre sintagma, *nihilismo de la bohemia*, con el que definió la actitud rupturista de esta vanguardia:

En el rechazo futurista del pasado, extremado, no se esconde un punto de vista revolucionario proletario, sino el nihilismo de la bohemia. [...] El mal no reside en la “negación” por parte del futurismo de las santas tradiciones de la *intelli-*

gentsia. Al contrario, reside en el hecho de que no se siente miembro de la tradición revolucionaria. Mientras que nosotros hemos entrado en la revolución, el futurismo cayó en ella (Trotsky: 61-62).

Por otra parte, sin pretensión de establecer una equivalencia entre el juicio de Gálvez y el del creador del Ejército Rojo, no podemos pasar por alto la ficcionalización de la perspectiva materialista en *El mal metafísico*, a través de uno de los tertulianos habituales de La Brasileña, que muestra así su total desapego de la perspectiva romántica que impregna el neoidealismo de comienzos del siglo XX: «Ustedes son románticos, vulgares románticos trasnochados». Se trata de «Jacinto Viel, crítico musical de gran prestigio», unos diez años mayor —«representaba treinta» (MM 45)— que los miembros del grupo de *La Idea Moderna*, y que comparte con Gabriel Quiroga la función de portavoz de Gálvez, al desvelar el sentido del título de la novela: «Ustedes, los soñadores, los artistas, los literatos, no tienen razón de ser en este país. Créanme, muchachos; son enfermos, inadaptados, enfermos del mal metafísico, la enfermedad de crear, de soñar, de contemplar» (MM 45). Aserto este afín a los que Reyles había lanzado en *La muerte del cisne* contra los que él consideraba irrealistas obstinados, que oponían sus líricas cóleras a la expansión del materialismo. Las palabras de Viel resonarán en los pensamientos de Carlos Riga —«Bien denominó una vez Jacinto Viel “el mal metafísico” a la enfermedad de soñar y de crear» (MM 66)— a pesar de la vehemente oposición con la que le replica en La Brasileña.

Jacinto Viel retoma la perspectiva desarrollista de Sarmiento, la del intelectual consciente de su ubicación marginal respecto al proceso histórico de la modernidad, para reivindicar el progreso tecnológico e industrial, con la consiguiente división del trabajo, como condición de posibilidad para la autonomía del arte, sin que sus tesis impliquen una defensa del pragmatismo positivista:

Viel sostenía que en este país jamás hubo literatura, ni la habría en muchos años. Ella vendría con la riqueza, con la gran civilización. Mientras la república entera permaneciese en un período de civilización primitivo, como era el agropecuario, no había que pensar en tener literatura. Sólo se escribirían buenos versos cuando hubiese en el país muchas fábricas (MM 46).

Su perspectiva materialista disuelve la dicotomía romántica que interpreta la prosperidad material como la antítesis del desarrollo espiritual, desde la que Carlos Riga construye el sentido del mundo que habita: «¡Pero si él mismo se había envilecido! [...]

Ya habían entrado en su corazón sentimientos egoístas, deseos materiales, ambiciones vulgares. ¡Ya anhelaba tener dinero!» (MM 12). Y a partir de la superación de toda concepción dicotómica de la industria y la espiritualidad modernas, vendría a concluir que «el ideal humanista del autodesarrollo surge de la incipiente realidad del desarrollo económico burgués» (Berman, 1989: 91).

Para Viel, las causas del retardo en la modernización de la República Argentina son las mismas que para el Sarmiento del *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883):

Según Viel, nadie tenía la culpa de nuestra barbarie. Era cuestión de raza y nada más.

—¡Descendemos de indios y de españoles ! ¡Qué gran país! —exclamó en tono de fúnebre pesimismo, quedando con la barba hundida en el pecho desoladoramente (MM 46).

Viel coincide con Domingo Faustino Sarmiento cuando, transcurridos casi diez años desde la conclusión de su tarea presidencial y casi cuarenta desde la publicación del *Facundo*⁵⁸, persiste⁵⁹ en su señalamiento de la herencia cultural derivada de la amalgama entre españoles e indígenas, como causa de la persistencia de la América del Sur en el margen de la historia:

Sin ir más lejos, ¿en qué se distingue la colonización del Norte de América? En que los anglosajones no admitieron a las razas indígenas, ni como socios, ni como siervos en su constitución social.

¿En qué se distingue la colonización española? En que la hizo un monopolio de su propia raza, que no salía de la edad media al trasladarse a América y que absorbió en su sangre una raza prehistórica servil.

[...]

⁵⁸ Sarmiento hace explícita la continuidad entre el *Facundo* y *Conflicto y armonías de las razas en América*: «El libro que reasume mi pensamiento de hoy es la consecuencia de pensamiento de otro libro anterior, [...] *Civilización y Barbarie*» (Sarmiento, 1915: 444).

⁵⁹ Ya en su ensayo de 1849 *De la educación popular*, Sarmiento remitía a los Estados Unidos como modelo a seguir en el desarrollo de campañas de alfabetización, concebidas como factor esencial en el progreso hacia la civilización de las costumbres en la América del norte frente a la América del sur: «los individuos que saben leer visten de ordinario con más arreglo y aseo [...]. Nótese este resultado sobre todo en los Estados Unidos donde la gran mayoría sabe leer, escribir y contar, con muy diminutas excepciones. Aquel espíritu de progreso no se limita al simple vestir, [...] sino que se extiende a la forma de las habitaciones, al amueblado, menaje y a los aperos de labranza, y demás utensilios domésticos. Quien haya estudiado en nuestras campañas la forma del *rancho* que habitan los paisanos, y aun alrededor de nuestras ciudades como Santiago y otras los *Huangualies* de los suburbios, habrá podido comprender el abismo que separa a sus moradores de toda idea, de todo instinto y de todo medio civilizador» (Sarmiento, 2001: 36). Sarmiento dedica el texto de 1883 a Horacio Mann, impulsor de la educación primaria en los Estados Unidos, cuyos escritos habían guiado su elaboración en 1849 del proyecto educativo encargado por el gobierno de Chile.

El resto de América está cerrado a toda influencia exterior, salvo débiles ensayos en imitación nuestra, [...] mientras no reconozca el principio etnológico que la masa indígena absorbe al fin al conquistador y le comunica sus cualidades e ineptitudes si aquél no cuida de transmitirle, como los romanos a galos y españoles, a más de su lengua, sus leyes, sus códigos, sus costumbres y hasta las prevalecientes de raza, o las creencias religiosas prevalecientes (Sarmiento, 1915: 449-455).

Sarmiento se sitúa en las antípodas de lo que será el discurso arielista, al identificar a los Estados Unidos como modelo de emancipación para la América hispánica:

Lleguemos a enderezar las vías tortuosas en que la civilización europea vino a extraviarse en las soledades de esta América. Reconozcamos el árbol de sus frutos: son malos, amargos a veces, escasos siempre.

La América del Sur se quedará atrás y perderá su misión providencial de sucursal de la civilización moderna. No detengamos a los Estados Unidos en su marcha: es lo que en definitiva proponen algunos. Alcancemos a Estados Unidos. Seamos la América, como el mar es el Océano. Seamos Estados Unidos (Sarmiento, 1915: 455-456).

Gálvez, por tanto, al evocar el discurso de Sarmiento a través de su personaje, lo expurga del pragmatismo positivista, contra el que se declaraba Rodó. El mismo anti-pragmatismo subyace en la crítica de Ricardo Rojas contra la división del trabajo —que, como señalábamos en el capítulo I, encontramos tanto en *El capital* de Marx como en el *Ariel* de José Enrique Rodó— desde la que legitimar el papel de la Facultad de Letras en el proyecto de restauración nacionalista:

Institución que habrá de prestar capitales servicios en esta obra de restauración histórica, es nuestra Facultad de Filosofía y Letras. Tendamos a hacer nosotros de las universidades el centro de la vida científica y moral del país. [...] Es el envilecimiento de su función puramente profesional y de granjería en los fines, a la vez que de rutina y autoritarismo en el régimen interno, lo que ha alejado de las nuestras a muchos espíritus esclarecidos (Rojas, 2010: 263).

Ricardo Rojas asienta su propuesta pedagógica sobre el modelo arielista: «Él trabaja en lo que llama su “evangelización idealista” y dotado del don pedagógico, inculca sus enseñanzas en la generación universitaria que le escucha» (Darío, 1929: 89). De ahí la función nuclear que otorga a la Facultad de Letras dentro de la restauración nacionalista que, para él, es, en definitiva, una restauración de los valores éticos en el seno de las hordas de la barbarie urbana de «este país de Calibán» (*MM* 187). Así parece entenderlo David Viñas cuando afirma que el informe de Rojas «significativamente hubo de llamarse *La restauración idealista*» (Viñas, 1996: 79). Como el lector recordará, la novela de Gálvez ficcionaliza esta misma crítica del pragmatismo positivista como

criterio rector de la formación universitaria, mediante el regreso de Carlos Riga a las aulas de la Facultad de Derecho.

Pero cuando resulta palmaria la inconsistencia del discurso revolucionario del grupo de jóvenes poetas de *El mal metafísico* es en la tercera y última parte de la novela. Allí tiene lugar el reencuentro entre el representante de aquella bohemia pseudorrevolucionaria, Abraham Orloff, y el cofundador, junto con Carlos Riga, de la publicación regeneracionista *La Idea Moderna*, Eduardo Itúrbide, antiguo escéptico oficial y posteriormente anfitrión del grupo de estetas altoburgueses que se dan cita cada noche en su departamento del centro de Buenos Aires:

Recostados contra uno de los anaqueles de la librería y fumando, hablaron de su existencia de hacía diez años con aire melancólico, como hablarían dos viejos de su juventud. ¡Cómo pasaba el tiempo! ¡Mire que habían ocurrido cosas desde entonces! Los dos se habían casado, tenían hijos, se habían formado una reputación literaria.

—Decididamente la vida no es como la imaginábamos entonces —dijo Itúrbide, recordando su escepticismo implacable y la violencia demoledora de Orloff.

—Es mejor que como nosotros la veíamos; más interesante, menos trágica, menos unilateral (MM 234).

Este encuentro bien podría pertenecer a una novela de formación en la que el arduo proceso de renuncia al idealismo juvenil nos hubiera sido escamoteado por el autor. No obstante, semejante falla narrativa no parece tal, sino el modo elegido por Gálvez para poner de manifiesto que dicha renuncia no ha sido ni siquiera necesaria. Itúrbide y Orloff, igual que el resto de jóvenes escritores de la novela, salvo Riga, terminan logrando, en mayor o menor grado, el éxito profesional y social en el estado de corrupción intelectual y moral que decían querer abolir: «*La Idea Moderna* se proponía [...] la obra higienizante de destruir la mentira, llamada por alguien el vicio nacional» y se declaraba cerrada «para los que prostituían su inteligencia adulando los bajos gustos del filisteísmo» (MM 72). Ese era el objetivo de un proyecto editorial propio de los héroes de una novela de artista realista-objetivista: «La gran “revista de Filosofía, Literatura, Historia, Arte y Crítica”, como decían las tapas modestamente» (MM 72), cuyos «rizosos y galidelicuescentes párrafos del artículo-programa» estaban impregnados de los mismos planteamientos desplegados por Rojas en *La restauración nacionalista*.

4.1.1. El esteticismo de la política vs. la politización del arte

Si *La Idea Moderna* había nacido con un fin político regeneracionista, patriótico y de progreso, este no solo incluía, sino que exigía una estética literaria determinada. No se trataba de subordinar la literatura a los objetivos políticos, volviendo sobre los pasos de los letrados de mediados del siglo XIX, sino que, de acuerdo con el régimen de división del trabajo ya consolidado, en el artículo-programa de *La Idea Moderna* opera una autoridad específicamente estética, análoga a la que encontrábamos en el *Ariel* Rodó y que estaba ausente en el *Facundo* de Sarmiento, como veíamos en el capítulo I. Tal autonomía de la literatura es para el regeneracionista Ricardo Rojas una conquista de «las actuales generaciones», de acuerdo con sus palabras en *Historia de la literatura argentina* (1917); esto es, un logro de la generación del ochenta y de la suya propia, que distingue su producción de la de los proscritos durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas:

No confundamos, tampoco, en este recuento literario, la obra útil y doctrinaria de los pensadores, con el emocionado hallazgo de los poetas. No confundamos, en fin, al recorrer la revolución, la proscripción, la organización, esa gloria, por lo general escasa, de su obra «literaria», con la gloria que sus autores conquistaron en los campos de batalla, en los parlamentos, en el gobierno, en la prensa. Hoy tenemos, o nos esforzamos por tener, una poesía lírica, una novela, un teatro, a la vera de la política, según lo tienen las naciones civilizadas. Ese concepto estético, esa disciplina técnica, esa función «orgánicamente» practicada dentro de la sociedad argentina, es una conquista de las últimas décadas, o sea, de las actuales generaciones (Rojas, 1917: 13).

Gálvez expone esta misma idea en *El mal metafísico*, a través de la réplica de Carlos Riga al doctor Isaac Lantero, célebre político y académico, representativo de la corrupción de las instituciones que la generación del Centenario se esforzaría por combatir:

El doctor Isaac Lantero, primo hermano de la madre de Lita, era un célebre político, uno de los dirigentes de la Unión Conservadora. Había mejorado sus rentas a costa del Estado, recomendando «concesiones» y negocios de los que obtenía excelente comisión. Fue dos veces diputado nacional, una vez ministro y llenó las columnas inocentes del Diario de Sesiones con su oratoria soporífera. Gozaba de misteriosa influencia en los ministerios y aumentaba sus prestigios sociales y políticos con su cargo de Académico en la Facultad de Filosofía y Letras. Debía mucho a los Bancos, sabía “muñequear” elecciones, recibía sueldos de dos compañías inglesas y hablaba con enojo de la chusma y de las intolerables pretensiones de los obreros: unos canallas que hacían huelgas para exigir aumentos de salarios. Era un hombre de orden, una columna de la sociedad (MM 81).

Ante el tono despectivo con el que Lantero reconoce su desconocimiento de cualquiera de los escritores que colaboran en el primer número de *La Idea Moderna*, Riga e Itúrbide reaccionan reivindicando la profesionalización del escritor y su independencia respecto a las instituciones políticas:

—¡Ya se acabaron aquellos tiempos de Sarmiento, de Pedro Goyena, de Avellaneda, de Wilde, de tantos otros!

—¿Me permite, señor? —preguntó Riga—. Esas personas tenían condiciones literarias, no lo dudo, pero no han hecho obra. ¿Para qué sirve que un hombre escriba bien un artículo, una carta de pésame o un brindis? Lo importante es la obra, el libro que vive y apasiona.

—Del mismo Sarmiento —interrumpió Eduardo— no quedará casi nada. Los cincuenta y dos volúmenes publicados por sus parientes, en complicidad con el gobierno, constituyen una vergüenza nacional. Artículos de diarios, cartas, malos discursos. Sarmiento no tiene más libro que el *Facundo* y aun éste no puede ser más inorgánico. Es un folletín vulgar y mal escrito, alumbrado, a veces, por relámpagos geniales.

El doctor Lantero no salía de su asombro, el padre de Eduardo sonreía y Lita escuchaba con gran atención.

—La literatura argentina sólo ahora empieza a existir —dijo Riga—. Antes hemos tenido poetas, casi todos malos, y algún historiador. Pero, ¿dónde están las novelas, los cuentos, los dramas, las comedias, los libros de crítica? Ahora empiezan a escribirse. Antes no existía el escritor profesional; ahora sí. Los hombres de aquellos tiempos, doctor Lantero, no eran artistas sino políticos desocupados, sin amor a la Belleza ni vocación de escritores.

[...]

—Y es que aquí —agregó Eduardo— se confunde la política con la literatura (MM 82-83).

Coherentemente con la independencia del escritor, los editores de *La Idea Moderna* entienden que su propuesta de cambio político requiere asimismo un cambio en el código discursivo que la exprese: declaran la revista clausurada para todos aquellos que «encerrados en los ruinosos y sombríos baluartes del Gramaticalismo, de la Academia, del Casticismo y la Rutina, vivían entre los murciélagos del Lugar Común y la fetidez del Viejo Estilo, negándose a abrir las ventanas de sus espíritus para que entrara en ellos el sol de la Vida contemporánea» (MM 72).

Vinculación esta entre política y literatura para la que Walter Benjamin propondrá en 1934 la reformulación del concepto de *tendencia* con el fin de superar la polémica entre la autonomía del arte y los imperativos ético-políticos que operan sobre el trabajo del escritor, sobre todo, en momentos de crisis. Para Benjamin, antes de juzgar la tendencia política de las obras, debemos juzgar su posición dentro del campo específicamente literario: preguntarnos por «la función que tiene la obra dentro de las condicio-

nes literarias de producción de su tiempo» (Benjamin, 1998a: 119). Dicha función es lo que define la *tendencia* de las obras; si su técnica literaria supone, como quieren los editores de *La Idea Moderna*, un cambio de paradigma de conocimiento del mundo, su tendencia literaria es entonces progresista, como vimos en el capítulo II que ya habían descubierto los narradores del primer fin de siglo. Pues «el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político» (Benjamin, 1998a: 127), aunque ello implique inevitablemente distanciarse del gusto del público, aunque no necesariamente de los lectores, como sí hacen los jóvenes editores de *La Idea Moderna*.

La ficcionalización de tal distanciamiento en la novela de Gálvez es uno de los rasgos diferenciales más significativos de *El mal metafísico* respecto a las novelas de artista del primer fin de siglo. Gálvez supo ganarse el favor de ese público, como atestigua, entre otros, su contemporáneo Horacio Quiroga, quien en 1927 le atribuye la hazaña de haber alcanzado los cuarenta mil ejemplares vendidos, cuando «la mayoría de los escritores no alcanzan uno con otro a vender dos mil ejemplares de cada obra» (1970: 91). Un público lector cuyo juicio mayoritario acerca de toda orientación experimental de la literatura coincidiría con el emitido por Valera dos o tres décadas antes: «Decadentismo diletante, frívolo y estéril» (Millares, 2010: 17). Así es representada esta franja creciente de lectores en la novela de Gálvez, al convertir en protagonista de la misma a un poeta proveniente de la pujante mesocracia argentina, que deberá hacer frente a la incompreensión burlesca con la que sus familiares y allegados reciben la sola mención de Rubén Darío, en presencia nada menos que del poeta local por aclamación popular:

Carlos nombró a Rubén Darío y todos se echaron a reír. Entonces el muchacho, exaltadísimo, declaró que Darío era un gran poeta, el más grande de cuantos hubo en castellano. El invitado afirmó que los titulados versos de «ese caballero» no eran tales, porque «atentaban contra las reglas», y, para que juzgaran, empezó a recitar, en tono de chacota, el *Responso a Verlaine*.

¡Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador! (MM 10).

De esa misma incompreensión derivan las reticencias del padre de Riga, «un procurador [de Santiago] que veneraba religiosamente a los abogados y quería que su hijo fuese doctor» (MM 7). Ante la persistencia del vástago en su trabajo artístico con el consiguiente perjuicio para el proceso formativo como futuro hombre de provecho, el

patriarca resuelve retirarle la asignación económica con la que apenas lograba malvivir en Buenos Aires.

Carlos Riga, por su parte, exhibirá esa misma incompreensión cuando el mozo del café donde lee algunos de los versos de su *Oda a los mares*, exclame: «¡Cha! ¡Cómo me habían de gustar si entendiera!» (*MM* 18); ante semejante muestra de tener plena conciencia de que existe un saber estético que escapa a su conocimiento, sin actitud despectiva alguna, el joven modernista incomprendido reacciona «sulfurado, nervioso, con la cara ardiendo, parecía a punto de llorar» (*MM* 18). Porque Riga es el paradigma del escritor que aborda su situación en la modernidad mediante la indagación exclusiva en las vivencias de su mundo interior, sin entablar diálogo alguno con el afuera de la sociedad de su tiempo.

La propuesta de Benjamin, en cambio, busca ese diálogo y, lejos de la bofetada que los futuristas rusos propinaron al gusto del público en 1912, asume, tal como reitera el librero Flaschoen en *El mal metafísico*, que el público no es sonso y que ante semejante agresión, responderá con indiferencia. La propuesta de Gálvez no es la de Benjamin; sino la de quien, en aras de hacerse entender, opta por un código literario presumiblemente accesible para la mayoría de lectores que frecuentan el circuito de la alta cultura: «La popularidad no implica que se haya de contar con la plebe. Con el pueblo, con la *élite* del pueblo, sí; pero no con la gente de muy baja situación, que suele ser analfabeta o semianalfabeta» (Gálvez, 1959: 116). Su antiexperimentalismo implica, pues, ralentizar el desarrollo de una vanguardia en el ámbito literario, comparable a la que existe en otros campos del conocimiento (la filosofía, la ingeniería, las matemáticas...), perpetuando los procedimientos desarrollados por los novelistas del siglo XIX, cuya autoridad invoca reiteradamente, como así hace ante las críticas de Roberto Giusti sobre su falta de cuidado estilístico: «Con el criterio de Giusti habría que negar el carácter de artistas a los más grandes narradores, que no pulieron su prosa: Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Pérez Galdós, Dickens» (*Recuerdos II* 82). A pesar de la antipatía que le genera Ortega Gasset, con quien confiesa no haber hecho «buenas migas» por parecerle «Ortega pedante, [...] harto distante» (*R II* 285), comparte con él su juicio acerca de la impopularidad de las vanguardias históricas. En su búsqueda de la aceptación del público subyace la de una novela que responda a «los problemas y las inquietudes de la socie-

dad de la que forma parte» (1959: 115), como querían los narradores del fin de siglo, pero a diferencia de estos, cifra la adecuación de tal respuesta en la cantidad de sujetos a los que satisface, al establecer la popularidad como criterio de valor: «Quien no interesa al público no es un gran escritor» (1959: 117), sentencia Gálvez; y añade que toda novela cuyo tema, como «no puede ser de otra manera» (1959: 116), es el hombre, antes o después, alcanzará indefectiblemente la popularidad: «¿Y cómo no ha de alcanzar la popularidad aquel que habla del hombre?» (1959: 116). Gálvez parece tener en mente la distinción de Ortega «entre lo que no es popular y lo que es impopular. El estilo que innova tarda un tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco impopular» (Ortega y Gasset: 17). Mientras que la impopularidad definiría, para Ortega, la recepción de las producciones artísticas de las vanguardias históricas a las que se refiere como «el arte nuevo»:

El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa.

En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular. [...] No se trata de que a la mayoría del público *no le guste* la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende*. [...] Habitada a predominar en todo, la masa se siente ofendida «en sus derechos del hombre» por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva (Ortega y Gasset: 17-19).

Si Ortega legitima la autorrepresentación aristocrática del artista, Gálvez se sitúa en las antípodas de esa posición, al reivindicar la noción de gusto denostada por aquel. Mientras que Benjamin propone cifrar la calidad de las obras en la capacidad de su técnica literaria para estimular las capacidades de recepción de esos lectores representados en la novela de Gálvez por el mozo del café. Coherentemente con sus convicciones acerca del sentido político de la técnica literaria, Benjamin advierte de los riesgos que entraña la engañosa democratización del arte, que resulta de la supremacía de la popularidad como criterio de valor artístico, en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936):

Acercar las cosas humanamente a las masas, puede significar que se hace caso omiso de su función social. Nada garantiza que un retratista actual, al pintar a un cirujano célebre desayunando en el círculo familiar, acierte su función social con mayor precisión que un pintor del siglo dieciséis que expone al público los médicos de su tiempo representativamente, tal como lo hace, por ejemplo, Rembrandt en *La lección de anatomía* (Benjamin, 1973: 24-25).

Porque para Benjamin, la función social de la literatura se encuentra indisolublemente unida no a su función adoctrinadora, sino epistemológica, que implica ineludiblemente el progreso de la técnica, generador de un paradigma, de una mirada inédita, que nos descubra algo más sobre la realidad que habitamos. Mientras que Gálvez considera que la técnica novelística debe adaptarse a las capacidades previas de recepción de los lectores, de modo que estos no se sientan, como explica Ortega, heridos en su orgullo por no comprender lo escrito (¿les sucedería lo mismo si se tratase de un teorema matemático?). Gálvez exige que las novelas respondan a la función docente que él mismo se siente impelido a desempeñar, a través de un arte narrativo en el que «lo importante es que la prosa sea expresiva, exacta, precisa, viviente, vigorosa, clara, armoniosa sin llegar a musical, y de construcción acabada» (*R II* 81). De ahí que en 1959 recurra al mismo argumento inmovilista que había esgrimido Valera en la última década del siglo anterior, al identificar innovación con novedad y equiparar esta con moda, para deslegitimar así el experimentalismo en literatura:

La técnica no es buena solamente por ser nueva, aunque los que siguen las modas crean que todo lo nuevo es bueno. La técnica nueva, como la de Faulkner, es interesante para los otros novelistas y para los diletantes que advierten la novedad y originalidad del procedimiento. La técnica es buena cuando conduce a la mejor comprensión de los sucesos y de los personajes y a que el libro se lea con cierta facilidad [...].

La técnica nueva es, en la mayoría de los casos, la del cinematógrafo. Creo que el iniciador de esta novedad fue Dos Passos, que no logró otra cosa que escribir novelas ilegibles (Gálvez, 1959: 36-37).

Afirmación esta tan poco matizada que no deja de sorprender en un atento lector de Balzac, quien en su serie de artículos *De los artistas* se dirigía en estos términos a los lectores de la prensa parisina de su tiempo: «Muchas dificultades sociales dimanaban del artista, porque todo cuanto contraría las tendencias del vulgo, molesta y disgusta al dicho vulgo» (Balzac, 1972: 778). Balzac ponía así de manifiesto la necesidad y la dificultad de la socialización del discurso del sujeto artístico, sin abogar en ningún caso por la subordinación de la técnica literaria a las capacidades receptoras del público. Gálvez ficcionaliza tal subordinación de la palabra a la idea y de esta, a su vez, a los intereses comerciales en la segunda parte de la novela, al sumergir a sus personajes en el ámbito de la prensa diaria. El destino contrapuesto de Riga y Orloff⁶⁰ en la redacción del diario

⁶⁰ La trayectoria de este personaje resulta profética de la seguida por Marinetti, según el relato que hace Gramsci en su carta de 1922 a Trotsky: «Después de la guerra, el movimiento futurista en Italia ha perdi-

El Orden ilustra a la perfección «la decadencia de lo literario en la prensa burguesa» (Benjamin, 1998a: 121), cuando la producción del escritor es objeto no solo de los condicionantes que operan en el campo literario, sino fundamentalmente de los que rigen la dinámica de un mercado editorial, que en las primeras décadas del siglo XX estaba constituido por revistas y diarios y, en menor grado, por la incipiente industria del libro y las producciones teatrales, como destaca Horacio Quiroga en sus reflexiones «Sobre la profesión literaria».

De nuevo es Abraham Orloff el personaje elegido por Gálvez para ficcionalizar la trayectoria biográfica opuesta a la ética inquebrantable de Carlos Riga. Si este había sido el alma *mater* de *La Idea Moderna*, Orloff se convertirá en el redactor estrella del diario político *El Orden*, transformado, contra la voluntad de su fundador, en opositor al gobierno. No volveremos ahora sobre lo ya expuesto a propósito el proyecto trunco del poeta de *La raza de Caín*, su idea de editar una revista ilustrada, sino que nos centraremos en el antagonismo que se establece entre la distinta suerte de Riga y Orloff en el ámbito de esa prensa orgánica a los intereses de los políticos de profesión, cuya retórica resulta tan inconsistente como la de la bohemia criticada en la primera parte de la novela. De ahí que en semejante contexto el antiguo demagogo revolucionario encuentre el modo de rentabilizar su «hábito de “hacer frases” a costa de todo el mundo» (MM 233): su capacidad para transformar la información política en mero pasatiempo. La vacuidad de la retórica belicista del exanarquista Orloff es la clave de su éxito en las condiciones de producción de «la sociedad del espectáculo», por emplear la fórmula acuñada por Guy Debord en 1967 para referirse a la misma realidad ficcionalizada por Gálvez en 1916: «Orloff se había convertido en el factótum del diario. Él le daba interés y como el hombre despedía ironías, sarcasmos y violencias por todo el cuerpo, llenaba a maravilla el programa opositor» (MM 141). Carlos Riga, en cambio, es despedido de ese mismo diario por su empeño en trabajar con honestidad, en contra de las enseñanzas del único periodista de oficio de la redacción: «Pero, ¿qué tiene que ver la honestidad con el periodismo? Hace treinta años que soy periodista y es la primera vez que oigo semejante

do completamente sus rasgos característicos. Marinetti se ocupa muy poco del movimiento. Se ha casado y prefiere consagrar sus energías a su mujer. [...] En Milán [...] se ha fundado recientemente un semanario político, *Il Principe*, que formula, [...] que la lucha que divide a los partidos locales y lleva a la nación al caos no puede ser enterrada más que por un monarca absoluto, un nuevo César Borgia que se pondría a la cabeza de los partidos rivales. El órgano está dirigido por dos futuristas, Bruno Corra y Enrico Settimesti. [...] Marinetti [...] hoy colabora en ese semanario» (Trotsky: 76).

cosa» (MM 143) y añade: «Y no sea lírico» (MM 144). Adjetivo este cuya acepción en el uso popular del Buenos Aires de la época testimonia, de acuerdo con Ricardo Rojas, la degradación moral en la que vive la capital:

Bastaríanos observar lo siguiente: las voces que nos llegan del fondo anónimo de la población, o sea, sus creaciones más genuinas, las cuales acusan los más innobles estados espirituales:

[...]

Lírico. Noble palabra que se aplica, despectivamente, al que es generoso, valiente, abnegado: «¡No sea usted lírico!», suelen decir con desdén y lástima los criollos (Rojas, 2010: 247).

Este cambio lingüístico nos remite, de igual modo que la distinta suerte de Riga y Orloff, a la coyuntura histórico-filosófica definida por la disolución del aura de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, sobre la que reflexionó Walter Benjamin. Frente al cinismo verborreico de Orloff, el mundo interior del romántico Carlos Riga atesora una concepción religiosa de la existencia que, como ya vimos, incluye la poesía, basada en la fe en una espiritualidad universal: «Moriría, se uniría al gran Todo, confundiría su alma en aquella Alma Universal de que hablara alguna vez en sus versos» (MM 243). Su poesía es, pues, expresión del sentimiento de la trascendencia, del tiempo sin fechas de la divinidad:

Se había propuesto cantar, en poemas relativamente breves, la belleza cosmogónica y milenaria de los mares, de las montañas, de los vientos, de los bosques, de los desiertos; la poesía de la Fatalidad, del Heroísmo, del Amor; la grandeza esquiliana de la Libertad, del Trabajo. [...] Y en medio del Universo, con sus raíces en Dios mismo, como otra Fuerza natural, augusto de genio, aparecería el Hombre, más grande que la naturaleza, más poderoso que la Muerte, dominando los elementos, venciendo el Dolor, penetrando el Misterio, triunfando sobre la Vida. Sería, en resumen, un poema cíclico (MM 16).

Esa poesía que, como decíamos más arriba, se concibe como verdad revelada, así como el acto de su escritura se asimila a la experiencia de los místicos, nos remite a la noción de aura en el sentido benjaminiano, pues «experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista» (Benjamin, 1972: 163). Durante el acto creativo Carlos Riga experimenta el aura de los versos:

De pronto un verso asomaba el rostro; y apenas el poeta buscaba el lápiz para fijarlo, desaparecía, como si la intervención de aquel objeto material le intimidara, amenazando romper su alma sutil. Algunos versos mostraban sólo su pie y huían cascabeleando, burlándose del pobre poeta que empezaba a ponerse nervioso. Otros versos aparecían en la integridad de su ser, pero cruzaban tan rápidamente

que el infeliz los perdía de vista. Al fin logró concretar algunas ideas, escribir media docena de versos imperfectos. Sabía que ya no le saldría más, que era preciso dejar que las ideas tomaran cuerpo. Ya volverían a su hora, tal vez sin que él las buscara, convertidas en estrofas perfectas, en bellos versos (*MM* 38).

Como explica Benjamin, la percepción del aura de la obra de arte depende además de que se advierta su unicidad en el contexto de una tradición. Y es este sentido de unicidad de la palabra el que incapacita a Riga para «ensartar lugares comunes, incapacidad funesta para un periodista...» (*MM* 237), como señala Orloff. La percepción aurática es asimismo heredera del valor ritual que ya las sociedades premodernas concedían al arte: «En los tiempos primitivos [...] [la obra] fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística» (Benjamin, 1973: 30). Y es esta percepción del valor de las obras de arte en sí, de sus formas y procedimientos, de los que el receptor ha de ser tan consciente como el propio artista, lo que se pierde en la época de la reproductibilidad técnica, cuando del texto periodístico no es sino una sarta de lugares comunes, que presentan la palabra como patrimonio engañosamente colectivo, al privar a los lectores del desarrollo de competencias literarias. El periódico se convierte en el «escenario [...] de la humillación de la palabra» (Benjamin, 1998a: 122) y la vida política en una farsa. Esto no significa, ni mucho menos, que Benjamin defienda la autonomía absoluta del arte por el arte, dado que, para él, una de sus manifestaciones es el esteticismo de la política: «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden⁶¹. Este es el esteticismo de la política» (Benjamin, 1973: 57). Frente a esa preponderancia absoluta del espectáculo que sucede a la atrofia del aura de la obra de arte, Benjamin propone la fundamentación de esta «en una praxis distinta, a saber, en la política» (1973: 28): la politización de la praxis estética, del desarrollo de la técnica literaria.

Gálvez, ante una coyuntura histórico-filosófica similar, caracterizada por la ausencia de ética, como escritor profesional que hace suyo el desafío de contribuir al proceso nacionalizador de la utopía modernizadora, en pleno «tránsito de una sociedad rígida por una *élite*, a la primera expresión de democracia política en el país» (Payá y Cárdenas, 1978: 108), ficcionaliza su propuesta a través del personaje del poeta cristia-

⁶¹ Se refiere al fervor belicista de Marinetti, a quien acaba de mencionar.

no Almabrava: «El país estaba podrido, y él no deseaba sino que llegara el día que tenía destinado, dentro de algunos años. Entonces iría a Buenos Aires, hablaría en los teatros, hasta en las calles, para increpar a los jóvenes, para incitarlos a ser puros, a ser cristianos» (MM 61-62).

La mínima modificación del pseudónimo *Almafuerte* con el que firmaba el poeta Pedro Bonifacio Palacios resulta indicativa de que, esta vez sí, el personaje real es el trasunto del Almabrava de Gálvez. De acuerdo con la mencionada ley de máximos semánticos, tan manifiesta integración de la realidad efectiva en la ficción literaria vendría a reforzar la verosimilitud de la propuesta político-religiosa ficcionalizada por Gálvez: Almabrava es «el vate, en el sentido antiguo de la palabra» (MM 63). Respecto al cristianismo de Almafuerte en el contexto intelectual del primer fin de siglo, resulta muy esclarecedor el juicio de Borges, cuando sintetiza las diferencias entre Almafuerte y Nietzsche:

Pero condena al cristianismo —como lo condenó Nietzsche— por razones contrarias, ya que Nietzsche condenaba como podía condenarlo un pagano; y en el caso de Almafuerte, bueno, podríamos pensar en Almafuerte como una última consecuencia del cristianismo, como una última forma, ya que Cristo no solo perdona sino que va más allá del perdón.

[...]

Bueno, eso sería una renovación ética, y fue dicho... y, a principios de siglo, por un poeta que no solo escribió los mejores, sino los peores versos de la lengua castellana. Él lo dijo en un ambiente del todo indigno de eso, ya que si hay algo que no interesa a los argentinos, yo creo, es la ética. [...] y Almafuerte fue un místico de esa ética: [...] un místico sin Dios (Borges y Ferrari: 311).

Cuando Gálvez publica *El mal metafísico*, un año antes de la muerte de Almafuerte, este era una figura legendaria. A pesar de, o precisamente por, haberse granjeado fama semejante en los círculos literarios, Almafuerte había alcanzado la categoría de mito nacional, como atestiguan, no solo Gálvez en el primer volumen de sus *Recuerdos de la vida literaria*, sino asimismo las anécdotas que Francisco A. Barroetaveña rememora en su estudio preliminar a *El poeta del hombre. Almafuerte y su obra* (1918), de Antonio Herrero. Barroetaveña recuerda cómo desde su primera publicación en *La Nación* de Buenos Aires —dirigida en ese momento por «Bartolito» Mitre— Almafuerte conquistó al público: «La poesía llamó la atención aquí, con ciertas envidias, reservas mentales y timideces de los hombres de letras; encontrando franco aplauso en el pueblo» (Barroetaveña: 17). Almafuerte cuenta, por tanto, con el reconocimiento del públi-

co que garantiza, a juicio de Gálvez, la calidad humana de su obra y por otra parte, la leyenda creada en torno a su persona hace de este autor un sujeto ejemplar de los valores éticos que la generación del Centenario se propone restaurar.

El personaje de Almabrava cumple, por tanto, la misma función que los héroes de la épica homérica, propuesta por Ricardo Rojas como modelo narrativo para la redacción de los manuales escolares de Historia argentina. De igual modo que la Edad Media había hecho pasar las peripecias de los héroes homéricos por el tamiz cristiano de la virtud, el renunciamiento y el milagro, para transmutarlas en las legendarias vidas de santos, tal como advierte el propio Rojas en *La restauración nacionalista* (2010: 51), Gálvez haría otro tanto con los héroes del romanticismo social francés —inspirador del proyecto político y literario de los escritores de mediados del XIX, «haciendo de Víctor Hugo un héroe americano» (Rama, 2009: 129)—, al representar a Almabrava, a través de los ojos del romántico Riga, revestido de la pátina explícitamente religiosa que prevalece en su discurso de 1959: «El novelista católico podrá describir o analizar todas las miserias humanas, pero nunca faltará en las páginas de su libro una luz de esperanza o de misericordia. Nunca faltará Dios, sencillamente» (Gálvez, 1959: 127). En Almabrava la fe del socialismo utópico en el progreso de la humanidad, análoga a la del neidealismo arielista, se amalgama con la fe católica de la que carece el también romántico Carlos Riga:

Y habló de Jesucristo. Las frases le brotaban vigorosas, con ritmo de martillo. Poco a poco, a medida que se exaltaba, sus palabras cobraban una extraña elocuencia. Sentado en el borde de la silla, hablando casi a gritos, llevando con el brazo derecho el compás de su palabra, evocaba a Jesús, compadecía a los pobrecitos, tenía frases de ternura para su “chusma amiga”. Riga, que jamás había oído expresarse a nadie en esa forma, estaba absorto. El alma del poeta le parecía una vasta fuente de amor humano. Aquel hombre que llamaba a cualquiera miserable y vil, que parecía tener tan mal genio, se le presentaba ahora como un Evangelista, como un predicador penetrado de bondad y de entusiasmo. Llamadas geniales iluminaban el rostro del gran poeta, y, cuando terminó, Riga vio temblar en sus ojos pequeñas lágrimas (*MM* 62).

La voluntad necesaria para emprender la revolución, de la que carecen tanto Carlos Riga como sus descreídos compañeros de viaje, está cimentada en el caso de Almabrava sobre la fe con la que se rebela contra la muerte de Dios, de igual modo que su autor: «Un escritor católico, sobre todo si escribe novelas, tiene que ser, en cierto sentido, revolucionario. No puede conformarse con la perenne negación de Cristo por los

gobiernos, por las sociedades, por los mismos católicos» (Gálvez, 1959: 127). De ahí la posición marginal de Almabrava respecto a los núcleos de poder, tanto en lo que respecta a su lugar de enunciación como al lugar que habita, desde el que reniega del pesimismo cultural que ha certificado el deicidio: «Vivo lejos porque no quiero que vengan a visitarme los literatos, esos estúpidos, esos viles, esos miserables perros inmundos» (MM 61). Su opción de vida, opuesta a la del orden capitalista y al *antimonde* de la bohemia bonaerense, es, como la define el narrador, «una existencia de santo» (MM 58): compagina su labor estética con una ejemplar función social en Maldonado, donde comparte su tiempo y las ganancias derivadas de sus versos con los obreros del arrabal, a los que enseña a leer. Es decir, lleva a cabo una función capacitadora, imprescindible para la socialización de la cultura, que se opone al diletantismo elitista —contra el que también se manifestaba Pedro Henríquez Ureña— de aquellos a los que el personaje denomina «enfermos de literatura, [...] pedantes miserables» (MM 61).

La dualidad de la labor del personaje de Almabrava ficcionaliza, en cierto modo, la tensión definitoria del conflicto del intelectual moderno, que cruza asimismo el discurso de Pedro Henríquez Ureña: la tensión entre la experiencia solitaria del escritor y su relación con la llamada «masa». Desde esa posición marginal, el movimiento trazado por el sujeto artístico oscila entre el acercamiento y el distanciamiento a la multitud. Acercamiento que define la evolución del discurso de Henríquez Ureña, que en 1914, en la mencionada inauguración del curso académico de la Escuela de Altos Estudios, donde criticaba el diletantismo, no contemplaba, sin embargo, la necesidad de llevar a cabo una tarea de socialización de la cultura, sino que la actividad intelectual era representada como experiencia de retiro, de distanciamiento del mundanal ruido, al recordar la lectura del *Banquete* de Platón compartida con otros ateneístas: «cada quien la seguía ansioso [...] con la esperanza de que le tocaran en suerte las milagrosas palabras de Diótima de Mantinea... La lectura acaso duró tres horas; nunca hubo mayor olvido del mundo de la calle» (Henríquez Ureña, 1978: 59-60). Alfonso Reyes también dedica unas palabras a ese encuentro en el taller de arquitectura del ateneísta Jesús Acevedo, por considerarlo «todo un símbolo [de la] tendencia humanística del grupo» (Reyes, 1960b: 208). De modo que en 1914 Pedro Henríquez Ureña privilegia la experiencia de lo que podríamos considerar soledad compartida con los miembros de su misma patria espiritual, mientras que en 1922, ante el auditorio de la Universidad de La Plata, al tra-

zar su concepción de «La utopía de América», sustituye la crónica de esa lectura del idealismo platónico por la referencia a la coyuntura histórica concreta y es entonces cuando reniega del «olvido del *mundo de la calle*», del que hiciera gala en 1914, para proponer un proceso de socialización de la cultura, cuyo objetivo no es sólo enseñar a conocer, sino enseñar a hacer, como veíamos más arriba.

El discurso de Henríquez Ureña, como el del personaje de Almabrava de Gálvez, serían signos de una búsqueda de afiliación por parte de los escritores de la generación del Centenario, que se sitúa en las antípodas del distanciamiento finisecular, contemplativo del espectáculo urbano, representado por el Julio Guzmán de *El extraño*, como preámbulo del escepticismo destructivo que Reyes ficcionaliza en *La raza de Caín*.

4.2. La desmitificación paródica de la representación finisecular del sujeto artístico en *El terruño* de Carlos Reyes: Temístocles Pérez y González, alias Tocles, como reescritura de Julio Guzmán y Jacinto B. Cacio

En *La raza de Caín* el distanciamiento del poeta, del intelectual, respecto de la masa suponía una amenaza para la estabilidad de un orden social en el que, tras la muerte de Dios, la superioridad moral deriva de la superioridad material. Reyes desvelaba allí el potencial destructivo de la palabra poética, cuando se esgrime como instrumento de la violencia simbólica ejercida sobre aquellos sujetos débiles, necesitados de certezas, a los que representa mediante el personaje de Sara Primo de Casares, la amante del poeta. Por tanto, sigue el consejo de Platón y exilia al poeta de la República. En la novela de 1916 Reyes conjura dicha amenaza mediante la parodia de Julio Guzmán y Jacinto B. Cacio a través de Temístocles Pérez y González, alias Tocles: el poeta trunco, a quien «las musas no le dispensaron sino muy avaramente sus favores» (T 46); convertido en ensayista, su certeza en «la vida noble y esforzada a que se creía destinado por su nombre de pila: ¡Temístocles!» (T 45) es tal, que ha determinado toda su existencia anterior:

Empero, Tocles no se daba a partido, al contrario, redobló sus dramáticos esfuerzos; quiso apurar todos los jugos del saber a fin de ponderar y facilitarle la salida en el momento psicológico a *lo que él llevaba dentro*, aunque no supiese

bien qué era, ni en qué consistía su excelencia y, atiborrándose de abstrusas lecturas, ahondó más el espantable abismo que separa la realidad imaginaria de la realidad viviente, las ideas de los hechos, e hizo completa por este arte su incapacidad práctica en los negocios y las aventuras corrientes del mundo (T 47).

Tocles comparte con su esposa la certeza sobre su misión ideologizante y pedagógica: «Él, luchar por los ideales de su partido; yo, enseñar al que no sabe; ambos, hacerles a nuestros compatriotas la limosna del pan espiritual» (T 25). En 1916 Reyles libera a su personaje del yugo represivo de la esposa burguesa que en 1900 negaba a Julio Guzmán el apoyo financiero necesario para su proyecto filantrópico, desencadenando el proceso de abatimiento nihilista que culminaba con la transformación del poeta en la reescritura antitética, destructiva, del mito del creador representado por Pígalión. Ahora, en cambio, restituye al artista en su papel de modelador de la compañera ideal y le hace contraer nupcias con una antigua alumna, que le profesa «el supersticioso respeto de la discípula hacia el maestro que todo lo sabía y todo lo explicaba» (T 51).

Decíamos más arriba que el empleo de la parodia en *El terruño* y también en *El mal metafísico* podría interpretarse como un indicio de la necesidad de llevar a cabo un cambio en los procedimientos de representación del sujeto artístico empleados por los narradores del primer fin de siglo. Reyles manifiesta esa intención en *El terruño* en la autocrítica levemente velada de sus *Academias*, a través del pensamiento del personaje de Tocles: «Analizando la vacuidad y sandez de sus devaneos literarios sentía, a una, rabia y vergüenza. Sobre todo, el recuerdo de cierta sociedad fundada, siendo estudiante, con algunos compañeros que cojeaban del mismo pie que él y a la que bautizaron con el presuntuoso nombre de “Academus”» (T 138). Parece que Reyles, como expresaría su personaje, ha aprendido a desmitificar aquel pasado literario en el que, tal vez, dotara de excesiva gravedad a los estados de alma de su generación.

El propio autor nos informa de la irrupción del humor que marca el cambio de tono de su voz narradora en *El terruño* respecto a *La raza de Caín*, en la carta publicada a modo de prólogo, en la que solicitaba al ya consagrado José Enrique Rodó que apadrinase su novela:

El terruño, que este es el nombre del mozo, [...] es discreto, de humor regocijado —caso peregrino, ya que quien lo engendró llora lágrimas de acíbar y sangre— y no desprovisto de buenas letras, por lo cual, burla burlando, dice a ve-

ces cosas, si no graves y propias de un ingenio macho, por lo menos agudas y travesas, que seguramente han de placerle y solazar a Vuestra Señoría» (T VII).

Estas palabras nos ponen en antecedentes del homenaje cervantino llevado a cabo mediante la parodia, de la que el protagonista no solo es objeto sino también sujeto, al hacer explícita su autocrítica sobre la concepción idealista desde del amor, desposeyéndolo así de la gravedad con la que el protagonista de Gálvez nos hace partícipes de su pasión sublimada: «Rolando se convirtió presto en el Caballero de la Triste Figura y la sin par Dulcinea, en la rústica y zafia Aldonza» (T 268). Y desde esa perspectiva, Reyles abordaría, pasados dieciséis años de la novela anterior, *La raza de Caín*, su encuentro no solo con el género novelesco sino también con la realidad rural uruguaya y asimismo con la representación del poeta a quien, a pesar de lo limitado de sus facultades —al contrario que Carlos Riga, demasiado poeta—, el lector sigue reconociendo como El extraño, dado el entorno social en el que lo ubica Reyles. Traslado este que otorga verosimilitud a la sátira de la que es objeto por parte de la voz narradora, vocero, como pudimos comprobar más arriba también, del sentir general de los habitantes autóctonos del terruño:

Era Tocles un producto de la Universidad, *extraño al rústico ambiente* de «El Ombú». Usaba quevedos y hablaba siempre en tono doctoral. La frente demasiado vasta para la cabeza y la cabeza demasiado voluminosa para el tronco, a su vez demasiado corpulento para las débiles piernecillas que lo sostenían, dábanle la insana apariencia de un grande feto (T 45).

Al retomar al sujeto artístico, Reyles hace que vuelva a formularse la pregunta sobre el «para qué» de esa vasta cultura letrada, que obsesionaba a Julio Guzmán en *La raza de Caín*⁶²:

Tienes treinta y nueve años, y sin llegar a ninguna meta vas perdiendo los pelos y las ilusiones. ¿Qué hice? ¡Nada útil! ¿Qué puedo hacer? Lo ignoro. ¿A dónde se fueron mis entusiasmos, mis idealismos, mis esperanzas? [...] sin poder resistir, ni aun en tal ocasión, al amor de las frases, terminó recordando a Oscar Wilde: «Ahora sólo me resta la más profunda humildad» (T 57-58).

⁶² «Acabo de cumplir treinta y cuatro años [...] y me encuentro con que la cultura que he adquirido, no solo no me sirve para vivir, sino que, muy al contrario, ese bagaje de latino decadente solo es bueno para dificultarme el paso; porque, como todo el que se ha refinado en demasía, tengo gran desprecio por los utilitarios y por las especulaciones prácticas, y además la conciencia de que no sirvo para ellas, y de ahí que permanezca con los brazos cruzados, imaginando proyectos y desechándolos, consumiéndome en vanas cavilaciones. No obstante, yo debo servir para algo: ¿para qué he nacido?» (RC 35).

Esta pregunta desencadena el proceso de cambio en Tocles, desengañado ya de la posibilidad de cumplir cualquier noble misión ideologizante o pedagógica en el seno de las instituciones:

La famosa conferencia del Durazno, que, al decir de los periódicos locales «fue todo un acontecimiento político», a pesar de la cosecha de laureles y las amistades útiles que le dio pie para contraer, divorció más a Tocles de sus correligionarios, acreciendo por añadidura la aversión que, desde cierto tiempo a aquella parte, le inspiraban las asambleas partidarias y las agrupaciones de gentes estultas y casi analfabetas, hasta el extremo de antojársele charlatanismo y mojiganga pura, no solo los discursos y los ajetreos electorales, sino toda acción política, sin excluir la gubernamental (*T* 123-124).

4.2.1. La reconciliación del narrador de Carlos Reyles con el sujeto artístico

La lectura de *El terruño* consagrada por la autoridad de José Enrique Rodó en el prólogo a la primera edición, refrendada posteriormente por Alberto Zum Felde en *Proceso intelectual del Uruguay* y, más recientemente, por Fernando Aínsa en *Confluencias en la diversidad*, considera *El terruño* como una reescritura de *La raza de Caín* sin modificaciones sustanciales respecto al juicio sobre el sujeto artístico: Reyles recurriría de nuevo al antagonismo entre los personajes, el intelectual y la matriarca estanciera, Mamagela, como un calco de la oposición establecida entre los dos grupos de *La raza de Caín*, en la que la inevitabilidad de la victoria de Mamagela ilustraría el determinismo material que condiciona su superioridad moral, de acuerdo con las tesis de «La metafísica del oro» del propio Reyles. En 1916, dado que el poeta ya no constituye una amenaza para el orden social establecido, su derrota no se saldará con la condena a presidio, sino con la renuncia a su trabajo intelectual y la asunción de los valores pragmáticos representados por Mamagela, para quien la única verdad es la realidad material del terruño productivo. Nos encontraríamos, pues, ante una novela de formación en la que el pragmatismo triunfa sobre el neoidealismo filantrópico. De ahí que Rodó se distancie en su prólogo de semejante oposición maniquea, en la que el satirizado y mísero Tocles se muestra incapaz de ensombrecer siquiera mínimamente con sus cuestionamientos la sensatez de ese «Sancho con faldas» al que Reyles rebautizó Mamagela: «Grande o restringida la parte verdadera de esa oposición social, vuélvese entera verdad

en la relación de arte, que es la que obliga tratándose de obras de imaginación» (Rodó, 1967: 1027).

La interpretación de Rodó daría cuenta de la realidad ficcional de *El terruño* si Reyles hubiera decidido finalizar su narración la noche en que Tocles, absorbido por sus obligaciones de padre de familia y pequeño terrateniente, se decide a continuar la redacción de la obra ensayística que ha ido dejando de la mano, *Las ilusiones universales*:

Después de fumar media docena de cigarrillos, volvió al comedor, levantó la tapa de la arrumbada maleta y quedó un instante absorto y sobrecogido de vago espanto, cual si estuviese delante de un sepulcro abierto. Aquellos papeles amarillentos, casi cadavéricos, en los que su ardiente juventud puso tantas fastuosas esperanzas, su corazón tanto amor, su inteligencia tanto generoso desvarío, se le antojaron los restos mortales de un alma fenecida (T 371).

Sin embargo, el final de la novela es otro y su sentido, desde la perspectiva de la novela de artista, difiere de la interpretación consagrada del texto. Nuestra lectura asume el antagonismo descrito por Rodó, que emparenta *El terruño* con *La raza de Caín*, para ficcionalizar de nuevo las tesis antiidealistas de Reyles. Antes de abordar el final de la novela, centraremos nuestra atención, de nuevo, en la voz narradora: instrumento fundamental, como vimos en el capítulo anterior, de la técnica del segundo plano empleada por Reyles. El tono del narrador no es ahora el de *El extraño* o *La raza de Caín*, aunque en ocasiones se le aproxime. Aquella «expresión dura y despectiva», como la definió Mario Benedetti, se encuentra atemperada por el empleo de la parodia, del humor. Este cambio literario precede a la reformulación del antiidealismo filosófico de *La muerte del cisne* en *Los diálogos olímpicos*, que estuvo motivada por la Gran Guerra, como ha estudiado Zum Felde en *Proceso intelectual del Uruguay*. *El terruño* sería la primera de sus expresiones, a la que seguirían el primero y el segundo de los tres *Diálogos* proyectados por Reyles («Apolo y Dionisos», publicado en 1918, y «Cristo y Mammon» en 1919; «Palas y Afrodita» no llegó a editarse). El propio autor reivindica, en este sentido, una lectura más matizada de su obra en *Panoramas del mundo actual* (1965b: 200), donde además cita como ejemplo fragmentos de los diálogos de Mama-gela y Tocles:

No puedo explicarme cómo hay gentes que no ven con angustia, o simplemente no ven, la grande tragedia del hombre corriendo tras los fantasmas de la verdad, el bien, la realidad que el mismo engendra y destruye [...].

En todas mis obras he mostrado alguna fase del central dramatismo humano, fuente de nuestra miseria y nuestra grandeza. Y lo he hecho ya simbólicamente, ya formalmente. Sin embargo los críticos no lo han visto. ¿Pero qué ven los críticos? Sus doctrinas, su mundo perceptible. Nada más. Fuera de él son ciegos... (1965b: 195-196).

La relación expuesta entre la obra literaria y ensayística de Reyles es la misma que encontrábamos en el capítulo anterior entre *La raza de Caín* y *La muerte del cisne*, cuyas tesis habían sido ficcionalizadas diez años antes en la mencionada novela. De modo análogo *El terruño* prefiguraría los ensayos que conforman *Los diálogos olímpicos*. Nuestra propuesta coincide con la lectura de José Enrique Rodó al considerar que la reformulación de *La muerte del cisne* llevada a cabo por Reyles en *El terruño* se reafirma en la muerte del ideal, mediante la posición indiscutiblemente dominante de Mamagela, que retuerce sin miramientos el encorvado cuello del cisne, y con él, el signo de interrogación que nos descubrió Darío: la duda del intelectual que amenazaría la estabilidad del orden social establecido. El gesto de Mamagela nada tiene que ver con aquel «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje», del ateneísta mexicano Enrique González Martínez.

Tal retórica vacua es el objeto de la renuncia de Tocles, cuando se sumerge en ese paisaje autóctono que, como veremos, difiere sustancialmente de la representación canónica de las denominadas novelas de la tierra publicadas en la década de los años veinte. A pesar de su exitosa adaptación social, Tocles no reniega de la poesía, como correspondería al héroe de una novela de formación, según la clasificación de Marcuse, sino que muestra el mismo respeto que encontrábamos en el protagonista de *De sobre-mesa*, cuando abandona su propio trabajo artístico en favor de la experiencia directa del mundo: «Ni un instante, [...] jamás me guiaron las voces profundas de mi ser, sino la vanidad libresca y las reglas ficticias que otros crearon para su uso particular y que a mí me venían grandes» (*T* 143). Tocles se sumerge así en la experiencia directa de la vida del terruño y allí descubre el «para qué» de su cultura letrada: «Por lo pronto, defenderé los intereses rurales haciendo ver, si puedo, su infinita trascendencia para nosotros, no por lo que son en el orden material, sino por lo que representan espiritualmente» (*T* 366). Tal es, en definitiva, el para qué de la novela de Reyles, la búsqueda de la expresión autóctona iniciada por los letrados de mediados del XIX.

Mamagela, en cambio, celebra la muerte de todo cisne, sin distinción. De ahí que, para Rodó, *El terruño* ficcionalice la insistencia de Reyles sobre la concepción de la cultura letrada como un obstáculo para la vida. De acuerdo con Rodó, Reyles habría desplazado al intelectual al ámbito rural con el fin de ilustrar su tesis antiintelectualista, subvirtiendo además la relación jerárquica entre civilización y barbarie, establecida por Sarmiento en el *Facundo*:

Como en el libro improvisado y genial que es, por lo que toca a nuestros pueblos del Plata, el antecedente homérico de toda literatura campesina: como en el *Facundo*, de Sarmiento, la oposición del campo y ciudad forma, en cierto modo, el fondo ideal de la nueva obra de Reyles; sólo que esta vez no aparece representando el núcleo urbano la irradiadora virtud de la civilización, frente a la barbarie de los campos desiertos, sino que es la semicivilización agreste, no bien desprendida de la barbarie original, pero guiada por secreto instinto a la labor, al orden, a la claridad del día, la que representa el bien y la salud del organismo social, contraponiéndose al desasosiego estéril que lleva en las entrañas de su cultura vana y sofisticada la vida de ciudad (Rodó, 1967: 1027).

Nuestra lectura se distancia de la interpretación de Rodó, al negar que la posición antiintelectualista de la matriarca estanciera agote el sentido de una novela que, muy al contrario, pondría de manifiesto el valor del trabajo intelectual como una vía privilegiada para el desarrollo de una mirada lúcida sobre la realidad, sobre la vida. Será Ángel Rama quien indirectamente haga hincapié en la falla de la lectura más generalizada de *El terruño*. Rama no entra a cuestionar la interpretación de Rodó, sino que atribuye la responsabilidad al autor: «Reyles le obliga [a Tocles] a retomar el cauce real forzosamente sin que quede explicada la transformación del personaje necesaria para justificar esta determinación. El final conformista no corresponde en pureza al desarrollo de la novela» (Rama, 1953: XVIII). Y es precisamente esta incongruencia la que induce al lector a dudar de que se trate de una novela de formación en el sentido dado por Marcuse. Tocles no protagoniza un proceso de renuncia a todo deseo personal sino de transformación del modo en el que construye el sentido de la realidad que habita. Si bien es cierto que experimenta dicho cambio de la mano de Mamagela, no hace suyo el pragmatismo que esta intenta infundirle. El mencionado cambio propicia la integración social del personaje, que lo hace merecedor del reconocimiento de su antagonista, Mamagela, quien al final de la novela certifica el éxito de su paciente labor correctora del idealismo de aquel:

—Ahora sí puedes afirmar, sin jactancia, que eres un hombre de provecho
 —le dijo un día Mamagela, gozosa de la próspera fortuna que a Tocles sonreía.
 —Yo también lo creo así —aseguró él; y luego, sordamente, pero sin artificio, repuso:
 —¡No en balde le vendí mi alma al diablo!...
 Con dulce gravedad replicó Mamagela:
 —¡Es que el diablo es la vida, Tocles!... (T 372-373).

No obstante, como no podía ser de otro modo tratándose de una novela de Carlos Reyles, la última palabra le corresponde al narrador: «Iban caminando. Tocles se detuvo de repente, como quien presta oído a voces lejanas y misteriosas. Sus ojos, estupefactos, parecían ver lo invisible y descubrir las íntimas y ocultas correspondencias del Bien y del Mal...» (T 373). De este modo la voz narradora afirma la lucidez con la que el sujeto artístico observa la realidad, más allá de las apariencias y de las abstracciones idealistas, para descubrir las *correspondencias* que se revelan a quienes han aprendido a habitar el mundo desde la perspectiva dialéctica, trascendentalizada e histórica, que esgrime Baudelaire en *Las flores del mal*. El autor de *El terruño*, atento lector de Baudelaire, debió percibir cómo el descubrimiento de tales correspondencias no entra en contradicción con la perspectiva historicista, tan *cara* a Reyles, que hace de Baudelaire el poeta de la modernidad. Pues sus correspondencias remiten, de acuerdo con Benjamin (1972: 154-156), a la nostalgia de algo irreparablemente perdido, perteneciente a una vida anterior: la fe en las verdades universales y eternas, en la verdad revelada que sale al encuentro del poeta de Gálvez. Ese tránsito desde el abstraccionismo libresco de «los pensadores canijos» (Martí, 2005: 38) hacia la lucidez, desde la que percibir la cualidad parcial y fragmentaria de toda correspondencia respecto de la correspondencia universal, definiría, de acuerdo con nuestra lectura, el proceso de transformación del personaje. En este sentido, *El terruño* sería una novela de formación, cuyo protagonista aprende a mirar y a habitar el mundo como un auténtico poeta moderno, que no reniega de la poesía, sino de la mencionada «vanidad libresca». Y en ese proceso aprende a asumir el condicionamiento material: «Mis cálculos fallaron, los sucesos me traicionan, la fatalidad económica me condena» (T 275).

Desde esta perspectiva, el pacto de Tocles con el diablo no traduciría su conformismo con las convenciones que rigen la dinámica social en la que se integra, sino el lúcido desconsuelo de quien, desengañado de las expectativas con las que había regresado al terruño —«me levanta el estómago la farsa de la ciudad y al campo me voy.

Quiero sentir agitarse en mí las energías de la naturaleza y vivir un poco de la vida universal» (T 174)—, que en nada se asemeja a esa naturaleza idealizada de Rousseau, ha de afrontar, con Baudelaire, lo inevitable: «Le Printemps adorable a perdu son odeur!» (Baudelaire, 2009: 308). De ahí la necesidad de que Tocles conserve hasta el final su cualidad de sujeto artístico en la frontera entre la poesía y la filosofía: «El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. La religión y la filosofía se encuentran con el arte en tales fronteras, pues en ambas hay también una ambiciencia artística» (Darío, 2007: 324).

Pero para Tocles, como para el Fausto de Goethe, «la visión contemplativa, ya sea mística o matemática (o ambas), [que] mantiene al visionario en su lugar, el lugar del espectador pasivo» (Berman, 1989: 33), resulta insuficiente. Tocles, como Fausto, «anhela una conexión con el mundo que sea más vital y, a la vez, más erótica y activa» (Berman, 1989: 33):

Salí a la campaña sediento de independencia y salud moral, deseando ardentemente consagrar mi vida entera a la obra magna de la regeneración nacional, por la única vía posible, ésta: estimulando sistemáticamente las actividades libres, el esfuerzo propio, la inteligencia productora y juntamente el espíritu de asociación, sobre todo de la campaña, para que ésta, formando una vasta y bien organizada colectividad, impusiese su voluntad de vida a los gobiernos y los partidos, y le diera a nuestra política, de pasiones y concupiscencias por una parte e idealismos trasnochados por la otra, la enjundia de razón utilitaria que no tiene, y que es como el tuétano de las modernas civilizaciones. Trabajo inteligente, cultura práctica, entusiasmo, fervor, esfuerzo armónico... (T 274-275).

Por tanto, la transformación experimentada por la representación del sujeto artístico en la obra de Carlos Reyles desde el primer fin de siglo hasta la segunda década del siglo XX recrearía el tránsito ficcionalizado por Goethe en su *Fausto*: la metamorfosis del intelectual solipsista en hombre de letras y acción. Reyles, tras pulverizar el aura de malditismo del artista del conocimiento en *El extraño*, nos presenta en *La raza de Caín* a un vilipendiado Julio Guzmán que comparte la amargura de la descreencia con otro habitante de su misma patria espiritual; ambos optan por la acción destructiva, revestida por Jacinto B. Cacio de una pátina de subversión romántica. En *El terruño* Reyles lleva a cabo la amalgama de esos dos personajes en el hilarante poeta trunco Temístocles Pérez y González, a quien, «aunque alucinado y ensoñador», tras haber aprendido a conjurar el desengaño destructivo de aquellos mediante un humor pretendidamente cervanti-

no, «no podía ocultársele que una conciencia errante tripas tiene y necesidades inmediatas que satisfacer» (T 329). Si bien humoradas como esta recuerdan más a las del Padre Isla que a la agudeza del autor del *Quijote* —así lo reconoce Reyles con humildad, cuando su personaje se declara descendiente de *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (T 261)—, el autor redescubre en ese cervantino sentido de la realidad una pasarela privilegiada para que el intelectual transite entre la multitud, sin echar en el olvido el «Diálogo entre Babieca y Rocinante»: «B. Metafísico estáis. / R. Es que no como (Cervantes, 27).

De este modo Carlos Reyles rinde homenaje a las «dos obras geniales [que] le templaron el espíritu y la carne en los instantes cruciales de su existencia. *Don Quijote* y *Fausto*. Allí encontró siempre los placeres maravillosos de la ilusión y los zumosos gozos de la acción» (Menafrá, 16): la tensión entre la reflexión solitaria y la actividad productiva, evocada por las palabras finales del texto, con las que la voz narradora de Reyles se reconcilia con el poeta al que había vapuleado hasta la extenuación en *El extraño* y condenado al exilio de la polis en *La raza de Caín*.

5. La parodia de la recepción del inevitable Nietzsche en *El terruño* y *El mal metafísico*

Tocles, cuyo diminutivo resulta más evocador de Zotes, alias del Fray Gerundio con el que el Padre Isla quiso reescribir al hidalgo caballero de Cervantes, que de Don Quijote, no encuentra ya en Nietzsche carta de legitimidad filosófica para cometer atentado alguno contra la moral derivada de la «metafísica del oro», en aras de rebeldía romántica alguna, sino que Nietzsche le parece un generador de «despiadadas doctrinas» (T 52) contra las que ensarta sus «conceptuosas tiradas» (T 51) filantrópicas, plagadas de «idealismos ornamentales» (T 46), «sonajas y cascabeles metafísicos» (T 52). Y poseído por una especie de civismo pedagógico, da a la imprenta su réplica de *Así habló Zaratustra: Así respondió Pérez y González*, que, para frustración de su autor, no obtiene mayor trascendencia que algún «desabrido suelto de cajón» (T 53) en los diarios y el despectivo silencio de «las personas a quienes se lo envió con mayúsculas dedicatorias» (T 5).

Gálvez en *El mal metafísico* tampoco deja pasar la ocasión de parodiar la recepción de Nietzsche por parte de la bohemia rioplatense, cuya lectura coincide con la de Carlos Reyes, abordada en el capítulo anterior, al focalizar su atención en la negación nietzscheana de la fe en el progreso científico-técnico como motor de la utopía civilizadora. Sin embargo, esta joven bohemia de la primera década del siglo XX se opone al materialismo energetista de Reyes al amalgamar la obra de Nietzsche⁶³, no con un marxismo expurgado, sino con las tesis de José Enrique Rodó. Encuentran así el modo de legitimar su distanciamiento elitista de la multitud, de la masa, a la vez que «su rechazo del filisteísmo moral de la sociedad burguesa y el llamado a edificar una civilización superior fundada sobre una ética de señores» (Altamirano y Sarlo, 35). Misión esta que, como veíamos en el capítulo I, Rodó había encomendado a la élite cultural y, por tanto, moral, de «la juventud de América»:

La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral.

[...]

La oposición entre el régimen de la democracia y la alta vida del espíritu es una realidad fatal cuando aquel régimen significa el desconocimiento de las desigualdades legítimas y la sustitución de la fe en el *heroísmo* —en el sentido de Carlyle⁶⁴— por una concepción mecánica de gobierno (Rodó, 1967: 225).

Semejante amalgama de pensamiento podría justificar el distanciamiento del público por parte del sujeto artístico, desde el modernismo hasta las vanguardias históricas, que, desde esta perspectiva, no tratarían de convertir al lector en colaborador, como quiere Benjamin, ni establecer consenso alguno con él, como desea Gramsci, ni simplemente hacerse entender, como parece ser la máxima aspiración de Gálvez, de acuer-

⁶³ Nietzsche se muestra asimismo como uno de los autores cimentadores de la revolución intelectual mexicana llevada a cabo por el Ateneo de la Juventud, tal como explica Henríquez Ureña al recordar el programa de la revista *Savia Nueva*: «Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban ya las ideas de Comte y Spencer» (Henríquez Ureña, 1978: 59). De ahí que Schopenhauer y Nietzsche formen parte de la nómina de filósofos frecuentados por el personaje de Lita Itúrbide (*MM* 30), que representa a la lectora cuyas capacidades de percepción coinciden con las de los propios escritores.

⁶⁴ «La gran voz de Carlyle había predicado ya, contra toda niveladora irreverencia, la veneración del *heroísmo*, entendiéndolo por tal el culto de cualquier noble superioridad» (Rodó, 1967: 227). Rodó tendría en mente aquí la serie de conferencias de Thomas Carlyle sobre los héroes y lo heroico en la historia *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), en las que este reivindica el culto a los héroes en la edad moderna: «Carlyle se refiere a la “desmiraculización del mundo” derivada de la secularización de la vida desde el Siglo de las Luces [...] sentencia que el ser humano ha ingresado en un “mundo-máquina”. En un mundo dominado por las máquinas y el utilitarismo, el poeta y el hombre de letras cobran verdadera importancia, pues ambos redescubren a los demás la dimensión auténtica del universo» (Santiañez-Tiú: 170).

do con su maestro Balzac, cuando escribe la serie de artículos *Des artistes* (1830), citada en el capítulo I, para explicar perfectamente al artista a *celui-qui-ne-comprend-pas*. De ahí que la parodia de una recepción de Nietzsche como la descrita resulte obligada en *El mal metafísico* y asimismo coherente con la sátira despiadada de la que es objeto la bohemia bonaerense.

Aunque ya encontrábamos alguna referencia a los nietzscheanos de La Brasileña en aquella sátira, cuando el narrador de Gálvez despliega verdaderamente su humor contra la inconsistencia de tales convicciones es a través del personaje de Escribanos. Sus hábitos de lectura concuerdan a la perfección con la impronta de Nietzsche en el viraje heroico de la novela de fin de siglo, que, como vimos en el capítulo II, ha sido señalada por Meyer-Minneman. Escribanos, «aquel médico singular que, al graduarse, dedicó su tesis al portero de la Facultad» (MM 50) y que lidera el grupo de fumistas la Syringa:

Era nietzschista, pero por espíritu de paradoja militaba en el socialismo, y en las reuniones del partido se presentaba de levita y galera de pelo. Tenía, a pesar de sus levitas como sábanas, pretensiones de elegancia y estetismo y hasta usaba una medallita donde se llamaba *arbiter elegantiarum*. Con esto, con su exhibida profesión de esteta, con su admiración a D'Annunzio y con el relato de conquistas amorosas en las que nadie creía, pensaba él que su vida era nietzschismo en acción (MM 50).

Reyles, a diferencia de Gálvez, tras parodiar la recepción de Nietzsche por el Tocles idealista del comienzo de la novela, no reniega de sus convicciones nietzscheanas de la víspera, sino que, muy al contrario, tras el proceso de cambio experimentado por el personaje, este se convierte en portavoz de su propia metafísica del oro, resultado de la amalgama de un marxismo expurgado de «amables sofisterías» rousseaunianas y el principio nietzscheano de la voluntad de poder:

La fuerza es Dios: [...] el hombre, por naturaleza, tiende a dominar: es deseo de *poder*, que diría Hobbes; voluntad de dominación, que diría Nietzsche; egoísmo, en una palabra, como digo yo, y lo más *humano* del hombre, y, por lo tanto, lo más egoísta, es la inteligencia que, en efecto, es egoísmo integral, interés puro, utilidad inmediata, de igual modo que lo más social de la sociedad es el dinero, por ser la condensación perfecta de aquel egoísmo, de aquel interés, de aquella utilidad. Estas consideraciones entrañan la negación rotunda de las morales del desinterés y explican metafísicamente el que las relaciones de los hombres sean, en el fondo, relaciones pecuniarias (T 334).

6. El cambio literario: el sujeto artístico más allá del imperio del yo o la extensión centrífuga del centro de interés narrativo

Como venimos afirmando, la parodia de la representación finisecular del sujeto artístico podría interpretarse como señal de la necesidad de un cambio literario en el subgénero de la novela de artista. Si, de acuerdo con Meyer-Minnemann, el cambio fundamental llevado a cabo por los novelistas finiseculares —definitorio de su «discrepancia con el Naturalismo⁶⁵ (francés en el caso de la literatura hispanoamericana)» (Meyer-Minnemann, 1991: 2)— consistió en el desplazamiento del interés narrativo desde el exterior hacia el complejo mundo interior del héroe, tanto *El mal metafísico* de Gálvez como *El terruño* de Reyles ponen de manifiesto la insuficiencia de esa representación casi exclusiva del mundo interior para dar cuenta de la complejidad de la situación del escritor en la modernidad. De ahí que su representación de la existencia conflictiva de sus respectivos poetas, sin menoscabo de las vivencias del artista, trascienda su mundo interior para extender la reflexión y el interés narrativo un paso más allá: a la propia tensión dialéctica que define su relación con el mundo. Tendencia centrífuga que constituiría el cambio literario operado en la novela de artista de las primeras décadas del siglo XX como renovación del intento de reconciliar el arte y la vida, en una coyuntura histórico-filosófica signada por la revitalización de la crítica contra el diletantismo.

Será precisamente Vicente Huidobro, cuya propuesta creacionista se sitúa en las antípodas de la relación de semejanza respecto a la realidad externa buscada por Gálvez y Reyles, quien nos ofrezca una de las caracterizaciones más precisas de esa tensión dialéctica entre la vivencia solitaria del poeta y su acercamiento a la multitud, entre la autonomía del arte y el compromiso ético con la sociedad de su tiempo. Para Huidobro, dicho conflicto define, sencillamente, la experiencia humana:

Hay en el hombre una dualidad que se manifiesta en todos sus actos, dos corrientes paralelas en las que se engendran todos los fenómenos de la vida.

Todo ser humano es un hermafrodita frustrado. Tenemos un principio o una fuerza de expansión, que es femenino, y una fuerza de concentración, que es masculina.

En ciertos hombres domina una en detrimento de la otra. En muy pocos aparecen ambas en perfecto equilibrio.

En el fondo, es en esto donde hallaremos soluciones para el eterno problema de románticos y clásicos (Huidobro: 42).

⁶⁵ Mantengo la mayúscula del original.

6.1. La dinámica del campo literario en *El mal metafísico* de Manuel Gálvez

En el caso de Manuel Gálvez la mencionada expansión centrífuga del interés narrativo resulta coherente tanto con su concepción de la novela histórica como «la historia exterior e interior del hombre», como con el modo en el que este autor se refiere a la mirada del novelista sobre la realidad de su tiempo: «El introvertido, no pudiendo salir de sí, ni por consiguiente, penetrar en las almas y comprenderlas, jamás, ni aun con mucho talento, será un verdadero novelista» (1959: 9-10).

A pesar de su expresa condena del espacio urbano a través del personaje de Gabriel Quiroga, sobre la que trataremos más abajo, Gálvez no traslada a su poeta al espacio natural, como sí hacen Carlos Reyles o José Asunción Silva con el fin de que sus héroes sanen del mal del siglo que aqueja también a Riga. Gálvez, en cambio, decide mantener a este en la que podríamos considerar la realidad autóctona de los discípulos de Darío, esa «Buenos Aires: Cosmópolis», en la que el idealismo romántico de Riga entra en conflicto con la realidad social de los habitantes de la que resulta no ser su patria espiritual, sino un entramado de relaciones que se ajusta a la noción de campo literario de Pierre Bourdieu. Bourdieu nos remite precisamente a *La educación sentimental* de Flaubert, cuyo protagonista, como ya vimos, es, de acuerdo con Gálvez, trasunto de Carlos Riga, para exponer el mencionado desajuste entre el idealismo romántico y su modelo explicativo de la producción cultural desde una perspectiva materialista:

Flaubert utiliza también un esquema social homólogo, en concreto la oposición entre el arte y el dinero; puede de este modo poner de manifiesto una representación de una región absolutamente esencial del espacio social que en un principio parece no estar: el propio campo literario, que se organiza en torno a la oposición entre el arte puro, asociado al amor puro, y el arte burgués, [...] el arte mercenario (Bourdieu, 2005: 52).

En la novela de Gálvez dicha organización del campo literario resulta diáfana mediante la oposición entre el artepurismo de Carlos Riga y la labor periodística de Abraham Orloff, vista más arriba. Pero Gálvez no se centra únicamente en la relación de dependencia material del artista respecto del burgués, que quedaría diluida «en una remanida historia sentimental del bohemio pobre que no puede obtener el amor de la niña rica» (Gramulio: 155). Su ficcionalización intentaría profundizar, en cambio, en los entresijos del campo específicamente literario para ofrecer una explicación, siquiera inte-

rina, del funcionamiento de la dinámica de este. Asumiría, por tanto, la concepción dinámica del entramado social que Honoré de Balzac, tantas veces mencionado como uno de sus maestros, hace explícita en el prefacio de *La comédie humaine*: «étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements» (Balzac, 1912: XXIX).

Dado que Gálvez centra su estudio en la sección específicamente literaria del campo social, su protagonista aparece inmerso en una especie de vorágine habitada por una galería de tipos literarios, cuyo desfile le permite ficcionalizar no solo la experiencia de inadaptación de su poeta sino además, y en ello ciframos la mencionada ampliación del centro de interés narrativo, la tensión dialéctica que rige la evolución del campo literario a lo largo del tiempo. Esto es, la concepción de la historia de la literatura no como el producto de la mera sucesión pasiva, mecánica, de determinadas poéticas, sino como el resultado del «combate entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo» (Bourdieu, 2005: 237). Dinámica esta que determina el fracaso del protagonista, dado que, como afirma Abraham Orloff: «Riga es seguramente un abúlico, un incapaz para la lucha» (*MM* 236).

La intención de los escritores jóvenes de remitir al pasado a aquellos que hicieron época la encontramos en el artículo programa de *La Idea Moderna*, cuando sus editores, recordemos sus palabras, declaran cerrada la revista a los perpetuadores «del Gramaticalismo, de la Academia, del Casticismo y la Rutina, [...] del Lugar Común y la fetidez del Viejo Estilo, negándose a abrir las ventanas de sus espíritus para que entrara en ellos el sol de la Vida contemporánea» (*MM* 72). Es decir, niegan su acogida a todos aquellos que, como Andrés Bello a mediados del XIX o Juan Valera en el ocaso del siglo, orientaban sus indagaciones hacia la búsqueda de reglas universales, contra las que habrían de vérselas, respectivamente, la Joven Generación Argentina, fundada por Echeverría en 1838, y estas otras generaciones de finales del XIX y principios del XX a quienes Darío enseñaría a dilucidar que «el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos» (Darío, 2007: 326).

En *El mal metafísico* tal defensa del inmovilismo en el campo literario se encontraría representada mediante el personaje de don Pacífico Canal, baluarte del clasicismo,

conocedor de la Historia antigua y del latín y el griego clásicos. Don Pacífico emplea la misma estrategia que ya había esgrimido Andrés Bello para legitimar el estudio de las humanidades: «Muchas veces se pierde un buen pleito por no saber escribir» (MM 9). Carlos Riga, por su parte, «se vengó de don Pacífico maldiciendo a la gramática y a la Academia y “poniendo verde” al pobre Jenofonte» (MM 9).

Don Pacífico representa asimismo el juicio crítico de los que, como Juan Valera, se mostraban contrarios a la renovación literaria emprendida por esos jóvenes *galomaniacos* y decadentes: «El literato declaró que Carlos se extraviaba. Aquellos versos eran decadentes, producto de una inteligencia enfermiza. Había que cortar por lo sano, prohibirle que fraguara semejantes desatinos» (MM 9). Ya vimos en el capítulo anterior cómo Reyles en 1897 camuflaba su dardo envenenado contra Valera entre las páginas de *El extraño*⁶⁶, sin mencionarlo explícitamente en la nómina de críticos que habían inducido su reescritura del prólogo programático de las *Academias*. Gálvez, en cambio, lanza su ataque contra el crítico sin someter el nombre de Valera —muerto en 1905— a modificación alguna: «Valera, un gran señor de las letras, según los españoles, tenía expresiones dignas de un patán, y mezclaba sin escrúpulo frases familiares, refranes, lugares comunes. Su prosa no era distinguida como lo era la que realizaba un gran número de escritores americanos. A Valera le perjudicaba su españolismo agarbanzado...» (MM 254).

En el fin de siglo, salvo alguna referencia velada, como la de *El extraño* de Reyles, tales disputas no fueron dignas de entrar en la literatura, sino que su escenario principal había sido la prensa. Por tanto, su consideración como materia novelable por parte de Gálvez constituiría una diferencia crucial respecto a las novelas de artista del primer fin de siglo, donde la representación de la lucha por la posición dominante se circunscribe al campo político, institucional, como en *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez; pero tal interés por ostentar el poder no contamina el ámbito específicamente artístico, representado como salvaguarda del ideal, del trabajo desinteresado. De ahí que Fernán-

⁶⁶ Recordemos de nuevo la cita: «Un monaguillo crítico, cuyo gusto en literatura y... en todo, es muy conocido y justamente apreciado, asegura que la novelita esta no tiene novedad ninguna, que es poco más o menos lo que han hecho los demás escritores del país, por ejemplo —la intención se trasluce— él con sus cuentos vulgares e insulsos; él frases de éstas: «las ardientes lenguas de fuego consumían, consumían como las lenguas amorosas de las amantes...» ¡pobre *pistolo!* como les dicen en España los veteranos a los quintos» (E 68).

dez de Andrade en *De sobremesa* renuncie a poner en práctica su proyecto desarrollista, dado que intervenir en el campo político no solo implicaba la renuncia a su actividad estética, sino también a los valores éticos inherentemente ligados a ella. Por el contrario, en la novela de Gálvez la falta de ética de la que adolecen las instituciones políticas es mostrada también como característica de la dinámica del campo literario, incluso a expensas de su progreso técnico: «Jamás, salvo casos excepcionalísimos, vio que escritores ilustres tomaron [*sic*] la pluma para alabar el libro de un muchacho, o que, siquiera en las conversaciones, difundiesen el valer de los jóvenes talentosos. Era el egoísmo y la envidia del ambiente literario. Todos querían ser únicos y miraban con envidioso recelo a los nuevos escritores que surgían» (*MM* 250).

Por otra parte, si bien la tensión dialéctica en el campo literario se origina por la irrupción de determinadas innovaciones técnicas que se oponen a los esquemas de producción erigidos en normas, esto es, que han hecho época, el desplazamiento de estos hacia el pasado requiere que se dé asimismo un cambio en los «esquemas de percepción o de valoración que, convertidos en normas trascendentes y eternas impiden aceptar o percibir la novedad» (Bourdieu, 2005: 235). La conquista de una nueva posición dominante en el campo literario implica, por tanto, «la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas» (Bourdieu, 2005: 237): implica la conquista del lector cualificado. De ahí que en la novela de Gálvez la voz de estos otros agentes del campo irrumpa en condiciones de igualdad respecto a la de los escritores, frente al silencio o la timidez con la que podíamos descubrirla en la novela finisecular.

Gálvez hace manifiesta la relevancia que concede al lector, al elegir precisamente a uno de ellos, Gabriel Quiroga, como principal portavoz de sus reflexiones a lo largo de sus obras, así como al hacer que confluya en el mismo personaje la mujer ideal y la lectora ideal para ese poeta, a su vez, idealizado, que es Carlos Riga: «Pensó en Lita. Era un ideal para él. Hermana “de escritor”, espíritu de *élite*, que conocía el valor jerárquico del arte en el orden de los valores humanos, que había leído, comprendido y hasta aprendido de memoria sus versos, Lita era la Esposa incesantemente soñada, la Princesa que él, como todos los poetas jóvenes de la época, había cantado tantas veces» (*MM* 37). Un personaje como Riga, enfermo del mal metafísico, encuentra en esta mujer, a

quien considera su igual intelectualmente y no una creación propia —como era el caso de Helena, en *De sobremesa* o el de las compañeras de lectura de los poetas de Reyes—, que antes de conocerlo ya «leía a Maeterlinck, a Verlaine, a Rodenbach. Sabía leer, ¡qué diablos! [...] Y hasta se metía con los filósofos alemanes, con Nietzsche, con Schopenhauer» (MM 30), una vía privilegiada, tal vez la única, para establecer una conexión más vital, más erótica, con el mundo. Sin embargo, Lita es inalcanzable para el poeta, como lo es Helena en *De sobremesa*, pero no debido a su función representativa del ideal, como vimos que sucedía en la novela de José Asunción Silva, sino precisamente por el condicionamiento material de las relaciones sociales, que Riga se niega a aceptar, mientras que la señora Itúrbide lo asume con absoluta naturalidad, al impedir que «Riga, un bohemio, un desconocido, “un pobrete de lo último”, [que] sólo era amigo de algunos literatos y “no tenía apellido”» (MM 86), es decir, fortuna, entable con su hija cualquier relación con el más mínimo viso amoroso.

Frente a Lita, la crítica institucionalizada supone la antítesis del lector ideal; son los lectores que no leen, pero cuyo juicio condiciona la dinámica del campo: «Solamente cuando veían el empuje de algún muchacho, cuando él había triunfado con sus libros y merecido elogios del extranjero, de los artistas independientes, de los diarios representativos, sólo entonces los viejos figurones egoístas, los políticos literarios, los profesores pedantes, abrían la boca para favorecer al escritor joven con su trivial alabanza» (MM 250). Y son estos lectores los que propician el fracaso del romántico Riga que, encerrado en su desesperación, como el héroe finisecular que es, no acepta el poder de estos agentes en el campo literario, como le aconseja Gabriel Quiroga:

No se indigne, Riga. Así es todo en este país, un hombre se improvisa crítico como otro se improvisa político, rufián, financista o predicador.

—Pero para hablar de versos es preciso entender de versos, haber educado su sensibilidad.

—Eso cree usted, pero no es así, amigo poeta. Si en este delicioso país no hablara o no se ocupara de cada cosa sino el que sabe, no habríamos realizado absolutamente nada en todo un siglo de independencia (MM 207).

Rubén Darío también lanza su ataque contra esa crítica en las «Dilucidaciones» que anteceden al *Canto errante* (1907). Pero, a diferencia de Carlos Riga, lo hace desde la lúcida ironía comprensiva de quien distingue entre literatura y campo literario:

He comprendido la inanidad de la crítica. Un diplomático os alaba por lo menos alabable que tenéis: y otro os censura en mal latín o en esperanto. Este doctor de fama universal os llama aquí «ese gran talento de Rubén Darío», y allá os inflige un estupefaciente desdén... Este amigo os defiende temeroso. Este enemigo os cubre de flores, pidiéndoos por bajo una limosna. Eso es la literatura... Eso es lo que yo abomino. Maldígame la potencia divina si alguna vez, después de un roce semejante, no he ido al baño de luz lustral que todo lo purifica: la autoconfesión ante la única Norma (Darío, 2007: 325).

La novela de Gálvez trazaría, por tanto, el mencionado movimiento centrífugo del centro del interés narrativo mediante esta representación de la tensión dialéctica como motor de la sección específicamente literaria del campo social. Tal expansión centrífuga se muestra asimismo solidaria con el efecto desmitificador de la parodia sobre la representación de un sujeto artístico que se niega a aceptar la cualidad luctuosa del campo literario. Parodia que pone asimismo de manifiesto la insuficiencia de ese personaje, convertido ya en clisé, así como la necesidad del cambio literario descrito. Cambio orientado hacia la reconciliación del arte y la vida, coherentemente con la refuncionalización del trabajo del escritor profesional llevada a cabo por la llamada generación del Centenario, que, como afirma Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga*, asume, sin menoscabo de su profesionalización, la responsabilidad de reanimar el sentimiento colectivo de filiación y afiliación en la República Argentina: «Si queremos ser pues una nación, en el sentido profundo y real de la palabra, debemos crearnos ideales superiores. La tarea corresponde, más que a nadie, a los políticos y los escritores» (Gálvez, 1910: 81).

6.2. El sujeto artístico, desfacedor de ilusiones vitales en *El terruño*

Reyles amplía el centro de interés narrativo en *El terruño* mediante un doble desplazamiento. Por una parte, al hacer que su protagonista se traslade desde Montevideo al ámbito rural de El Ombú y, por otra, al sustituir al intelectual como interlocutor del poeta por la matriarca estanciera. Si en *La raza de Caín* Julio Guzmán compartía sus estremecimientos anímicos con Jacinto B. Cacio, en *El terruño* será Mamagela el personaje equivalente al recto patriarca de la novela de 1900, a quien corresponda la función de interlocutora principal de Tocles. De este modo su autor se aleja del maniqueísmo con el que se representa la relación entre el sujeto artístico y *celui-qui-ne-*

comprend-pas en la narrativa finisecular, como pudimos comprobar en las obras del propio Reyles, donde el poeta y el intelectual son los únicos baluartes de la individualidad conquistada por el romanticismo y los únicos dotados de voz para reflexionar sobre las reglas del orden social establecido. El propio Darío introduce la crítica sobre esa autorrepresentación aristocrática de los poetas junto a los habitantes de su misma patria espiritual en las «Dilucidaciones», al atribuir «el mayor elogio hecho recientemente a la Poesía y a los poetas» al presidente del país de Calibán: «Un yanqui. Se trata de Teodoro Roosevelt» (Darío, 2007: 317); el mismo a quien había dedicado su canto antiimperialista en *Cantos de vida y esperanza*.

El personaje de Mamagela se encuentra dotado de una perspectiva pragmática y una voluntad resolutiva que nada tienen que envidiar a las del patriarca del clan de los Crooker en *La raza de Caín*. Ya en el segundo capítulo despliega sus facultades en el celebrado discurso que improvisa ante sus vecinos y que culmina con la que será su consigna inapelable: «¡Viva el trabajo, viva la paz, viva la patria!» (T 40). Pero, a diferencia de don Pedro Crooker y aunque solo fuera en su juventud, la matriarca de *El terruño* practicó el hábito de los libros a través de «la asidua lectura de la doctora de Ávila y otros místicos del Siglo de Oro» (T 4-5), en los volúmenes que le había legado su tío cura. Es decir, la antagonista del *expoeta-ensayista* es una lectora: un «Sancho con faldas», como la definió Rodó, que representaría a ese emergente o potencial público con el que Reyles pretendería dialogar y que asimismo cumple una función análoga a la del escudero del *Quijote*. Mamagela es el recordatorio permanente del mundo del sentido común, «de la experiencia dóxica del mundo común» (Bourdieu, 2005: 484), cuya creencia constituye la condición necesaria para una exitosa socialización: para la transformación del individuo problemático en «un hombre de provecho», como vimos que definía a su yerno al final de la novela. Pues al comienzo de la misma Tocles experimenta la propensión a tomarse en serio las ficciones a falta de poder tomarse en serio la realidad, tal como explica Bourdieu en relación con los personajes novelescos de Flaubert, cuya búsqueda de *le mot juste*⁶⁷ constituía uno de los fundamentos de la poética del protagonista de *El extraño* de Reyles:

⁶⁷ En el artículo que Émile Zola dedicó a *L'Education sentimentale* de Flaubert, publicado en *Le Voltaire* el 9 de diciembre de 1879, leemos: «Mais il a eu beau faire, ce n'est pas là la vérité nue, c'est toujours la vie interprétée par le poète que vous savez» (Zola: 2006). José Martí escribe en la mencionada columna

Flaubert recuerda que la propensión a conceder la realidad a las ficciones (hasta el punto de pretender conformar la realidad de la existencia de las ficciones, como don Quijote, Emma o Frédéric) tal vez se fundamente en una especie de desapego, de indiferencia, una variante pasiva de la ataraxia estoica, que impulsa a ver la realidad como ilusión y a percibir la *illusio* en su verdad de «ilusión bien fundamentada», recuperando la expresión que empleaba Durkheim a propósito de la religión (Bourdieu, 2005: 485).

No obstante, según avanza el relato, tanto Tocles como Mamagela se nos muestran explícita y plenamente conscientes de la naturaleza ficcional y tendenciosa de todo discurso que pretende dar cuenta de la realidad. Esa lucidez compartida por ambos personajes es la que permite su diálogo, vertebrador de la novela, y el vínculo afectivo que los une, a pesar de su insalvable desacuerdo respecto al modo de habitar el mundo. Vínculo afectivo del que Reyles deja constancia mediante el esfuerzo de comprensión de Mamagela, cuando Tocles se niega a desempeñar la función de representante político de los intereses del partido de El Ombú, en virtud de su independencia. Momento este crucial en la narrativa de Carlos Reyles por cuanto su sujeto artístico, desengañado de la eficacia política de toda actividad en el seno de los centros del poder institucional, inaugura el margen como lugar de enunciación del escritor, en su función de intelectual moderno, al optar deliberadamente por la independencia y «la dignidad específica del hombre de letras, fundamentado para poner su autoridad específica al servicio de las causas políticas» (Bourdieu, 2005: 197). Y desde ese margen Tocles toma partido en la realidad política de su tiempo:

Para los que siguen de cerca los tejemanejes de los partidos, no es un misterio lo que pasa. Los blancos o nacionalistas, como ellos se llaman ahora para darse lustre patriótico, se organizan y arman; el Presidente, a fin de mantenerse en el poder, aunque luego sobrevenga el diluvio, hace la vista gorda: a ese precio lo dejan gobernar; el país está dividido en feudos: cada cacique tiene el suyo y en él es señor de horca y cuchillo: exigen, el Gobierno cede, y esto no puede concluir sino con una pamperada de bayonetazos (*T* 187).

Reyles ficcionaliza de este modo la culminación de la trayectoria evolutiva «del campo literario en el sentido de la autonomía» (Bourdieu, 2005: 197), tal como lo entendieron los escritores de la generación a la que él mismo pertenece, la llamada generación del novecientos —de acuerdo con la denominación empleada por Zum Felde

de *La Opinión Nacional* de Caracas el 22 de noviembre de 1881: «Para Flaubert el estilo era como el mármol; lo pulía, lo limpiaba, lo limaba: no salía una frase de sus manos hasta que su pensamiento no hubiera ajustado precisamente en ella. Odiaba las palabras inútiles y los adjetivos pomposos. Un sinónimo era para él un estorbo. Su frase es neta, maciza, bruñida [...]» (Martí, 1965: 92).

(1930) y Rodríguez Monegal (1967)—, que, como es sabido, se corresponde con la generación del ochenta en la banda occidental del Plata y que antecede a la llamada generación del Centenario. Y así lo entiende también Tocles: «Cumpliré mis deberes ciudadanos, pero no me ataré, no haré de la política una carrera, mi oficio. Si así fuese, no podría pensar ni hablar con absoluta independencia» (T 366).

La diferencia entre Tocles y Mamagela respecto al modo de habitar el mundo resulta diáfana en el episodio en el que el marido de ella, Papagoyo, queda convertido en héroe de la comunidad tras vencer en mitad de la noche al temible salvaje que, como descubre y encubre Mamagela, no era sino uno de los burros de la hacienda. Tocles sintetiza esta diferencia crucial entre él y su suegra, al establecer una clara distinción entre «dos clases de criaturas: unas que nacen para enterrar el burro; otras, para desenterrarlo. Las primeras constituyen la generalidad; las segundas marcan la excepción; aquéllas triunfan y gozan; éstas luchan y padecen sin triunfar» (T 284). El pragmatismo orienta las decisiones de Mamagela; ella no duda en asumir la necesidad de esos discursos generadores de lo que Carlos Reyles denomina *ilusiones vitales*, utiliza la palabra como instrumento estructurante del sentido de la realidad con el fin de mantener la convivencia pacífica y, sobre todo, productiva en El Ombú. Porque «ella —concluye Tocles— está dentro de la ley social; yo fuera. Su macarronismo será saludable para el mundo; mi racionalismo, perjudicial. Irónica contradicción, fruto amargo de las trágicas antinomias del ideal y la realidad, del pensamiento y la acción, del bien teórico y del bien práctico» (T 322).

Como venimos mencionando, la I Guerra Mundial motivó que Reyles reformulara las tesis contenidas en *La muerte del cisne*. El resultado de esta revisión fueron sus *Diálogos olímpicos*. En el primero de ellos, «Apolo y Dionisos» (1918), Reyles desarrolla la noción de las *ilusiones vitales*, que ficcionalizaba en la novela de 1916. La conjunción del título de 1918 anticipa la nueva tesis: el *logos*, tan denostado en *La muerte del cisne* como las entidades de las filosofías espiritualistas, es reintegrado ahora en su ideología de la fuerza. Reyles legitima la necesidad de crear realidades discursivas compensatorias del nihilismo derivado de la pérdida de valores espirituales, sin que ello implique oponerse al pragmatismo utilitarista: porque tales discursos no son sino «la *mentira saludable*, el ideal útil que [los hombres] han menester para vivir» (Reyles,

1965b: 20). Y esta es la principal de las enseñanzas que la estanciera Mamagela se empeña en inculcar a Tocles. Como el propio Reyles afirma, «en *La raza de Caín* [...] hay ya barruntos de esta certeza» (1965b: 200). Pero allí el escepticismo de Guzmán se encontraba antagonizado por el idealismo, para Reyles, ilusorio de Jacinto B. Cacio, condenado fatalmente a llevar a cabo una acción destructiva como representante del pesimismo cultural. Frente ese carácter destructivo, como frente al nihilismo que conduce a la inacción, Reyles propone, a través de Mamagela, crear realidades ilusorias con la finalidad de mantener la actividad productiva sustentadora del orden social establecido: porque «las ilusiones dan pábulo a la acción, engendran vida, se transforman en realidades vitales» (1965b: 201).

Tocles, en cambio, ha contraído el ineludible compromiso del intelectual con la verdad: «Comprendo cuan necesaria es la mentira, lo que los filósofos llaman ahora la ilusión vital; pero no puedo vivir en ella. [...] yo soy una *conciencia errante*» (T 285); esto es, un sujeto en permanente búsqueda, a pesar de que más de una vez o casi siempre sus pensamientos no pasen de ser «líricas desazones y filosóficas murrias» (T 285), frente a la realidad cotidiana que Reyles introduce con la fuerza de su sencillez para poner fin al intercambio de agudezas entre yerno y suegra, al menos por el momento, al final del capítulo XIII: «En la glorieta, una gallina, después de poner un huevo, cacareó triunfalmente» (T 286).

De acuerdo con la lectura propuesta más arriba acerca de la trayectoria evolutiva del personaje de Tocles como afirmación de una autoridad específicamente estética, Reyles ficcionalizaría en *El terruño* no solo la victoria del pragmatismo, sino asimismo la lucha como dinámica generadora de discursos y la posición del intelectual respecto a ellos. Tal concepción dialéctica de la historia del pensamiento se muestra coherente con su misma concepción dialéctica de la Historia, expuesta en *La muerte del cisne*, donde afirma con Le Dantec: «Ser es luchar; vivir es vencer». Y, casi a renglón seguido, glosa la cita: «El carácter belicoso y la condición cruel son los lazos de parentesco que unen estrechamente los fenómenos físicos, vitales y morales» (1965a: 124). Si en *El terruño* Mamagela legitima la necesidad de las mentiras saludables como condición de posibilidad para el mantenimiento pacífico del orden matriarcal establecido en su hacienda al aconsejar a su yerno que «para vivir, es preciso que cada uno tenga su burro enterrado»

(T 283), éste replica con la lucidez propia del intelectual, al poner de manifiesto la hegemonía provisoria de tales ilusiones, que en cada época y lugar dotan de sentido al orden social correspondiente. Provisionalidad que es, a su vez, el resultado de la tensión dialéctica entre el discurso dominante y el discurso de los intelectuales como develadores de la naturaleza ilusoria de aquel: «sus torturas son, si bien se mira, altamente estimulantes y útiles para el mundo: desenterrando burros podridos, lo obligan a matar y enterrar otros nuevos y así se remudan y están siempre frescas las ilusiones» (T 284-285), concluye Tocles.

Reyles asigna, pues, al sujeto artístico la función de cuestionar la experiencia dóxica, no directa, del mundo, como respuesta al «para qué» del poeta en estos tiempos de miseria. Y así lo ficcionaliza a través del diálogo entre el sujeto artístico y la defensora de la instrumentalización de los valores espirituales que Reyles había declarado por fin superados en *La muerte del cisne*: «Tú, que no tienes religión ni crees en nada, y por eso andas como bola sin manija, dicho sea entre paréntesis, me dirás que era víctima de un engaño, de una ilusión. A eso respondo que esa ilusión me hacía y me hace vivir» (T 283).

Al elegir el término *ilusiones*, Reyles buscaría la confluencia semántica entre expectativa y espejismo, entre la posibilidad de progreso y su ausencia en la realidad positiva:

Muchos austeros moralistas niegan con horror que el fundamento de la vida social sea la mentira, la ficción, y al hacerlo representan una comedieta. Pero el arte, la literatura, la civilización son ficciones, estados contranaturaleza; sin embargo ¿quién será osado a negar su realidad y excelsitud? Por otra parte, no vivimos de verdades, sino de ficciones, ilusiones, fantasmagorías; con ellas urdimos la sutil trama de las realidades que necesitamos (Reyles, 1965c: 17-18).

Para Reyles, por tanto, todo intelectual que, a semejanza de los integrantes de la generación del Centenario, persevere en su confianza en la posibilidad del progreso en el orden de la civilización, no es sino un iluso necesitado, comparable al personaje de Tocles, antes de renunciar a esa «obra magna de la regeneración nacional» que planeaba llevar a cabo en la campaña. De ahí que Rodó se defiende en su prólogo, al decir que Reyles «vilipendia, novelando o doctrinando, los idealismos apocados y entecos (aunque él se imagine a veces que estos dardos suyos van a herir a los tradicionales y peren-

nes idealismos humanos)» (1967: 1029). Esta misma equivalencia impregnará asimismo su lectura del idealismo quijotesco en 1932:

Cuenca, el pintor filósofo de *El embrujo de Sevilla*, dice, calando más hondo: «[...] El *Don Quijote* es la visión más profunda y completa que un artista haya tenido de la condición humana, [...] que nos hace vivir engendrando espejismos, fantasmas, fuegos artificiales, y correr desatentados tras ellos. Pero ahí, y eso no lo dijo Cervantes, nos viene nuestro mal y nuestro bien: las ilusiones nos llenan de desencantos [...] y de esperanzas; [...] y nos hacen darle a la existencia una finalidad razonada que, sin la locura del hombre, la existencia del hombre no tendría. Sí; lo que le da sentido a la vida y legitima las aspiraciones superiores de la humanidad, es la locura incurable del hombre» (Reyles, 1965b: 200).

Las ilusiones vitales de Reyles vendrían a ser la reformulación especular del neoidealismo arielista y su concepción de las obras de arte como alternativa frente al utilitarismo burgués:

Vuestras primeras páginas, las confesiones que nos habéis hecho hasta ahora de vuestro mundo íntimo, hablan de indecisión y de estupor a menudo; nunca de enervación, ni de un definitivo quebranto de la voluntad. Yo sé bien que el entusiasmo es una surgente viva en vosotros. Yo sé bien que las notas de desaliento y de dolor que la absoluta sinceridad del pensamiento —virtud todavía más grande que la esperanza— ha podido hacer brotar de las torturas de vuestra meditación, en las tristes e inevitables citas de la Duda, no eran indicio de un estado de alma permanente ni significaron en ningún caso vuestra desconfianza respecto de la eterna virtualidad de la Vida. Cuando un grito de angustia ha ascendido del fondo de vuestro corazón, no lo habéis sofocado antes de pasar por vuestros labios con la austera y muda altivez del estoico en el suplicio, pero lo habéis terminado con una invocación al ideal *que vendrá*, con una nota de esperanza mesiánica (Rodó, 1967: 210-211).

Por tanto, el viraje realista de Reyles en 1900 con *La raza de Caín*, donde la imposición del prosaísmo anunciaba el fin del ideal, que decretaría diez años después en *La muerte del cisne*, cobra en *El terruño* un sentido más complejo: el empleo del código realista se nos muestra ahora solidario con el problema epistemológico y ético que ficcionaliza la novela, la equiparación de las *ilusiones vitales* o mentiras saludables, que alientan a Papagoyo, con el neoidealismo arielista, que sustenta la fe del Tocles recién llegado a la campaña. Problema que nos remite asimismo a la cuestión específicamente literaria de la relación entre las palabras y las cosas, que en la obra de Carlos Reyles apunta directamente a su afirmación de la voluntad de poder como principio rector de la práctica estética.

7. El viaje de regreso al terruño

En *El terruño*, tras el viaje iniciático a través de los grandes nombres de la cultura europea que, a diferencia del atribuido a Julio Guzmán, es exclusivamente libresco, Tocles es víctima del doloroso desengaño que lo enfrenta a la escisión entre el ideal y la realidad. Experiencia que propicia el regreso del matrimonio al terruño natal de la esposa, cuyo sentido metaliterario nos remite a la trayectoria de Reyles, a quien la temprana publicación de esta obra sitúa, de igual forma que ocurriera en el primer fin de siglo, en la vanguardia de una de las tendencias de la novela del porvenir, cuyas expresiones más acabadas verán la luz en la década de los años veinte, con la publicación de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes o *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, por citar solo algunas de ellas, de acuerdo con el criterio selectivo de Alejo Carpentier⁶⁸ en su ensayo de 1932 «Los puntos cardinales», publicado en la revista parisina *Le Cahier*. Carpentier explica allí a los lectores europeos el fenómeno literario que Mempo Giardinelli en 1986 considera «el primer boom» de la literatura latinoamericana, que tuvo lugar «en los mismos años en que la literatura universal recibía a Kafka, a Joyce, a Proust, solo que entonces no hubo el aparato editorial, comercial y publicitario de los 60's» (Giardinelli, 1986: 9).

Ese mismo viaje de regreso es el que propone el *alter ego* literario de Gálvez, Gabriel Quiroga, cuando expresa su menosprecio de corte y alabanza de aldea, por emplear la expresión con la que fray Antonio de Guevara formuló el tópico en el XVI, que pervive en la reflexión de Rousseau consagrada por los románticos (Paz, 1993) y reformulada ahora en el contexto del renovado compromiso americanista por parte de los escritores de la generación del Centenario:

Porque precisamente lo que faltaba en Buenos Aires y había en las provincias era espiritualidad. [...] gozar esa espiritualidad, el alma de las ciudades viejas, el encanto de sus calles solitarias, la emoción de sus atardeceres, la paz, el carácter, el silencio. Él no conocía sino Córdoba y Santa Fe, pero sabía que las restantes capitales del interior eran más poéticas y características que aquellas ciudades, ya, desgraciadamente, en pleno progreso. [...] Buenos Aires era, sin duda, una ciudad admirable y civilizada, superior a todas las grandes ciudades europeas. Pero tenía el pecado original de ser una gran ciudad. Porque no había nada más inhabitable, más

⁶⁸ Carpentier añade además *Las lanzas coloradas*, de Arturo Usler Pietri, aunque su intención parece ser la de asimilar esta novela a la narrativa regionalista, sino «destacar novelas que para ese momento marcaban un paso diferente de lo que la novela latinoamericana había sido hasta entonces» (Márquez Rodríguez, 2002).

indecorosamente industrial, más plebeyamente antiestético que una gran ciudad (MM 170).

En 1916, en mitad de la Gran Guerra y dos años antes de la publicación del primer volumen de *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler, el personaje de Quiroga propone el regreso al terruño americano, como alternativa frente al pesimismo cultural desde el que se juzga ahora París, antigua capital de la Europa civilizada y cuna de la sociedad democrática y del racionalismo: «Quiroga siguió hablando pestes de París y de los franceses. Francia era un pueblo degenerado, concluido. A los argentinos, sanos, robustos, optimistas, debía repugnarles esa nación afeminada, degradada, sin ideales, sin músculos» (MM 171).

Desde una perspectiva metaliteraria, el discurso de este copioso lector refleja la concepción de la narrativa de la tierra como reacción espiritualista y vitalista frente al sofisticado decadentismo, enfermizo y obsceno, de aquellos ejemplares amarillentos tan fin de siglo como los protagonistas de sus tramas:

La literatura, el arte, era cuestión de *métier*. Literatura de pomada, literatura en calzones. Las escenas capitales en los libros de France, de Prévost y demás novelistas franceses, ocurrían en una alcoba elegante, entre una mujer que se desviste y un hombre en paños menores. Cuando él veía uno de esos tomos amarillos, a tres francos y medio, sentía ganas de vomitar. Puras porquerías, puras escenas de alcobas. ¿Y los diarios, y las revistas? Suciedades, *chantage*. En París la obscenidad lo llenaba todo, estaba infiltrada en el ambiente, se tragaba en los libros de Anatole France, se respiraba en el aire, se tomaba en el té de Rumpel Mayer y hasta se bebía en el agua de Evian (MM 171).

El discurso de Gabriel Quiroga ficcionaliza asimismo la relación de continuidad entre el nacionalismo cultural de los literatos del siglo veinte y la búsqueda de la expresión propia iniciada por los escritores de mediados del XIX, que tuvo en las discrepancias entre Sarmiento y Bello, respecto a los usos lingüísticos, una de sus polémicas más rememoradas:

Quiroga intervino en la disputa para decir que Itúrbide tenía razón en parte. Los escritores españoles, en su mayoría, no vivían en nuestro tiempo [en torno a 1910]. Sus giros, su adjetivación, su vocabulario pertenecía a épocas muertas, definitivamente muertas. La vida moderna, tan compleja, tan viviente, tan «americana», exigía un idioma nuevo, un idioma civilizado, un idioma libre que fuese «conductor de ideas», como decía Sarmiento. En nuestra época había que dejar a un lado toda preocupación de casticismo idiomático, olvidar la gramática, no leer a los famosos clásicos que sólo servían para pegarnos giros anticuados y palabras apolladas, ajenas al alma de nuestro tiempo (MM 254).

Gálvez hacía explícito ya en su segundo poemario, *Sendero de humildad* (1909), que su búsqueda literaria es una reformulación y no un calco de la de los escritores de mediados de siglo: «Mientras escribo este volumen / no pienso que sus páginas tengan color local» (29). Estos narradores redescubren la propuesta que José Martí⁶⁹ hacía pública en su discurso ante la Sociedad Literaria Hispanoamericana, ya en 1880:

¿Qué importa que, por llevar el libro delante de los ojos, no viéramos, al nacer como pueblos libres, que el gobierno de una tierra híbrida y original, amasada con españoles retaceros y aborígenes torvos y aterrados, más sus salpicaduras de africanos y menceyes, debía comprender para ser natural y fecundo, los elementos todos que, en maravilloso tropel y por la política superior escrita en la Naturaleza, se levantaron a fundarla?» (Martí, 2005: 28).

Esta es precisamente la conclusión a la que llega el personaje de Reyles, a quien «el contacto con las realidades enseñábale lo que los libros no decían y el mirar las cosas con ojo inteligente hacía que descubriera, aun en las más nimias, bajo la fútil apariencia, la poesía íntima, la oculta significación, lo cual era venero de grandes goces» (*T* 182). Y ese mirar inteligente de Tocles es el legado que tanto Reyles como Rivera, Güiraldes o Gallegos reciben de aquellos narradores y poetas del primer fin de siglo, «la verdadera y secreta originalidad del modernismo: la visión analógica heredada de los románticos y los simbolistas» (Paz: 139).

7.1. *El terruño* de Carlos Reyles en la narrativa de la tierra

Como afirmamos más arriba, la voz narradora de Reyles se reconcilia con el poeta en *El terruño*. Un texto en el que, sin menoscabo de las vivencias interiores de este, su autor retomaría al personaje del sujeto artístico no solo para ilustrar la autocrítica sobre su representación en las novelas del primer fin de siglo y ampliar el centro de interés narrativo, al enfrentarlo directamente con su antagonista, sino asimismo para revalorizar su mirada, develadora de secretas correspondencias. De este modo refuncionaliza el discurso del poeta, como ya había ensayado en la primera de sus *Academias*, *Primitivo*, que inserta en la novela de 1916.

⁶⁹ Como afirmó Rubén Darío acerca de Ricardo Rojas: «Su americanismo y su patriotismo tienen muchos puntos de contacto con los del gran cubano Martí» (Darío, 1929: 89).

En 1896 Carlos Reyles se adelantaba al regreso de los escritores al paisaje autóctono, tras la experiencia cosmopolita, al descubrir en la sensibilidad literaria finisecular una forma privilegiada para mostrar el paisaje de la franja oriental del Plata. *Primitivo* prefiguraría, pues, la visión trascendentalizada de la geografía americana que culminará en la llamada narrativa de la tierra, cuya orientación define Reyles en *El terruño* a través de Tocles:

Qué quiere usted doña Ángela: somos latinos, latinos descendientes de Juan Jacobo y Fray Gerundio, y perseguimos, mareados por las palabras, principios teóricos sin virtualidad alguna y fórmulas de civilización caducas ya y, por añadidura, inadecuadas a nuestras necesidades e idiosincrasia gaucha. Cuánto mejor no sería conocer esas necesidades y fabricarnos luego las modestísimas Tablas de la Ley que nos convienen (T 261).

El terruño de Reyles se adelanta además al protagonismo alcanzado por el escritor en *La vorágine*, de Jose Eustasio Rivera, aunque Tocles no esté tan dotado para la rima como Arturo Cova. Desde la perspectiva de la novela de artista y teniendo en cuenta la centralidad del escritor en la narrativa previa de Reyles, este protagonismo nos lleva a proponer una lectura de *El terruño* según la cual su autor habría encontrado en la llamada narrativa de la tierra⁷⁰ la forma literaria para la reconciliación, ya no solo entre su voz narradora y el personaje del poeta, sino también entre el artista y la realidad.

Como en la novela de Rivera, las descripciones de *El terruño* de Reyles se encuentran impregnadas de la subjetividad modernista, de la que no solo no reniega sino que reafirma mediante la inclusión de fragmentos, en ocasiones sin modificación alguna, pertenecientes a la primera de sus *Academias*, *Primitivo*. No obstante, la herencia modernista no desemboca aquí en la representación de «esa Naturaleza de locas proporciones, violenta y amenazante» (Grases: 297), descrita por Pedro Grases en su ensayo «De la novela en América», a la que se asimila la selva que termina engullendo al individuo problemático en *La vorágine*: «¡Los devoró la selva!», leemos al final del epílogo añadido por Rivera a su edición ficticia del diario del poeta modernista Arturo Cova. Tal protagonismo del paisaje americano constituiría, de acuerdo con el mencionado ensayo de Grases, el «rasgo esencial» y definitorio que hace de esta nueva narrativa «una

⁷⁰ Opto por la denominación *narrativa de la tierra* (Mataix, 2006) en lugar de la de *novela de la tierra* para hacer referencia también a los cuentos adscribibles a esta poética.

manifestación inédita, con temas y motivos extraños a la literatura europea»⁷¹ (Grases: 297-298); para este autor, la narrativa de la tierra supondría el logro en el ámbito específicamente literario de la emancipación mental de la América hispánica, que habían ensayado los escritores de mediados del XIX y que habrían culminado los narradores del periodo que abordamos ahora. Así lo entiende también Alejo Carpentier en 1932 cuando publica el mencionado ensayo «Los puntos cardinales». Dado que Carlos Reyles vuelve a situarse en la vanguardia de esta renovación del realismo decimonónico, la diferencia entre su representación de la naturaleza y la que encontramos en las novelas mencionadas por Carpentier podría atribuirse, al menos en parte, a dicha precocidad. No obstante, el prólogo de Rodó a *El terruño* resulta sugerente de que no fuera este el único motivo.

Rodó percibe que el terruño representado por Reyles no es la pretendida barbarie original que encontramos en el *Facundo*, sino una «semicivilización agreste»; es decir, una naturaleza domeñada y productiva, como aquella a la que Andrés Bello dedicó su *Silva a la agricultura de la zona tórrida*. El terruño es ese ámbito, no natural, sino rural, en el que la armonía entre sus habitantes únicamente se ve perturbada cuando alguno de ellos, como el gaucho levantisco, hermano de Primitivo, incumple las reglas de un orden social regido por «la necesidad económica» (*T* 197). Reglas de convivencia a las que Reyles otorga una validez tan universal como la que quisiera encontrar Bello en las reglas del arte o la gramática. De ahí que *El terruño* de Carlos Reyles no participe de la visión trascendentalizada de la geografía americana que definiría el cambio literario experimentado por el género novelesco, a juicio de Pedro Grases:

Las grandes novelas de América [...] han rectificado el concepto tradicional de dicho género. Ya no es el hombre, ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de la novela americana. Sus grandes personajes son «vitalizaciones» de la Naturaleza, grandes símbolos que reencarnen lo que podríamos llamar, con Felipe Massiani, la *geografía espiritual* de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes, en la vida del continente. Los tipos humanos quedan reducidos a simples accidentes; [...] (297).

Reyles no aspiraría a representar esa «Naturaleza [que] se impone mayestática sobre el elemento hombre» (Grases: 297), sino que refuncionalizaría la mirada del poeta para dotar de verosimilitud, no la representación de *la geografía espiritual*, sino su pro-

⁷¹ Un juicio semejante se encuentra en la *Breve historia de la novela hispanoamericana*, de Arturo Uslar-Pietri (1979: 13 y 121).

pia experiencia del aura del paisaje⁷². Con este fin habría dotado de la mirada modernista al personaje central de *Primitivo*, al que rescata en *El terruño* convertido en el otro yerno de Mamagela. Pero su falta de una cultura letrada, comparable a la que ostenta el protagonista de *La vorágine*, impide a Reyles verbalizar tal experiencia del aura del paisaje en estilo directo, como sí hace Rivera mediante el recurso del diario. Recurso este, el de la edición ficticia del manuscrito de Arturo Cova, que dota de verosimilitud a semejante despliegue de códigos literarios, con el que cantar y contar el mundo, desde, pero más allá, del interior del poeta modernista que ha abandonado definitivamente su retiro: «¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!» (Rivera, 2006: 296), dice el personaje. Rivera consigue así hacernos partícipes de las vivencias interiores de un poeta que se autorrepresenta como digno heredero de la combinación de fortaleza física, neurastenia y distimia que caracterizaba al autor del diario ficticio que leemos en *De sobremesa* (1896⁷³), de José Asunción Silva.

Reyles, en 1896, se muestra mucho menos preocupado por la verosimilitud de la realidad ficcional representada en su novela de lo que pudieran estarlo Rivera o él mismo en la coyuntura histórico-literaria que abordamos ahora, como muestra la sorprendente inacción del protagonista de *Primitivo*, tras sorprender a su mujer y su hermano en pleno acto adúltero en su propia casa. Este habitante del campo uruguayo, en lugar de aceptar el entrevero de cuchillos al que le desafía el gaucho malevo, se repliega sobre sí mismo y observa la escena, de igual modo que hace con el paisaje: «Primitivo apreció con pasmosa lucidez los menores detalles del cuadro» (P 31). Reyles privilegia aquí el código literario en detrimento del código de honor que esperaríamos que se sintiera obligado a cumplir un habitante del llano, al hacer que Primitivo actúe de acuerdo con el modelo del héroe de la novela finisecular. Y coherentemente con este modelo, tras el desengaño amoroso, el personaje no encuentra otro estímulo para su existencia que «los voluptuosos dolores de envilecerse por ajena culpa» (P 37).

⁷² «Cuando el hombre, el animal o lo inanimado, enseñados por el poeta, levantan la vista, la llevan hasta lejos»: son las palabras del poeta las que nos muestran el aura de las cosas; y «las palabras —prosigue Benjamin— pueden también tener su aura» (Benjamin, 1972: 163).

⁷³ Como ya fue anotado en los capítulos precedentes, señalo el año de la segunda redacción de la novela, en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

Para solventar la absoluta falta de recursos literarios de un protagonista dotado, sin embargo, de una sensibilidad tan fin de siglo, Reyles hace recaer en el narrador omnisciente —instrumento fundamental de la técnica del segundo plano— la función de verbalizar su mirada, de acuerdo con el código modernista:

El campo ondulaba suavemente, lleno de luz, reverdecido por las fecundas lluvias de la fecunda Primavera. Solo allá, muy lejos, rompía la regularidad vigorosa loma, donde el verde resplandecía con el fuego de los diamantes del Brasil y, a trechos, cambiaba de entonación, haciéndose más oscuro o más claro y luminoso, yendo de las tintas fuertes de la esmeralda, al verde Nilo, al verde iris y a los cambiantes vagos del *obsidiene*. Por entre *camalotes* y *caraguatás*, otros dos tonos de verde, se alcanzaba a ver la plata bruñida de un arroyo. Cuando opaca nube interceptaba el sol, la cuchilla y el llano languidecían; el verde luciente volvía mate y la bruñida plata, plata oxidada; luego tornaba a aparecer el astro magno y todo parecía verse de nuevo al través de finísima lluvia de oro. Primitivo, absorto en la contemplación del viviente cuadro, experimentaba emociones tan puras e intensas que parecían aumentarle la salud del cuerpo y del alma, y dilatarle la vida más allá de la vida (Reyles, 1896: 22-23).

Fragmento este que encontramos inserto, sin variación alguna, en *El terruño* (105-106) y que ejemplifica la deuda contraída por el realismo de las primeras décadas del siglo XX con la poética modernista. Al considerar que se trata de un fragmento publicado en 1896, llama la atención la presencia de términos como *camalotes* o *caraguatás*, insólitos en una descripción que bien podría formar parte de una antología dedicada al fin de siglo. Si, por una parte, Reyles recurre al código modernista para llevar a cabo esta éfrasis del paisaje autóctono, por otra, la elección de términos más propios del uso vehicular de la lengua pondría de manifiesto la insuficiencia de ese código literario para representar la realidad más allá de los suntuosos interiores modernistas, para ser la expresión acabada de la realidad autóctona americana, de esa sensibilidad continental que Alejo Carpentier define en 1932 como «un cierto estado de espíritu que se manifiesta bajo miles de formas diversas» (2003: 107) en los pueblos suramericanos «disímiles que, sin embargo, hablan una sola lengua» (108). De ahí que en *El terruño* Reyles opte por el eclecticismo de códigos narrativos, tal como hará José Eustasio Rivera en *La vorágine* casi una década después y de modo más manifiesto.

Dicha pluralidad de códigos literarios resulta diáfana en *El terruño* si centramos nuestra atención, de nuevo, en la voz narradora para rastrear el modo en el que Reyles lleva a cabo la reescritura de su propia obra en la representación de la mirada de Primitivo. En 1896, tras la traición de la que es objeto el personaje, contempla, abatido e im-

pasible, la degradación de la pequeña hacienda en la que tenía puestas sus ilusiones. El narrador nos ofrece aquí la representación de un paisaje rural sobre el que se proyecta el estado de melancolía y devastación anímicas del protagonista:

Y ya los tiernos gilachitos no tuvieron quien les diera leche, y en las majadas los corderos que perdían a las madres morían de hambre y eran devorados por los caranchos... Las ovejas, enflaquecidas y sarnosas, dejaban los vellones en las malezas y en los alrededores de las casas, antes tan limpios, crecían las margaritas y los cardos, dándole el triste aspecto de una vivienda abandonada, de una melancólica tapera (P 33-34).

En 1916 Reyles reescribe esta mirada de Primitivo con la minuciosidad y el detalle esperados en un texto de factura realista y se regodea en la angustiosa agonía del animal que se sabe acechado por el carancho, para así ralentizar el desenlace y potenciar su crudeza naturalista:

De repente, en lontananza, esfumándose cada vez con más vigor sobre las verdes lomas o la fineza azul del horizonte, alcanzaba a percibir algo animado... [...] una oveja, puro pellejo y huesos, de lomo encorvado, de ijares hundidos, que buscaba, para morir tranquila, un sitio apartado y soledoso. Entonces aguzaba la vista y veía, veía que un carancho, trazando en el aire, alrededor de la moribunda, majestuosos círculos, cada vez más lentos y cerrados, espía la agonía del mísero animal con su pupila ardiente. De trecho en trecho deteníase la oveja para tomar respiro; dejábase caer sobre las rodillas y, haciendo eje de ellas, seguía el amenazante vuelo de su verdugo, girando sobre sí y dándole siempre la cara. Cuando, jadeante y extenuada, se abatía al suelo, el ave de rapiña pasábase frente a ella como el centinela de la muerte. Luego aproximábase paso a paso, solemne y siniestra. La oveja, haciendo un esfuerzo supremo, tornaba a ponerse sobre las rodillas, y el carancho volvía a trazar los círculos fatídicos, y así, hasta que aquélla desfallecía. Entonces, de dos certeros picotazos le reventaba los ojos (T 207-208).

Por otra parte, la simbiosis entre la factura predominantemente realista y el primero de aquellos ensayos de modernismo que tituló *Academias*, tal vez se aproxime a «la fórmula preciosa de arte del porvenir» (E VIII) que en 1897 orientaba la búsqueda literaria de Reyles hacia la superación del antagonismo entre la estética pretendidamente objetivista de la escuela fundada por Zola y las recreaciones de complejas subjetividades propias del realismo psicológico del XIX.

No obstante, de acuerdo con lo expuesto hasta aquí, la solución adoptada por Reyles para representar lo que él mismo consideraría su verdad sobre el terruño uruguayo, continuaría siendo la misma que en 1896. De ahí la necesidad de que su voz narradora se reconcilie con el personaje del poeta y que este no encuentre cura para esa desa-

zón con la que, «embriagado por una especie de orgullo de poeta» (T 326), se piensa a sí mismo como «sed de lo infinito hecha carne palpitante, la inquietud universal hecha luz» (T 326), a pesar de haber alcanzado la exitosa socialización con la que culmina el *Camino de perfección*, iniciado por el Fernando Osorio de Pío Baroja. Tocles pondrá su vasta cultura letrada al servicio de la verosimilitud de la que carecía la representación de la mirada de Primitivo sobre el terruño:

Dejó caer la cabeza sobre el pecho y se puso a pensar, mientras escuchaba, como entre sueños, el batir de alas y la algarabía pajaresca del corredor y, juntamente, los lejanos ruidos que venían del campo: dulce mugir, blando balar, rumor de hojas, a las que se unía fraternalmente la monótona melopea del peón que araba, allí cerquita, acuciando los bueyes con las mismas frases, prolongadas a modo de largo gemido. Repetía indolente: «¡Vamos Carpeeeta ! . . . ¡Vamos Corbaaata ! . . . ¡Siga la marrrrcha ! . . . », y había en su voz protesta y aceptación a la vez del duro destino del trabajador. De cuando en cuando, los horneros que habían hecho nido en las cornisas de las ventanas lanzaban sus notas potentes y metálicas como las de un tenor. Después reinaban de nuevo los rumores confusos y las vagas sinfonías de los campos (T 54-55).

Reyles, por tanto, reescribe al poeta para refuncionalizar su autoridad y su saber literarios al servicio del efecto de realidad o de creencia —dependerá de la necesidad de certezas del lector— de su propia verdad sobre la geografía autóctona:

Tocles empezó a gustar las sanas alegrías del trabajo y, por ende, el reposado bienestar de sentirse unido a los otros por los lazos de comunes deberes y obligaciones mutuas. Recorriendo el campo para ver si estaba todo en orden antes de principiar sus nuevas tareas, parecíale mentira que hubiese podido desconocer el sosiego de la esclavitud y desencariñarse de aquellas cosas del campo, que tan al alma le hablaban. El blando mirar de los borregos decíale: «somos tuyos y todo lo esperamos de ti»; las lucientes praderas le ofrecían esperanzas y venturas; sombra y cariño los árboles que él había plantado y las noches de plata, campo vastísimo a la meditación» (T 367-368).

Atribuir a Reyles la interpretación de la narrativa de la tierra como una vía privilegiada para la reconciliación entre el sujeto artístico, previamente condenado a presidio, y la realidad concreta y material del terruño se muestra asimismo acorde con su decisión de orientar predominantemente su búsqueda literaria a partir de 1916 dentro de los cauces del moderno realismo de raigambre gauchesca, manteniendo su firme convicción acerca del valor epistemológico tanto de la literatura como de la experiencia directa del mundo:

«Yo vivo mis ideas», gusta decir Reyles (pensando acaso en Rodó, que no salió de su biblioteca cuando escribió *Ariel* y *Motivos de Proteo*). Y añade: «Las

vivo pasionalmente, aunque eso moleste a ciertos ideólogos de invernáculo y a algún pobre diablo eunuco y libresco. Si yo hablo de las ciudades es porque he estado en ellas y las he respirado; si hablo de arte es porque he visto los cuadros y las estatuas directamente, sin intermediario fotográfico infiel y deformante, sin las insoportables tricromías y, sobre todo, sin dejarme guiar por los críticos pontífices. Y cuando yo digo que los museos son panteones de las civilizaciones fenecidas, lo digo con conocimiento de causa» (Guillot Muñoz: 18).

Gálvez parece convencido de esta afirmación de Carlos Reyles, cuando elogia así *El embrujo de Sevilla* (1922): «No hay mejor guía para conocer una ciudad de arte que una novela. [...] La Sevilla exterior y pintoresca vive en el [*sic*] *Embrujo de Sevilla*, de Carlos Reyles» (Gálvez, 1959: 133), sin que el adjetivo *pintoresca* deba entenderse aquí en el sentido de lugar común o tópico, del que Reyles pretendía alejarse en igual medida que Gálvez reniega del color local: «Lo pintoresco ha sido un abuso y una plaga de los románticos. Lo pintoresco a cualquier precio ha llevado a muchos escritores y costumbristas a ver una España de pandereta. En *El Embrujo* yo he querido situarme bien lejos de esa calamidad» (Guillot Muñoz: 18). Y con este fin Reyles optaría por representar su experiencia de la realidad.

8. La ilusión de realidad como instrumento de la voluntad de poder

La perspectiva del materialismo dialéctico, adoptada por Carlos Reyles, le permite superar toda aproximación tanto objetivista como idealista al problema de la representación en el arte. No participa en absoluto del materialismo mecanicista (Lukács, 1977) que afirma la posibilidad de reflejar la realidad objetiva, al que se aproxima la concepción de la literatura de Gálvez cuando confiere valor documental a sus novelas, en las que la inclusión de secciones de la llamada realidad efectiva no solo reforzaría el efecto de realidad, sino que responde al intento de elaborar un reflejo de la misma.

Reyles asume los límites del valor epistemológico de la novela que, como cualquier otra vía de conocimiento, no permite sino una representación fragmentaria e interpretada de la realidad: «el que pretende expresar la verdad y no su verdad, las traiciona a las dos, lo mismo en arte que en filosofía y buena parte de la ciencia» (Reyles, 1965c: 62-63). Y desde este punto de partida reformula la función ideologizante y pedagógica que Rodó asigna a los escritores como «faros luminosos de la civilización» (Rodó,

1967: 225). Para Reyles, el compromiso del intelectual ya no es con la verdad, sino con su verdad. Si bien su concepción de la escritura como ejercicio de la voluntad de poder legitima que el escritor intente imponer esa verdad como parte de las llamadas mentiras saludables: «Las más cumbres de éstas dictan la historia. Entonces son la obra, no del hombre amable, sino de los filósofos, los grandes poetas, los profetas que imponen su mundo al mundo, su realidad a la realidad» (Reyles, 1965c: 18). Reyles, a diferencia de Gálvez, propone, pues, la novela, no como expresión del antiguo sentido épico de la vida, no como recuperación de la epopeya, sino como instrumento privilegiado para la generalización del sentido particular que la vida atesora para su autor. Es decir, como discurso estructurante del sentido del mundo.

Como explica Lukács, la eficacia política de la novela realista depende de que el mencionado sentido resulte transparente para el lector por el modo en el que se articulan los hechos representados, como si brotase de las situaciones y de las acciones ficcionalizadas, sin que sea mencionado explícitamente:

Esta representación de una vida al mismo tiempo más rica y más intensa, más articulada y ordenada que las experiencias de la vida de los hombres en general, está relacionada del modo más íntimo con la función social activa, con el efecto propagandístico de las auténticas obras de arte. Los autores son «ingenieros de almas» (Stalin) sobre todo porque son capaces de representar la vida en esa unidad y motilidad (Lukács, 1977: 206).

Así entendido, el realismo literario, como explica Bourdieu, se orientaría hacia la búsqueda de un «efecto de creencia (más que “efecto de realidad”) que el texto puede producir» (Bourdieu, 2005: 483). Y esta es precisamente la reflexión que Reyles ficcionaliza en *El terruño* y el efecto que él mismo persigue con sus novelas; en este sentido afirma Mario Benedetti que más que ser un escritor realista, «a Reyles le agrada pasar por realista» (Benedetti, 1951: 56). Encontraría en este código literario un modo eficaz de generar la ilusión de realidad con la que ejercer su función estructurante de la construcción del sentido del mundo, que el lector creará llevar a cabo por sí solo. Así conseguiría hacer realidad la obra de arte total, cuyo objetivo resulta coherente con la legitimación de las mentiras saludables por parte del personaje de Mamagela.

Mentiras que, a juicio de Reyles, son equiparables al neoidealismo arielista que subyace en los discursos de la generación del Centenario, cuyo objetivo es generar un

sentimiento colectivo de filiación y afiliación, y que desempeñarían el mismo papel propagandístico que los novelistas «ingenieros de almas» de los que habla Stalin. Y es precisamente en la crítica de Reyles contra la revolución bolchevique donde emerge en su discurso la tensión entre el individuo y la masa, que define la posición del escritor en la modernidad. Tensión que, en la obra de Reyles, resulta inseparable de su defensa de la voluntad de poder y que le permite vislumbrar en 1932 cómo Stalin es un ejemplo paradigmático de sus propios planteamientos individualistas:

El pensar colectivo es un pensar de tribu. Los bolcheviques son revolucionarios hacia atrás. [...] No me inspiran grande simpatía los fantasmas. A Stalin, al parecer, tampoco. Con él sale Rusia de la mitología y las reacciones burguesas y entra en la era industrial. Ha hecho un esfuerzo extraordinario, monstruoso, podría decirse, y salvo la tiranía y la explotación del proletariado propio y ajeno, sería injusto imputarle otras fallas que al capitalismo yanqui... (Reyles, 1965b: 195).

La lucidez de Reyles en este sentido contrasta con la aparente ingenuidad de Benjamin, cuando en 1936 propone el comunismo como alternativa frente al «esteticismo de la política que el fascismo propugna» (Benjamin, 1973: 57); salvo que especulemos con la posibilidad de que la oposición establecida por Walter Benjamin en términos de «comunismo» frente a «fascismo» deje a Stalin del lado del segundo.

Reyles ejerce la voluntad de poder a través de sus novelas mediante el manejo de la elipsis en el que Lucács cifra la eficacia política de las ficciones, a través de lo que Menafra denominaba la técnica del segundo plano. Como veremos en los capítulos siguientes, Ricardo Piglia y Luisa Valenzuela aceptan, de igual modo que Carlos Reyles, tanto los límites del valor epistemológico de la novela respecto al conocimiento de la realidad como la cualidad tendenciosa de los discursos. Pero a diferencia de Reyles, estos narradores conciben sus novelas no como un modo de ejercer la voluntad de poder, sino como una vía para que el lector se ejercite en el cuestionamiento de los discursos generadores de mentiras saludables, para que el lector pase a ser, como quiere Benjamin, un colaborador. Y esta es, según nuestra hipótesis, la respuesta de estos dos autores al «para qué» del arte.

En este mismo sentido, creo que no está de más adelantar aquí la referencia al ensayo de Thomas Mann, «Hermano Hitler» (1938⁷⁴), sobre el que volveremos al abordar la lectura de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. Mann, tan atento lector de Nietzsche como el autor de las *Academias*, publica esta reflexión sobre el sujeto artístico contemporáneo tan solo dos años después de que viera la luz el «Arte de novelar» de Reyles. El ensayo de Mann trasluce una perspectiva ética, denostada en *La muerte del cisne*, que busca la recuperación de los convenios de la Conferencia de La Haya. Y así es cómo pone de manifiesto la hermandad entre el artista heredero del genio romántico y el líder político totalitario destinado a la realización de la utopía, pues ambos comparten esa «vaga intuición de que se está reservado para algo totalmente indefinible» (Mann, 2007: 125). El discurso utópico de Hitler, como el del novelista, según la definición de Reyles, nos habla de «lo posible en vez de lo real» (1965c: 59) y, creando ilusiones que dan pábulo a la acción, transforma su palabra en realidad vital⁷⁵. La perspectiva ética adoptada por Mann deja al descubierto la estetización de la política, implícitamente aceptada por Reyles, cuando inquiere: «tanto si nos gusta como si no, ¿no debemos reconocer en este fenómeno una manifestación del arte?» (Mann, 2007: 125). Esta misma equiparación del político totalitario y el artista podemos encontrarla en la novela *Michael* (1929), del célebre ministro nazi Paul Joseph Goebbels:

También el hombre de Estado es un artista. El pueblo es a él lo que la piedra al escultor. Caudillo y masa, la relación es exactamente tan poco problemática como, por ejemplo, la existente entre pintor y color.

Política es el arte plástico del Estado de la misma manera en que la pintura es el arte plástico del color (27-28).

Carlos Reyles, a decir de su contertulio Gervasio Guillot Muñoz, coincide con Thomas Mann en la consideración de Hitler como un personaje caricaturesco, cómico,

⁷⁴ Mann, que residía fuera de Alemania desde 1933, escribe el ensayo en 1938 y planea publicarlo como parte del volumen *¡Atención, Europa! (Achtung, Europa!, 1938)*. No obstante, con las pruebas de imprenta ya estampadas, su editor, Bermann-Fischer, consigue persuadir a Mann para que excluya el ensayo con el argumento de evitar manifestaciones que llevaran al gobierno de Adolf Hitler a sentirse agredido. Nótese que la publicación del volumen de Mann tuvo lugar el mismo año que los sucesos conocidos como la «Noche de los cristales rotos». Finalmente «Hermano Hitler» se publicará en *Das Neue Tage-Buch*, el 25 de marzo de 1939 (Mann, 2007: 131-132). El semanario *Das Neue Tage-Buch*, previamente editado en Berlín, se editaba en París desde el 1 de julio de 1933, tras el exilio de su director, el alemán Leopold Schwarzschild, a la capital francesa (Walter, 1966).

⁷⁵ «Reyles dijo entonces: “La humanidad revive la hazaña del Dr. Fausto al crear la civilización mecánica e industrial, el monstruo de la técnica, la sierpe maquinista. Y todo eso es voluntad de poder y lucha victoriosa contra la ley del cosmos”» (Guillot Muñoz, 38).

«un imitador servil de Mussolini: desde el saludo con el brazo estirado hasta la aparatividad y teatralidad de emblemas y ademanes» (Guillot Muñoz: 52). Sin embargo, su silencio respecto al componente siniestro del Tercer Reich, las persecuciones raciales o «las hogueras de quemazón de libros que, desde aquellos tiempos, eran capítulos importantes en las prácticas del nazismo» (Guillot Muñoz: 52), se nos muestra orgánico con el sentir de los integrantes del estrato social al que pertenece. Pues, como señala Nahum, para las clases altas del Uruguay de los años treinta, los objetivos de eficiencia y disciplina social, vertebradores del discurso de los fascismos europeos, se perfilaban como la estrategia política que podría llevar al Uruguay a superar la crisis económica desencadenada por el *crack* de la bolsa norteamericana en 1929. De ahí que el régimen presidencialista impuesto por Gabriel Terra, tras resultar elegido en las elecciones de 1931, no encontrase gran resistencia entre la clase adinerada, como tampoco entre los estratos sociales menos favorecidos, que estaban más preocupados por afrontar las nuevas condiciones de vida que por la estabilidad de las instituciones democráticas (Nahum: 83). Tal vez la mejor síntesis de la ambivalencia con la que Reyles suele sorprendernos en sus declaraciones políticas sea el testimonio de Guillot Muñoz:

Se pueden registrar ciertos cambios en la ideología de Reyles. Algunas veces mostró inclinación y respeto por la democracia. Otras, su posición fue claramente antidemocrática. Cuando piensa como un oligarca, su viejo feudalismo criollo, afianzado por su acción en la Federación Rural, se debilita sin desaparecer del todo, para aceptar la civilización industrial, el «espíritu mercantil» [...] con la mentalidad del panegirista de la empresa privada que, en nombre de la gran producción, aspira a instaurar un orden basado en el capital monopolista [...] (52).

La oligarquía intelectual y política argentina, que sentía el ascenso del radicalismo como una amenaza, hizo suyas también las proclamas del fascismo para promover el primero de los golpes militares del siglo XX, que derrocaría al gobierno constitucional de Hipólito Irigoyen en 1930. Este «neo-fascismo criollo», como lo define Blas Matamoro, contó con Leopoldo Lugones como «mentor intelectual» (Matamoro: 114); baste recordar que fue el encargado de redactar la proclama golpista de Uriburu. El diario porteño *La Fronda* se convirtió en la plataforma de difusión de su amalgama doctrinaria que, a diferencia de la que encontrábamos en los escritos de Reyles, estaba definida, como señala Matamoro, por la escasez de contenidos.

9. Almabrava y Tocles, dos respuestas al «para qué» del arte

Gálvez y Reyles no solo niegan que sea preciso dejar de ser escritor para participar de la vida de su tiempo, sino que encuentran en la literatura una alternativa eficaz frente al nihilismo derivado de la mercantilización de las antiguas formas de honor y dignidad. Dan la razón a Gautier cuando concluye que es necesario dejar de ser poeta para que la vida se haga posible, pero solo en la acepción precisa que el término *poeta* tiene en la *Historia del romanticismo* de este autor. De ahí las respectivas parodias de la representación finisecular del sujeto artístico, con las que Gálvez y Reyles dan paso a otra forma para la novela de artista que no disuelve el conflicto central entre lo que es y lo que debería ser, como sucede en la novela de formación; pues, al fin y al cabo, esta es una novela de artista que deja de serlo, coherentemente con la renuncia consciente del personaje a sus convicciones acerca del arte.

El modo en el que Gálvez y Reyles ficcionalizan sus respectivas respuestas al «para qué» de la poesía en estos tiempos de miseria, a través de los personajes de Almabrava y Tocles, es bien distinto. Almabrava supone la renuncia del poeta al individualismo romántico en aras de la (re)generación del sentido épico de la vida y del valor ritual, religioso, del arte. Tocles representa la renuncia a la búsqueda de lo absoluto, lo sublime, lo bello... La renuncia, en definitiva, a *lo* poético como sustento de las ilusiones de ese hombre privado, realista en la oficina, del que habla Benjamin: la renuncia al sentido épico de la vida. Desde esta perspectiva, Tocles no solo cuestiona el idealismo filosófico también disiente del discurso legitimador de un orden mercantil que, en virtud del principio (¿universal?) de la rentabilidad, ofrece certezas a preguntas que no son meramente económicas, para crear una ilusión de mundo interior que impida a los sujetos de la modernidad constituirse en auténticas individualidades necesariamente diversas e inevitablemente problemáticas. El personaje de Reyles es una afirmación del intelectual, de su individualidad, de su posición extrainstitucional y de su función cuestionadora del discurso hegemónico.

Capítulo IV

NARRADORES PESQUISANTES DE LA GUERRA SUCIA FRENTE AL EX-TERMINIO DE LO REAL: LUISA VALENZUELA Y RICARDO PIGLIA

Los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que estos son leídos.

Jorge Luis Borges, «El cuento policiaco»

Las mismas habilidades que se necesitan para escribir se necesitan para leer. Los escritores fallan a los lectores, pero también ocurre al revés y los lectores les fallan a los escritores cuando solo buscan en estos la confirmación de que el mundo es como lo ven ellos...

Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*

1. Segundo fin de siglo: otra coyuntura histórico-filosófica, otra representación del artista

1.1. Del fin del arte al *ex-terminio* de lo real

En los capítulos precedentes hemos ido viendo cómo la novela de artista problematiza la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, en la que la vida había dejado de ser materia del arte: «Frente al alma, la carne, la materia y el mundo fueron considerados como pura nada» (Hegel: 275). El mismo estado de cosas en el que Hölderlin se lamentaba de haber llegado tarde, tras el fin del arte como expresión del espíritu de un pueblo, y con él, el término de la función del poeta como portavoz del sistema de valores que sustentaba la unidad orgánica de la comunidad. Tal desintegración de la totalidad enfrentaba al sujeto moderno, no solo al sujeto artístico, con la experiencia de la fragmentariedad, del cambio histórico y, en definitiva, con la conciencia de su propia finitud, que es también conciencia de individualidad.

En la mencionada coyuntura histórico-filosófica las novelas de artista del primer fin de siglo restauran la centralidad del mundo interior del poeta y lo erigen en salvaguarda del ideal, aunque sea para deslegitimarlo como lastre anacrónico contrario a la modernización del país de origen, de acuerdo con el juicio sumarisimo de Reyles en 1897 y en 1900. En las novelas de artista del periodo que rodea a la celebración del Centenario observábamos una tendencia expansiva del mencionado centro de interés narrativo, que ahora incluye esa realidad exterior con la que el artista finisecular ansiaba

reconciliarse, sin que ello suponga un viraje hacia la novela de formación en el sentido dado por Marcuse. Este cambio literario se mostraba en perfecta concordancia con la revitalización de las demandas sociales dirigidas a los escritores, coincidiendo con la conquista del reconocimiento social de su profesión. Así lo ejemplifican las propuestas literarias de Reyles y Gálvez, ficcionalizadas a través de los personajes de Tocles y Al-mabrava, respectivamente: como acabamos de ver al final del capítulo precedente, la integración de aquel en el ámbito social del terruño o la de este en los arrabales bonaerenses no implicaban ni la renuncia a sus convicciones estéticas, ni la asunción acrítica de los principios rectores de la dinámica social de su tiempo.

En el presente capítulo abordaremos la representación literaria del escritor en la coyuntura histórico-filosófica de los años que rodean a la celebración de otro centenario, el de la muerte de Dios, en el que el legado del terrible profesor de Basilea se muestra enormemente productivo para la fundamentación de profecías apocalípticas, como esta de Baudrillard:

Asesinato de lo Real: se parece a Nietzsche proclamando la muerte de Dios. Pero este asesinato de Dios era un asesinato simbólico e iba a cambiar nuestro destino. Todavía estamos viviendo, viviendo metafísicamente de este crimen original, como supervivientes de Dios. Pero el Crimen Perfecto ya no implica a Dios, sino a la Realidad, y no es un asesinato simbólico, sino un exterminio.

[...] *Ex-terminis* significa que todas las cosas (y todos los seres humanos también) van más allá de su fin, más allá de su propia finalidad, donde ya no hay realidad, ninguna razón de ser, ninguna determinación (motivo por el que lo llamo “ex-terminación”). La exterminación significa que ya no queda nada, ningún resto, ni siquiera el cadáver. [...] Y esto es porque lo Real no está muerto (como lo está Dios), pura y simplemente ha desaparecido. En nuestro mundo virtual, la cuestión de lo Real, del referente, del sujeto y su objeto, ya no se puede representar (2002: 53-54).

1.2. Las ficciones de Valenzuela y Piglia: nuevas novelas de artista para un nuevo fin de siglo

Si el principio de realidad se encuentra en entredicho, ¿qué sentido tiene la novela de artista como ficcionalización del conflicto entre lo que es y lo que debería ser? Los dos narradores rioplatenses a los que se dedica el presente capítulo, Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia, afrontan la necesidad de reformular la reflexión sobre el «para qué» del

arte en semejante estado de cosas. Piglia se pronuncia en este sentido cuando precisa que «no se trataría aquí del quijotismo en el sentido clásico, el idealista que enfrenta lo real, sino del quijotismo como un modo de ligar la lectura y la vida. La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído» (Piglia, 2005: 104). Ambos conciben la literatura como una vía de conocimiento, en oposición a la incertidumbre radical de la que habla Baudrillard. Ello no implica —y aquí residiría el quid de su reformulación del quijotismo— la legitimación de función prescriptiva alguna: sus sujetos artísticos no buscan, como Almabrava, generar un sentimiento nacional de filiación y afiliación. Ni generar el efecto de creencia legitimado por Reyles. Esas funciones prescriptivas o estructurantes del sentido de la realidad dejarían paso en la obra de Piglia y Valenzuela a una finalidad que podríamos denominar mostrativa. Sus escritores despliegan la lucidez conquistada por Tocles en *El terruño*, a través de una narración deudora de la lógica narrativa del género policial, que permite transmitir, transferir, traspasar, la experiencia de descubrimiento de lo que no se muestra, lo que se silencia, de lo que parece haber desaparecido, en la sociedad del espectáculo, como la denominó Guy Debord.

Coherentemente con esta poética mostrativa —y esta es nuestra hipótesis de lectura— Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia habrían llevado a cabo una reformulación del personaje central de la novela de artista, al amalgamarlo con el personaje definitorio del género policial: el detective. El narrador hace suya la lógica del pensamiento del detective. Pues, de igual modo que Reyles, ambos autores saben que las tiranías de la palabra son tan despóticas como las del sable. Si bien, el punto de partida de las sospechas en el ubicuo Emilio Renzi de Piglia no coincide con el de los escritores de Valenzuela.

Piglia, maoísta declarado en su juventud, encuentra en la lógica narrativa de la novela negra una respuesta a las exigencias sociales que le eran hechas al escritor en los años sesenta y «que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre ni con la teoría del “reflejo” en el sentido de Lukács sino con una forma que trabaja *lo social como enigma*» (Piglia, 2001a: 176-177). Su punto de partida es el del materialismo dialéctico, que ya encontrábamos en la obra de Reyles, a cuyo fundador se hace referencia en *Respiración artificial*: ese «filósofo alemán que se pasaba los días en una sala del British Museum leyendo los escrupulosos informes escritos por los honestos y británicos inspectores de fábrica en la época de la Revolución Industrial» (Piglia,

1992: 188). Su formulación científica de la utopía socialista mostró cómo en la era del capital «se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés» (Piglia, 1995: 401-402), como dice Piglia en su prefacio a la colección Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo, respecto al viraje del policial en los años cuarenta, liderado por los autores norteamericanos.

Los sujetos artísticos que habitan las ficciones de Valenzuela orientan su indagación hacia la búsqueda del Secreto: la de la escultora Raquel Rabinovich en *La travesía* (2007: 308), el poeta Ómer Katvani en *El Mañana* (2010: 228), dicen haber vislumbreado un secreto inefable durante sendas experiencias oníricas, «como una forma de despertar a una visión latente de la realidad mucho más incluyente» (Valenzuela, 2002b: 28); ese es también el hallazgo de las escritoras que se embarcan en *El Mañana* y parecen haber avanzado un pasito más allá en la experiencia de escribir con el cuerpo iniciada veinte años atrás por el personaje de Roberta Aguilar en *Novela negra con argentinos*. Así parecen entenderlo sus secuestradores y también uno de sus voluntariosos rescatadores, el experto cabalista Esteban Clementi, formado como detective a través de un curso por correspondencia:

A la mañana siguiente, Ómer intentó traer a su amigo a una realidad inevitable. ¿Te das cuenta, le preguntó, de que lo que tú pretendes encontrar es la respuesta al máximo enigma de la filosofía? Desde Aristóteles, nada menos, hasta nuestros días, hasta Agamben qué quieres que te diga, pasando y no es desdeñar por Hegel y Heidegger para mencionarte a los más, todos toditos queriendo descifrar el problema del ser que es el del lugar del lenguaje. Ya lo dijo un estudioso, el lenguaje es el sitio clave de todos los misterios: el lugar donde se anuda y representa el drama humano fundamental. Y tú crees que ahora vas a atravesar solito esta pared contra la cual el hombre se viene dando de cabeza desde hace milenios.

—El hombre puede ser, che, pero éstas son mujeres, ¿viste? (Valenzuela, 2010: 84-85).

El humor y la falta de solemnidad impregnan la mencionada búsqueda del Secreto por parte de los escritores de Valenzuela, cuyas pesquisas parten de la teoría de otro científico alemán: «Freud habló del inconsciente como de “un saber no sabido”, imprecisa locación donde quisiera posicionarme para penetrar el tema del secreto sin violentar el Secreto» (Valenzuela, 2003: 16). Si bien, «la muy freudiana “cura hablada” resulta, para quien hace literatura, más atractiva por su exploración de ese aspecto ignoto del pensamiento humano que el mismo Freud llamó o bautizó *inconsciente* que por su capa-

«... ciudad de sanar» (Valenzuela, 2003: 71), en definitiva, un modelo narrativo, un paradigma de conocimiento que trata de dar cuenta siquiera de una parte de «la llamada realidad» (Valenzuela, 2003: 58). Así lo entiende también Piglia, para quien el psicoanálisis «construye un relato secreto, una trama invisible y hermética, hecha de pasiones y creencias, que modela la experiencia» (2000a: 60), en definitiva, «una técnica narrativa y un uso del lenguaje» (2000a: 61); aunque su tono de distanciamiento respecto a la teoría freudiana se muestra coherente con la decisión de no explorar esta vía en su narrativa:

En medio de la crisis generalizada de la experiencia, el psicoanálisis trae una épica de la subjetividad, una versión violenta y oscura del pasado personal. Es atractivo entonces el psicoanálisis porque todos aspiramos a una vida intensa [...]. Somos lo que somos, pero también somos otros, más crueles y más atentos a los signos del destino. El psicoanálisis nos convoca a todos como sujetos trágicos; [...] De modo que el psicoanálisis, como bien dice Freud, genera resistencia y es un arte de la resistencia y de la negociación, pero también es un arte de la guerra y de la representación teatral, intensa y única.

Por eso Nabokov veía el psicoanálisis como un fenómeno de la cultura de masas; [...]

Y Manuel Puig decía [...] que el inconsciente tiene la estructura de un folletín (2000a: 58-60).

Valenzuela, en cambio, encuentra en el psicoanálisis un punto de partida para hallar, como veremos, un sentido a la experiencia, a los hechos biográficos, históricos, a través de un modelo narrativo cuya lógica no es la del orden cronológico de la historia y de la escritura, sino la lógica de la analogía, la de las correspondencias, que trasciende los límites impuestos por el racionalismo, a través de la palabra específicamente literaria y, de acuerdo con Valenzuela, también específicamente femenina:

Así, a las viejas, remanidas, usadas, gastadas, palabras [...] ciertas escritoras de hoy les estamos aportando nuestra combinatoria propia. [...] Se trata de un acceso al conocimiento por la vía oscura, una apropiación desde Beatrice de la *senda scura* del Dante. Ya estamos aburridas de seguir transitando el iluminado (por los hombres) camino logocéntrico que solo nos lleva donde queremos ir sin permitirnos saber más de lo sabido (Valenzuela, 2001: 28).

Como iremos viendo, la tensión entre el interior y el exterior del sujeto que escribe define la diferencia entre las búsquedas de los sujetos artísticos de estos dos autores. Pues si, para Piglia, la pregunta sobre el otro, sobre el que lee, «la pregunta “qué es un lector”» (2005: 25), es la condición de existencia de la literatura, Valenzuela concibe la pregunta sobre el otro desde una perspectiva jánica: «el encuentro se hace jánico en la

escritura», dice ella, pues es un encuentro «con quien lee» y también con ese Otro que habita en la imprecisa locación que Freud llamó el inconsciente (2003: 58-59).

Los narradores detectives de Piglia y Valenzuela serían, pues, la ficcionalización de esas búsquedas históricas, biográficas y estéticas con las que estos autores responden al «para qué» del arte. De ahí que sus ficciones entronquen con las teorías de los grandes científicos de la modernidad, también ellos plenamente conscientes de la importancia epistemológica del paradigma narrativo. Piglia lo enuncia a través del ingeniero Russo en *La ciudad ausente*: «Los científicos son grandes lectores de novelas, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato. [...] El resto del mundo se dedica a creer en las supersticiones de la televisión» (Piglia, 2003: 141). La mencionada poética mostrativa de estos autores se opone, por tanto, a la concepción de la literatura que, como vimos, llevaba a Reyes a considerar que los delirios quijotescos son la representación de la necesidad humana de engendrar «espejismos, fantasmas, fuegos artificiales, y correr desatentados tras ellos» (1965b: 200). Así lo confirma Valenzuela, en perfecta concordancia con la referencia de Piglia al quijotismo citada más arriba:

Tomar la ficción por realidad o la realidad por ficción. Para ambas etapas o facetas del quiasmo el remedio parecería ser el mismo: la lectura. A lo largo de los siglos las novelas nos fueron enseñando cómo distinguir a la una de la otra. Paradójico como suena, quijotesco casi, reconocemos hoy que el hábito de los libros es una excelente medicina contra los espejismos en todo sentido (Valenzuela, 2003: 57-58).

2. La realidad en la época de su representatividad técnica

2.1. De las ilusiones vitales a la hiperrealidad

Como vimos en el capítulo precedente, el neoidealismo arielista pervive en el proyecto regeneracionista de los jóvenes intelectuales del Centenario, como revulsivo frente al pragmatismo imperante en el orden mercantil de la modernidad. Desde ese paradigma de pensamiento, Manuel Gálvez defiende la función social del poeta, mediante un personaje prototípico de la novela de artista realista-objetivista: Almabrava, el escritor católico dispuesto a rebelarse contra la muerte de Dios y a cumplir con la fun-

ción que Rodó encomendaba a la joven intelectualidad americana, la de ejercer como pedagogos y guías espirituales de las hordas bárbaras, consideradas ahora «chusma amiga», que habitan en los arrabales de la polis, mientras espera liderar el fin de la corrupción institucionalizada y el advenimiento de una nueva sociedad de hombres puros, cuyas relaciones no respondan a otra ley que la del amor (*MM* 62). El poeta trunco de *El terruño* hace suya la tarea de desenmascarar, en la medida de lo posible, tales ilusiones vitales, que salvan al sujeto del nihilismo improductivo, aun asumiendo que todo pacto social se reduce a un pacto con el diablo, como el que termina estableciendo él mismo. Desde el lugar de enunciación marginal propio del intelectual moderno, cuestiona las mentiras saludables que, a las alturas del siglo XX en las que se publican las novelas de Reyles y Gálvez, habían encontrado en la prensa diaria una sólida plataforma para ejercer su función estructurante del sentido de la realidad.

Las críticas contra la prensa, tanto en la obra de Reyles como en la de Gálvez, nos indican hasta qué punto los diarios se habían convertido en un cauce privilegiado para el ejercicio de la voluntad de poder, por emplear la fórmula nietzscheana favorita de aquel. Ya en *La raza de Caín* el personaje ejemplar de don Pedro Crooker consideraba a los periodistas meros apadrinadores lisonjeros de pavadas y mentiras. Mientras que Gálvez, en *El mal metafísico*, muestra la ausencia de toda ética profesional como regla de oro en las redacciones de los diarios; la resistencia esgrimida por su patriótico poeta protagonista será el motivo de su expulsión. No obstante, como matiza Ángel Rama, el hecho de que las exigencias impuestas por los editores de los periódicos «triturar[a]n a muchas vocaciones literarias» (2009: 243) no debe eclipsar el papel jugado por la prensa en el proceso de profesionalización del escritor, como ámbito laboral alternativo al de las instituciones donde los escritores lograrían conquistar una «precaria libertad de los poderes públicos, [que] compensaba para ellos su áspera incorporación al mercado como productores independientes» (2009: 242). Entre las restricciones impuestas a su autonomía, las demandas de representatividad social y compromiso ético-político no ocupaban un lugar menor, tal como lo encontramos ficcionalizado en *El terruño*, donde Reyles hace que su protagonista, tras renunciar al idealismo de estirpe hegeliana, sea requerido por sus vecinos de El Ombú para ocupar el cargo de representante de partido. Situación contrapuesta a la que encontrábamos al comienzo de la novela, donde el ensayo del todavía idelista Tocles era difundido «con el desabrido suelto de cajón» (*T* 53),

mientras el entusiasmo que suscita el discurso improvisado de Mamagela ante sus vecinos trasciende hasta ser «comentado por un diario de la capital» (T 41).

Muy distinta es la situación social de los escritores en el segundo fin de siglo. Su visibilidad se irá diluyendo hasta llegar a la situación descrita por Ricardo Piglia en 1998:

Podemos discutir o ridiculizar lo que significó [...] la tradición de Lugones, Alfonso Reyes, Martínez Estrada y sus alianzas y sus diferencias con el Estado, pero es evidente que la literatura formaba parte del discurso público. No sé si hay que lamentarlo, pero la sociedad ha borrado ese lugar, se ha sacado la literatura del medio y la ha sustituido por la televisión (2001a: 173).

Asistimos, pues, a un nuevo desplazamiento del escritor, que discurre paralelamente a la consolidación de otro desplazamiento: el del público consumidor de bienes simbólicos. Este describe un trazado inverso al de las primeras décadas del siglo XX, cuando una parte de los recién incorporados lectores, fruto de las políticas de alfabetización del Estado argentino, se integraron en el espacio de la cultura letrada: «La gente busca la narración en otro lugar, no porque la narración vaya a desaparecer, sino porque —y esto Benjamin lo ha dicho— la novela ha perdido el lugar que tuvo en el siglo XIX, cuando la gente leía libros de Dickens como hoy mira televisión» (Piglia, 2001a: 140).

No obstante, dicha marginación no afectaría únicamente a la escritura literaria, sino también a la escritura periodística o a la palabra radiofónica, relegadas por un nuevo código hegemónico: el visual. El tránsito del televisor desde el espacio público al espacio privado se revela como condición de posibilidad para el exterminio de lo real, tras la emergencia de lo que también Baudrillard denominó *hiperrealidad*: la red de productos visuales que conformarían una segunda realidad, más trascendente en nuestras vidas que la experiencia directa del mundo (Baudrillard, 1978). El panorama trazado por el pensador francés supone un paso de gigante en el proceso de atrofia de la experiencia sobre el que advertía Walter Benjamin en la década de los años treinta, cuando la prensa diaria competía con el cinematógrafo y la radio. En las últimas décadas del milenio, el reemplazo del antiguo relato, de la narración, entendida como «la capacidad de intercambiar experiencias» (Benjamin, 1986: 189), por el código periodístico —cuyo objetivo es precisamente «impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector» (Benjamin, 1972: 127)— y el desplazamiento

de este por la imagen habría condicionado un «estado de demasiada realidad, de demasiada positividad, de demasiada información» (Baudrillard, 2002: 58), cuyo resultado paradójico es el del desconocimiento respecto a «lo que está ocurriendo» (Baudrillard, 2002: 58). De acuerdo con Baudrillard, ante tal estado de incertidumbre no quedaría otra opción —y en esto consiste la diferencia crucial entre las mentiras saludables y la hiperrealidad— que «renunciar a la verdad y a la posibilidad de verificación, para permanecer lo más posible en el lado enigmático, ambivalente y reversible del pensamiento» (Baudrillard, 2002: 59).

2.1.1. Las tecnologías de la información como resultado del sueño decimonónico de la unificación del mundo

La instauración del paradójico estado de incertidumbre radical, descrito por Baudrillard, resulta inseparable del desarrollo de las llamadas tecnologías de la información. No obstante, conviene insistir con Raymond Williams en el papel instrumental y no causal desempeñado por estas. Las plataformas de comunicación social son un elemento del cambio social acontecido a lo largo del siglo XX, su creciente desarrollo sería una consecuencia de la metamorfosis del modelo productivo subyacente: «la transformación de la producción industrial (decisiva y anterior) y sus nuevas formas sociales [...] crearon nuevas necesidades, pero también nuevas posibilidades. Los sistemas de comunicación, incluyendo la televisión, fueron su resultado intrínseco» (Williams: 163). Resultado de la consecución de la utopía decimonónica de «un mundo unido por el comercio y la tecnología» (Hobsbawn: 68), que comienza a hacerse realidad en el tercer cuarto del siglo XIX, cuando el desarrollo tecnológico alcanzado posibilita el establecimiento de un mercado mundial con un grado de interdependencia económica entre unas regiones y otras de magnitudes desconocidas hasta entonces (Hobsbawn: 62). Marx y Engels advierten ya en 1848 cómo una ampliación semejante de la red mercantil implicaría un cambio tanto en la producción material como intelectual, con mención explícita de la producción literaria:

Por la explotación del mercado universal, la burguesía da un carácter cosmopolita a la producción de todos los países. [...] En lugar del antiguo aislamiento de las naciones que se bastaban a sí mismas, se desenvuelve un tráfico universal,

una interdependencia de las naciones. Y esto, que es verdad para la producción material, se aplica a la producción intelectual. Las producciones intelectuales de una nación advienen propiedad común en todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de todas las literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal (Marx y Engels, 2000: 31-32).

La estructura de dicha dependencia internacional resulta diáfana al contemplar, como hace Eric Hobsbawn, el mapa de la doble red de comunicaciones que la sustentaba: por un lado, la red ferroviaria internacional, dedicada al transporte de personas y mercancías, y, por otro, la red de cableado telegráfico eléctrico, que respondía a la necesidad de acortar el tiempo necesario para establecer una comunicación operativa entre regiones separadas por grandes distancias y que a mediados del siglo XIX se perfila como el germen del posterior despliegue de las tecnologías de la información.

Por tanto, es la mencionada evolución del modelo industrial hacia el paradigma productivo de las llamadas sociedades posindustriales⁷⁶ —de acuerdo con la denominación generalizada a partir de *La société post-industrielle* (1969), de Alain Touraine, y *The Coming of Post-Industrial Society* (1973), de Daniel Bell— lo que habría condicionado la aceleración del desarrollo de la tecnología necesaria para la transmisión de información, como respuesta al rasgo diferencial del nuevo paradigma productivo: la primacía del conocimiento teórico sobre la búsqueda de soluciones a problemas técnicos concretos. Así lo explica Bell:

Ahora bien, el conocimiento ha sido siempre necesario para el funcionamiento de cualquier sociedad. Lo que caracteriza a la sociedad post-industrial es el cambio en el carácter del conocimiento mismo. Lo que ha llegado a ser relevante para la organización de las decisiones y la dirección del cambio es el carácter central del conocimiento teórico —la primacía de la teoría sobre el empirismo y la codificación del conocimiento en sistemas abstractos de símbolos que [...] se pueden utilizar para iluminar áreas muy variadas y diferentes de la experiencia (1976: 34).

Luego, «el saber se ha convertido en los últimos decenios en la principal fuerza de producción» (Lyotard, 2008: 16). Por otra parte, para utilizar este conocimiento teórico en la toma de decisiones, para que resulte rentable, se precisa su codificación, esto es, transformarlo en información (v. gr. los algoritmos de decisión) que, a su vez, ha de ser transmitida: de ahí la relevancia concedida al desarrollo de la tecnología que lo hace posible.

⁷⁶ Escribo el término sin *t* en coda silábica y sin guión, tal como aparece en la 22ª edición del *DRAE*. En las citas respeto la grafía elegida por los editores del texto correspondiente.

La aplicación de esta tecnología como instrumento de control social ya tenía lugar en la era industrial a través de la prensa diaria, el cinematógrafo o la radio. La diferencia sustancial entre los inicios del proceso de unificación del mundo en el tercer cuarto del siglo XIX y su evolución en la era del capitalismo multinacional es consecuencia del acortamiento del tiempo necesario para la circulación de los productos a través de la red internacional: «Lo que apenas se daba entonces es la tipificación internacional e interlingüística de la cultura que hoy, con breves intervalos como mucho, distribuye por todo el mundo las mismas películas, los mismos estilos de música popular, los mismos programas de televisión y hasta las mismas formas de vida popular» (Hobsbawn: 76). La generalización del televisor en el ámbito doméstico se perfila como un punto de inflexión para el progreso de esa homogeneización de la que habla Hobsbawn: permitió que regiones donde no había tenido lugar ni siquiera la consolidación del modelo industrial, hicieran suyos los principios de esa evolucionada sociedad de consumo que Guy Debord definió en 1967 como *La sociedad del espectáculo*, en la que «el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes» (Debord: 9), como resultado, afirma Debord en concordancia con Williams, del nuevo modo de producción (posindustrial):

El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimiento, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de una elección *ya hecha* en la producción, y su corolario consumo (Debord: 6)⁷⁷.

⁷⁷ Baudrillard califica de ingenua esta interpretación del orden social postindustrial: «La ilusión común acerca de los medios es que son utilizados por los que están en el poder para manipular, seducir y alienar a las masas. Una interpretación ingenua. Una interpretación más sutil, la irónica, es justo la opuesta. A través de los medios, son las masas las que manipulan a los que están en el poder (o a aquellos que se creen que lo están). Cuando los poderes políticos piensan que tienen a las masas donde quieren, es cuando las masas imponen su estrategia clandestina de neutralización, de desestabilización de un poder que se ha vuelto parapléjico». Aunque a renglón seguido, añade: «sin embargo, ambas hipótesis son válidas, porque cualquier interpretación de los medios es reversible» (2002: 46-47).

2.1.2. El esteticismo de lo social

En la Argentina de los años setenta tiene lugar la decisiva integración del televisor en el ámbito del consumo privado como un electrodoméstico más (Varela, 2005: 56). Aquella Argentina «estaba lejos de cubrir las etapas y peripecias de una auténtica sociedad industrial» (Prieto: 890), tras una década marcada por la conflictividad social, en la que los sucesivos intentos de normalización democrática de los gobiernos de Frondizi, Guido e Illia desembocarían en la instalación del régimen militar de Juan Carlos Onganía en 1966. Sin embargo, ya en los años sesenta el país había iniciado su precaria incorporación a la recién inaugurada sociedad de consumo en Occidente:

Más que el signo político, entonces, más que el lugar cedido al congelamiento o la atomización de la expresión política, el signo que efectivamente se visualiza como caracterizador de la dinámica social de esos años es el de la articulación de vastos sectores de la población con lo que pareció ser el fruto maduro de la era industrial de Occidente: la sociedad de consumo.

[...] Las viejas estructuras modeladas por la dependencia económica, un moderado crecimiento del aparato de producción, y lo que entonces se pensó una astuta invención lugareña, la inflación controlada, fueron los vasos comunicantes del fenómeno y sus agentes locales. Sin contar con las expectativas de vida de una numerosa clase media, forjada en generaciones de sueños postergados, mal que bien instalada en sus soportes materiales, esta versión particular de la sociedad de consumo dio curso también a algunos de sus presupuestos morales e ideológicos (Prieto: 890).

Un juicio análogo respecto del segundo fin de siglo encabeza el ensayo de Beatriz Sarlo *Escenas de la vida posmoderna* (1994):

Como otras naciones de América, la Argentina vive el clima de lo que se llama «posmodernidad» en el marco paradójico de una nación fracturada y empobrecida. Veinte horas de televisión diaria, por cincuenta canales, y una escuela desarmada, sin prestigio simbólico ni recursos materiales; paisajes urbanos trazados según el último *design* del mercado internacional y servicios urbanos en estado crítico. El mercado audiovisual distribuye sus baratijas y quienes pueden consumirlas se entregan a esta actividad como si fueran habitantes de los barrios ricos de Miami (Sarlo, 1996: 7-8).

Luego, independientemente del grado de validez que concedamos al conjunto de proposiciones, valores o actitudes que integran la reflexión de los llamados filósofos posmodernos, como afirma Adolfo Sánchez Vázquez, desde una tribuna tan poco sospechosa de connivencia alguna con aquellos como la *Revista de la Casa de las Américas*, «no puede negarse que existen, y funciona ideológicamente, como parte de la cultura».

ra, la sensibilidad o la situación espiritual de nuestro tiempo» (Sánchez Vázquez, 137-138). Así lo mostraremos a lo largo de nuestra lectura de la obra de crítica y de ficción de Valenzuela y Piglia.

Argentina, como precisa Sarlo, es una de las naciones participantes en la culminación del proceso de estetización de lo social, que además cuenta con un antecedente histórico que prefigura dicha incorporación, sobre el que también ha reflexionado esta autora, «la fundación de un *régimen de innovación cultural*» (Sarlo, 2003: 62) por parte del gobierno peronista durante sus dos primeros mandatos (1946-1952 / 1952-1955).

2.1.2.1. Frente al esteticismo de la política, la despolitización del arte del grupo Sur

El gobierno de Juan Domingo Perón no solo se sirvió del poder mediático, sino que, a diferencia de los gobiernos anteriores hizo suya «una estética [...] que es, en buena medida, una estética “mediática”» (Varela, 2006-2007: 2) y que supone la culminación del proceso de esteticismo de la política, sobre el que advertía Benjamin: «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma» (Benjamin, 1973: 57).

La política se presentará como una práctica tan escindida de la reflexión de los intelectuales y del campo literario, como apegada al ámbito de los protagonistas de la emergente industria visual: «por primera vez, se mezclan en público (y no en las *garçonnières* donde ya se habían conocido) los militares y la gente de la farándula» (Sarlo, 2003: 62). Las célebres conferencias de Leopoldo Lugones, a quien vimos que se refería Piglia, en el Teatro Odeón de Buenos Aires atestiguan hasta qué punto la literatura formaba parte del discurso público en la Argentina del Centenario: su publicación bajo el título de *El payador* (1916) quiere reivindicar, como explica Lugones en el prólogo, a los antiguos cantores errantes de la campaña como fuente del nacionalismo cultural argentino. Como vimos en el capítulo anterior, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez serán dos de sus artífices destacados y en *El mal metafísico* este no solo emparenta, como también vimos, su proyecto cultural con la búsqueda de la expresión propia iniciada por los letrados de mediados del XIX, sino que además su protagonista reivindica la utilidad de

los dramas criollos como instrumentos de la restauración de la épica nacionalista, que se fundamenta en la construcción de un discurso identitario de raigambre romántica, coincidente con el de *El payador* de Lugones. Pues las virtudes del «gaucho viril, sin amo, en su pampa» (Lugones: 4) elogiadas por este, «el pundonor, la franqueza, la lealtad, resumidas en el don caballeresco por excelencia: la prodigalidad sin tasa de sus bienes y de su sangre» (Lugones: 34), entroncan a la perfección con el desinterés material de Carlos Riga:

—Usted no se imagina —dijo Riga— el delirio del público por los dramas criollos. Seguramente han influido en la exacerbación del culto del coraje, del matonismo, de la criminalidad.

—¿Sí?

—Yo creo ... Y creo también que ellos han puesto algo de poesía en el alma del pueblo. Aquella vida romántica, llena de peligros y de intrepidez, aquel amor anárquico del gaucho a la libertad, aquellas músicas profundas y dolorosas, han debido influir en el alma de nuestro pueblo.

—Pero era una literatura muy subalterna —objetó Heleno.

—No lo creo. Una literatura que despierta el amor al heroísmo y a la libertad, que nos penetra del espíritu de la Pampa, no es una literatura subalterna. Para mí, vale más que nuestros versos pretenciosos y extranjeros y que gran parte del repertorio teatral, más evolucionado sin duda, que le siguió (*MM* 179).

En los años veinte el cinematógrafo pasará a ser el espectáculo colectivo preferido por el público, en detrimento del teatro de orientación popular, con la consiguiente «extranjerización» (Rama, 2009: 234) de las tramas, que dejarían de ejercer aquella función restauradora de la épica nacionalista. En esa misma década la radio, concebida, en principio, como una forma avanzada de la telegrafía para la comunicación entre personas específicas, se transforma en un sistema de difusión de mensajes destinados a un público general (Williams: 162), cuya primera retransmisión de una programación regular tuvo como escenario, precisamente, la ciudad de Buenos Aires⁷⁸.

Pero será durante los dos primeros gobiernos peronistas cuando las plataformas de difusión social conozcan su edad dorada. El desarrollo de una verdadera industria nacional del espectáculo propició la «consolidación de una *pop culture* local» (Varela, 2006-2007: 15), que contó con el apoyo de revistas centradas en el *star system* autóctono. El mencionado desarrollo industrial incrementaba además la eficacia de estas plata-

⁷⁸ Las emisiones estaban a cargo de la Sociedad Radio Argentina y fueron inauguradas el 27 de agosto de 1920 con la radiodifusión de la ópera *Parsifal*, de Richard Wagner, desde la terraza del Teatro Coliseo de Buenos Aires (Ulanovsky: 20).

formas como instrumento de difusión de mentiras saludables, que el gobierno de Perón supo aprovechar para generar «la ilusión de que la legitimidad de su régimen se basaba en el apoyo unánime del “pueblo”» (Plotkin: 299). La presencia de Perón y Evita era constante tanto en el noticiero cinematográfico como en las emisiones radiofónicas; sobre todo después de que el Estado adquiriera todas las emisoras de radio privadas:

El gobierno utilizaba sistemáticamente la cadena de radiodifusión durante los mejores horarios para transmitir actos oficiales, lo cual no dejaba de tener consecuencias en el rédito publicitario de las radios comerciales. En 1947, los paros de los gremios pertenecientes a la Federación de Trabajadores del Espectáculo Público obligaron a las emisoras a cesar las transmisiones primero y a entrar en cadena con Radio del Estado, después. [...] el paro fue declarado ilegal hasta que finalmente se decidió adquirir todas las emisoras privadas. Los antiguos propietarios se convirtieron, en su mayoría, en administradores o directores de las emisoras, de manera que los dueños pasaron a ser empleados del Estado (Varela, 2006-2007: 7-8).

La relación del peronismo con la prensa escrita estuvo marcada por una política intervencionista muy similar y el gobierno supo presentar como un logro propio, al poner en marcha la primera emisora argentina, Canal 7. Sus emisiones, bajo la dirección del expropietario de la exitosa Radio Belgrano, Jaime Yankelevich, se inauguraron el 17 de octubre de 1951 con la retransmisión de los discursos de Perón, Evita y José Espejo (secretario de la Confederación General del Trabajo), pronunciados en la Plaza de Mayo con motivo del día de la lealtad peronista (Varela, 2011). La repercusión mediática de la pareja presidencial llegaba a tal punto que, a decir de Mirta Varela, su presencia eclipsó el acontecimiento televisivo:

La noticia de la inauguración del canal de televisión era un dato menor frente al acontecimiento de verdadera importancia social y política que fue la concentración de masas convocada por Perón para conmemorar la fecha mítica de la salida del pueblo a las calles para rescatar a su líder en prisión el 17 de octubre de 1945. El día de la primera transmisión de la televisión argentina tuvo más repercusión la presencia de Eva Perón en el acto, después de una prolongada ausencia del espacio público a causa de su enfermedad, que la inauguración del primer canal de televisión (Varela, 2011).

La radio, no obstante, seguirá ostentando la primacía en el espacio privado de la mayoría de los argentinos, dado que el alcance de las emisiones del Canal 7 no traspasaba los límites de la capital y el número de aparatos receptores era escaso, debido a la ausencia de producción propia, que exigía su importación con el consiguiente encarecimiento del producto; de ahí que las emisiones fueran seguidas mayoritariamente en el espacio público de bares, cafés y negocios de Buenos Aires.

Junto con la mencionada estetización del campo político argentino, el peronismo se muestra manifiestamente contrario a «los rituales culturales de la “ciudad elegante”» (Mattalia, 2008: 119), que incluye la reflexión de los intelectuales y la producción alto-cultural. Patrocina, en cambio, una *pop culture*, cuyos productos no exceden, como vimos que quería Gálvez, las capacidades receptoras de la mayoría del público, dotada de una pátina criolla. Los antiguos miembros de la vanguardia literaria porteña que se aglutinan en torno a la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo en 1931, buscarán desmarcarse de ese nuevo nacionalismo cultural y con este fin sustraen de sus producciones todo referente de la política y de la historia reciente del país. Frente al esteticismo de la política, su opción es la antítesis de la propuesta benjaminiana: la despolitización del arte.

Como recuerda Piglia (2001a: 177), esta actitud haría que en los años sesenta, en pleno auge de la literatura comprometida en el sentido dado por Sartre, no se pudiera leer a Borges y a tantos escritores. Luisa Valenzuela reflexiona acerca de la futilidad del debate centrado en la autonomía y el compromiso del arte, en relación, precisamente, con aquellas tertulias literarias de los años cincuenta, celebradas en su casa materna, la de la escritora Luisa Mercedes Levinson:

Durante mi adolescencia [...] fui testigo presencial de un debate que se centraba en la reiterada dicotomía «el arte por el arte o el arte dirigido». Fue durante la segunda presidencia de Perón, tiempos aciagos para los intelectuales que muchas veces se reunían en casa de mi madre para asumir posiciones. [...] cada tanto la discusión se agriaba, y entonces Borges por una parte y Sábato por la otra polemizaban sobre el llamado mensaje [...].

Resulta sorprendente que la inacabable discusión tuviera lugar en aquel período de principios de los años '50 en la Argentina, tan politizado, cuando muchos escritores eran perseguidos y censurados. En las casas donde estos escritores solían reunirse para «conspirar», es decir para proseguir su vida literaria, se mantenían las ventanas rigurosamente cerradas para evitar oídos indiscretos y consiguientes delaciones. Tanto enclaustramiento parecería haber tenido un efecto doble faz porque no permitió que los rumores, los golpes y estampidos externos alcanzaran los oídos y sobre todo los libros de los intelectuales enemigos del régimen. La literatura argentina salió perdiendo con eso (Valenzuela, 2001: 87-88)⁷⁹.

Sábato reformulará la polémica en su novela de 1961 *Sobre héroes y tumbas* (1961), donde el personaje de Bruno ya no reflexiona sobre el sentido del mensaje, sino sobre la tensión entre palabra y acción, que ya encontrábamos ficcionalizada en la única

⁷⁹ Valenzuela reescribe esta misma reflexión en el epílogo de su novela *La máscara sarda* (2012).

novela de Eugenio María de Hostos, publicada en Madrid, en la década de los sesenta del siglo XIX, y, como vimos, fuertemente condicionada por la necesidad de buscar una solución para las condiciones de vida que el dominio metropolitano español imponía en las Antillas americanas. Ese mismo cuestionamiento de la eficacia política de la palabra literaria será reavivado en el debate sobre los intelectuales que se desencadena un siglo después, tras el triunfo de la Revolución cubana, sobre el que volveremos más abajo. El personaje de Sábato manifiesta la necesidad de pasar a la acción de igual modo que el de Hostos. Y si Bayoán muestra su escepticismo respecto a la utopía modernizadora europea, Bruno descrea de las mentiras saludables que promueven guerras, cuyos únicos beneficiarios son quienes controlan la difusión masiva de tales discursos:

En cambio, yo... ¿qué soy, yo? Una especie de contemplativo solitario, un inútil. Ni siquiera sé si alguna vez lograré escribir una novela o un drama. Y aunque lo escribiera... no sé si nada de eso puede ser equiparable a formar parte de un pelotón y guardar el sueño y la vida de los camaradas con su fusil... No importa que la guerra sea hecha por sinvergüenzas, por bandoleros de las finanzas o el petróleo: aquel pelotón, aquel sueño guardado, aquella fe de nuestros camaradas, esos serán siempre valores absolutos (Sábato, 2002: 202).

Pero las ventanas de la casa materna de Luisa Valenzuela no solo permanecían cerradas al rumor, a los golpes y a los estampidos de la historia, sino también a la propia literatura. Como afirman Lafforgue (1998) y Colla (1999: 875), fue la vinculación con el gobierno peronista lo que propició que los antiguos compañeros vanguardistas de Leopoldo Marechal repudiaran, casi siempre silenciosamente, su *Adán Buenosayres* (1948). Eduardo González Lanuza rompe ese silencio al publicar una reseña en *Sur* el mismo año que ve la luz la novela, en la que reprocha a Marechal su condición de «funcionario» (1999: 880) del régimen. Así, la epopeya de Marechal, que bajo un título de manifiestas resonancias macedonianas (*Adriana Buenosayres*) nos ofrece una espléndida parodia de la vanguardia martinfierrista, fue sepultado por el «brulote infame» del «escriba González Lanuza», que «estaba furioso porque Marechal, además de peronista, ¡era demasiado ambicioso!», concluye Piglia (2000a: 97-98) sin paliativos. Aunque literariamente deshonesto, la recepción mayoritaria de *Adán Buenosayres* es un magnífico ejemplo de hasta qué punto la distancia interpuesta por el grupo *Sur* entre su obra y la realidad política de su tiempo era una forma de intervención en el campo social, a través de un trabajo específicamente literario, que muchos defensores de la *littérature engagée* y del *écrivain engagé* sartreanos pasaron por alto. La producción del grupo *Sur* es, en

este sentido, una forma de resistencia frente a esos códigos mediáticos barnizados con una pátina criollista, que se presentaban como la producción cultural, en concordancia con la mencionada ilusión de unanimidad generada por el gobierno de Perón.

Por otra parte, la acogida de *Adán Buenosayres* ejemplifica la dialéctica del campo literario, que encontrábamos ficcionalizada en *El mal metafísico* de Gálvez. Ambos autores parodian las polémicas de los cenáculos vanguardistas que ellos mismos frecuentaron y hacen que el lector reconozca en sus personajes a los protagonistas de las tertulias en la realidad efectiva: aun proponiéndoselo, es imposible soslayar la similitud del personaje de Pereda con Borges o el de Schultze con Xul Solar. Marechal, de igual modo que Gálvez, ubica temporal y geográficamente los hechos narrados al incluir referencias precisas de la realidad efectiva: «octubre de 192., [...] en Villa Crespo, frente a la iglesia de San Bernardo, ante la figura inmóvil del Cristo de la Mano Rota» (Marechal, 1999: 5), dice en el «Prólogo indispensable» ese narrador, amigo del protagonista, cuyas iniciales coinciden con las de Leopoldo Marechal, quien, como es sabido, residía en Villa Crespo. De igual modo que Gálvez, declara también sus convicciones cristianas, en el duodécimo de «Los puntos fundamentales de mi vida», que no llegó a ver publicados, escribe:

Desde hace algunos años oigo hablar de los escritores «comprometidos» y «no comprometidos». A mi entender, es una clasificación falsa. Todo escritor, por el hecho de serlo, ya está comprometido: o comprometido en una religión, o comprometido en una ideología político-social, o comprometido en una traición a su pueblo, o comprometido en una indiferencia o sonambulismo individual, culpable o no culpable. Yo confieso que sólo estoy comprometido en el Evangelio de Jesucristo, cuya aplicación resolvería por otra parte, todos los problemas económicos y sociales, físicos y metafísicos que hoy padecen los hombres (Marechal, 1975: 7).

Pero el sentido de las repetidas muertes de los protagonistas de Gálvez y Marechal es muy distinto. La de aquel es la de la triste figura de cartón piedra de un enfermo del mal metafísico, con la que su autor dice adiós a la representación romántica del poeta que renuncia a la vida contingente en aras del ideal. Como ya vimos, la respuesta de Gálvez al «para qué» del arte es representada mediante el personaje del vate cristiano encargado de guiar a la chusma amiga, creador de una poesía al alcance de las capacidades receptoras de todos los públicos. La muerte del protagonista de Marechal, en cambio, es el final de un camino de perfección. A diferencia del sujeto artístico de Baroja, este no renuncia a sus convicciones estéticas: *Adán Buenosayres* es la narración del

«despertar metafísico» (Marechal, 1999: 6) de su protagonista también desde una perspectiva metaliteraria. Tras militar en las filas del martinfierrismo, el antiguo vanguardista porteño despoja su arte de toda filiación temporal (las vanguardias históricas) y geográfica (martinfierrista), para iniciar la búsqueda de una forma universal que le permita la creación de una obra maestra. Adán Buenosayres es un héroe épico, el protagonista de «una epopeya de la vida contemporánea que ya no se puede escribir en hexámetros griegos» (Marechal, 1975: 7). Y su hazaña es de naturaleza estética, es un ejemplo para los poetas. Tal reconciliación del arte y la vida a través de una metafísica de raigambre platónica es representada mediante el perfecto entrevero de la tradición literaria argentina y la biografía del protagonista en el capítulo I del libro V. Vida y arte confluyen en una misma realidad supraterrrenal, una religiosidad con vocación universalista, cuya raíz platónica se nos revela al comienzo de la novela: «Entreabrió los ojos.....¡Vivir en otro eternamente, como la rosa, y por la eternidad del Otro!» (Marechal, 1999: 9). De ahí que solo tras despojarse del cuerpo, solo en la medida que deje de ser un individuo, puede participar de ese estado de perfección mística. Ese es el objetivo de su práctica estética, que lo sitúa en las antípodas de la tarea socializadora de la poesía propuesta por Gálvez.

Coherentemente la prosa poética con la que Marechal parodia los cenáculos vanguardistas —«Al escribir mi *Adán Buenosayres* no entendí salirme de la poesía» (1975: 7)— supera técnicamente con creces el esquema decimonónico de Gálvez. Baste comparar el fragmento de *El mal metafísico* que recreaba el *antimonde* literario del café La Brasileña, citado en el capítulo anterior, con el banquete de la glorieta de Ciro en *Adán Buenosayres*, donde su autor desarrolla, como él mismo confirma (1975: 6), todo un arte poética; recordemos también su recreación paródica de la tradición literaria argentina hasta el martinfierrismo, a través de las distintas metamorfosis que experimenta Juan sin Ropa para finalmente transformarse en el Neocriollo, cuya inefable arenga política es traducida así por el astrólogo Schultze:

Si el chaleco laxante y la sonrisa de cemento armado no fueran al dulce oprobio lo que Neón, el clave, a la gaviota de un ensueño que se pudre entre flores, mucho cabría esperar del elefante cósmico, a la hora en que las pálidas higueras resuelven el teorema de Baluk. Mas, ¡atención, mortales! El presidente insumergible ha roto el pacto, y luce ya sobre sus muslos el calzoncillo negro de la duda (Marechal, 1999: 159).

Será Julio Cortázar quien ose romper el mencionado pacto de silencio, para contradecir el juicio crítico de González Lanuza en su reseña de 1949 «Un Adán en Buenos Aires», publicada en la revista *Realidad*. Cortázar sería «acusado de “pasarse al peronismo”» (Lafforgue, 1998) por reconocer el valor del trabajo literario llevado a cabo por Marechal a lo largo de los dieciocho años invertidos en la redacción de la novela:

Hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con su prosa era prueba mayor, y en ella alcanza Adán Buenosayres su más alto logro. Aludo a la noche de Saavedra, a la cocina donde se topan los malevos, al encuentro de los exploradores con el linyera; eso, sumándose al diálogo de Adán y sus amigos en la glorieta de Ciro, y muchos momentos del libro final, son para mí avances memorables en la novelística argentina. Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa "literaria" y fusionar cada vez mejor con ella pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora. El idioma de Adán Buenosayres vacila todavía, retrocede cauteloso y no siempre da el salto; a veces las napas se escalonan visiblemente y malogran muchos pasajes que requerían la unificación decisiva. Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés (Cortázar, 1999a: 884).

Con el fin de que la literatura, incluida la argentina, no salga perdiendo y se afirme como verdadero discurso independiente del poder, Valenzuela concluye su reflexión sobre las tertulias literarias de los años cincuenta con la misma advertencia que Benjamin lanzaba en la década de los treinta, la de la esterilidad del debate en torno a la autonomía absoluta y el compromiso del arte:

Hoy conviene tomar conciencia de que no existe dicotomía entre el concepto obsoleto de «arte por el arte» y el compromiso político en arte. Son los estados autoritarios los que pretenden mantener dicho maniqueísmo vigente. Y una de las tareas más importantes de quien escribe es la de combatir el maniqueísmo en todas sus formas (Valenzuela, 2001: 87-88).

Maniqueísmo este del que no participaría uno de los representantes más destacados del compromiso político del escritor, «Rodolfo Walsh, mi amigo Rudy» (Valenzuela, 2001: 129), quien le descubrió a Valenzuela «lo que podríamos llamar “la escritura política”, en el sentido más profundo» (2001: 130), que implica no subordinar la literatura a la política, no caer en la trampa de crear ilusiones vitales:

«Olvidá el mensaje. Olvidá todo aquello que tengas para decir. Olvidá la ideología. Olvidá todo excepto la historia. Si tu ideología es suficientemente fuerte, aflorará en cada palabra».

Esas palabras las reservaba Walsh exclusivamente para la narrativa, como es lógico. En sus otros escritos no olvidó nada de nada y supo morir por sus ideas, pero nunca contaminó la propia literatura y supo reservar sus opiniones más categóricas para los libros testimoniales o el trabajo periodístico. Recordaremos siempre que fue asesinado mientras entregaba una carta abierta a los periódicos denunciando a la Junta Militar, las tres Armas, como la continuadora directa de la Triple A, práctica y semánticamente hablando. Así, Rodolfo Walsh murió por la letra. Pocos escritores y escritoras permitiremos que su sacrificio haya sido en vano (Valenzuela, 2001: 130-131).

Walsh manifiesta esta misma concepción distintiva de la escritura literaria y de la denuncia política como dos prácticas específicas, en la entrevista que le concede a Piglia en 1970 y que este publicaría en 1973. Y hace hincapié en el valor del trabajo técnico del escritor en las obras no ficcionales:

Creo que es poderosa, [la denuncia periodística], lógicamente muy poderosa, pero al mismo tiempo creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción y que en un futuro, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección (Walsh, 1998: 327).

Piglia, de igual modo que Valenzuela, hará hincapié reiteradamente en esta distinción entre literatura y denuncia política como la herencia recibida de Walsh (Piglia, 1987 y 2012). Como vimos en el primer capítulo, una tensión análoga es la que define la escritura de *Facundo* y, de acuerdo con Piglia (1987, 2001a y 2001b), cruza toda la historia de la literatura argentina. Hablar de la tensión entre literatura y política no es, al fin y al cabo, sino otro modo de enunciar la escisión entre el arte y la vida, que definiría dos poéticas en la obra de Walsh: la del testimonio, el panfleto o la diatriba, cuyo ejemplo más célebre es la «Carta abierta a la Junta Militar», y la poética de sus ficciones, en las que despliega todo el potencial expresivo del silencio, del no decir, como en el también célebre cuento «Esa mujer», que sirve a Piglia como ejemplo en su conferencia «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», pronunciada en 2000 en la Casa de las Américas.

Walsh, que «llegó por la literatura al periodismo» (Pacheco, 1981: 5), se da cuenta de la eficacia de los procedimientos literarios para aproximarse al análisis político de un modo alternativo al de los códigos mediáticos que, como veíamos más arriba, habían traspasado los límites de las plataformas específicas de comunicación social, tras ser adoptados por el poder institucional a partir de los dos primeros gobiernos peronistas. Si bien, este proceso no agota el complejo fenómeno del peronismo, que, tras el golpe militar de 1955, daría lugar a una facción revolucinaria en la que participa Walsh. La consecución de ese uso de los procedimientos novelísticos en «la reconstrucción de los hechos» (Walsh, 1969: 10) en la primera edición de *Operación masacre* (1957) inaugura la llamada no ficción en las letras hispánicas. Y se anticipa nueve años a la publicación de *In cold blood* (1966), de Truman Capote; aunque será este quien acuñe la denominación de *non-fiction novel* para una forma narrativa que se erige en referente del *new journalism* estadounidense.

Walsh redefine la relación entre los hechos históricos y los procedimientos literarios, heredados de dos códigos narrativos percibidos como antagónicos: la novela realista y los relatos policiales. Dicho antagonismo se encuentra motivado en el caso de la literatura hispánica por el decisivo papel del grupo Sur, como puerta de entrada del modelo narrativo de Poe, que fue magistralmente despojado de toda referencia histórica.

2.1.2.1.1. La entrada del modelo policial de Poe en las letras hispánicas: una afirmación de la independencia de los intelectuales

En el capítulo I veíamos que, de acuerdo con Klaus Meyer-Minneman, es en la tradición literaria rioplatense donde por vez primera se hace explícito el nuevo rumbo de la novela hispanoamericana de fin de siglo: Carlos Reyles la definía como novela postnaturalista en el prólogo de la primera de sus academias, *Primitivo* (1896). Como anticipábamos en el segundo capítulo, en los años treinta Reyles no hacía gala de esa misma lucidez respecto al porvenir de la narrativa en español cuando denostaba los relatos policiales, que Borges ponía en valor contradiciendo el juicio de la crítica consagrada, que contaba con el aval de Ortega y Gasset.

De nuevo la puerta de entrada para esta innovación literaria en el ámbito hispanico será el Río de la Plata. Así lo afirma Rodolfo Walsh en el prólogo a su antología pionera del relato policial argentino: «en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para don Isidro Parodi*» (Walsh, 1953: 7). El relato que abre la antología, «Las doce figuras del mundo», había sido publicado el año anterior en la revista *Sur* y Walsh menciona además como hito fundacional «La muerte y la brújula», de Borges, incluido en *Ficciones* en 1944, pero escrito en 1942, como precisa en su prefacio a los *Diez cuentos policiales argentinos* (1953). Aunque la fecha propuesta por Walsh para el origen del género en español ha sido objeto de revisiones posteriores (Ponce, 1997 y Setton, 2012), da cuenta, no obstante, de un periodo crucial, pues es en la década de los años cuarenta cuando este modelo narrativo suscita el interés de algunos de los autores aglutinados en torno a la prestigiosa revista *Sur*. Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou, Pérez Zelaschi o Anderson Imbert, entre otros, rescatarán definitivamente el policial (junto al fantástico) de su exilio en el circuito de la cultura de masas, frente al discurso crítico hegemónico, como atestigua el prólogo de Borges a *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares.

El origen del policial propuesto por Walsh toma en consideración el papel determinante de Jorge Luis Borges, en particular, y del grupo de *Sur*, en general, en la recepción de este género en el circuito de la cultura letrada en español y este parece ser su criterio selectivo: «La antología de Walsh no era [...] una antología del relato policial de difusión masiva, sino una recopilación de diez cuentos de escritores reconocidos y su fin era destacar la producción del relato policial de enigma argentino» (Mattalia, 2008: 117). Como veíamos en el capítulo II, la defensa del género por parte de Borges se fundamentaba en su valor específicamente literario, en el intrínseco rigor de sus tramas, que vendría a solventar el problema de la causalidad en la novela, tal como expone en «El arte narrativo y la magia» (1932) y en el mencionado prólogo a *La invención de Morel*. Borges y Bioy —editores junto con Silvina Ocampo de la *Antología de la literatura fantástica* (1940)— consideran la obra de Poe el ejemplo paradigmático de ese rigor y le otorgan el papel fundacional del relato policiaco, aunque dudan de que el propio autor fuera consciente de la trascendencia literaria de su hallazgo:

Edgar Allan Poe tenía el hábito de escribir relatos fantásticos; [...] al emprender la redacción del texto precitado [*The murders in the rue Morgue*] [...] No podía prever que inauguraba un género nuevo; no podía prever la vasta sombra que esa historia proyectaría. [...] Ambos géneros, el puramente policial y el fantástico, exigen una historia coherente, es decir, un principio, un medio y un fin. Nuestro siglo propende a la romántica veneración del desorden, de lo elemental, de lo caótico. Sin saberlo y sin proponérselo, no pocos narradores de estos géneros han mantenido vivo un ideal de orden, una disciplina de índole clásica (Borges y Bioy, 2002: 142-143).

Borges ya había expuesto en «Los laberintos policiales y Chesterton» (1935) esta concepción del policial, que lo asimila al relato de enigma en igual medida que lo aleja de la novela negra norteamericana⁸⁰, que había convertido al detective en un hombre de acción: «El genuino relato policiaco —¿precisaré decirlo?— rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. [...] la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen» (Borges, 1995: 344). Tal distancia respecto a la experiencia directa, concreta, de la cotidianidad se conjuga con la reflexión específicamente literaria acerca del género en el prefacio de Borges y Bioy a la hoy mítica colección *El Séptimo Círculo*, que editarían durante algo más de una década (1944-1955):

El género policial es una de las pocas invenciones literarias de nuestro tiempo. La distracción suele confundirlo con un género menos riguroso y menos lúcido: el de aventuras. En éste, sin embargo, no hay otra unidad que la atribución de las diversas peripecias a un mismo protagonista ni otro orden que el aconsejado por la conveniencia de graduar las emociones del lector. (Recordemos los *Siete Viajes de Simbad*; recordemos las novelas que deleitaban a Don Quijote.) En cambio las ficciones policiales requieren una construcción severa. Todo en ellas debe profetizar el desenlace; pero esas múltiples y continuas profecías tienen que ser, como las de los antiguos oráculos, secretas; sólo deben comprenderse a la luz de la revelación final. El escritor se compromete, así, a una doble proeza: la solución del problema planteado en los capítulos iniciales debe ser necesaria, pero también debe ser asombrosa (Borges y Bioy, 2002: 111).

A pesar de sus reticencias respecto a la transformación contemporánea del género, ya en 1945 incluyeron en la colección dos de los clásicos de la serie negra, *El cartero siempre llama dos veces* y *Pacto de sangre* (*Double indemnity*), de James M. Cain. Pero donde su búsqueda desvinculación de todo referente histórico cercano se hace paten-

⁸⁰ Esta ya contaba con títulos como *The maltese falcon* (1930), de Dashiell Hammett o *The postman always rings twice* (1934), de James M. Cain, a los que seguirían en esa misma década *Double indemnity* (1936), también de Cain o *The Big Sleep* (1939), de Raymond Chandler. Este colaboraría con Billy Wilder en la adaptación cinematográfica de *Double indemnity* en 1944 y vería cómo Howard Hawks llevaba *The Big Sleep* a la pantalla en 1946.

te es en la célebre polémica sobre el policial que enfrentó a Jorge Luis Borges con Roger Caillois, tras la aparición del ensayo de este, *Le roman policier* (1941), en Buenos Aires, publicado previamente por entregas en *La Nación*. Más allá de la disputa sobre la filiación nacional, francesa o anglosajona, del origen del género, en la reseña que Borges publica en *Sur* en abril de 1942 sobre el texto de Caillois, la ironía no encubre su refutación radical de las tesis de este acerca del condicionamiento histórico-social que habría propiciado la emergencia del género:

Descreo de la historia; ignoro con plenitud la sociología; algo creo entender de literatura, ya que en mí no descubro otra pasión que la de las letras ni casi otro ejercicio. En la monografía de Caillois, lo literario (juicios, resúmenes, censuras, aprobaciones) me parece muy valedero; lo histórico-sociológico, muy *unconvincing*. (He declarado ya mis limitaciones).

En la página 14 de su tratado, Caillois procura derivar el *roman policier* de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de polizontes disfrazados y ubicuos. Menciona la novela de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, y los folletines de Gaboriau. Añade: «Poco importa la exacta cronología». Si la cronología exacta importara, no sería ilegítimo recordar que *Une ténébreuse affaire* (obra que prefigura con vaguedad las novelas policiales de nuestro tiempo) es de 1841, es decir, el año en que aparecieron *The Murders in the Rue Morgue*, espécimen perfecto del género. [...] Verosímelmente, la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe; no en la aversión que produjeron, hacia 1799, los *agents provocateurs* de Fouché (Borges, 2011: 616-618).

Leonardo Padura Fuentes muestra su acuerdo con la afirmación de Borges acerca de la emergencia del policial en Argentina como un hecho que respondería a una necesidad específicamente literaria, dado que la coyuntura histórica del país en los años cuarenta no permite hablar de un verdadero ingreso en la modernidad: ni la bonanza económica durante la Segunda Guerra Mundial derivaría del desarrollo de un modelo productivo industrial, ni los beneficios de los adelantos científicos modernos habían llegado a la Argentina, que contaba, como el resto de países del ámbito hispánico, «con una policía más venática y represiva que investigativa y científica», argumenta Padura (37-38). De ahí que la emergencia de la literatura policial, «hija de la modernidad y la ciencia» (Padura: 37), solo respondiera a «una necesidad artística» (Padura: 39), a las condiciones de producción del campo específicamente literario y no a las condiciones sociales de producción. La adopción del paradigma literario y epistemológico definido por Poe en su prefacio a «Los crímenes de la *rue Morgue*» habría sido concebida, por tanto, como un cauce de inserción de la literatura hispánica en la modernidad.

Como también afirma Padura (39), en sus *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) Borges y Bioy trascienden la mera imitación del modelo, a través de una doble vía. Por una parte, sus relatos son el resultado de un trabajo específico con el lenguaje: recurren a la expresión porteña, años después de que la narrativa de la tierra consagrara el empleo literario de los usos lingüísticos autóctonos, para integrar la literatura policiaca en una lengua y dentro de una cultura sin una tradición consolidada del género. Por otra parte, al encarcelar a Parodi, extreman las condiciones de aislamiento en las que Dupin llevaba a cabo su proceso deductivo, imposibilitan todo contacto directo con la escena del crimen. Opción estética que no solo ficcionaliza el buscado distanciamiento de la coyuntura histórica signada por el ascenso de la cultura de masas, sino que además parodia la recepción simplificada del modelo de Poe en el circuito de la cultura de masas. Pues si en su prefacio a «Los crímenes de la rue Morgue» Poe hace explícito el sentido de su relato, la ficcionalización de la complejidad del paradigma científico de conocimiento de la realidad, la explotación industrial del mismo disuelve esa complejidad, transformándola en la lectura simplificada que Borges atribuye al detective protagonista de «La muerte y la brújula»: «Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin» (Borges, 2008: 153-154). La lectura que Lönnrot hace de Dupin como razonador puro no tiene en cuenta que sus deducciones parten del detallado examen de la escena material del crimen: «all apparent impossibilities *must* be proved to be not such in reality» (Poe, 1845: 137), dice Dupin. Ese error conduce al personaje de Borges a la muerte. Poe, en cambio, desvincula el proceso deductivo del detective de la pura abstracción racionalista de cálculo, tanto en el mencionado prefacio, al asimilarlo con el jugador de damas por contraposición al ajedrecista, como en el relato propiamente dicho. Borges, solo o en compañía de Bioy, lleva al extremo paródico la recepción simplificada del modelo como ficcionalización de un racionalismo radical, para deslegitimarla.

Pues, en definitiva, el gran avance de la lógica narrativa de Poe fue superar el tópico de la intuición, distintivo del genio romántico, «which appears to the ordinary apprehension praeternatural» (Poe, 1845: 116), a través del personaje de un detective, cuya sagacidad depende de sus capacidades de observación y deducción; sobre todo de la primera, entendida como el proceso consciente de selección de lo que debe ser tenido en cuenta: ver lo que otros no ven. En este sentido, «Los crímenes de la rue Morgue»

supone «un paso del universo sombrío del terror gótico al universo de la pura comprensión intelectual del género policial» (Piglia, 2005: 79). Este tránsito resulta diáfano en otro de los textos que inauguran, a juicio de Walsh, la literatura policial en castellano, «La espada dormida» (1944), de Manuel Peyrou; aunque Walsh no seleccionara este relato para su antología, sino «La playa mágica». Si nos detenemos, siquiera brevemente en «La espada dormida» es porque, además de ficcionalizar el mencionado tránsito en la concepción del conocimiento que media entre la revelación y la deducción, este se vincula con un personaje que podríamos considerar antecedente de la amalgama entre el escritor y el detective, llevada a cabo por Piglia y Valenzuela. Aunque, como veremos más abajo, dicha amalgama ya se encuentra en el antecedente del género policial en la obra del propio Poe.

La estructura de «La espada dormida», un prefacio seguido del relato propiamente dicho, ya evoca la de «Los crímenes de la rue Morgue», de Poe. Como también el procedimiento que el detective emplea para la resolución del crimen: un acto de lectura. Para Dupin la lectura de los periódicos donde se dan a conocer las distintas versiones de los testigos del crimen resulta tan relevante como el hallazgo en la propia escena de «a small piece of ribbon, which from its form, and from its greasy appearance, has evidently been used in tying the hair in one of those long *queues* of which sailors are so fond. Moreover, this knot is one which few besides sailors can tie, and is peculiar to the Maltese» (Poe, 1845: 145). Peyrou, de igual modo que Borges y Bioy, priva a su detective de todo contacto con la escena del crimen y hace que afronte el reto de resolverlo a partir de la lectura de una carta, no robada, sino dirigida a él por la presunta víctima. Nos ofrece así un ejemplo extremo de intelectualización que ejemplifica su reflexión en el prefacio acerca de las similitudes y diferencias entre quienes llevan a cabo una tarea intelectual y quienes esperan ser iluminados por revelaciones o intuiciones:

Un estado de alarma ante el misterio, un agudo sentido de la realidad de lo invisible y, si se quiere, la íntima certeza de que todo enigma es sólo una provocación de la verdad, pudorosa o tiránica, que quiere probar largamente nuestra voluntad de sacrificio antes de entregarnos sus revelaciones, animan la vida de los místicos y la de los detectives. A veces, hasta sus procedimientos se confunden, lo que es una prueba de sus afinidades (Peyrou: 123-124).

Pero, como concluye Peyrou: «Claro es que todo eso no autoriza a conceder crédito al primer investigador aficionado que ponga los ojos en blanco y hable con unción

de las latitudes del misterio, o pretenda ordenar sólo intuitivamente un rompecabezas del género policial. Es conveniente desconfiar de la educación metafísica de estos pesquisantes» (Peyrou: 124). Como adelantábamos más arriba, el detective de la espada dormida es escritor de historias de misterio; posee, por tanto, el manejo de esa lógica narrativa que hace de él un detective ideal para descubrir la trama que encubren precisamente las palabras. De ahí que permita a Peyrou solventar el reto narrativo que anuncia en el prefacio: relatar un proceso detectivesco que parece fruto de una revelación sobrenatural y que se nos muestra como resultado de una deducción profana, en la que se ponen a prueba las destrezas literarias de su protagonista; esto es, (re)construir un relato que tiene la estructura de un oráculo, de acuerdo con la definición citada del prólogo de Borges y Bioy a la colección *El Séptimo Círculo*. El modelo policial adoptado por Peyrou despojaría así no solo al proceso detectivesco, sino también al acto de escritura del halo de misticismo que, como vimos, hacía de la poesía romántica «una revelación rival de la escritura religiosa» (Paz: 75): el sujeto artístico de Peyrou no es ni el místico Riga ni el profeta Almabrava, a los que Gálvez representaba tocados del don de lo poético. Los miembros del grupo Sur, desde una posición antitética a la de Gálvez, en la que el escepticismo político se une a la innovación formal, introducen el modelo con el que Poe da forma a su concepción «de la literatura como un hecho intelectual [...], como una operación de la mente, no del espíritu» (Borges, 1995: 352), y, mediante su reformulación hiperbólica, se distancian de la sociedad de su tiempo, afirman la independencia de sus producciones literarias respecto del populismo simplificador que se está institucionalizando en la Argentina de los años cuarenta, la independencia de los intelectuales, desplazados por las estrellas de la emergente *pop culture* local. Y esta será la herencia que transmitan a Piglia y Valenzuela, pasada por el tamiz Walsh.

2.1.2.1.2. La iluminación profana en Piglia y Valenzuela como reformulación del policial del grupo Sur

Los intelectuales del grupo Sur respondían a las ilusiones vitales de raíz mística o mediática con un modelo narrativo que da forma a la experiencia de «iluminación profana» de la que habla Walter Benjamin, definitoria de la mencionada poética mostra-

tiva de Valenzuela y Piglia. Pues si, para este, «esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento» (Piglia, 2000: 111) y, podríamos añadir, de sus novelas, Luisa Valenzuela nos recuerda «que Benjamin habla, en sus *Iluminaciones profanas*, de “una forma distinta de acceso a la densidad de la experiencia”» (2003, 57-58). Los personajes escritores que habitan sus respectivas ficciones disponen, como el detective de «La espada dormida» de Peyrou, de las destrezas necesarias para armar una narración que reproduce tal descubrimiento, pues «la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa [...] [es] la *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria», explica Benjamin (1998b: 46), en relación con la vanguardia surrealista, con la que entronca la búsqueda de los personajes escritores de Valenzuela, a través de «una escritura que escapa al surrealismo mal entendido donde todo vale y el encuentro fortuito no alcanza a cobrar sentido» (Valenzuela, 2002b: 21). De ahí que sus ficciones, como las del grupo Sur, tomen distancia respecto a la visión simplificada, sesgada, reduccionista, de la realidad, ofrecida por los clichés de la cultura de masas:

Podemos pensar en los secretos que la novela de suspenso hila y aplaza, los famosos *who-done-it* de la literatura policiaca tradicional. Cuando finalmente se devela la identidad de «quien lo hizo», el secreto —que es sólo tal en apariencia— automáticamente muere. Muere de muerte terminal y el verdadero crimen literario queda así consumado, sin dejar espacio alguno o sin ir armando napas, como estratos subterráneos, para que quienes leen puedan continuar la lenta tarea espeleológica de captar entre líneas y, escuchando los silencios, armar por fin el rompecabezas de aquello que el texto dice más allá de las palabras, en sus silencios y entrelíneas (Valenzuela, 2003: 17).

Ambos autores se apropian del modelo policial heredado del grupo Sur para «hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto» (Piglia, 2000: 111) y no irremisiblemente desaparecido, como quiere Baudrillard, induciendo una lógica de lectura que consiste en descubrir la «historia que se cuenta de un modo enigmático» (2000: 108). Y así toman el relevo de los antiguos vanguardistas porteños, cuya raíz macedoniana ambos reivindican. En *La ciudad ausente*, sobre la que volveremos más abajo, Macedonio Fernández es el sujeto artístico, también ausente, cuya obra representa la necesidad del arte de vanguardista como una vía para actuar en el espacio social, mediante un trabajo específicamente estético. Mientras que Valenzuela, al hablar de la iluminación profana en la escritura de Cortázar —como es sabido, traductor de Poe— traza un puente entre este y Macedonio, bajo un título tan significativo como «Julio Cortázar

más allá de la vigilia» (2002), que retoma en su ensayo de 2003 *Escritura y Secreto*: «Otra de las claves usadas por Cortázar para intentar franquear las puertas del Secreto es la que nos brindan los sueños. “No todo es vigilia la de los ojos abiertos ni los ojos abiertos son *toda* la vigilia”, dijo Macedonio Fernández, advertencia que Cortázar supo explorar y explotar hasta sus últimas consecuencias» (Valenzuela, 2003: 33). Y ficcionaliza esa exploración a través del escritor Agustín Palant en *Novela negra con argentinos*:

Dos noches parecen haber transcurrido y no sabe cuándo sueña o cuándo vive la angustia, dónde se encuentra el horror, si de este o del otro lado de la vigilia. Cargada de vigilia, la vigilia, a la espera de que en algún momento llamen a la puerta y vengan a buscarlo. O tiren la puerta abajo, como le dijeron que solían hacer en su patria cuando él dejó su patria.
Sumergido en el duermevela del miedo (NN 369).

Valenzuela hace así manifiesta su deuda con la búsqueda de Cortázar, concebida como «un puente tendido hacia el enigma» (Valenzuela, 2003: 32), como él mismo ficcionalizaría en «Lejana», otra manera de dar forma a la concepción de la literatura como un vía de conocimiento de la realidad:

Hacer visible lo invisible, como quieren los maestros del Tao, [...] nadar contra la corriente Derrida, una corriente de *risa* para él que sabía mucho más que nadie de la *différence*, lo por siempre diverso y diferido, y sabía burlarse de los estructuralistas y los lacanianos logrando un perfecto equilibrio, caminando como en la cuerda floja por la célebre e inmaterial barra que separa el significado del significante (Valenzuela, 2002b: 16).

A la luz de lo expuesto hasta ahora, la lectura propuesta de las novelas seleccionadas de Piglia y Valenzuela como reformulación de la novela de artista, mediante su fusión con el género policial, se articula perfectamente con la tradición literaria del Río de la Plata, que, como acabamos de ver, es la puerta de entrada de este género en el circuito hispánico de la alta cultura, privilegiando la tradición anglo-norteamericana como modelo. Y será precisamente la transformación llevada a cabo por los autores norteamericanos de la llamada «línea “dura”» (Lafforgue y Rivera, 2008: 424) la que ponga en primer plano, como veíamos más arriba, la perspectiva materialista y antropológica que caracteriza la experiencia de iluminación profana, sobre la que reflexiona Benjamin: «una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato”», que Piglia (2000:

111) encuentra en la obra de Rimbaud, leída desde la perspectiva benjaminiana. Pues para Benjamin, la iluminación profana que orienta la búsqueda emprendida por los surrealistas tendría en la *Saison en enfer* de Rimbaud «el primer documento del movimiento» (Benjamin, 1998b: 44). De acuerdo con Padura Fuentes, será precisamente «Rodolfo Walsh, el maestro» (Padura Fuentes, 1999: 44), también así reconocido por Valenzuela y Piglia, quien logre una aclimatación análoga a la que llevaron a cabo los miembros del grupo Sur, en relación con los personajes definatorios de la novela negra —el gángster, el traficante y el tipo duro— en su ya mencionada *Operación masacre*, que podríamos considerar una muestra paradigmática de la noción de tendencia propuesta por Benjamin en «El autor como productor», pues su tendencia política implica una técnica literaria progresista.

2.1.2.2. La Revolución cubana y la vuelta de los intelectuales

Como ha estudiado Óscar Terán, tras la primera etapa peronista, a partir de 1956, se iría formando una nueva izquierda intelectual argentina, para la que el triunfo de la revolución cubana supuso un impulso fundamental (de Diego: 23) y autorizó asimismo la reformulación del peronismo como una posibilidad revolucionaria marxista, desde un ámbito definido como nacional y popular (Sonderéguer: 15). El triunfo de la revolución en Cuba sería recibido, no solo en América Latina, como asegura Benedetti en 1973 (2008: 299), sino en el mundo entero (Gilman: 33) como el acontecimiento inaugural de un proceso de transformación imparable y deseado de las instituciones. Así lo atestiguan estas palabras extraídas de uno de los discursos pronunciados por Ernesto Guevara en 1960:

Estamos en el final de una era, y no aquí en Cuba. Por más que se diga lo contrario, y que algunos esperanzados lo piensen, las formas del capitalismo que hemos conocido, y en las cuales nos hemos criado, y bajo las cuales hemos sufrido, están siendo derrotadas en todo el mundo.

Los monopolios están en derrota; la ciencia colectiva se anota, día a día, nuevos y más importantes triunfos. Y nosotros hemos tenido, en América, el orgullo y el sacrificado deber de ser la vanguardia de un movimiento de liberación que se ha iniciado hace tiempo en otros continentes sometidos de África y de Asia. Y ese cambio social tan profundo demanda también cambios profundos en la estructura mental de las gentes (Guevara: 21).

Guevara presenta aquí el papel de Cuba como el detonante de la realización de la utopía que vertebra el sentido del *Manifiesto comunista*: «Las armas de que se sirvió la burguesía para derribar al feudalismo se vuelven ahora contra ella» (Marx y Engels, 2000: 37). En el campo específicamente intelectual, las expectativas alentadas por la Revolución cubana revitalizan el debate sobre la función de los intelectuales. Como explica Gilman, cobra fuerza la idea de que el artista debía dar muestras de su compromiso político mediante «alguna clase de intervención intelectual que *excedía* la producción literaria o artística en cuestión» (Gilman: 145); es decir, los escritores vuelven a sentirse impelidos a actuar, a ejercer una responsabilidad civil con la autoridad que deriva de su práctica específicamente literaria, de acuerdo con la noción de intelectual de Bourdieu: «Para la literatura se trató entonces de explorar, si acaso las tenía, sus propias formas de combate: el comprometido no debía ser el arte sino el hombre», concluye Gilman (159). Desde esta perspectiva, la tensión entre palabra y acción centraría el debate suscitado no solo por parte de los hombres de acción, guerrilleros y / o políticos, sino fundamentalmente por los propios intelectuales:

El antiintelectualismo es una vituperación que traduce en términos de superioridad la serie política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria; es un discurso, no necesariamente sincero, que surge dentro del mismo campo intelectual para abjurar de sí mismo enfrentando a sus miembros con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre de pueblo. Implica la problematización de la relación de la labor intelectual (en un campo específicamente cultural) y la acción, entendida en términos de una intervención eficaz en el terreno político (Gilman: 166).

La utopía revolucionaria y el debate consiguiente supondrían, pues, el regreso de los intelectuales al espacio público. En el campo intelectual argentino Ezequiel Martínez Estrada, a quien veíamos más arriba que se refería Piglia, ejemplifica paradigmáticamente ese vínculo entre la Revolución cubana y la recuperación de la visibilidad por parte de los intelectuales, su vuelta al espacio público argentino tras la marcha de Perón, quien, como es sabido, regresaría en 1974. Por otra parte, el juicio de Juan José Sebreli sobre Martínez Estrada en su ensayo de 1960 ejemplifica el antagonismo entre palabra y acción que centra el debate. Bajo un título tan explícito como *Martínez Estrada: una rebelión inútil*, Sebreli considera estéril la rebeldía del autor de *Radiografía de la pampa* (1933) porque, a diferencia de Sarmiento, contra quien Martínez Estrada dirige sus críticas, este no es un hombre de acción: «La revolución no se hace con palabras eleva-

das, con libros hermosamente escritos, con ideas nobles, con ademanes generosos: se hace con suciedad, con sangre, con sudor, con vidas humanas» (Sebreli, 1960: 86). Sebreli no le exige a Martínez Estrada que comprometa su escritura, que la subordine a intereses políticos, sino que adopte una perspectiva histórica, materialista. Por las fechas en las que Sebreli publica su ensayo Martínez Estrada conseguía aunar el respeto de grupos culturales tan disímiles como los de las revistas *Sur* y *Contorno*. Esta, fundada por Ismael Viñas en 1953, aglutinaba a aquellos intelectuales que no se sentían representados por las organizaciones políticas y cuya labor se orienta hacia la formación de la mencionada nueva izquierda. La trayectoria intelectual de Martínez Estrada es asimismo un magnífico ejemplo de la impronta de la Revolución en el campo intelectual más allá de Cuba, pues si en su *Mensaje a los escritores* (1959) se autodefinía como un «Zola criollo» (Terán: 89), cuya autoridad para actuar en el campo específicamente político procedía de su independencia de las instituciones, en el volumen *En Cuba y al servicio de la revolución cubana* (1963) abandona la posición extrainstitucional para expresar su adhesión al gobierno revolucionario.

El debate sobre los intelectuales en el seno de la nueva izquierda encontrará en la Argentina de los años setenta tres escenarios privilegiados. Tres revistas que, como ha estudiado José Luis de Diego, vienen a completar la función desempeñada por semanarios como el argentino *Primera plana*, fundado en 1962 por Jacobo Tiemerman, o el uruguayo *Marcha* (1939-1974), que circulaba ampliamente por el país vecino, y serviría de tribuna para dos de los hitos del mencionado debate: en 1965 publica el célebre artículo de Ernesto Guevara «El socialismo y el hombre en Cuba» y en 1970 la también célebre polémica entre Cortázar y Collazos. Las tres revistas destacadas por José Luis de Diego, en las que la nueva izquierda argentina hace públicas sus reflexiones durante esa década que terminó antes de tiempo, son *Nuevos Aires* (1970-1973), *Los Libros* (1969-1976) y —con una orientación afín a la llamada izquierda nacional o peronismo revolucionario— *Crisis* (1973-1976). La concepción del escritor revolucionario defendida por los participantes en la discusión, entre los que se cuenta Ricardo Piglia, no se concentra en el compromiso del arte, sino en la tensión entre palabra y acción (Diego: 38), a la que vimos que se refiere Gilman: la pregunta es cómo pueden los escritores sumarse a la revolución y no tanto si es posible hacer de la obra artística un instrumento de la lucha revolucionaria. En el debate organizado por *Nuevos Aires* y editado en su

número 6 de principios de 1972, las palabras de Piglia citadas por José Luis de Diego ilustran esa exigencia de que los escritores tomen partido como intelectuales, como renovados Zola de la causa revolucionaria, y que Walsh cumple de manera ejemplar:

Me parece buena la diferencia entre cuerpo y conciencia, lo que digo, que es la única manera de resolver esa contradicción, es ligarse a las organizaciones revolucionarias.

[...]

Yo te digo que Rodolfo Walsh, trabajando en la CGTA, es un ejemplo de un intelectual que se liga al movimiento político. O David Viñas es otro intelectual que se liga con un trabajo político. Y me parece que son dos de los intelectuales que más están haciendo por la cultura argentina en este momento (Diego: 39).

Quizá convenga recordar que en la entrevista que Piglia le realiza a Walsh en 1970, este, además de distinguir meridianamente entre la escritura y la acción políticas y la práctica literaria, insiste en la eficacia política de esta última, al reivindicar el poder subversivo de la literatura de ficción, desde una perspectiva que supera la noción de compromiso, entendida como una práctica literaria en la que las exigencias ético-políticas se sobreponen a la labor estética, sin residir necesariamente en ella, y que termina por pertrechar el aparato burgués de producción con contenidos revolucionarios, como advertía Benjamin. Walsh afirma la eficacia política de la palabra específica y auténticamente literaria, en pleno cuestionamiento de la misma por parte de los intelectuales:

Por otro lado, mientras uno está fuera de todo contacto con la acción política, ya sea directa o por el medio que te rodea, uno está alienado en el concepto burgués de la literatura. [...] hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda (Walsh, 1998: 331).

Si Walsh concluye que su máquina de escribir es una pistola, otro de los protagonistas indudables de este debate, Cortázar, reitera en 1973 la misma respuesta que le había dado a Collazos, ahora en la entrevista que le realiza Alberto Carbone poco después de la publicación del *Libro de Manuel* (1973). Según sus propias palabras, «cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento, es la literatura» (Cortázar, 2008: 455). Como también recuerda Cortázar en esta entrevista, lo que él mismo denomina «la experiencia cubana» fue el detonante de lo que también él define como su

«militancia ideológica» (Cortázar, 2008: 456). Su abordaje de la relación entre política y literatura, a través de este libro, resulta muy significativo de otra perspectiva algo distinta de la propuesta de Walsh. Pues, como el propio Cortázar explica, esta novela supone un intento consciente de reconciliación entre literatura y política, entre sus actividades como escritor y como intelectual; en definitiva, entre el arte y la vida, que, como vamos viendo, es el motor narrativo de la novela de artista:

En el comienzo del libro se dice muy claramente que es una tentativa de convergencia de dos cosas que yo había estado haciendo paralelamente. Por un lado estaba haciendo eso que llaman literatura pura, ficción, novelas y cuentos. Por otra parte, he tenido polémicas, he escrito cartas donde había referencias a mi militancia ideológica, a todo lo que yo había podido escribir sobre Cuba, la polémica con Oscar Collazos, etc. Esta vez me pareció que tal vez era el momento de intentar una cosa difícil de hacer, la de encontrar una convergencia en la que, sin perder el nivel literario, escribiera un libro que es una novela, que se puede leer como una novela, pero que contiene al mismo tiempo una visión más amplia, un contenido de tipo ideológico y político, actual y contemporáneo, y que no se queda en declaraciones líricas, sino que cita concretamente hechos. Por eso es que en el libro están los documentos. Porque la mala fe, ya sabes muy bien, está en todas partes, y podría suceder que fuera de la Argentina, si yo no hubiera puesto los documentos en el libro, los telegramas reproducidos textualmente, alguna gente podría decir: «Este señor tiene una gran imaginación, y además de inventar una novela, inventó una represión que solamente funciona en su cabeza» (Cortázar, 2008: 454-455).

Esa finalidad reconciliatoria entre el sentido político de su técnica literariamente subversiva y la realidad social inmediata hace que opte por una solución estética que, como él mismo supo anticipar, constituye la mayor audacia subversiva de esta obra: enfrentar al lector con las torturas y la represión, pero manteniendo el tono inconfundible de sus ficciones, «que va en contra de cierta concepción de cómo deben tratarse estos temas, dista tanto de la frivolidad como del humor gratuito» (Cortázar, 2012: 10).

Esta es la senda que Luisa Valenzuela ha transitado y reescrito en sus ficciones, pero desde un tono, el del humor negro, que entronca con lo negro del policial que su mentor en la literatura política, Rodolfo Walsh, supo introducir en la tradición argentina. Así lo encontramos en *Novela negra con argentinos*, donde Ava Taurel, «famosa dominatrix licenciada para servir a usted» (Valenzuela, 2007: 11), como se presenta en *La travesía* (2001), explica a su amiga y compatriota, la escritora Roberta Aguilar, cómo pone en práctica sus estudios de psicología en un local sadomaquista de la Gran Manzana:

Soft bondage? Hard bondage? Ligaduras pesadas o livianas?
Cuero? Cadenas?
Le gusta usar ropa interior de mujer? Tacos altos?
Prefiere mucho dolor, poco dolor? Látigo? Asfixia?
[...]

yo busco el⁸¹

alma humana detrás del dolor, quiero saber hasta dónde aguanta el cuerpo y entonces ir un poquito más, empujar los límites. Me dicen hasta acá y hasta acá llego, con una vuelta más de torniquete para ver qué pasa (NN 366).

En *Novela negra con argentinos* el tándem Ava Taurel / Roberta Aguilar ficcionaliza la indagación de Valenzuela en el Secreto a través de la articulación del tándem tortura / escritura, entendidas como dos vías de conocimiento del lado oscuro:

Siendo la excusa de la tortura el obtener información, la pasión del interrogatorio trasciende al torturador y lo empuja a ir más lejos. Por regla general, mucho más allá de los datos concretos requeridos. En el fondo no son solo nombres, direcciones, filiaciones, lo que el torturador acabará buscando en última instancia. Al castigar y penetrar el cuerpo del otro, al reventar el cuerpo del otro, podemos conjeturar que el torturador exige saber algo de sí mismo, busca una respuesta no tanto a las preguntas prácticas como a esas otras, informulables, para las cuales no hay palabras y con las cuales quizá solo el cuerpo pueda conectarnos (Valenzuela, 2003: 67-68).

El acto de escribir es presentado en términos análogos:

En el acto de escribir, cada autor / a está a solas para enfrentarse con el otro y sobre todo con el Otro, aterrador por cierto. El otro con minúscula puede ser un personaje [...] es con ese Otro de la mayúscula que habita las regiones más sombrías del propio inconsciente, en el magma mental, *imaginal* por decirlo de alguna forma, un saber más allá de la razón (Valenzuela, 2003: 58-59).

De ahí que cuando «la escritura parece estar perdiendo vida propia» (NN 365), Roberta deje de escribir y se largue al encuentro de Ava, en quien descubre a ese Otro de la mayúscula con quien se identifica y a quien escucha con atención «a la espera de palabras que habrían de trazarle su propio retrato» (NN 367).

El viraje del tono de Valenzuela hacia el humor negro no implica, ni mucho menos, una condena soterrada de la indagación literaria llevada a cabo por Cortázar, que, como veíamos más arriba, ella misma considera una de sus ventanas hacia el Secreto (Valenzuela, 2003: 32-40). De acuerdo con su testimonio, en la última visita que le hizo

⁸¹ Respeto la composición tipográfica del original.

en diciembre de 1983, el deseo de trazar un puente entre su literatura y su actividad política pervivió más allá de 1973, hasta el final de sus días:

Mencionó la futura novela varias veces [...] [;] no tenía ni el menor atisbo del tema o del clima de la futura novela. Nada. Pero estaba convencido de que estaba armada ya en su cabeza, perfecta, completa, porque... la veía en un sueño recurrente. Y en el sueño el editor le entregaba el libro impreso y él se sentía más que satisfecho, al hojearlo estaba convencido de que por fin había podido decir todo lo que nunca antes, había podido aunar mundos, atravesar barreras, fusionar de la manera más limpia y menos dogmática aquello tan difícilmente fusionable en literatura: sus paralelas vidas de ratón de biblioteca y de activista político (Valenzuela, 2003: 34)⁸².

Será en el mencionado ensayo «Julio Cortázar más allá de la vigilia» donde Valenzuela trace implícitamente un puente entre el autor de *El libro de Manuel* y el de *Operación masacre*, que, como acabamos de ver, son dos referentes ineludibles para el rastreo que esta autora propone de las huellas del mal, a través de la articulación entre el Secreto y las torturas. Dos autores cuya recepción en el seno del debate sobre los intelectuales que se desarrollaba en las publicaciones vinculadas a la nueva izquierda fue, como es sabido, muy dispar: si la función literaria y política le eran reconocidas a Walsh, el sentido político de la producción literaria de Cortázar sería objeto de polémica. Baste recordar los juicios críticos recopilados por la revista *Crisis* en mayo de 1973 bajo el título «¿Qué opina del libro de Cortázar?». En la mencionada entrevista que le realiza Carbone, este incide en las críticas acerca de su confortable exilio en la *rive gauche*: «Te transmito quejas: [...] “Es fenómeno escribir sobre la represión en Latinoamérica desde París”» (Cortázar, 2008: 455). Este enunciado resuena en la reflexión de Benedetti, citada más arriba, que la revista *Crisis* publica al mes siguiente de que viera la luz la entrevista de Carbone a Cortázar:

Ni el guerrillero apenas sobreviviente, ni el intelectual efectivamente perseguido [...] rinden hoy buen dividendo a los semanarios para ejecutivos, esas tribunas inexorablemente fieles a la clase dominante, esos medios de desinformación que constituyen el receptáculo natural de la millonaria publicidad de la Coca-Cola [...] prefieren enfocar [...] al premiado *best-seller* que, desde la *rive gauche*, pergeña compometidos cuentos, novelas o poemas, a menudo inspirados en los cándidos compatriotas que corren sus riesgos, no precisamente literarios, en la patria ajena, sufriente y subdesarrollada (Benedetti, 2008: 302).

⁸² Valenzuela remite al *Cuaderno de Zihuatanejo. El libro. Los sueños*, publicado póstumamente en 1997, como testimonio escrito de este proyecto de Cortázar.

No obstante, Benedetti reivindica aquí la prosa de Cortázar como una manifestación de la revolución en marcha y la equipara con la de David Viñas, al tiempo que desvincula al autor de *Rayuela* del grupo Sur y muestra hacia Borges esa reticencia a la que se refería Piglia, como vimos más arriba: «La distancia que media entre el edulcorado Mallea y el refinado Borges, y el experimental Cortázar de *Rayuela* o el dinámico Viñas de *Hombres de a caballo*, es también la que va desde una realidad aparentemente quieta hasta la imaginativa experiencia y la desafiante osadía de la posibilidad revolucionaria» (Benedetti, 2008: 304).

Por el contrario, el juicio crítico emitido por Piglia en 1975 sobre la obra de Cortázar resulta muy representativo de la queja que le transmite Carbone. Su percepción no solo no traza un puente entre Walsh y Cortázar, como hace Valenzuela, sino que interpone una barrera entre ellos. Vimos que Piglia identificaba a Walsh y a Viñas como «un ejemplo de intelectual que se liga al movimiento político» sin menoscabo de su actividad cultural. El autor de *El libro de Manuel* sería su reverso: bajo un título tan significativo como «Cortázar o el socialismo de los consumidores», Piglia publicará en agosto de 1975 una serie de tres artículos en el diario *Últimas Noticias* de Caracas, en los que lo define como una suerte de poeta épico de la sociedad de consumo. En el primero de ellos, publicado el 10 de agosto, leemos: «Desde esta perspectiva, la obra de Cortázar podría ser leída como una épica del consumo, o mejor, como la aventura de un explorador experimentado y sagaz que trata de dejar su huella en la selva indiscriminada del mercado capitalista» (Piglia, 1975⁸³). En 1986 se reafirma en esta reflexión al responder a una encuesta orquestada por la revista *Crisis* sobre *El examen*, de Julio Cortázar, e incluye dicha respuesta en su volumen recopilatorio *Crítica y ficción*, editado ese mismo año; en 1993 reeditará resumidos los artículos de 1975 con el título «Cortázar y los monstruos» en *La Argentina en pedazos*.

Dada la polémica recepción de la obra del autor de *Rayuela*, Valenzuela en su semblanza-homenaje de 2002 hace especial hincapié en la figura de Cortázar como un escritor que «supo poner el cuerpo allí donde ponía la palabra, e inversamente poner palabras allí donde su cuerpo y / o su mente deambulaban» (Valenzuela, 2002b: 25). Inmediatamente después de reconocer el magisterio político de Walsh en 2001, Valen-

⁸³ El número de página no consta en la reproducción digital consultada.

zuela había escrito: «Donde pongo la palabra pongo mi cuerpo» (Valenzuela, 2001: 131). Esta misma reivindicación de la coherencia entre el activismo político y la obra de Cortázar es la que encontramos en una de las biografías más recientes del autor, donde, bajo un título tan explícito como *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*, Raquel Arias concluye: «No se pueden proponer textos que pretenden estremecer al lector hasta las bases de su propia naturaleza para luego quedarse encerrado en casa escribiendo mientras el mundo se hunde alrededor. Cortázar ha sabido, sin duda, estar a la altura de su propia obra» (Arias: 263). En este sentido, Valenzuela recuerda cómo el autor de *Rayuela* no dudó en acudir junto con otros intelectuales «a la frontera de Nicaragua con Honduras a garantizar el respeto por la territorialidad durante el desarrollo, a escasísimos kilómetros del límite, de las maniobras de las tropas estadounidenses, conocidas bajo el código “Pino Grande”» (Valenzuela, 2002b: 25-26)⁸⁴.

Piglia, por su parte, se reconciliará implícitamente con la obra de Cortázar en 2005, al hacer de su cuento «Continuidad de los parques», «un cuento brevísimo y extraordinario» (Piglia, 2005: 147), un ejemplo de valor oracular, profético, de la literatura, sobre el que volveremos más abajo. Los artículos de 1975, más allá de su objeto concreto, resultan muy ilustrativos, de igual modo que la mencionada reflexión de Benedetti publicada en la revista *Crisis*, de la lucidez con la que los escritores latinoamericanos y, en este caso, rioplatenses perciben ya en los años setenta el proceso de mercantilización del que son objeto la Revolución cubana y la literatura latinoamericana en la sociedad del espectáculo:

Los medios de comunicación (que la clase dominante suele convertir en medios de *desinformación*) captaron rápidamente esa situación nueva, y la estimularon, la rodearon de un aparato espectacular [...]. Y el escritor se vio de pronto involucrado en una maniobra para la que no estaba preparado; se vio convertido en instrumento ideológico, pero no siempre se dio cuenta de que era instrumento de una ideología contraria a la que él mismo sostenía en su obra, en su vida, o en ambas a la vez (Benedetti, 2008: 305).

Benedetti nos ofrece el contexto para leer afirmaciones tan contundentes como esta, extraída del último artículo de la serie «Cortázar o el socialismo de los consumido-

⁸⁴ Sobre la actividad desarrollada por Julio Cortázar en apoyo del movimiento colectivo del pueblo nicaragüense recién liberado de la dictadura de los Somoza, puede consultarse el capítulo «El descubrimiento de un nuevo amor: Nicaragua», de la biografía mencionada *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*, de Raquel Arias Careaga.

res», publicado el 24 de agosto de 1975, en las que resultan manifiestas las resonancias benjaminianas:

Al mismo tiempo, si la revolución es una política respecto del consumo no es raro que el objeto privilegiado de consumo, en *Libro de Manuel*, sea la política revolucionaria. Por de pronto, la política existe y se manifiesta para sus personajes únicamente a través del periodismo: ellos militan en el interior de los medios masivos; en el juego de leer las noticias y pegar los recortes construyen cierto mercado privado de lectores. En este sentido, *Libro de Manuel* permite apreciar la pérdida que sufre un texto político al ser desgajado de su contexto y trasladado a otro espacio (Piglia, 1975: 29).

La reflexión de ambos autores pone de manifiesto hasta qué punto la imagen mediática de la América mágica, donde la utopía es posible, no se corresponde con la de una Argentina que a esas alturas de la década cuenta con el instrumento clave para la consolidación de un orden social, en el que el espectáculo define el modelo productivo: como adelantábamos más arriba, en la década de los setenta el televisor empieza a formar parte de la cotidianidad del espacio privado, desplazando a los receptores de radio de su primacía como vehículos del entretenimiento y de la información.

2.2. El fin de las utopías: ¿para qué políticos en estos tiempos de miseria?

En los años ochenta David Viñas y Ángel Rama volverán a hacer hincapié en la mercantilización de la literatura que hizo posible el éxito editorial de los autores latinoamericanos. Se trataría de un proceso análogo al experimentado por los objetos de arte en el primer fin de siglo, que encontrábamos ficcionalizado en *La raza de Caín* de Reyles, y sobre el que reflexionaban Jitrik y también Rama. Viñas lo describe como la fagocitosis de la literatura por la sociedad de consumo, resultado de un proceso de homogeneización que termina asimilando la recepción de sus producciones con la de los productos de la cultura de masas. Esta es vista por Viñas como una cultura del ruido, evocado por el propio término elegido para denominar el fenómeno: *boom* o *búm*, de acuerdo con su adaptación (antiimperialista) del préstamo a la grafía del español: «Estallido, instantáneo, sorpresivo, asombroso. Pero, sobre todo, espectacular» (Viñas, 1984: 15). Esa misma concepción de la cultura de masas como una cultura del ruido y su relación antitética con el arte es la que Piglia hace explícita y ficcionaliza en «Retrato del

artista», al afirmar que «la cultura de masas no es una cultura de la imagen, sino del ruido» (Piglia, 2000a: 44). Su antagonismo frontal respecto al arte se hace evidente mediante la elección de un compositor como protagonista del relato: precisamente Gerardo Gandini, con quien colaboró en la adaptación de su novela *La ciudad ausente* (1992) para crear la ópera homónima, con música de Gandini y libreto del propio Piglia. Precisamente, porque la respuesta que ofrece Piglia al «para qué» del arte en esta novela parte de esta concepción antagónica entre la cultura letrada y la cultura de masas. En el relato mencionado Gandini recibe al narrador en su estudio de la calle Cochabamba, que no es la atalaya donde se refugiaba Julio Guzmán en *El extraño* de Reyles para observar la realidad de la calle, invadido por la nostalgia de la vida corriente. Como anticipábamos más arriba, el conflicto en las novelas y relatos de artista de Piglia y Valenzuela, ya no está definido por el anhelo de reconciliación entre el ideal y una realidad contingente, incapaz de satisfacer el anhelo de trascendencia de los protagonistas de finales del XIX y principios del XX. Lo que busca Gandini no es evadirse de la realidad, sino distanciarse de la saturación sensorial de una cultura del ruido: no se aísla, tiene la ventana del estudio abierta y por ahí penetra el rumor de «una confusa profusión de sonidos inarticulados, cortinas musicales, alaridos políticos, voces televisivas, sirenas policiales, anuncios de conciertos internacionales de *rock and roll*» (Piglia, 2000a: 44). Gandini, como hicieron los miembros del grupo Sur, se distancia de esa aparente polifonía que oculta la homogeneidad unívoca y controladora de las relaciones sociales en la sociedad del espectáculo, para llevar a cabo una labor estética que es un acto de resistencia: los «fragmentos de una compleja obra en marcha» (Piglia, 2000a: 43) que Gandini interpreta al piano guardan una relación con el ruido que invade la calle, análoga a la de los relatos aparentemente inconexos de la máquina de Macedonio respecto a las supersticiones de la televisión, en *La ciudad ausente*. Y en ese sentido la mítica sordera de Beethoven es interpretada en el relato como «la primera elección de un artista ante la creciente presencia de la cultura de masas como infierno sonoro» (Piglia, 2000a: 45).

Esa distancia, en este caso temporal, es la que permite a Viñas replantear, sin menosprecio alguno por los autores que conocieron el éxito editorial en los años sesenta, hasta qué punto los instrumentos de la sociedad de consumo lograron construir un espejismo de la literatura latinoamericana: «¿Fue el *búm* la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana que-

rían escuchar de América Latina?» (Viñas, 1984: 16). En 1986 Mempo Giardinelli, ante el auditorio de la Universidad de Notre Dame de Estados Unidos, formula la pregunta de otro modo: «¿Y qué es lo nuevo en nuestra literatura, hoy?» (1986: 9). Muy consciente de los patrones de recepción hegemónicos de la literatura latinoamericana en el campo intelectual al que pertenece su auditorio, advierte «no abdicamos del realismo mágico» (Giardinelli, 1986: 11). Y muy consciente también de la disolución de las antiguas esperanzas puestas en una América Latina capaz de ofrecer respuestas a una Europa que se autopercibe como decadente, sitúa las tendencias literarias que se dispone a abordar en el contexto histórico de producción de lo que podríamos denominar el del fin de la utopías o «la incredulidad con respecto a los metarrelatos» (Lyotard, 1991: 4). Pues si el triunfo de la Revolución cubana había alentado aquellas esperanzas, las dictaduras del Cono Sur y su coordinada labor represiva, la Operación Cóndor, pondrían fin prematuramente a la década de los setenta:

Yo creo que no es posible señalar una sola línea, sino varias. Entre ellas, la importancia del exilio sobre nosotros; también el clima cada vez más brutal, violento, que hemos vivido; el hecho de que mi generación —yo mismo, por ejemplo— hemos vivido el 70 o el 80 por ciento de nuestras vidas bajo estado de sitio, en medio de la tortura, y familiarizados con la muerte y con ese eufemismo que se llama *desapariciones* y con exilios interiores.

Todo esto, me parece, ha dado literaturas fronterizas (Giardinelli, 1986: 9-10).

La obra de los dos autores a los que dedicamos este capítulo se encuentra signada por el llamado Proceso de Reorganización Nacional argentino, que deja también en la escritura su huella indeleble, como mostró Jorgelina Corbatta en el ensayo, ya clásico, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina* (1999). Podríamos destacar en este sentido títulos como *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Como en la guerra* (1977) o *Cambio de armas* (1982), de Valenzuela, junto con *Respiración artificial*⁸⁵ (1980), de Ricardo Piglia. Ficciones que participan de la tendencia hacia la recuperación de una poética que permitiera dar cuenta de la historia reciente, señalada por Giardinelli en su conferencia y cinco años antes por Ángel Rama en su artículo «Los contestatarios al poder». *Respiración artificial* es la única de las novelas seleccionadas que se publica en pleno Proceso, porque, como veremos a continuación, no solo ofrece un testimonio de la institucionalización de la violencia, sino que, desde la perspectiva de la representación del sujeto

⁸⁵ En adelante las citas extraídas de esta novela se referencian mediante el título abreviado *RA* y el número de página correspondiente a la edición que aparece en la bibliografía.

artístico, constituye un valioso documento: ficcionaliza el tránsito entre la representación del intelectual como baluarte de principios éticos y su reformulación como pesquillante de la realidad. El tiempo histórico de la escritura de las otras tres novelas seleccionadas, *La ciudad ausente*, también de Piglia, junto con *Novela negra con argentinos* y *Realidad nacional desde la cama* (1990)⁸⁶, de Valenzuela, es el de la legislación de la desmemoria y también el de la crisis económica de los años ochenta, que se cernía amenazante sobre la recién reestrenada democracia, y que culminaría con el «estallido inflacionario» (Castro, 2001: 1) y el relevo presidencial en julio de 1989. En ellas el testimonio de ese inconcebible, aunque real, Proceso kafkiano se entrelaza con la participación de sus autores en el debate suscitado en el campo intelectual por la hegemonía de los códigos mediáticos, que lleva a Sarlo a concluir que en la Argentina de los noventa «es imposible imaginar política sin televisión» (Sarlo, 1996: 92). Paradójicamente, la asimilación del código televisivo por parte de los políticos ha propiciado su desplazamiento, sustituidos ahora en sus funciones representativas por aquellos agentes de los medios de comunicación dispuestos a ejercerlas. Si en los años cincuenta los políticos sustituyen a los intelectuales por los protagonistas del espectáculo en su papel de compañeros de viaje, en los noventa delegan en los medios la responsabilidad del debate sobre los conflictos del país. En tal estado de cosas el sentido de la política y de los políticos resulta cada vez menos evidente (Sarlo, 1996: 93) y comienza a cuestionarse su función social: ¿para qué políticos en estos tiempos de miseria? Este cuestionamiento acerca de las instituciones ilumina el hecho de que los intelectuales hayan vislumbrado en el televisor una amenaza sin precedentes en la historia de los medios de comunicación de masas:

En los últimos años hemos leído periódicamente opiniones de intelectuales tan respetados como Karl Popper, Pierre Bourdieu, Mario Vargas Llosa y Giovanni Sartori, asegurando que la televisión constituye una seria amenaza para el sistema democrático. Esta percepción apocalíptica de un sistema de telecomunicación no se había producido ante sus antecesores técnicos, la radio y el cine, a pesar de que ambos medios también habían sido instrumentalizados por intereses mercantiles para difundir estímulos sensacionalistas, escapistas o de pésimo gusto estético (Gubern, 2005).

⁸⁶ En adelante las referencias correspondientes a las citas extraídas de estas novelas aparecerán entre paréntesis mediante los títulos abreviados *CA* (*La ciudad ausente*), *NN* (*Novela negra con argentinos*) y *RN* (*Realidad nacional desde la cama*), seguidos del número de página de las ediciones que aparecen en la bibliografía.

La participación de Piglia y Valenzuela en este debate, a través de sus novelas de los noventa, se entrelaza con el testimonio acerca del terrorismo de Estado. De modo que el acto de escritura constituye una forma de desobediencia civil frente a la legislación del olvido impulsada por los dos primeros presidentes de la nueva etapa democrática. Como es sabido, el gobierno de Raúl Alfonsín promovió la sanción por el Congreso de las leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987) y el de su sucesor en el cargo, Carlos Menem, firmó los decretos que indultaban a civiles y militares condenados por delitos cometidos durante la última dictadura.

En ese estado de cosas el primer relato de la máquina de narrar de Macedonio del que tenemos noticia en *La ciudad ausente* nos enfrenta sin previo aviso con el silencio que rodea al «mapa del infierno» (CA 38). Se trata del testimonio de un paisano que, como quien cuenta anécdotas del campo a gentes de ciudad, narra «el incidente del ternero» (CA 33) que quedó atrapado en un pozo de la hacienda: «vi los cuerpos, vi la tierra, vi los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en medio el ternero» (CA 34); palabras que nos muestran una fosa común de la que «no se podía decir nada» (CA 37) y que Piglia inserta en una novela que ya desde el título nos remite a la ausencia no solo de los desaparecidos sino también de su memoria y de todo discurso que, como el del paisano, no se ajuste a los nuevos tiempos y modos que son los marcados por la televisión, un instrumento mucho más eficaz que cualquier ley o decreto:

Yo diría que hay que pensar el concepto de interrupción en el mundo social; [...] en la televisión, por ejemplo, que es la forma del desvío y de la interrupción por excelencia, qué tipo de juego hay allí cuando se cortan los discursos y qué quiere decir «decir» en una sociedad que está definida por ese tiempo tan atomizado y a la vez tan costoso (en todo sentido). [...] habla un obrero, y trata de explicarse, tiene un tiempo y un modo de usar el lenguaje que es antagónico con la lógica social, lo interrumpen enseguida [...] le sacan el micrófono y el periodista da su versión [...] (Piglia, 2001a: 187-188).

Piglia se rebela contra el monopolio del código televisivo en el espacio público, del que además tiene experiencia directa: «Yo, por ejemplo, habitualmente no voy a la televisión⁸⁷, voy en condiciones muy negociadas. Y una de las negociaciones es cuánto tiempo puedo hablar, no cuánto tiempo voy a estar en ese programa» (2001a: 188). De

⁸⁷ Cuando Piglia concede esta entrevista en 1998 no contaba aún con la experiencia de las clases de literatura que ofrecerá en la televisión pública argentina del siglo XXI.

ahí que su respuesta al «para qué» del arte en *La ciudad ausente* no se dirige fundamentalmente contra el discurso político institucional, sino contra el de la cultura de masas.

Valenzuela, por su parte, deja constancia tanto de la amenaza de un nuevo golpe de Estado como del mencionado estallido inflacionario en *Realidad nacional desde la cama*. La amenaza militar es ficcionalizada aquí con «ese aire entre envarado y circense» (Piglia, 2001a: 25) que, a decir de Piglia, ha rodeado siempre las insurrecciones militares en la Argentina. Mientras que el trepidante ascenso de los precios reaparece una y otra vez en el discurso del personaje de María, mitad cancerbera, mitad mucama, de la protagonista intelectual: «Es algo fantástico, la hiperinflación, lo llaman, y en eso también somos campeones. Con decirle que al fotógrafo del bungalow 7A lo mandaron de una revista extranjera a fotografiar los precios y no pudo, no pudo, dijo que le salían todos movidos...» (RN 13). Las referencias a la crisis económica se revisten casi siempre de un humor buscadamente popular, propio del realismo crítico que reemplaza al mágico en estas literaturas fronterizas de las que habla Giardinelli. *Realidad nacional desde la cama* constituye un ejemplo paradigmático de tal transgresión de fronteras: concebida como obra de teatro, dadas las dificultades para llevar adelante el proyecto —según explicó la propia autora a quien esto escribe—, tras algún retoque, terminó siendo teatro novelizado o novela dialogada y, casi huelga añadir, dialogante con el telespectador avisado.

Atrincherados, pues, en el espacio marginal que inauguraron los intelectuales del primer fin de siglo, «una posición que tiene que ver con un espacio que no es el espacio nacional» (Piglia, 2001a: 220), Valenzuela y Piglia transgreden los límites definidos por el discurso de los profesionales de la política, y ubican su lugar de enunciación en la frontera permeable que comunica la historia literaria y cultural local con el ámbito cosmopolita, dentro de la más autóctona tradición rioplatense, desmarcándose de la culminación del sueño decimonónico de un mundo unido por el comercio y la homogeneidad mediática:

Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. Que yo diga, por ejemplo, que me interesa Brecht o William Gaddis no significa nada; habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los con-

tamina, de qué forma puede «recibir» su escritura la lengua nacional (Piglia, 2001a: 56).

Para Luisa Valenzuela, atenta lectora de Derrida, se trataría de interpretar el mundo desde el lugar de la diferencia, aunque, previo cambio de armas, para ofrecernos su literatura fronteriza, transgénica y transgénérica, cuestionadora de todo discurso dominante, incluido el del «posmodernismo hegemónico» (Valenzuela, 2002b: 28). Qué mayor cuestionamiento de la disolución del principio de realidad que el interrogante acerca de la situación del país con el que se cierra *Realidad nacional desde la cama*: «¿Y el país?, pregunta ella, la muy realista» (106). Novela esta que Valenzuela dedica significativamente a la memoria de Rodolfo Walsh, para quien negar la vinculación entre arte y política no es más que «parte de ese juego destinado a quitarle toda peligrosidad al arte, toda acción sobre la vida, toda influencia real y directa sobre la vida del momento» (Walsh, 1998: 328). Y desde esa perspectiva, inaugura la orientación predominante del policial argentino e iberoamericano, «que otra vez toma sus propios derroteros como, casi siempre, a contracorriente. [...] elude el lado vacío de muchas manifestaciones ahora consideradas “postmodernas”, y opta por las proposiciones de una contracultura definitivamente politizada, corrosiva y rebelde [...] mediada la década del 70» (Padura, 1999: 41).

2.2.1. *Respiración artificial*, una novela de artista del segundo fin de siglo: el narrador detective

Como adelantábamos más arriba, en *Respiración artificial* Piglia ficcionaliza el tránsito experimentado por la representación del escritor al amalgamarlo con el personaje definitorio del género policial. Por una parte, es el propio autor quien emparenta a su ubicuo Emilio Renzi, alter ego de Ricardo Emilio Piglia Renzi, con los sujetos artísticos prototípicos de la novela de artista:

Claro que Renzi es también un tipo de personaje, un tipo de héroe que se reitera en la literatura.

[...]

Claro, por ejemplo el Jorge Malabia de Onetti; pero es que hay ahí toda una genealogía literaria que viene del Stephen Dedalus de Joyce, de Quentin Compson de Faulkner, el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiada-

do y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. Antes que nada yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia. *Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación (Piglia, 2001a: 110).

El proceso iniciático del personaje del escritor, que acaba de publicar su «primer libro» (RA 13) cuando recibe la carta de su tío el historiador Marcelo Maggi, sigue el esquema estructural del viaje que culmina con la iluminación profana acerca de un posible sentido para la vida del héroe. Renzi descubre la historia material y concreta que lo conduce a afrontar la tarea específicamente literaria de narrar los hechos reales: «cómo narrar los hechos reales», cómo transmitir la experiencia de descubrimiento del historiador y la suya propia es el *leitmotiv* que cruza la novela (RA 18, 145, 195), dado que el realismo no es sino «una representación interpretada de la realidad» (RA 145), dice Renzi. La epifanía final de su viaje iniciático diverge de la senda espiritualizada trazada por Joyce en *A portrait of the artist as a young man* (1916), donde se narra la infancia, la adolescencia y los años universitarios del joven escritor Stephen Dedalus —«aggressive, analytical, and rather arrogant. By speechmaking and calculated intellectualism, Stephen attempts to convince others of his talent and genius. By theorizing and debating, he vaunts his education and knowledge of art and philosophy» (Seret: 94)—, cuya semblanza se asemeja bastante a la del Renzi al que Maggi envía aquella primera carta con la que da comienzo esta historia. Esta semejanza permite al Renzi enunciator de la novela ironizar sobre su esteticismo radical del pasado, al poner en boca del Renzi del tiempo del enunciado esta descripción de Stephen Dedalus: «el joven esteta ¿no? que no hace más que vivir en medio de sus sueños y que en lugar de escribir se la pasa exponiendo sus teorías» (RA 144). El Renzi enunciator ha aprendido a lo largo de su travesía que la literatura no es lo único que existe en el mundo, tal como Maggi había previsto: «Casi un año después yo iba hacia él [...]. Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo. Pero eso pasó después, cuando todo terminó» (RA 19). Su proceso iniciático ficcionaliza, pues, la tendencia de la literatura latinoamericana hacia la recuperación de la historia, desde el final precipitado de sus años setenta, a la que vimos que se referían Giardinelli y Rama: «Emilio piensa que lo único que existe en el mundo es la literatura, cuando se le pase, y espero estar para ver ese momento [...] recién entonces se va a poder sacar de encima toda la mierda de la familia» (RA 142).

Piglia se adelanta a cualquier interpretación antiintelectualista que pudiera derivarse del proceso iniciático experimentado por el personaje del escritor, al hacer que su Virgilio en la segunda parte de la novela sea un intelectual que descubre la realidad a través de un acto de lectura: el filósofo Tardewski, albacea de los papeles del historiador desaparecido. La travesía intelectual de este es análoga a la del protagonista de *El terruño*, de Reyes, pero el desencadenante de sus respectivos cambios de rumbo marca la diferencia crucial que los separa. Si Tocles ensartaba argumentos de estirpe hegeliana contra los aforismos de Nietzsche, mientras el Uruguay vive la primera guerra civil de su historia, Tardewski pasa sus días en la biblioteca del British Museum tratando de «probar la influencia ejercida por la lectura de *Ser y tiempo* sobre nuestra concepción de los presocráticos» (RA 166)⁸⁸; ese es el tema de su tesis de doctorado, dirigida por Wittgenstein. Mientras, el autor de *Ser y tiempo* asume el cargo de rector de la Universidad de Friburgo pocos meses después de que Adolf Hitler hiciera otro tanto con el de canciller de Alemania: «Año 1933. Heidegger en Hitler. ¿Y yo escribía una tesis sobre Heidegger en los presocráticos?» (RA 191). La propia aceptación del cargo así como el discurso de Heidegger en la toma de posesión constituirán uno de los episodios más turbios de la relación entre los intelectuales y el poder político en la Europa de los totalitarismos, que Heidegger tratará de justificar posteriormente sin demasiado éxito (Heidegger, 2009). La travesía de Tardewski plantea, pues, la coyuntura en la que la participación institucional de los intelectuales es interpretada en el espacio social como una muestra de su confianza en quienes ejercen el poder político. Lo hace en el contexto histórico en el que Hitler y Stalin buscaron carta de legitimidad filosófica para sus políticas en el pensamiento de Nietzsche y Marx, respectivamente. Y como vimos que parecía profetizar la amalgama del pensamiento de ambos filósofos llevada a cabo por Reyes en *La muerte del cisne*, los dos grandes líderes totalitarios europeos sellan el pacto de no agresión días antes del inicio de la II Guerra Mundial, que sorprenderá a Tardewski en Varsovia.

⁸⁸ Aunque no sea este el tono elegido por Piglia para narrar la historia de Tardewski, tal vez no esté de más recordar en nota al pie que explorar el lado cómico de la metafísica no ha sido una tarea emprendida por Borges en exclusividad, en el ámbito hispánico. Alfonso Sastre escribe en este sentido en su *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*: «En general, las preguntas metafísicas son ciertamente un tanto cómicas porque evidencian la imposibilidad de ser respondidas —y suscitan esa risa que suele despertar el ver cómo alguien hace o dice una tontería, o se mete por un laberinto en el que las pasa moradas para salir—, pero también un tanto trágicas, si no es mucho decir, porque nos hacen recordar que somos muy poca cosa —en el caso de que seamos algo— y que tenemos muchas pretensiones, que no están a nuestro alcance ni soñando» (2002: 16).

Este abandona las abstracciones universalistas a través de una vía muy distinta de la elegida por Reyles para su personaje. Para Tocles, será fundamental su conversación con la lúcida y pragmática estanciera Mamagela: a través de ella, la realidad del terruño y la experiencia dóxica del mundo interrumpen sus lecturas e irrumpen en sus reflexiones. En el caso de Tardewski tal interrupción tendrá lugar dentro de la propia biblioteca, debido a un error en el fichero del British Museum: «en lugar del volumen del filósofo griego [Hippias] me entregaron una edición [...] del libro de Adolf Hitler *Mein Kampf*» (RA 186), anotada por el historiador Joachim Kluge, «amigo dicho sea de paso, de Walter Benjamin» (RA 194). La lectura de una de esas notas induce en el joven Tardewski la experiencia de iluminación profana que cambiará su vida y permitirá al narrador ficcionalizar su reformulación del intelectual utópico. Descubre un indicio de un probable encuentro (ficticio) entre Hitler y Kafka en Praga, cuando aquel era ese joven pintor fracasado con aires de genio romántico, contra el que investía Thomas Mann en su ensayo «Hermano Hitler», al que nos referimos en el capítulo anterior. El decisivo acto de lectura tiene lugar el mismo año en el que Mann escribe este texto, 1938, y poco antes del inicio de la II Guerra Mundial.

A través de esta experiencia de lectura, Piglia ficcionaliza la reformulación del quijotismo, a la que hacíamos referencia al comienzo de este capítulo. Si Reyles encontraba en Don Quijote la representación de la necesidad humana de generar ilusiones vitales para hacer soportable la muerte de Dios, la trayectoria de Tardewski representa la relevancia de la lectura como vía de conocimiento del mundo:

La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído en una ficción. [...] Un tipo de construcción del sentido que ya no se transmite oralmente, como pensaba Benjamin en su texto «El narrador». No es un sujeto real que ha vivido y que le cuenta a otro directamente su experiencia, es la lectura la que modela y transmite la experiencia, en soledad. Si el narrador es el que transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida (Piglia, 2005: 104-105).

Esta reflexión se encuentra significativamente insertada en la semblanza de uno de los hombres de acción emblemáticos de la utopía revolucionaria de los años sesenta y parte de los setenta: Ernesto Guevara. La concepción de la narración escrita como vía de transmisión de la experiencia directa del mundo define asimismo la epifanía de Renzi

que, en nada se parece, por tanto, a la del héroe de las novelas de formación protagonizadas por un artista, como la ya mencionada *Camino de perfección*, de Pío Baroja.

No obstante, el legado de su tío el historiador no será el único que el escritor reciba en esta novela, como tampoco la recuperación de la historia reciente será la única transformación de la literatura ficcionalizada y realizada en ella. Para descubrir los hechos reales, la desaparición de su tío en pleno Proceso de Reorganización Nacional en la Argentina de 1976, Renzi debe adquirir la lógica del investigador que Maggi y Tardewski ya poseen para armar una novela que tiene la estructura de un oráculo, lo que condiciona que lo ocurrido solo se haga transparente a la luz de la revelación final: «Al que encuentre mi cadáver» (RA 213). Así, a través de la narración, Renzi logra transmitir, transferir, traspasar, su propia experiencia de desciframiento de aquello «que excluye y censura la novela policial clásica» (Piglia, 1995: 401): la historia reciente, la corrupción como principio rector de una dinámica social en la que todo lo sólido se desvanece en el aire.

Ese legado le llegará a través de un político retirado: el senador Ossorio. El encuentro entre ambos es una reescritura de la escena de *El sueño eterno* (1939), de Raymond Chandler, en la que el general Sternwood contrata los servicios del ubicuo detective de aquel, Philip Marlowe. De modo que, a poco de comenzar la novela, nos topamos con una pista fundamental sobre la suerte que ha corrido el yerno del senador, Marcelo Maggi, víctima de una trama tan oscura como la que hace desaparecer a Rusty Regan en la novela de Chandler. El recurso no resulta extraño si tenemos en cuenta que Piglia reitera su admiración por el escritor norteamericano, a quien considera autor de la que «quizá [sea] la mejor novela policial que se haya escrito nunca» (2005: 88), *El largo adiós* (1953). Pero el sentido de la decisión estética de Piglia no se agota con el homenaje a Chadler ni con la pista mencionada; a través de esta reescritura Piglia ficcionalizaría la mencionada fusión entre el personaje central de la novela de artista y el del detective de la novela negra en sus comienzos. En su entrevista con el senador Ossorio Renzi acepta el legado de Marlowe y hace de la lógica de pensamiento de este la lógica narrativa que le permitirá narrar los hechos reales, tal como la define Chandler: «Creo que fue Mary Roberts Rinehart quien señaló en cierta oportunidad que el quid de la historia de misterio estaba en que había dos historias en una: la historia de lo sucedido y la

historia de lo que parecía haber sucedido» (Chandler, 1995: 394-395). Aserto este que resuena en la primera de «Las tesis sobre el cuento», de Ricardo Piglia: «Un cuento siempre cuenta dos historias» (Piglia, 2000a: 105). Y Piglia confirma el empleo de la lógica del detective por parte de Emilio Renzi, como narrador de la novela: «Yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador. Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración artificial*» (Piglia, 2001a: 16). Así es como cumple el encargo de Maggi, «reproducir la evolución que define [...] ese sentido tan difícil de captar. Opuesto en apariencia al movimiento histórico» (RA 30). Dicho encargo implica la afirmación del valor epistemológico de la literatura, tal como acabamos de ver que lo entiende Piglia; Maggi lo formula a través de los versos de Eliot que escribe en el reverso de la fotografía donde se le ve sosteniendo a Renzi de niño: «We had the experience but missed the meaning, / an approach to the meaning restores the experience», leemos en el paratexto de la novela. Porque Maggi, habituado a manejar «distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición»⁸⁹ (RA 30), es muy consciente de la importancia de la forma del relato.

2.2.1.1. El narrador pesquisante: el rencuentro del artista y el detective como respuesta al debate sobre los intelectuales

La fusión entre el escritor y el detective es otro modo de afirmar el valor epistemológico de la literatura en un estado de cosas que Baudrillard define por oposición al de la realidad ficcionalizada por Borges en su relato «Del rigor en la ciencia»: en el mundo conquistado por la llamada cultura de la imagen «no queda nada salvo el mapa (la abstracción virtual del territorio) y en este mapa todavía flotan y van a la deriva algunos fragmentos de lo real» (Baudrillard, 2002: 55). Fragmentos que pueden rastrearse, porque el perfecto exterminio de lo real «sólo podría conseguirse si el proceso de virtualización fuera totalmente efectuado. Esto no es así; afortunadamente, como en las mejores novelas de detectives, el crimen nunca es perfecto. Todavía se pueden encontrar algunas pistas» (Baudrillard, 2002: 55). Luego, en este segundo fin de siglo ya no es

⁸⁹ «De Quincey escribe que la historia es una disciplina infinita, o, al menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos» (Borges, 2011: 81).

preciso dificultar la tarea del detective situándolo «a muchas leguas del suceso o a muchos años» (Borges, 1995: 344); ahora, en cambio, la «llamada realidad» (NN 379), por emplear la denominación favorita de Luisa Valenzuela, como el sentido de los antiguos oráculos, será el objeto de la indagación de los protagonistas de esta renovada novela de artista.

Piglia y Valenzuela van a liberar a sus sujetos artísticos de la reclusión a la que Borges y Bioy condenaron a Parodi para explorar, como dice Piglia que decía Rimbaud, el corazón de lo inmediato. Estos escritores recuperan el paseo del *flâneur*, a imagen y semejanza del protagonista del relato de Poe que, a juicio de Ricardo Piglia, prefigura y hace posible la emergencia del género policial, «The Man of the Crowd»: «Sólo falta el detective. Sólo falta, digamos, la transformación del *flâneur*, del observador, en investigador privado» (Piglia, 2005: 82). Esta metamorfosis le daría un para qué, vendría a «legitima[r] su paseo ocioso» (Benjamin, 1972: 55) por las grandes ciudades, en las que «la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores» (Benjamin: 1972: 55). La multitud es asimismo identificada por el escritor protagonista de *Novela negra con argentinos* como condición de posibilidad para la emergencia del género: «Necesitaría desaparecer en el anonimato de las multitudes, [...] sintiendo en la nuca la punzante mirada policial, como en las peores novelas del género, sintiéndose metido en una de esas novelas que bien le hubiera gustado escribir pero no de esa manera, no con el cuerpo como diría Roberta» (NN 350).

Benjamin se muestra reticente respecto a la equiparación entre el protagonista de «The Man of the Crowd» y el *flâneur*, que ya Baudelaire había establecido: «En eso no podemos seguirle. El hombre de la multitud no es ningún *flâneur*. El hábito sosegado hace sitio en él al maníaco. Por eso se puede en él verificar lo que le pasará al *flâneur* cuando vea que le arrebatan el entorno al que pertenece» (Benjamin: 1972: 143). Aunque reconoce, no obstante, la importancia de las traducciones de Poe realizadas por Baudelaire como puerta de entrada del detective en las letras francesas (1972: 57) y como experiencia decisiva para que la perspectiva científica de la modernidad impregnara sus «Correspondencias». Como vimos, esta es su huella sobre el viraje experimentado por el ensayista de Reyles, cuando al final de *El terruño* se revelaba capaz de ver lo apa-

rentemente invisible, de superar tanto la experiencia dóxica del mundo como las abstracciones idealistas:

Con la traducción de estos modelos adoptó Baudelaire el género. La obra de Poe penetró por entero en la suya y Baudelaire subraya este estado de cosas al hacerse solidario del método en el que coinciden todos los géneros a los que se dedicó Poe. [...] y escribe en el sentido de Poe: «No está lejos el tiempo en que se comprenderá que toda literatura que se rehuse a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida»⁹⁰. Las historias de detectives, las más ricas en consecuencias entre todas las asecuraciones de Poe, pertenecen a un género literario que satisface al postulado baudelairiano (Benjamin, 1952: 57-58).

Cuando Borges reivindica la figura de Edgar Allan Poe como fundador de nuestra concepción de la literatura como un hecho intelectual, añade que es de este «de quien deriva el simbolismo de Baudelaire, que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches» (Borges, 1995: 351-352). De acuerdo con la lectura que hace Baudelaire del relato «The Man of the Crowd», Poe habría ficcionalizado aquí la atracción que ejerce el mundo moral y político sobre el «spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe» (Baudelaire, 2008: 349). Para Baudelaire, la intriga que impulsa al *flâneur* de Poe a sumergirse en la multitud supone el paso inexcusable para la transforación del artista en un verdadero hombre de mundo, un hombre mundano, «c'est-à-dire, homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; [...] il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui ce passe à la surface de notre sphéroïde» (Baudelaire, 2008: 349). Desde esta perspectiva, el hombre de la multitud puede ser entendido como un artista del conocimiento, cuya relación con el mundo no se encuentra definida por la nostalgia de la vida corriente, que condicionaba la trágica existencia del artista así denominado por Marcuse, sino que un «calm but inquisitive interest in every thing» (Poe, 1845: 219) condiciona la expansión de su objeto de conocimiento más allá del saber específico de su arte. De modo que a mediados de XIX Poe redefiniría la relación del artista con la realidad histórica del tiempo y del lugar que habita, desde «one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui*» (Poe, 1845: 219), esto es, desde un estado anímico que es el reverso exacto del *mal du siècle*.

⁹⁰ Bajo un título tan elocuente como «L'École Païenne», escribe Baudelaire: «Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide» (1885: 309).

La confluencia vislumbrada en el relato de Poe —uno de los referentes fundamentales del autor del texto considerado canónico de la novela de artista en español, José Asunción Silva (Santos Molano, 1997: 1114)— entre el detective y ese artista que va al encuentro de la realidad de su tiempo, es la que encontramos en la narrativa de Valenzuela, cuando su narradora detective siente la necesidad de abandonar el «arresto domiciliario» (NN 440) que se autoimponen: «Vamos saliendo despacito. Vení, vamos avanzando, un pie, después el otro, vamos con cuidado como si nos quedara más remedio, como si solo pudiéramos ir hacia delante» (NN 437), le dice Roberta Aguilar a Agustín Palant. Este mismo personaje deslegitima así semejante experiencia de retiro del artista:

¿Qué más? Sí: uno solo de los múltiples porteros se preocupó por ella y subió a ver si estaba bien, si necesitaba algo. No, le dijo Roberta, gracias, esto es una propuesta artística, sabe. Living art. Me voy a quedar encerrada en casa hasta que llene todos los casilleros de mi vacío interior. Después el resultado lo expondré en el New Museum, sabe, ahí donde se presentaron esos dos que pasaron un año atados entre sí por una cuerda. Yo no estoy tan loca, la mía es una propuesta más profunda, le explicó largamente al portero porque sabía que ésa iba a ser su única posibilidad de divertirse. Y le dio sus últimos dólares en efectivo. El hombre aportó superabundancia de estampillas, contento de formar parte de una obra en progreso (NN 427).

Una situación similar es la que vive la intelectual de *Realidad nacional desde la cama*, mientras permanece entre confinada y protegida en un bungalow de un club de campo, mientras a escasos metros tienen lugar las maniobras preparatorias del golpe de estado a las que nos referimos más arriba. Como acabamos de ver, en *Respiración artificial* la salida del escritor al encuentro de la historia es ficcionalizada a través del viaje de Emilio Renzi en busca del desaparecido Marcelo Maggi y reescrita en la historia de Tardewski, donde la centralidad de la lectura como desencadenante de su salida de la biblioteca resulta coherente con la necesidad de aislamiento del ruido, ficcionalizada por Piglia, como vimos, en «Retrato del artista». De ahí su lectura del detective de Poe como representación de la tensión entre el aislamiento necesario para el trabajo intelectual y el impulso que lleva al hombre de letras no solo a sumergirse en la multitud, sino a actuar en el campo específicamente político:

En Dupin, en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido.

En muchos sentidos, el detective permite plantear un debate sobre el letrado y está ligado a la clásica discusión entre autonomía y compromiso. Para decirlo

mejor, el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción (Piglia, 2005: 86-87).

Piglia hará hincapié en la perspectiva materialista que aportaron al género los autores de la serie negra norteamericana, sobre la que insistía también Raymond Chandler en *El simple arte de matar* (1944). Este reivindicaba la calidad literaria de la producción de Dashiell Hammett, que patentó el modelo en *Cosecha roja*, aunque Chandler señala como antecedente los relatos de Hemingway, entre los que Piglia (1995: 406 y 2001a: 176; Lafforgue y Rivera: 51) destaca el cuento «Los asesinos» (*Hombres sin mujer*, 1927), como precursor del género negro moderno:

How original a writer Hammett was it isn't easy to decide now, even if it mattered. He was one of a group —the only one who achieved critical recognition— who wrote or tried to write realistic mystery fiction. All literary movements are like this; some one individual is picked out to represent the whole movement; he is usually the culmination of the movement. Hammett was the ace performer, but there is nothing in his work that is not implicit in the early novels and shortstories of Hemingway (Chandler, 1996: 68).

El sentido de la fusión entre el escritor y el detective de la novela negra en *Respiración artificial* se completa con una de las reflexiones del senador Ossorio, que aborda la relación de los escritores y la política argentina, revitalizando la tensión entre palabra y acción, en la que vimos que se centraba el debate en los años sesenta y setenta:

No vaya usted a pensar que existe en esto que le digo alguna carga maliciosa o irónica, alguna segunda intención conectada con la moda que en este país se inició en los años '20, sobre todo con Leopoldo Lugones, con el poeta Leopoldo Lugones. Porque ¿en qué consiste esa moda o particularidad? Consiste en desestimar a quienes hacen discursos, a quienes utilizan el lenguaje. Consiste en construir discursos para negar y rechazar las virtudes de aquellos elegidos para expresar con palabras las verdades de su tiempo. [...] que se trata solamente de palabras vacías, huecas, y que el único reinado respetable es el de los hechos. Yo estoy de acuerdo, en cierto sentido, siempre que consideremos de qué hechos se trata. [...] Por otro lado están los que actúan, ellos están antes que las palabras, porque el discurso de la acción es hablado con el cuerpo. «El discurso de la acción», dijo el Senador, «es hablado con el cuerpo» (RA 43-44).

En el mencionado prólogo a la colección Serie Negra, Piglia emplea la misma expresión reiterada por el senador Ossorio para explicar al público lector habituado al esquema del policial consagrado por el grupo Sur la metamorfosis experimentada por el detective: el protagonismo de su extraordinaria capacidad de deducción, llevada al ex-

tremo en el personaje de Parodi, cede ante la experiencia directa del mundo al que el investigador «se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos [...]»; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo» (Piglia, 1995: 402). Esta metamorfosis del detective no implica necesariamente renegar de su condición de hombre de letras. No tiene, por tanto, un sentido antiintelectualista, como tampoco lo tenían las intervenciones de Piglia en el debate sobre los escritores suscitado en el propio campo intelectual en los años sesenta y setenta. Pues si «la escena inicial del género [...] sucede en una librería de la rue Montmartre» (Piglia, 2005: 77), donde se encuentran por primera vez Dupin y el narrador —«the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume, brought us into closer communion» (Poe, 1845: 119)—, la transformación del detective de Poe en el Marlowe de Chandler no supone la cancelación del vínculo del detective con la cultura letrada: en *El largo adiós* (1953) Chandler sitúa el crimen en el ámbito editorial; una decisión que justifica hasta cierto punto el hecho de que el personaje del chofer negro cite a T.S. Eliot. Por otra parte, en el fragmento de *El sueño eterno* reescrito en *Respiración artificial* la pista inicial que el general Sternwood le facilita a Marlowe es una nota escrita sobre una tarjeta con el membrete de un establecimiento de libros raros y ejemplares de lujo. Este nuevo Dupin de los bajos fondos acudirá allí, previo paso por la biblioteca de Hollywood, donde comienzan sus pesquisas, precisamente, mediante un acto de lectura, «a little superficial research in a stuffy volume called *Famous First Editions*. Half an hour of it made me need my lunch» (Chandler, 2000: 16). La actitud de Marlowe hacia la cultura letrada es muy distinta de la que exhibe Dupin, como corresponde a un personaje que es, sobre todo, un hombre de acción: los que actúan, acabamos de ver que afirma el senador Ossorio, están antes que las palabras, pero esto no implica negar la necesidad y la eficacia de expresar con palabras las verdades de determinado contexto histórico. Luego, la metamorfosis del escritor en narrador detective ficcionalizada por Piglia nos remite a su empleo de las convenciones de la novela negra «como una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, [...] porque me parece que el género policial da la respuesta a un debate muy duro de los años sesenta, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor» (Piglia, 2001a: 176). Y así lo pone en práctica y lo ficcionaliza en *Respiración artificial*:

Es decir, encontrar ahí una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre, ni con la teoría del «reflejo» en el sentido de Lukács sino con una forma que trabaja *lo social como enigma*. [...] Cortó totalmente con la teoría del compromiso y con la poética del realismo a la Lukács, que era lo que en verdad definía el espacio de la literatura de izquierda en los años sesenta y que hacía que no se pudiera leer a Borges y que no se pudiera leer a tantos escritores (Piglia, 2001a: 177).

Este mismo uso de la novela negra es el que encontramos en *Operación masacre*, donde Walsh consigue amalgamar el testimonio y el género policial, antes incluso del viraje de la narrativa señalado por Giardinelli y Rama. Walsh ya se da cuenta de la implicación política que entraña la reivindicación de la literatura como un hecho intelectual, que encuentra su forma en el modelo policial. Y Piglia es consciente de que Walsh trabaja lo social como enigma:

Las dos poéticas [de Walsh] están sin embargo unidas en un punto que sirve de eje a toda su obra: la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo. El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra. Cuentos como «Fotos» o «Esa mujer» o «Nota al pie» no son estructuralmente muy distintos al *Caso Satanowsky* o a *¿Quién mató a Rosendo?* El relato gira alrededor de un vacío, de algo enigmático que es preciso descifrar, y el texto yuxtapone rastros, datos, signos, hasta armar un gran caleidoscopio que permite captar un fragmento de la realidad (Piglia, 2000b: 14).

De hecho, como ha señalado Orecchia (2010, 404-405), la cita de Eliot que aparece en el paratexto de *Respiración artificial* nos remite alusivamente a *Operación masacre*, cuya primera edición incluye también una cita de Eliot, que Walsh sustituye en la tercera por una cita extraída de las declaraciones de un comisario de la policía bonaerense.

En definitiva, narrar la historia de lo sucedido y la historia de lo que parecía haber sucedido permite ficcionalizar la tensión dialéctica entre vida e ideología, desde una perspectiva cuestionadora de esta última. Esto es, reproducir un estado de cosas en el que, de acuerdo con la tesis central que confiere su carácter científico al materialismo histórico: «No es la consciencia lo que determina la vida, sino la vida lo que determina la consciencia» (Marx y Engels, 1974: 26). Si, por otra parte, la fractura entre el ideal y la realidad, entre el arte y la vida, dio lugar a la emergencia de la novela de artista, tal vez solo fuera cuestión de tiempo que el artista y el detective se encontraran: dos sujetos que comparten una perspectiva cuestionadora de la experiencia dóxica del mundo,

que llevan a cabo su tarea específica desde una posición extrainstitucional, aunque como venimos viendo, los escritores mantienen una relación con la política institucionalizada análoga a la que encontramos en los relatos policiales entre el detective y la policía. Y respecto a la dependencia material del rey burgués, esta parece que se hace evidente mucho antes en las novelas de artista que en los relatos policiales.

2.2.1.2. El narrador detective y la socialización de la cultura

La propuesta de Piglia supondría, pues, una reorientación de la poética de Walsh, que le permite, como él mismo explica, transformar, no revivir, el debate de los años sesenta para mostrar la vigencia de la narración y de la crítica literaria como un discurso que «genera un concepto que puede ser usado fuera de allí. [...] para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones» (Piglia, 2001a: 213). Así lo hace Renzi en la payada intelectual que sostiene con el poeta Marconi, respecto a la obra de Roberto Arlt, en la que ya encontramos muestras de la transformación que su tío había previsto:

¿Cómo entonces esperar de mí que hable de Arlt? dijo Marconi. Porque digo yo, con perdón de los presentes, ¿qué era Arlt aparte de un cronista de *El mundo*? Era eso, justamente, dijo Renzi: *un cronista del mundo*. [...] El estilo de Arlt, dijo Renzi, es lo reprimido de la literatura argentina. Todos los críticos (salvo dos excepciones), todos los que escribieron sobre Arlt, desde una punta a otra del espínel, desde Castelnuovo, digamos, hasta Murena, están de acuerdo en una sola cosa: en decir que escribía mal. [...] Tienen razón, dado que Arlt no escribía desde el mismo lugar que ellos, ni tampoco desde el mismo código. Y en esto Arlt es absolutamente moderno: está más adelante que todos esos chitruelos que lo acusan. ¿Porque cuándo aparece en la literatura argentina la idea de estilo, dijo Renzi, la idea del escribir bien como valor que distingue a las buenas obras? [...] Aparece recién cuando la literatura consigue su autonomía y se independiza de la política. La aparición de la idea de estilo es un dato clave: la literatura ha comenzado a ser juzgada a partir de valores específicos, de valores, digamos, dijo Renzi, puramente literarios y no, como sucedía en el XIX, por sus valores políticos o sociales. A Sarmiento o a Hernández jamás se les hubiera ocurrido decir que escribían bien. La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración. [...]. Para las clases dominantes la inmigración viene a destruir muchas cosas, ¿no?, destruye nuestra identidad nacional, nuestros valores tradicionales, etc., etc. En la zona ligada a la literatura lo que se dice es que la inmigración destruye y corrompe la lengua nacional. En ese momento la literatura [...] pasa a tener una función [...] que, sin dejar de ser ideológica y social, sólo la literatura como tal, sólo la literatura como actividad específica puede cumplir. [...] preservar

y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes. [...] En ese momento, hacia el 900 digamos, dijo Renzi, las clases dominantes delegan en sus escritores la función de imponer un modelo escrito de lo que debe ser la verdadera lengua nacional. El que viene a encarnar esta nueva función del escritor en la Argentina es Leopoldo Lugones. [...] Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por de pronto maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. [...] Y ese es el material sobre el cual construye su estilo. Este es el material que él transforma, que hace entrar en «la máquina polifacética», para citarlo, de su escritura. [...] En Arlt no hay copia del habla [...] pintoresca de las clases «bajas». [...] Por otro lado, Arlt se zafa de la tradición del bilingüismo; está afuera de eso, Arlt lee traducciones. [...] no hay nada tan transgresivo como el estilo de Roberto Arlt. Pero hay más, dijo Renzi, y ya termino. Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del tema de sus novelas. El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra (RA 130-135).

Renzi continúa la tradición del sujeto artístico de la modernidad —«Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico» (Piglia, 2001a: 11)— y narra para «hacer visibles las conexiones» (Piglia, 2005: 53), las correspondencias. Renzi, tras asumir el legado de Maggi y el legado de Marlowe, que resultan complementarios, pues, como afirma Jaime Rest, la obra de Chandler y Goodis sería impensable sin la de sus antecesores decimónicos, Balzac y Dostoievski (Lafforgue y Rivera, 49-50), mira la literatura como mira el mundo el detective de los llamados *thriller*:

En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio» (Piglia, 1995: 401-402).

Pues, de acuerdo con Piglia: «En última instancia (pienso en *Cosecha roja* de Hammett, en *El pequeño César* de Burnett, en *¿Acaso no matan a los caballos?* de McCoy) el único enigma que proponen —y nunca resuelven— las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas» (2001a: 62). No se trata de leer la serie negra norteamericana, que emerge indeleblemente asociada a la producción de la cultura de masas, como «una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht» (Piglia: 2001a: 62). Piglia reelabora lo negro del policial, tras someterlo a una lectura brechtiana: «En este sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: “¿Qué es robar

un banco comparado con fundarlo?, decía Brecht, y en esta pregunta está —si no me engaño— la mejor definición de la serie negra que conozco”» (Piglia: 2001a: 62). Esta misma pregunta es la que formula su ficcionalización de Kostia (Italo Constantini) — «viejo amigo de Arlt que había crecido con él en Flores» (Onetti: 1971⁹¹)— en «Home-naje a Roberto Arlt» (1975), un autor que supo captar «el núcleo secreto de la política argentina» (2001a: 114), porque supo ver la sociedad desde el crimen. Y desde esa perspectiva, sus ficciones reproducen la dinámica social que conoció el primero de la serie de golpes de Estado del siglo XX, sin referirse explícitamente a los sucesos concretos, como sí hacían los defensores del realismo socialista que, como veíamos en el capítulo anterior, buscaron legitimidad para su poética en la popularidad de la obra de Gálvez.

Piglia atribuye al narrador la tarea de elaborar un discurso literario antagónico al discurso institucional, no mediante el reflejo de una representación alternativa del sentido de la realidad histórica, sino mediante la representación de lo social como enigma que el lector deberá descifrar. En *Respiración artificial* ese enunciado enigmático adquiere la forma de un discurso metaliterario: ver la sociedad desde la literatura y la literatura desde la perspectiva del detective. De ahí la necesidad de que el personaje de Renzi sea escritor, para que piense «la literatura desde la forma, pero socializando el debate, usar las formas y su historia para discutir los contextos no verbales y las formas de vida» (Piglia, 2001a: 175), de acuerdo con la propuesta de Tinianov en su ensayo *Sobre la evolución literaria*. Fin del Renzi formalista: en la crítica citada sobre Arlt subyace el enfoque con el que Tinianov habría puesto fin al formalismo ruso (Piglia, 2001a: 66), convirtiéndose en el fundador de «la línea de la que vienen Benjamin, Bajtin, Mukarovski, Uspenski, lo más interesante de la crítica moderna ligada al marxismo y en polémica con el marxismo y con la vanguardia» (Piglia, 2001a: 175). Mientras que el Renzi esteta que mantenía un intercambio epistolar con Maggi confirmaba su desinterés por toda realidad extratextual:

Por mi lado, ningún interés en la política. De Yrigoyen me interesa el estilo. El barroco radical. ¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández? Tampoco comparto tu pasión histórica.

⁹¹ Dado que la edición digital consultada carece de fecha, señalo el año de su publicación en *Marcha*, el 28 de mayo de 1971, tras aparecer ese mismo año como prólogo a la edición italiana de *Los siete locos (I sette pazzi)*.

Después del descubrimiento de América no ha pasado nada en estos lares que merezca la más mínima atención. Nacimientos, necrológicas y desfiles militares: eso es todo. La historia argentina es el monólogo alucinado, interminable, del sargento Cabral en el momento de su muerte, transcrito por Roberto Arlt (*RA* 19).

Incluso parece asumir la imposibilidad de distinguir entre el referente y su representación:

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, solo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. No es que esté inventando una teoría o algo parecido, me dijo Renzi. Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. Eso trataba a veces de decirle a Marcelo en mis cartas: que la parodia ha sustituido por completo a la historia. ¿O no es la parodia la negación misma de la historia? (*RA* 110).

Este Renzi parece convencido de que la autonomía de la literatura solo permite validar una crítica que busca «en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros» (Piglia, 2001a: 67). Por el contrario, su interpretación del significado social del estilo de Arlt logra poner de manifiesto cómo la serie social condiciona el juego intertextual —tal como recuerda Piglia (2001a: 66) que había hecho Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*— y cómo la literatura cumple una función social específica. En este sentido y no solo porque narre, de modo enigmático, el descubrimiento de las desapariciones de personas en la Argentina de 1976, «*Respiración artificial* es una novela política» (Piglia, 2001a: 113), que reformula la representación del escritor y la función social de la literatura.

En «Homenaje a Roberto Arlt» Piglia ya había ficcionalizado esa concepción del sentido político de la práctica estética. Allí emulaba el modelo productivo de Arlt, el de la apropiación, la reelaboración de la tradición previa, tras una lectura desviada de la misma, que vulnera la propiedad privada en el circuito literario. Esa es la lectura del cuento de Arlt «El escritor fracasado», que Piglia pone en boca del personaje de Kostia:

Lea Escritor fracasado: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin

darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire —dijo—, haga una cosa: lea *Escritor fracasado*. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. ¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal (Piglia, 1994: 119).

Este parlamento nos ofrece además la clave acerca del homenaje que implica el cuento anexo a la *nouvelle*, «Luba», fruto de la reescritura del relato «Las tinieblas», de Leónidas Andreiev. Piglia se apropia del texto a través de un trabajo formal que emula la narrativa de Arlt, para presentarlo como un inédito de este, hallado por Renzi. Renzi ya era aquí un narrador detective, cuyo descubrimiento es, en realidad, el del motivo por el que Arlt decide no publicar el mencionado inédito. En el aparato crítico, que no podía faltar en esta ficcionalización de un trabajo filológico, Renzi hace explícita su relación con el detective: «Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma» (Piglia, 1994: 122). Desde esta perspectiva: «En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. [...] La posibilidad paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas» (Piglia, 2001a: 15). Para Piglia, «Dupin es un gran lector, un hombre de letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito» (Piglia, 2001: 15). Esta *nouvelle* sería el reverso de «Los crímenes de la calle Morgue»: reinserta al detective en el campo literario para que descubra que el escritor no publica el cuento porque aún no ha conseguido borrar las huellas del crimen, no se ha apropiado realmente del texto. Su publicación estaría entonces más cerca del plagio del que era acusado Arlt por sus detractores, como recuerda Onetti en su «Semblanza de un genio rioplatense», que de la reescritura que fundamenta su modelo productivo. Como explica Piglia, su empleo de los procedimientos del policial consiste precisamente en «trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación con objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo» (Piglia, 2001a: 177). Y esto es lo que hace en «Homenaje a Roberto Arlt» y en *Respiración artificial*:

En el caso de «Homenaje a Roberto Arlt» ese traslado supuso pensar la literatura ligada al robo y a la propiedad, ciertas cuestiones clave como la apropiación, el plagio, la estafa, la falsificación, la noción de delito trabajados en el marco de algo que tenía que ver con el género policial y con la crítica literaria. En *Respiración artificial* me parece que lo que unifica ese libro es que todos están investigando algo (2001a: 177-178).

En «Homenaje a Roberto Arlt» el empleo de «los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato» (Piglia, 2001a: 15) nos lleva a pensar en «Pierre Menard, autor del Quijote» y a proponer una interpretación de esta *nouvelle* como un homenaje implícito a Borges en los años en los que su decisión de mantenerse apartado del debate político lo condena, como vimos que recordaba Piglia, al repudio silencioso por parte de los agentes del campo intelectual de la nueva izquierda. La lógica de este relato-homenaje sería la de «Las tesis sobre el cuento»: entrañaría dos homenajes y el que rinde a Borges se ficcionaliza de un modo enigmático. Dicho homenaje es llevado a cabo, por una parte, a través de la reproducción de su trabajo con el policial, tal como reconoce Piglia —«y esto es una herencia de Borges, en cierto sentido, esta lectura [...] que en mi caso tenía que ver con el modelo del relato como investigación (Piglia, 2001a: 176)— pero sobre todo, a través de la escritura de la lectura desviada que hace Piglia de «La muerte y la brújula»: «El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Lönnrot que va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto» (Piglia, 2001: 15)⁹². Piglia haría aquí lo que dice Renzi que hace Borges en su relato «El indigno», homenajear implícitamente a Arlt:

Mirá, vos te debés acordar, estoy seguro, de ese cuento de *El informe de Brodie* que se llama “El indigno”. Releelo, hacé el favor y vas a ver. Es *El juguete rabioso*. [...] transposición típicamente borgeana, esto es, una miniatura del tema de *El juguete rabioso*. [...] el policía a quien el protagonista del cuento de Borges va a ver para delatar a su amigo se llama, en el relato de Borges, Alt. Sabés mejor que yo, sin duda, el significado que tienen los nombres en los textos de Borges [...]. ¿Quién es entonces el indigno sino Roberto Arlt? El Gran Indigno de la literatura argentina. ¿Y qué es ese cuento si no un homenaje de Borges al único escritor contemporáneo que siente a la par? (RA 136).

El homenaje implícito de Borges a Arlt en el volumen publicado en 1970 resulta coherente con su mención en el prólogo, que parece haber servido de base para la defensa que hace Renzi del estilo de Arlt:

⁹² La misma lectura aparece en *Formas breves* (2000a: 110-111).

Imparcialmente me tienen sin cuidado el Diccionario de la Real Academia, *dont chaque édition fait regretter la précédente*, según el melancólico dictamen de Paul Groussac, y los gravosos diccionarios de argentinismos. Todos, los de este y los del otro lado del mar, propenden a acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma. Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: «Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas». El lunfardo, de hecho, es una broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado (Borges, 1971: 11).

La reflexión de Borges sobre la legua literaria de Arlt coincide en el tiempo con los inicios de la revalorización de la obra de este que, como señala José Luis de Diego, en aquel momento tuvieron en la revista *Contorno*, ligada a la nueva izquierda, su principal tribuna. Piglia, por tanto, reproduciría en 1975 el gesto que su personaje atribuye a Borges, al homenajear a un autor proscrito en el ambiente intelectual de esa nueva izquierda con la que se vinculó fundamentalmente la revalorización de Arlt. Y se trataría de un gesto coherente con su reivindicación del trabajo técnico, específicamente literario, de este autor tanto en *Respiración artificial* como en la *nouvelle* con la que le homenaja. En su reivindicación de Arlt subyace la concepción benjaminiana del sentido político de la técnica literaria expuesta en «El autor como productor», que es la respuesta de Piglia al «para qué» de la literatura.

Esa crítica literaria socializadora de la literatura encuentra su correlato ficcional en la noción de novela utópica, propuesta por Piglia. En *Respiración artificial* el cadáver de Maggi es el del intelectual que, en cierto sentido, asume la función del antiguo poeta épico: se trata de un «hombre moral, [...] un hombre de principios, capaz de ser fiel en la vida al rigor de sus ideas» (RA 211-212). Maggi es un intelectual afín a la Unión Cívica Radical —como Macedonio o Borges en su juventud—, se declara «radical sabatinista» (RA 18) y descrea de la búsqueda de la lucidez a través del exilio interior del poeta romántico: «Esa lucidez que usted busca en la soledad, en el fracaso, en el corte con cualquier lazo social, es una falsa versión privada de la utopía de Robinson Crusoe. No hay lucidez ahí, decía el Profesor; no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia» (RA 184). De igual modo que los intelectuales de la nueva izquierda argentina, fraguada entre el exilio y la vuelta de Perón, aproxima su postura al materialismo histórico —«se interesaba cada vez más en el filósofo que pasó años trabajando en una sala de la biblioteca del British Museum» (RA 186)— y se siente impelido a ligar

su actividad intelectual con el movimiento político: «A veces (no es joda) pienso que somos la generación del '37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?» (RA 77). De ahí su interés por la generación del 37 en busca de una respuesta, a través de un análisis indisimuladamente proyectivo: «Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo» (RA 212). Maggi es historiador, de ahí que su modelo literario se corresponda con el de la novela histórica, adoptado, como vimos, por José Mármol en *Amalia* con los mismos fines analíticos y testimoniales: lee los documentos del pasado desde el presente de la escritura y lleva a cabo una suerte de proyección ucrónica que lo conduce a establecer «la línea de continuidad, la razón que explica este desorden que tiene más de cien años» (RA 46). Su investigación lo llevará a descubrir un modelo narrativo que también se sustenta sobre una proyección ucrónica, pero de sentido inverso, la novela que trataba de escribir en 1850 ese compañero de viaje ficticio de la joven generación argentina en los tiempos de Juan Manuel de Rosas, Enrique Ossorio:

15. 7. 1850

La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género en un punto esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente. Entonces: diferencia clave: no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla). Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí, en una lejanía fantástica. No hay tal lugar: en el tiempo. Aún no hay tal lugar. Esto equivale para mí al punto de vista utópico. Imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de 130 años: ejercicio cotidiano de nostalgia, *roman philosophique*.

Título: 1979

Epígrafe: *Cada época sueña la anterior*. Jules Michelet (RA 79-80).

Maggi investiga la vida de este personaje, cuya biografía es el reverso de la de Sarmiento, Alberdi, Echeverría. Es una «especie de Rimbaud que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla» (RA 30), tras dilucidar la necesidad de la autonomía de los intelectuales ya en la Argentina de Rosas. Su modelo narrativo utópico, profético, resulta, por tanto, coherente, con esa visión de futuro, que, en cierto sentido, es «el reverso de la escritura de Sarmiento» (RA 30), el reverso de la utopía modernizadora desplegada en *Facundo*, que remite a la vigencia de los grandes relatos. La reformulación de la utopía propuesta por Piglia es análoga a la mencionada transformación que experimenta la narrativa latinoamericana. De ahí que sea esencial no situar la utopía en un lugar imaginario sino darse cita en el propio país: partir de las condiciones

materiales concretas, como ya vimos que hacía el protagonista de *De sobremesa*, aunque no llevase a cabo su proyecto modernizador, o como también vimos que hacía manifiesto Martí en «Nuestra América», o como termina asumiendo el protagonista de *El terruño*. La concepción de la novela utópica de Piglia resulta cercana a la función que Reyles asigna a Tocles en esta última novela y, por otra parte, implica una reformulación del vínculo entre palabra y acción que encontrábamos en *Facundo*. Como vimos en el primer capítulo, la palabra en *Facundo* es un acto de habla en el sentido dado por Searle, cuya eficacia política se sustenta en la capacidad para intervenir en la realidad mediante un efecto estructurante del sentido de la misma, de igual modo que el discurso político. De ahí que Maggi recurra al literato, para narrar el sentido del descubrimiento llevado a cabo por Enrique Ossorio.

Como también vimos en el primer capítulo, los escritores de mediados del XIX concebían su tarea literaria como parte de su función «social y civilizante, de apostolado y propaganda» (Alberdi, 1886: 59). Ese efecto estructurante o de creencia era legitimado por Reyles e implícitamente también por Gálvez, pero aquel ponía de manifiesto los intereses materiales subyacentes a la difusión de los grandes relatos. Como vimos en el capítulo anterior, a pesar de que el juicio del autor de *El terruño* acerca del líder nazi no difiere sustancialmente de la expresada por Thomas Mann, las reflexiones de aquel acerca de la labor del novelista en 1936, eximen a este de toda responsabilidad ética. Las derivaciones nietzscheanas de Reyles se anticipan al estado de incredulidad que, para Baudrillard, invalida los grandes relatos, y dejan abierta la posibilidad de generar ficciones utópicas como el texto de Hitler que Tardewski lee por azar, fruto de «una desorbitada obsesión por el futuro, un fluir incesante de palabras donde se iban construyendo sus proyectos, tan gigantescos como inescrupulosos» (RA 202). Esto es, un instrumento para el ejercicio de la voluntad de poder sobre «el gran modelo del lector de ficciones: [...] el que lee para creer» (Piglia, 2005: 150), para evitar el nihilismo derivado de la muerte de Dios, para negar la incertidumbre que caracteriza, precisamente, el juicio de realidad del intelectual (Piglia, 2005: 103):

Algunos han hecho de la creencia en la ficción la clave del funcionamiento de lo real. Con esto se abre, por supuesto, un complejo problema que tiene un peso decisivo en la política: basta llevar la suspensión de la incredulidad implícita en la novela al mundo social para que irrumpen todas las fantasías amenazadoras. Las

ficciones de la política actúan sobre la tensión nunca explicitada entre lo verdadero y lo ilusorio (Piglia, 2005: 150).

Frente a ese empleo político de la ficción, Piglia propone su noción de novela utópica, cuyo sentido profético se sustenta en la capacidad, no de adoctrinar, sino de hacer ver las conexiones. Esta es su respuesta ante la exigencia de vincular la labor del escritor con la actividad política, su respuesta al «para qué» de la literatura. En *Respiración artificial* ficcionaliza la contraposición, no entre política y literatura, sino entre el sentido político del discurso institucional y el sentido político del discurso literario mediante el descubrimiento ficticio realizado por Tardewski: *El cruce entre Hitler y Kafka: una hipótesis de investigación* (RA 178). Para ello decide orquestar una payada entre Kafka y Hitler, cuyo «egocentrismo delirante, mezclado con una autocompasión histérica» (RA 202) lo hermanan, como supo ver Thomas Mann, con la concepción romántica del artista, que subyace asimismo en la autorrepresentación del Julio Guzmán de Reyles. Mediante un entrevero de discursos tan argentino como la payada, Piglia advierte al lector del contexto histórico-social desde el que debe interpretar la dialéctica entre *Mi lucha* y *El proceso*, publicados ambos en 1925, aunque el texto de Kafka saliera de la imprenta póstumamente: la analogía entre los campos de exterminio y los de detención, así como entre el estado de cosas narrado por Kafka, casi un lustro antes de la Segunda Guerra Mundial, y el Proceso de Reorganización Nacional en la Argentina. De este modo su novela pudo sortear además la política de censura cultural que permitió al ciudadano medio mantenerse tan ignorante como el alemán medio de los años treinta y cuarenta, que «sobre los campos de concentración [...] nunca supo nada hasta el momento de los procesos de Nüremberg» (RA 115).

Sobre este pacto de silencio volveremos más abajo, al abordar la lectura de *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela. No obstante, conviene adelantarlo aquí por su relación con el mencionado uso de la lógica narrativa del policial por parte del personaje narrador de la novela. Qué mejor modo de hablar de la realidad política inmediata que narrar aparentemente solo un debate entre intelectuales —a través del intercambio epistolar de la primera parte y el diálogo de la segunda—, mientras se están narrando también, de un modo enigmático (Piglia, 2000a: 107), los hechos históricos del presente de la escritura, que son, al fin y al cabo, los que nos permiten interpretar ese aparente galimatías de citas eruditas, cuya función es saturar la lectura paranoica de

todo censor (Piglia, 1991), representado en la novela por el personaje de Arocena. Aunque este recurso conlleva el riesgo de saturar también la capacidad interpretativa de otros lectores. Piglia se muestra consciente de ello, cuando el senador Ossorio equipara su tarea descifradora con la del censor Arocena: «Lee cartas igual que yo. Lee cartas que no le están dirigidas. Trata, como yo, de descifrarlas. Trata», dijo, “como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia”» (RA 46). Aunque puede que sea la estrategia elegida por el autor: para fortalecer el enigma, de modo que el texto responda a las expectativas del lector del género: «La historia policiaca se le debe escapar al lector razonablemente inteligente. Este y el problema de la honestidad son los dos elementos más desconcertantes de la creación de obras policiacas» (Chandler, 1995: 391). Como matiza Chandler, «el problema del juego limpio de la historia policiaca es puramente profesional y artístico y [...] no tiene en absoluto un significado moral» (Chandler, 1995: 396). La propuesta de Chandler para solventar el problema consiste precisamente en desviar la atención del lector, despistarlo, como hace Piglia a través del juego intertextual:

A este escritor particular le parece a menudo que el único método razonablemente honesto y efectivo que queda de engañar al lector es hacerlo ejercitar la mente en los puntos erróneos, hacerlo resolver un misterio (puesto que está casi seguro de resolver algo) que lo haga aterrizar en una senda secundaria, pero que toque solo tangencialmente el problema central (Chandler, 1995: 396-397).

En la obra de Valenzuela encontramos otra muestra de cómo las estrategias para eludir la censura aumentaron la dificultad de un texto ya complejo. Se trata de la supresión de la «Página cero» de su novela *Como en la guerra*, que narra la tortura y el asesinato de uno de los protagonistas. Conocer el final de esa historia al comienzo de la novela ofrece al lector un contexto clave para interpretar el sentido de las páginas que siguen. Además de sortear la censura, el uso del silencio y del sobreentendido permite a ambos autores reproducir su propia experiencia de la represión. Pues, como sintetiza un personaje de Valenzuela: «Usted no ve nada, no vio nada, ni verá. Si ve, la matan» (RN 73). Y en este sentido, el género policial «tiene un uso del lenguaje que es muy aleccionador [...] siempre el que habla pierde» (Piglia, 2001a: 208).

Desde la perspectiva de la noción de utopía de Piglia, *El proceso* sería un texto paradigmático de la novela del porvenir que Reyles no llegó a encontrar a través de su legitimación de la voluntad de poder, que propicia, en cambio, proyectos utópicos como

el de Hitler. Los escritos de Kafka «son la anticipación de lo que veía como posible en las palabras perversas de ese Adolf, payaso, profeta que anunciaba, en una especie de sopor letárgico, un futuro de una maldad geométrica. Un futuro que el mismo Hitler veía como imposible, sueño gótico donde llegaba a transformarse, él, un artista piojoso y fracasado, en el Führer» (RA 205). Mientras que el escritor sí es consciente de la eficacia política de las palabras: «El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas» (RA 204). Kafka vulnera los límites impuestos por una poética mimética para ficcionalizar tal posibilidad: el Estado como instrumento del terror, del sadismo furtivo, como resultado de la realización de la fantasía romántica de la obra de arte total que Hitler «dicta a sus ayudantes» (RA 205), mientras Kafka en silencio escucha «por debajo del murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad» (RA 203). Son dos modos antagónicos de concebir el sentido político de la palabra: «No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad» (Piglia, 2001a: 123). El discurso del hombre de Estado y el del novelista son concebidos como antagónicos: si el discurso del primero es el arte de la persuasión, del hacer creer, en definitiva, de la verosimilitud, pues «no se puede gobernar con la pura coerción» (Piglia, 2001a: 191), y dado que son los escritores quienes tienen un conocimiento específico sobre las estrategias orientadas a conseguir tal efecto de creencia, la ficción construida por el poder puede ser vista por los escritores y los críticos con una mirada diferente de como la miran los historiadores y los políticos, [...] nosotros tenemos mucho que decir sobre esos mecanismos (Piglia, 2001a: 191). El narrador detective de Piglia es su respuesta al «para qué» del arte, atribuyendo al novelista una tarea antitética a la asignada por Reyles, que era, no obstante, la que hacía suya el protagonista de *El terruño* y que Luisa Valenzuela asume de este modo:

En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué nos están diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario. [...] es posible descubrir en el juego de connotaciones y asociaciones una posible verdad que se cuele contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias.

En algo similar habrá pensado Baudrillard cuando habló de la «transparencia del mal», insistiendo que no se trataba de un mal transparente en sí sino del que se transparenta tras los discursos en apariencia más inocentes (Valenzuela, 2001: 90-91).

En este sentido, los narradores detectives de Piglia y Valenzuela ficcionalizan una profunda reformulación del intelectual comprometido, que no solo no exige que contraiga determinado vínculo con un proyecto político institucionalizado, sino que mantenga su independencia, aunque esto no excluya su actuación en el espacio público como intelectual, de acuerdo con la noción de escribir con el cuerpo, de Luisa Valenzuela, sobre la que volveremos más abajo. Su reformulación del compromiso político del escritor implica asimismo una práctica estética que trate de satisfacer el deseo acuciante de intentar vislumbrar algún sentido de situaciones en las que lo inefable y el no decir definían la cotidianidad, desde la absoluta convicción de que «nadie es dueño de la verdad y menos yo —dice Valenzuela— que he caminado por las calles en sombra sabiendo que los que se creían dueños de la verdad quizá me estaban acechando y eran todos asesinos» (2001: 134).

Valenzuela y Piglia se desmarcan de la función que Rodó o Gálvez atribuían a los escritores: el deber prescriptivo asumido por ellos mismos. Desde esa perspectiva, la frase con la que el lector termina descifrando el enigma de *Respiración artificial* —«Al que encuentre mi cadáver» (RA 213)— certifica la muerte del intelectual utópico, concebido como «mecenas ideológico» (Benjamin, 2004: 33-37)⁹³, que Piglia confirma en *Crítica y ficción*:

Quizás ahora que la literatura en este sentido ha muerto, se pueda por fin, escribir. La muerte de Octavio Paz podría entenderse como la muerte del último que intentó conservar una función que la sociedad había perdido y la conservó a cambio de perderlo todo, a cambio de excluir la literatura para conservar la figura pública del escritor como ideólogo, Paz era en este sentido una figura anacrónica, obviamente, una especie de Lugones fuera de estación [...] (Piglia, 2001a: 173).

Valenzuela, por su parte, sintetiza así la tarea del escritor tras la muerte del intelectual utópico, reafirmandose en el lugar de enunciación extrainstitucional que Bourdieu reclama para el intelectual: «Si creemos tener una respuesta a los problemas del mundo más nos vale ser políticos e intentar o no arreglar algo con el poder que la política nos otorga. La literatura no pretende arreglar nada, es más bien una perturbadora, es la gran removedora de ideas, gracias a lo cual las ideas no permanecen estancadas hasta descomponerse» (Valenzuela, 2001: 84).

⁹³ Se trata del discurso ya citado «El autor como productor», que pronuncia en 1934 en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, donde acude invitado por el Partido Comunista local.

2.2.1.3. Nuevos escritores utópicos vs. progresistas escépticos

La desacreditación mediática de estos intelectuales comúnmente denominados utópicos sobrevendrá en el segundo fin de siglo con las imágenes de la caída del Muro de Berlín y tan solo dos años después, las de los tanques de combate en la Plaza Roja de Moscú. La proclamación del final de la Unión Soviética por parte del futuro presidente Yeltsin acapararía las portadas de los diarios y las cabeceras de los anodinos noticieros televisivos del verano —en el hemisferio norte— de 1991. En Argentina semejante espectáculo internacional desautorizaba eficazmente cualquier resistencia frente a todo plan de reformas de corte neoiberal, como el llevado a cabo por el gobierno de Carlos Menem en un país devastado económicamente por la crisis de los ochenta y moralmente por el terrorismo de Estado que había alcanzado sus cotas más altas en los setenta. Menem puso en marcha toda una serie de cambios orientados hacia la adopción definitiva «de un paradigma neoliberal, neoconservador y neopopulista» (López, 2007), acorde con el del mercado mundial, ahora llamado global.

Si como veíamos más arriba, tras el centenario de la muerte de Dios las profecías del terrible profesor de Basilea continúan siendo muy productivas para generar discursos catastrofistas, la declaración oficial del fin de la Guerra Fría, tras el fracaso del sistema comunista soviético, supuso el golpe de gracia mediático para los intelectuales que aún ofrecían resistencia al fin de los grandes relatos. Así lo certifica Jean-François Lyotard en 1983 desde las páginas de *Le Monde*, bajo un título tan generalizador como impactante: «La tumba del intelectual». Su artículo, en realidad, da cuenta únicamente del fin de la influencia ideologizante y prescriptiva ejercida por los mecenas ideológicos de los que habla Benjamin y de los que se desmarca Borges en 1970: «Solo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido» (Borges, 1971: 9). Lyotard hace coincidir al fabulista con el intelectual, dado que así son presentados en los medios de comunicación:

Los intelectuales son, más bien, espíritus que, poniéndose en el lugar del hombre, de la humanidad, de la nación, del pueblo, del proletariado, de la criatura o de alguna entidad de este tipo, es decir, identificándose con un sujeto dotado de un valor universal, describen, analizan, desde este punto de vista, una situación o una condición y prescriben lo que hay que hacer para que este sujeto se realice o, al menos, para que su realización progrese (Lyotard, 1999: 81).

Sellada la tumba del intelectual, Lyotard da la bienvenida a los llamados *décideurs*: expertos cuya autoridad para intervenir en el campo político no procede de su independencia de las instituciones, como en el caso de los intelectuales definidos por Bourdieu, sino, muy al contrario, de su asunción de responsabilidades institucionales (administrativas, económicas, sociales, culturales) o, al menos, del compromiso de no perder de vista los límites derivados de la llamada razón de Estado, que es la razón política de la facción gobernante, a la que los *decideurs* deben subordinar las intervenciones en su campo específico de conocimiento. De este modo su saber resulta operativo en la toma de decisiones orientadas hacia la obtención de «la mejor relación input / output (costo / beneficio, simplificando) relativa a una operación» (Lyotard, 1999: 81). Para Lyotard, por tanto, el fin de la función ideologizante del intelectual presupone su sustitución por estos otros expertos a los que se les encomienda también ponerse en el lugar del otro: el político de profesión.

Sin salir del campo intelectual francófono, la declaración de Lyotard encuentra una réplica contundente en estas palabras de Maurice Blanchot, quien, bajo un título tan explícito como *Los intelectuales en cuestión*, reafirma la posición extrainstitucional como el lugar de enunciación que les corresponde:

Yo no soy de los que entierran satisfechos bajo una losa fúnebre a los intelectuales, en primer lugar porque ignoro lo que significa ese término. [...] ¿Intelectual? No lo es el poeta ni el escritor, no lo es filósofo ni el historiador, no lo es el pintor ni el escultor, no lo es el sabio, aunque sea profesor. Parece que no se lo sea todo el tiempo como tampoco que se lo pueda ser por completo. Es una parte de nosotros mismos que no sólo nos aparta momentáneamente de nuestra tarea, sino que nos vuelve hacia lo que se hace en el mundo para juzgar o apreciar lo que se está haciendo de él. Dicho de otro modo, *el intelectual está tanto más cerca de la acción en general y del poder cuanto menos se mezcle en la acción y menos poder político ejerza. Pero esto no quiere decir que se desinterese. En la retaguardia de la política, no se aparta ni se retira, sino que trata de mantener esa distancia y ese impulso de retirada para aprovecharse de esa proximidad que le aleja con el fin de instalarse en ella (precaria instalación), como un centinela que no estuviera allí más que para vigilar*, mantenerse despierto, escuchar con una atención activa que expresa menos la preocupación por sí mismo que la preocupación por los otros⁹⁴ (Blanchot, 2001: 55-56).

Pues, al fin y al cabo, como venimos verificando a lo largo de este estudio, el llamado problema de los intelectuales, como sintetiza Bobbio, «es el problema de la relación entre éstos [...] y el poder» (106), que admite varias posibilidades. Lewis A.

⁹⁴ Subrayado mío.

Coser en la segunda parte de su ensayo *Men of Ideas* (1965) propone una iluminadora clasificación del vínculo entre los intelectuales y el Estado, en la que no incluye la posición de aquellos intelectuales que se desmarcan de cualquier relación con la política institucional:

- a) Los intelectuales están en el poder político.
- b) Los intelectuales intentan influir sobre el poder, sin asumir la toma de decisiones.
- c) La labor de los intelectuales consiste en legitimar el poder político.
- d) Los intelectuales son los críticos del poder, se da una relación de antagonismo entre el poder ideológico y el poder político.

Esta última opción que, como matiza Blanchot, no implica que los escritores se desinteresen de la política, es la que adoptan Piglia y Valenzuela, ante la tendencia creciente en el campo intelectual argentino de una posición asimilable a la de los *decideurs*, descrita por Piglia en 1987, dos años antes de que Menem relevara a Alfonsín en la presidencia: «Adaptarse al reto neoconservador, a la elegancia cínica, a la defensa del orden, a la muerte de las vanguardias. En la Argentina, eso produce un híbrido muy divertido: el progresista escéptico», que sustituye el neoidealismo de raigambre arielista por «el exceso de realismo, la falsa politización», al permitir que sean los políticos quienes definan y dictaminen «qué debe entenderse por real, qué es lo posible, cuáles son los límites de la verdad. [...] La política inmediata define el campo de reflexión. Parece que los intelectuales tienen que pensar los problemas que les interesan a los políticos», hacerse cargo de «una responsabilidad desplazada». Piglia interroga: «¿Por qué voy a tener que pensar yo con las categorías del ministro del Interior?» (Piglia, 2001a: 102-103). Frente a ese renovado antiintelectualismo de orientación conformista, Piglia y Valenzuela confieren a la literatura una función hostigadora, «removedora de ideas», ficcionalizada a través de sus narradores detectives.

2.2.2. *Novela negra con argentinos, otra novela de artista del segundo fin de siglo: narradores detectives y cómplices de lo negro del policial*

Los sujetos artísticos que habitan las ficciones de Luisa Valenzuela también detentan la lógica del detective, su perspectiva es la del centinela al que se refiere Blanchot. Pero, como adelantábamos más arriba, su punto de partida, sin soslayar la realidad inmediata, no es la concepción de lo social como enigma que centra la atención de Emilio Renzi. Walsh supo ver la eficacia de los procedimientos narrativos del policial para dar testimonio de los hechos históricos de la realidad efectiva: trabaja como «un historiador del presente, [que] denuncia los manejos del poder» (Piglia, 2000b: 14); y para ello hace uso del juego preciso de resonancias, ecos y afinidades, que el grupo Sur, como afirma Walsh, introdujo definitivamente en la tradición hispánica. Sus ficciones son todo un «arte de la elipsis», un trabajo «con la alusión y lo no dicho, y su construcción es antagónica con la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social» (Piglia, 2000b: 14). Piglia dota a su alter ego de esa misma lógica narrativa para transmitir la experiencia del descubrimiento de los hechos históricos, pero a través de una ficción: a la luz de la payada ficticia entre Hitler y Kafka el contraste entre esta poética mostrativa y la no ficción de Walsh resulta diáfano. *Respiración artificial* es además una obra manifiestamente metaliteraria, que muestra el sentido político del discurso literario. Su perspectiva materialista de la historia que, como vimos, subyace en su escritura y asimismo en su lectura de la novela negra de Chandler, se muestra coherente con la fusión de su personaje escritor y el del detective creado por este. El sentido político de la escritura de Valenzuela se sustenta también en el enunciado de un enigma que reproduce y muestra el del entramado social pero establece además un vínculo ineludible con el llamado Secreto. La concepción de lo social como enigma sería equivalente a uno de esos secretos (con minúscula) que Valenzuela denomina, citando a Michael Taussig, el *secreto público*, «oxímoron sólo en apariencia que define el hecho de saber lo que *no* debe saberse, “aquello que se conoce pero no puede ser dicho”» (Valenzuela, 2003: 76). Es el contenido autocensurado en sus novelas, al que no referimos más arriba, cuya supresión, además de sortear la prohibición del texto, reproduce el pacto de silencio acerca de la violenta represión política, de igual modo que lo hace en los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* (1976), donde Valenzuela despliega un juego de «conversaciones oídas a medias, palabras sueltas, secreteadas, dichas con temor» (Valenzue-

la, 2001: 130), que tanto recuerdan a esa historia «erizada de improbabilidades» (Walsh, 2007: 21), que comenzó a ver la luz cuando un hombre dice, frente a un vaso de cerveza: «Hay un fusilado que vive» (Walsh, 2007: 21). Las respectivas poéticas mostrativas de Valenzuela y Piglia responderían a la necesidad de renovación técnica enunciada por Walsh:

Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo, y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable (Walsh, 1998: 326).

Podríamos decir que Walsh en *Operación masacre* reelabora el legado de Balzac, para enunciar el testimonio social de una forma enigmática. El enigma, como el secreto público, es verbalizable, aunque deba quedar inverbalizado. Pero la indagación última de los escritores de Valenzuela se orienta hacia el Secreto, inasible, inverbalizable: «Con la escritura, con la intuición o la razón, es decir navegando las turbulentas aguas del lenguaje, siempre alcanzaremos una región donde el Secreto, como el oscuro objeto del deseo, se yergue sólido y [a] la vez inasible. Porque el Secreto al que aludo tiene su morada más allá de las palabras, pero un pasito apenas» (2003: 14). De ahí que su escritura se articule a través de lo que ella denomina «un hilo Cortázar» (2002b: 15): hilo de Ariadna que orienta a sus escritores a través de los oscuros laberintos trazados por Freud para «tirar del hilo queriendo acercar cada vez más al Minotauro» (Valenzuela, 2002b: 27).

Esta es la experiencia de la búsqueda literaria y biográfica que llevan a cabo los dos escritores protagonistas de su *Novela negra con argentinos*, Roberta Aguilar y Agustín Palant. Como vimos más arriba, la propia autora explica su indagación a partir de las convenciones del género policial y se distancia, como hicieron los miembros del grupo Sur, de la visión simplificada, sesgada y reduccionista, ofrecida por los clichés de la cultura de masas, «los famosos *who-done-it*», decía ella, donde, al develarse la identidad del asesino, que nunca debe ser el personaje que tiene razones conocidas para ello y ahí reside toda la complejidad de la trama, se consuma el verdadero crimen literario. En *Novela negra con argentinos* Valenzuela se desmarca de ese esquema narrativo, al

desvelar la identidad del asesino en la primera página: Agustín Palant. Porque el secreto que hila y aplaza la trama no es simplemente este. Sus personajes han de reunir el coraje para «asomarse no, como se dice, a la estúpida página en blanco —eso sería de risa, de juguete— sino a ese más allá oscuro, el agujero de nuestra propia alma o de nuestro propio inconsciente, como quieran llamarlo» (Valenzuela, 2002b: 17), al que ya se había asomado la novela negra en los años sesenta, a través de la obra de Ross MacDonal, pseudónimo con el que firmaba Kenneth Millar, «quizás el más importante autor de finales del siglo XX y para algunos el único equiparable a los anteriores» (Giardinelli, 2013: 123), es decir, a Hammett, Chandler y Cain. MacDonald «fue el primero en incorporar una perspectiva psicológica freudiana que, hasta él, en este género era desconocida» (Giardinelli, 2013: 126) y que podríamos considerar una aportación semejante a la de Hammett, cuando estableció las bases del policial negro en *Cosecha roja* (1929). Así lo reivindica Chandler en su célebre ensayo *El simple arte de matar* (*The simple art of murder. An essay*, 1944):

The only reality the English detection writers knew was the conversational accent of surbiton and Bognor Regis. If they wrote about dukes and Venetian vases, they knew no more about them out of their own experience than the well-heeled Hollywood character knows about the French Modernist that hang in his Bel-Air château [...]. Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it onto the alley; it doesn't have to stay there forever, but it looked like a good idea to get as far as possible from Emily Post's idea of how a well-bred débutante gnaws a chicken wing.

[...] Hammett gave murder back to the kind of people that commit for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hands, not handwrought dueling pistols, curare and tropical fish. He put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes (Chandler, 1996: 68-70).

Valenzuela ficcionaliza el viraje que Hammett imprimió al policial al trasladar el escenario del crimen desde los suntuosos salones victorianos hasta el callejón de los suburbios, cuando Roberta Aguilar obliga a su colega a reorientar la *flânerie* por Park Avenue hacia el «callejón estrecho y maloliente detrás del bello mamotreto tipo torta rococó que *in illo tempore* había sido el departamento central de policía, nada menos» (Valenzuela, 2004: 357). Lo hace regresar, como le dice ella, a los «barrios ominosos por los que una vez te internaste» (Valenzuela, 2004: 442). A través de estos personajes Valenzuela ficcionaliza su propia búsqueda de la verdad a través de una escritura que entronca con los procedimientos de uno y otro lado de lo negro del policial. Roberta

Aguilar ya ha hecho suyos esos procedimientos y Agustín Palant los descubrirá a lo largo de su travesía junto a ella. La descripción que hace esta escritora de la escena de tortura que contempla en otra de sus visitas al mencionado local sadomasoquista donde trabaja Ava Taurel remite a *Cosecha roja*, de Hammett, y a su rescate de la corporeidad, con el que nos recuerda «that murder is an act of infinite cruelty, even if the perpetrators sometimes look like playboys or college professors» (Chandler, 1996: 74): «He aquí el verdadero peligro [...]: la contaminación, el ser salpicados por la probable muerte roja como en un Poe muy fines siglo XX» (NN 423). Roberta busca en lo negro del policial la forma para indagar en la rememoración de la experiencia del horror: «No puedo dejar de pensar en toda esa gente que es y será torturada absolutamente contra su voluntad» (NN 422), mientras contempla el espectáculo sadomasoquista. La memoria del horror frente al silencio establecido por imperativo legal forma parte de la respuesta de Valenzuela a la pregunta acerca del «para qué» de la literatura, y su humor negro, «poderosa lente para mirar el sol sin que su feroz luz nos enceguezca» (Valenzuela, 2001: 178), disuelve la nostalgia elegíaca de Hölderlin:

Una también —y esto sí que es embromando— se pregunta para qué escribe. Porque una en este caso pertenece cuerpo y alma y mente al llamado tercer mundo donde existen urgencias para nada literarias.

Después surgen todo tipo de respuestas (excusas). La necesidad de conservar la memoria colectiva es una de ellas, bastante indiscutible (2001: 123).

Valenzuela completa su respuesta a través de Roberta Aguilar, cuando esta insta a Agustín Palant a escribir con el cuerpo:

Yo tampoco sé pero lo siento; escribí con el cuerpo, te digo. El secreto es res, non verba. Es decir, restaurar, restablecer, revolcarse. [...] Y sí. Somos todas putas del lenguaje: trabajamos para él, le damos de comer, nos humillamos por su culpa y nos vanagloriamos de él y después de todo ¿qué? Nos pide más. Siempre nos va apedir más, y más hondo. Como en nuestros memorables transportes urbanos, «un pasito más atrás», lo que quiere decir un pasito más adentro, más adentro en esa profundidad insondable desde donde cada vez nos cuesta más salir a flote y volver a sumergirnos (NN 354).

Esa indagación lingüística de raigambre estructuralista adquiere en la obra de Valenzuela el mismo sentido político que ella atribuía a la prosa de Cortázar: poner el cuerpo allí donde ponía la palabra, e inversamente poner palabras allí donde su cuerpo y / o su mente deambulaban. Eso fue lo que hizo mientras escribía el volumen *Aquí pasan cosas raras*:

Muchos años más tarde mi literatura también estuvo hecha de otra lección de Rodolfo Walsh a la que en su momento no presté atención alguna. Quiso cierto día enseñarme las flexiones y los duros ejercicios físicos que practicaban los entonces guerrilleros cubanos en la Sierra Maestra. [...] Sin embargo esas guerrilleras sabidurías del cuerpo apenas percibidas quizá emergieron por otras vías cuando en el '75 me senté en los cafés de un Buenos Aires arrasada por el terrorismo de estado a escribir textos sobre la violencia que eran a mi manera ejercicios de guerrilla.

[...] Estimulados por las razzias súbitas, el inesperado despliegue de armas y las ululantes sirenas parapoliciales desgarrando el aire de la ciudad. Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podía acarrear. Descubrí así lo que podríamos llamar la «escritura política», en el sentido más profundo. Es un intento de desatar hasta el más imperceptible de los nudos con los cuales se estaba tejiendo a nuestro alrededor una red de dominación (Valenzuela, 2001: 129-130).

Escribir con el cuerpo en la obra de Valenzuela supone afrontar la escritura como un acto, que es un acto político de compromiso con el lenguaje: «Al escribir con el cuerpo también se trabaja con palabras. [...] Es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario» (Valenzuela, 2001: 121), en el que «los poros o la tinta son una misma cosa. Una misma apuesta» (Valenzuela, 2001: 126). Un acto de escritura en el que el testimonio de lo indecible, de la tortura, del horror, en el sentido dado por Kristeva (1980), sobre el que volveremos más abajo, se entrelaza con el acto subversivo de una indagación específicamente literaria que trata de transmitir, transferir, *la jouissance*, de acuerdo con la concepción de Barthes en *El placer del texto* (1973). La escritora protagonista de *Novela negra con argentinos* revisita este ensayo donde se afirma la cualidad corporal, *res non verba*, de la escritura: «L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son kâmasûtra (de cette science, il n'y a qu'un traité: l'écriture elle-même)» (Barthes, 1973: 14). Y su propia experiencia confirma la ligazón entre el acto de escribir y la experiencia del goce, la imposibilidad de decir el goce: «En esa noche su sensación primordial es que galopa, y que galopa energía. Lo que más le gusta. Escribiría la palabra energía con mayúscula si estuviera escribiendo, pero está bailando aunque en realidad está escribiendo de una forma mucho más física: con el cuerpo. Es una escritura sin marca para un solo lector(a), ella misma» (NN 351-352). Experiencia que la propia Valenzuela comparte con sus lectores en *Peligrosas palabras*:

A veces la energía se hace palabra pero no se imprime ni con el delicado trazo de una pluma fuente que es lo más voluptuoso del acto de escribir. Siempre hay que festejar —ya sea en un café o en un tren subterráneo— cuando una feliz combinación de palabras, una alusión o una asociación fortuita y muchas veces fur-

tiva, ilícita, desenrosca el hilo mental de una escritura sin marca (Valenzuela, 2001: 135).

Porque para Valenzuela, la iluminación profana a la que se accede a través de la escritura con el cuerpo está indeblemente unida, como para Barthes, al goce interdicto. El placer del texto, esto es, «toute l'excitation se réfugie dans l'*espoir* [...] de connaître la fin de l'histoire» (Barthes, 1973: 20), momento en el que experimentamos la iluminación acerca del sentido del texto⁹⁵, esa revelación que desenmaraña el hilo de la fábula es una experiencia gozosa, de *jouissance*, que, a diferencia del placer, es imposible verbalizar:

La jouissance est in-dicible, inter-dite. [...]
L'écrivain de plaisir (et son lecteur) accepte la lettre; renonçant à la jouissance [...]: la lettre est son plaisir; il en est obsédé, comme le sont tous ceux qui aiment le langage (non la parole), tous le logophiles [...].
Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le text impossible (Barthes, 1973: 36-37).

Ese límite de lo indecible que además es lo interdicto, lo censurado, signa la escritura de Luisa Valenzuela, que heredaría de esta propuesta la concepción de la palabra como máscara: «La escritura es esa máscara, esa superficie moldeable y visible», cuyos significantes configuran «planos y texturas que encubren («enmascaran») el vacío, la ausencia de significados, para generar sus propios contenidos» (Fernández, 1985: 172). Realización perfecta de la autonomía del arte: «tous les signifiants sont là et chacun fait mouche» (Barthes, 1973: 17). Valenzuela y sus narradoras subvierten esta herencia, al hacer que la palabra no encubra ya la ausencia de significados, sino la de significantes: «Las palabras, en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan. Por eso mismo conviene insistir con la lectura, tenazmente, sin respiro, porque el significado se irá develando en el preciso momento de dar vuelta a la página» (Valenzuela, 2003: 32). Y qué modelo de lectura se ajusta mejor a esa insistencia en la búsqueda del sentido velado que el correspondiente al género policial: «el lector de novelas policiacas es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial» (Borges, 1995: 351). La misma que define la lógica del investigador, magistralmente ficcionalizada por Luisa Valenzuela en su relato «Cuarta versión», cuyo título ya nos invita a una

⁹⁵ Sobre la lectura de la crítica literaria, dice Barthes: «Comment lire la critique? Un seul moyen: puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position: ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident —moyen sûr pour le manquer—, je puis m'en faire le voyeur: j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion» (1973: 31).

lectura metaliteraria, al tiempo que hace referencia a los avatares de la redacción de esta historia que iba a ser «una larga novela sobre el Embajador y la Bella» (Valenzuela, 2002: 51), de la que finalmente «quedan sólo unas 70 páginas (y eran más de 300), en una cuarta versión que resume aquello que ya nunca más será dicho» (Valenzuela, 2002: 199). A las dificultades de la creación deben añadirse las que hubo de sortear su autora para llegar al público cuando finalmente se editó en el volumen *Cambio de armas*, prohibido en la Argentina del Proceso. El relato narra la lectura de un testimonio de vida durante el mencionado Proceso:

Lo que más me preocupa de esta historia es aquello que se está escamoteando, lo que no logra ser narrado. ¿Una forma del pudor, de la promesa? Lo escamoteado no es el sexo, no es el deseo como suele ocurrir en otros casos. Aquí se trata de algo que hierve con vida propia, hormigueando por los pisos altos y los subsuelos de la residencia. Los asilados políticos. De ellos se trata aunque estas páginas que ahora recorro y a veces reproduzco solo los mencionan de pasada, como al descuido (Valenzuela, 1982: 21).

Tras la visita al ensayo de Barthes, Roberta Aguilar, «princesa del metalenguaje» (NN 391), lleva a cabo su propia reescritura del placer del texto, del «texte de jouissance» (Barthes, 1973: 25), utilizando como soporte la piel de la realidad extraliteraria, que las propuestas más radicalmente antirreferenciales, elogiadas por Barthes, denostaban: «Dans *Cobra*, de Severo Sarduy [...] l'alternance est celle de deux plaisirs *en état de surenchérissement*; l'autre bord, c'est l'autre bonheur: *encore, encore, encore plus!* encore un autre mot, encore un autre fête. La langue se reconstruit *ailleurs* par le flux pressé de tous les plaisirs de langage. Où, ailleurs? au paradis de mots» (Barthes, 1973: 17). El propio Severo Sarduy sintetiza paradigmáticamente la orientación antirreferencial de su propuesta de entonces en *Escrito sobre un cuerpo*:

Todo en él [el realismo], en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del «mundo que nos rodea», la de los eventos, los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un «mundo fantástico». Pero es lo mismo: realistas puros — socialistas o no— y realistas «mágicos» promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del *origen*, de un algo primitivo y *verdadero* que el autor llevaría al blanco de la página (Sarduy: 1150).

La confluencia entre la experiencia del goce y la de la iluminación profana, revestida de connotaciones políticas, emparenta a Roberta Aguilar con las narradoras pro-

tagonistas de *El Mañana* (2010). Su travesía a bordo del buque, cuyo nombre da título a la novela, es también una travesía a través de las procelosas aguas del lenguaje. Bajo sospecha de haber descubierto algún secreto que supone una amenaza para el orden social establecido en un país innombrado, que pudiera ser Argentina, pues argentina es la protagonista, son confinadas en arresto domiciliario. El título de la novela ya es un homenaje con connotaciones políticas: es el del barco que aparece en los sueños del personaje de Oreste en la novela *Mascaró, el cazador americano* (1975), de Haroldo Conti (Valenzuela, 2001: 114), que «vivió poniendo siempre su cuerpo allí donde estaba su palabra. Y también donde no estaba: in absentia» (Valenzuela, 2001: 117). El silencio emparenta a los personajes de Conti (Valenzuela, 2001: 114) y a la escritora protagonista de *El Mañana*:

Silencio por haber callado lo imposible de ser dicho. ¿Qué otra cosa es el silencio sino la deglución de todo imposible vocablo? [...] Tampoco sabré escribirlo porque el silencio dibuja con gesto invisible sobre la página en blanco. Es decir... no, no es decir, es tan sólo dejar que lo no dicho asome sus narices. [...]

La comprensión de aquello que en el Mañana se dio por añadidura, o más bien la añadidura de todo lo proferido en verborragia inútil para recalcar lo otro: el secreto diseño del silencio (Valenzuela, 2010: 86).

La necesidad de dejar que lo no dicho asome a través de actos de escritura que se hacen materia novelable en la producción de Valenzuela —«haber abierto el camino de la escritura. Vaya una a saber si podré repetir la hazaña, pero no importa» (Valenzuela, 2007: 225)— hace que Roberta Aguilar opte, como veíamos más arriba, por los procedimientos de la variante del policial que incluye la corporeidad y también la indagación psicoanalítica, con el fin de trazar y transitar una escritura jánica en dos sentidos. Por una parte, es una vía bidireccional de comunicación, con el lector y consigo misma, como vimos que explicaba Valenzuela. Y por otra, adopta una perspectiva jánica al reunir la perspectiva del detective y la del cómplice. Roberta Aguilar ya no es solo la detective, como en el caso de *Respiración artificial*, donde Renzi recibía el legado del caballero andante desfacedor de entuertos creado por Chandler. En *Novela negra con argentinos* su equivalente, la narradora detective Roberta Aguilar, está emparejada «con un criminal» (NN 399) y se convierte en su cómplice: «El primer paso de Roberta en la historia de Agustín no fue de indagación sino de ocultamiento» (NN 378) de toda huella del crimen, incluido el revólver. Pero, sobre todo, será su cómplice en la indagación del oscuro secreto que le fue evocado por la representación teatral, a la que acude con la

entrada que le regala un enigmático desconocido. La función removedora del recuerdo silenciado que cumple aquí el teatro prefigura la de la Máquina de la memoria que aparece en la novela publicada por Valenzuela en 2007, *La travesía*: reafirmación de la necesidad de la literatura como salvaguarda de la memoria colectiva. El antecedente literario de este dispositivo, análogo a la máquina de narrar de Macedonio en *La ciudad ausente*, es el teatro renacentista, el Teatro de la Memoria del Mundo, de Giulio Camillo, que viene a ser una especie de Aleph, «una posibilidad mágica de entenderlo todo por asociación para luego poder transmitirlo en palabras brillantes con el brillo de la verdad, palabras que producían efectos mágicos. Eso se decía, entonces» (Valenzuela, 2007: 24). La Máquina de la memoria de Valenzuela es también Máquina de poemas que «hubiera sido importante poder llevar [...] hasta su máxima consecuencia, hasta su consecuencia de archivo imborrable, de computadora mágica [...] y saber cuántos eran los que querían delete y cuántos save» (Valenzuela, 2007: 54). Esa misma indagación a través de la escritura es la que llevan hasta sus últimas consecuencias los escritores protagonistas de *Novela negra con argentinos*, que buscan el sentido, ese saber no sabido, la forma literaria definitiva para narrar su experiencia de la historia reciente:

—¿Cómo sigue tu novela?— preguntó por fin Roberta rompiendo un silencio demasiado cargado.

[...]

—No me refiero a esa novela, me refiero a la otra que empezaste el viernes.

—Ésa. Ésa no es novela. Es una obra de teatro. Tragedia. Acordate.

—Contámela.

—No puedo, todavía está en carne viva. Y necesito la escena, la escena del teatro, las tres paredes de siempre más el muro invisible, el de la convención. La pared que no existe es la que más necesito, para apoyarme. Hay también un hombre.

—Un hombre muerto.

—No, ni me lo recuerdes. Otro, un hombre vivo, suelto por ahí, que en cierta noche tenebrosa le regala al protagonista, digamos al antagonista, al antihéroe, una entrada de teatro.

—¿Y el antihéroe por qué acepta?

—Porque es un boludo. Porque es un iluminado, un vagabundo del Dharma. Porque no tiene otra cosa que hacer y se ha estado metiendo en zonas prohibidas. Porque quizá ése era su tremebundo destino, su sino. Porque de joven leyó el Lobo Estepario. Porque lee a Cortázar o a Bataille. Porque no sabe lo que es leer y menos aún escribir. Porque todo es teatro y tanto le da andar por las calles truculentas como meterse en un teatro oscuro. Porque ama a Artaud. Porque no tiene sentido del humor. Porque tiene un loco sentido del humor. Porque está loco. Porque.

—Parala. El protagonista o antihéroe o lo que quieras no necesita conocer sus motivos. Pero vos sí, como autor, digo.

—Yo no soy el autor de nada.

—Sos el autor del hecho (NN 383).

La lógica narrativa de Roberta, que escribe con el cuerpo, permite a Palant superar la falacia del enfoque logocéntrico, desenmascarada por autores como Sarduy, a la que su colega se aferra: «No sé por qué maté, y eso es lo peor de todo» (NN 377), tratando de «develar el secreto donde el secreto no está» (Valenzuela, 2003: 116), con el consiguiente bloqueo de su investigación a través de la escritura: «No iba a poder volver a escribir nunca más, al menos no hasta que entendiera por qué había apretado el gatillo contra una cabeza» (NN 351). Ese *porqué* conduce a Palant por la vereda que Valenzuela, como vimos, trasciende, la del camino logocéntrico que sólo nos lleva donde queremos ir sin permitirnos saber más allá de lo sabido. Palant adopta la perspectiva del criminal que coincide con el abordaje del crimen en la novela psicológica del XIX, ejemplificado por dos los textos mencionados en el segundo capítulo como modelos de la novela del porvenir de Reyles: *El discípulo*, de Bourget, y *Crimen y castigo*, de Dostoievski. La misma poética que hizo de la psicología femenina uno de sus objetos de indagación preferidos; de ahí que el claroscuro cirujano uruguayo Héctor Bravo —rodeado de una «leyenda clara», que le atribuye un pasado tupamaro, y de una leyenda «oscura» de torturador (NN 506)— en una de las cuñas de humor negro que Valenzuela va dispersando a lo largo de sus novelas: «Vos necesitás una explicación para cada cosa. Hasta quisiste matar a una mujer en busca de una explicación. Le volaste la tapa de los sesos para saber qué tiene la mujer dentro de la cabeza» (NN 523). Como vimos, Borges denostaba la indagación llevada a cabo a través de la novela psicológica y proponía, en cambio, el modelo policial de Poe que, además de solventar el problema de la causalidad, como señalaba Borges, otorga el protagonismo al detective. Este viraje de perspectiva, junto con la adquisición de la reformulación descrita de la poética de escribir con el cuerpo, definen el proceso de transformación experimentado por la búsqueda biográfica y literaria de Palant. A lo largo del mismo será capaz de ir «reconociendo y reconciliándose en parte con la otra cara o mejor dicho el culo —el oscuro y delicuescente agujero— de esa ciudad que se le escapaba de entre los dedos, que a cada instante se transformaba en otra» (NN 358), en el Buenos Aires que ambos escritores quisieron dejar atrás trasladando su cuerpo a otro lugar. Para finalmente afrontar qué otras imágenes evocó en Palant la actuación de aquella actriz de teatro, «este personaje lateral y a la vez esencial» (NN 360), que bien podríamos interpretar como ficcionaliza-

ción del aura del actor, que se fundamenta en el aquí y ahora de la representación (Benjamin, 1973: 34), en la unicidad e irrepitibilidad de esa experiencia directa con el espectador; y también como ficcionalización de que «para un actor una palabra no es simplemente un sonido, es una evocación de imágenes. De manera que cuando estén manteniendo una comunicación verbal en escena no hablen tanto al oído como al ojo» (Stanislavski, 1988: 145). Tal experiencia evocadora, análoga a la de Roberta Aguilar ante las escenas de tortura, es la que despierta en Palant «esa mujer [...] quizá nimbada para él por recuerdos de otros tiempos con aromas caseros» (NN 360):

—Pensá qué hubo en tu pasado.

—Nada. Nada, y eso es lo aterrador, nada mientras en mi misma casa de departamentos de Buenos Aires se llevaban a otros inquilinos, encapuchados, y no los volvíamos a ver. Nada, cuando unos vinieron a pedirme ayuda y no pude hacer nada ¿qué querés que hiciera?, si ni les creía del todo, ni siquiera cuando María Inés (NN 524).

La mencionada escritura jánica de lo negro del policial permite a Palant transgredir las censuras propias y ajenas para verbalizar el secreto público, el pacto de silencio cómplice, «la parte más sucia, generalmente la más sórdida, oculta y negada» (Gardinelli, 2013: 17) de la historia argentina de las últimas décadas del siglo XX. Pues, como sintetiza el doctor Bravo: «Para el caso es lo mismo. La misma impunidad y la misma culpa» (NN 523). Este parece hacer suyas las palabras que De Quincey toma prestadas de Lactancio:

Ahora bien, si sólo por hallarse presente en un asesinato se adquiere la calidad de cómplice, si basta ser espectador para compartir la culpa de quien perpetra el crimen, resulta innegable que, en los crímenes del anfiteatro, la mano que descarga el golpe mortal no está más empapada de sangre que la de quien contempla el espectáculo, ni tampoco está exento de la sangre quien permite que se derrame, [...] (De Quincey, 1995: 15).

De Quincey incluye esta reflexión en el primero de los dos artículos aparecidos en el *Blackwood's Magazine*, en 1827 y 1829, respectivamente, que, junto con el *post scriptum* añadido en 1854 para su inclusión en las obras completas, configuran el texto que hoy leemos como *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* donde ya encontramos el cruce de las dos series negras exploradas por Valenzuela, la del policial y la del humor. Y que la autora parece reconocer como antecedente al hacer que el título de De Quincey resuene en el de la conferencia pronunciada por su *femme fatale*

Ava Taurel en la Columbia University: «El sadomasoquismo como una de las Bellas Artes» (Valenzuela, 2007: 108).

No obstante, la iluminación profana finalmente alcanzada por Palant no remite únicamente al secreto verbalizable, al enigma, histórico y biográfico, sino también al Secreto. Los fantasmas que persiguen a la pareja de escritores están más cerca del espectro del padre de Hamlet que de la célebre magdalena de Proust: son portadores de un mensaje que los supervivientes de la tragedia tratan de transferir. Ese es el sentido último de su búsqueda literaria, como el del final de la historia de fantasmas que Roberta Aguilar dice andar buscando: «Nunca supe cómo terminaba la historia y ahora vaya una saber cómo terminan todas» (NN 445). Con una lectura tan edificante trataban de hacer que comiera a la edad de cinco años: dos muchachos se refugian de la tormenta en una «casa abandonada en medio del bosque. [...] y oyen ruidos y crujidos y sienten pánico [...]. No. No es el viento. Es la mujer asesinada que camina por el piso de arriba con un hacha en la mano. Tiene la masa encefálica al aire; alguien la mató de un hachazo en la cabeza y ella está buscando venganza» (NN 445). Su madre irrumpió en ese momento. La búsqueda de ese final se entrevera con la del fantasma de esa otra mujer a quien Agustín Palant asegura haber disparado en su apartamento del Upper West Side con un revólver del calibre 22:

Una mujer anda por el piso de arriba con un hacha en la mano y el cráneo partido en dos por un tiro, no, por un golpe de hacha y busca devolver golpe por golpe.

[...]

Roberta le contó la historia sin final, la pesadilla perpetua (NN 453).

En *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York* (2002) Valenzuela parece desvelarnos el final que les aguarda a los dos muchachos que se refugian en la casa abandonada y apunta hacia el escritor irlandés, contemporáneo de Poe, Joseph Thomas Sheridan Le Fanu⁹⁶ como autor de la historia que permanece inconclusa en la novela de 1990:

Y me compro [...] cuentos de fantasmas de Sheridan Le Fanu [...] con la secreta esperanza de encontrar el cuento de los futuros decapitados que me leía mi

⁹⁶ Uno de los trabajos críticos más iluminadores acerca del papel de este autor en la tradición de la literatura fantástica y de terror fue el ensayo *Elegant Nightmares: The English Ghost Story From Le Fanu To Blackwood* (1978), de Jack Sullivan.

hermana para hacerme comer. Yo abría la boca aterrada, ella metía la cuchara de sopa, yo escuchaba la historia de la mujer con los sesos al aire que buscaba, hacha en mano, en quién vengarse, yo esperaba el desenlace junto con los muchachos en la planta baja de la casa abandonada, mi madre interrumpió la lectura cuestionando si éstas serían historias para leerle a una niñita de cinco años. El cuento interrumpido me provocó alucinaciones visuales esa misma noche y una eterna sed por conocer el final de la historia. [...] Y me pongo a leer *Si par une nuit d'hiver...* de Calvino que me encanta y hete aquí que es la historia de la constante búsqueda de los finales de historias variadas, cercenadas. Me cuenta magistralmente lo que ya sé que no sé (Valenzuela, 2002a: 209-210).

El hecho de que la probable autoría del relato de misterio mencionado en *Novela negra con argentinos* aparezca en un texto híbrido como este, en el que la forma diarística se impone al lector, a diferencia de lo que sucedía en novelas anteriores que también incluyen elementos biográficos, sobre todo, *La travesía* (2001), resulta significativo de la tendencia de Valenzuela a incrementar el peso de dicho elementos:

—¿Cómo se combina lo autobiográfico con la invención pura?
 —Solían ser dos temas separados, y al contrario de la mayoría de los escritores noveles empecé escribiendo historias de invención pura. Siempre me sentí más cómoda en ese campo, en el del no saber qué sucederá después e irlo descubriendo a medida que avanza la escritura. Con mi última novela, *La travesía*, recorrí el camino inverso, el de indagar en lo que no sé dentro de lo que sé, e inventé una protagonista y su circunstancia y la rodeé de gente que conozco, de espacios y percepciones que fueron míos (Valenzuela, 2003: 110).

También la obra de Piglia se encuentra salpicada de elementos con los que el autor va armando un juego pseudoautobiográfico que se hace más manifiesto en la novela corta «En otro país» (*Prisión perpetua*), donde adopta la forma del diario. Pero ni Valenzuela ni Piglia pretenden ofrecer un documento histórico como los *Recuerdos de la vida literaria* de Manuel Gálvez, sino que en sus textos la manifiesta ficcionalización de tales elementos cumpliría una función antitética: hacer que resulte patente la distancia entre la vida y su relato, entre la realidad y su representación.

En la obra de Valenzuela la inclusión creciente de elementos biográficos perfectamente ensamblados con la ficción, como la referencia al cuento de Le Fanu, apunta directamente hacia la necesidad de contaminar las impecables tramas policiales con el testimonio de la violencia que signa la historia de la Argentina de las décadas de los sesenta y ochenta, salpicarlas de muerte roja, como dice Roberta Aguilar, mediante un trabajo con lo negro del policial análogo al que llevaron a cabo los miembros del grupo *Sur* con el modelo de Poe. Y a través de esa tarea específicamente literaria cumplir con

la función que Valenzuela asigna a la escritura y que completa su respuesta al «para qué» del arte: «*traspasar* el Secreto, en el sentido de transferir, atravesar, horadar y hasta quebrantar —como sería el caso de una ley o precepto—. O en el sentido de trasladar, transgredir. Trasponer, como quien cruza un puente o va más allá del sitio establecido» (Valenzuela, 2003: 14). De ahí que el secreto que hila y aplaza *Novela negra con argentinos* hable «no tanto del célebre retorno de lo reprimido cuanto de un retorno de lo trágico» (Valenzuela, 2003: 68): la memoria del Proceso. Lugar histórico, concreto, en el que sitúa a sus escritores para «seguir, por la vía del Secreto, las huellas del mal [...] desde la literatura» (Valenzuela, 2003: 68), tal vez la única capaz de «*decir* el secreto, no revelarlo sino, mediante el ejemplo de *este* secreto, pronunciarnos sobre el *secreto en general*» (Derrida, 2011b: 21). Para preservar el valor ejemplar que le atribuye Derrida, «desde la ficción tenemos sólo una forma de tratar al Secreto: con respeto casi místico, amándolo de la manera como se dice hacen el amor los puercoespines: con sumo cuidado» (Valenzuela: 2003: 14); tal como la experimentada dominatrix Baby Jane sabe que debe acercarse a Agustín Palant, portador del oscuro secreto en *Novela negra con argentinos*: «con vos hay que hacer el amor como lo hacen los puercoespines: con mucho cuidado» (NN 465). Valenzuela logra de este modo que quienes recorremos el cuerpo de su escritura experimentemos cierto desasosiego al atisbar apenas una sombra de «aquello que Derrida llamaría (traduciendo) “la secretidad”, el misterio» (Valenzuela, 2003: 61). Tal vez la mejor caracterización del Secreto ligado a la escritura de Valenzuela sea la ofrecida por su amiga Margo Glantz:

La escritura de Luisa contiene un elemento extraño, difícil de discernir; cuando repaso cualquiera de sus escritos producidos en diversas etapas y siguiendo registros y extensiones muy diferentes resiento una inquietud, un resto equívoco que permanece en el fondo, algo que remite a lo indecible, algo impreciso por ella convocado, una zona oscura que se limita y acota con las palabras que usa y el incesante juego que con ellas organiza, y sin embargo, a pesar de que la enunciación es adecuada y precisa, siempre pasan cosas raras (Glantz, 2009).

2.2.2.1. Enigma y Secreto: dos modos de narrar la incertidumbre

La ficcionalización del Secreto entendida como la transmisión de la experiencia de bordear el límite del lenguaje, de la imposibilidad de cerrar totalmente el texto, del

anhelo de atrapar con palabras el sentido de la iluminación profana en toda su plenitud, marca una distancia fundamental entre la narración en *Novela negra con argentinos* y en *Respiración artificial*. Como en los mejores ejemplos del género, los narradores detectives de una y otra obra afrontan el reto de mostrar que el asesinato de lo real no es el crimen perfecto. En contra de la experiencia dóxica del mundo que conviene en definir la llamada realidad como un estado de incertidumbre radical, los sujetos artísticos de Piglia y Valenzuela coinciden en el uso de los procedimientos del policial para ficcionalizar la posibilidad de conocer la verdad, pero difieren en su narración de la incertidumbre.

Como vimos más arriba, Piglia enuncia el problema de la validez del relato a través del personaje del ingeniero Russo, autor material de la máquina de narrar de Macedonio en *La ciudad ausente*. En *Respiración artificial* Emilio Renzi ya hacía explícita su experiencia como narrador respecto al hecho de que la verdad no se agota en la finitud de lo verbalizable, cuando Tardewski, muy realista, se pregunta «¿cómo hablar de lo indecible? [...] ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje» (RA 209). Por ese motivo, continúa más adelante, «si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor» (RA 210). Renzi asume la incertidumbre pero decide no ahondar en ella. Su límite es el del sentido hallado: «Sin finitud no hay verdad» (Piglia, 2000a: 119). El hallazgo de ese sentido, pues «en literatura, dijo, lo más importante nunca deber ser nombrado» (RA 141), permitirá al lector cerrar el texto, conherentemente con la perspectiva materialista e histórica adoptada por Piglia y contraria a las teorías de la llamada deconstrucción:

En relación a la crítica literaria, la idea de que siempre existe un secreto en un texto permite cuestionar la hipótesis de Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida, que tienden a poner el texto en un lugar indeciso, un vacío que nunca se puede cerrar, porque la lectura no tiene fin y si uno quiere cerrar porque quiere interpretar, entonces está haciendo algo contra el texto (Piglia, 2001a: 209).

Los narradores de Valenzuela, en cambio, parten de la premisa enunciada por su autora: «No hay literatura sin Secreto» (2003: 13). Y no solo en el sentido de que «la fatuidad de pretender explicar el Secreto, de desgarrar el séptimo velo,» se pague con la muerte de la obra literaria y «el nacimiento de la autoayuda, del libro de recetas, de todo aquello que no abrirá nunca al lector las puertas de un pensamiento propio» (Valenzue-

la, 2003: 25). Estos narradores exploran el umbral del lenguaje, asumen el reto imposible de decir el Secreto; esto es, decir la incertidumbre, traspasar, transferir, lo negro del proceso de conocimiento, empujado el límite de lo inefable. Tratan de transferir su descubrimiento de que «en el juego de connotaciones y asociaciones hay una posible verdad que se cuela contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias» (Valenzuela, 2001: 90). Esa suspicacia difiere de la del descifrador de enigmas, pues se orienta hacia la búsqueda del secreto del que habla Derrida: «el misterio “que no es algo factible de ser conocido y que está allí para nadie”» (Valenzuela, 2003: 61). Ese es el reto que Valenzuela ficcionaliza y propone a sus lectores, en el que subyace un productivo intercambio dialéctico con los autores del llamado postestructuralismo francés: «En algo similar habrá pensado Baudrillard cuando habló de la “transparencia del mal”, insistiendo que no se trataba de un mal transparente en sí sino del que se transparenta tras los discursos en apariencia más inocentes» (2001: 91). En este sentido, Valenzuela, como vimos más arriba, insta al lector a armar por fin el rompecabezas de aquello que el texto dice más allá de las palabras, en sus silencios. Induce la lectura del silencio no como el vacío ni únicamente como el lugar del enigma, sino también como el del no saber. El silencio de Valenzuela afronta y enfrenta al lector con la incertidumbre que la cultura de masas se esfuerza por eclipsar, como explica Baudrillard en *La transparencia del mal*:

El silencio está expulsado de las pantallas, expulsado de la comunicación. Las imágenes mediáticas (y los textos mediáticos son como las imágenes) no callan jamás: imágenes y mensajes deben sucederse sin discontinuidad. Ahora bien, el silencio es precisamente este síncope en el circuito, esta ligera catástrofe, este lapsus que, en la televisión, por ejemplo, se vuelve altamente significativo —ruptura cargada a la vez de angustia y de júbilo—, al sancionar que toda esta comunicación solo es en el fondo un guión forzado, una ficción ininterrumpida que nos libera del vacío, el de la pantalla, pero también el de nuestra pantalla mental, cuyas imágenes acechamos con la misma fascinación (1991: 19).

Tal expulsión del silencio supone la proscripción de la duda que Tardewski encuentra en los escritos de Hitler: «Esto es, dijo Tardewski, la hipótesis de que la duda no existe, no debe existir, no tiene derecho a existir y que la duda no es otra cosa que el signo de debilidad de un pensamiento y no la condición necesaria de su rigor» (RA 187). Y en este mismo sentido, Valenzuela le hace decir al militar al mando del ejército insurrecto en *Realidad nacional desde la cama*: «Los militares no dudamos, actuamos. [...] la duda es una jactancia de los intelectuales» (RN 78). Palabras que son un eco de la respuesta del jefe de los comandos argentinos en la guerra de las Malvinas:

«¿Usted no dudó?», le preguntaron al teniente coronel Aldo Rico después de su rendición en la guerra de las Malvinas. La respuesta no se hizo esperar:

«La duda es la jactancia de los intelectuales. Los militares no dudamos, actuamos».

Tenía toda la razón del mundo. Me jacto de dudar. Nos corresponde ser la duda caminante y por eso mismo es ardua nuestra tarea (Valenzuela, 2001: 189).

En las narraciones de Valenzuela se hace manifiesto ese silencio, ese resto equívoco al que se refiere Margo Glantz, que impide cerrar el texto como quiere Piglia: «Quien acceda a su lectura percibirá el latido del Secreto y lo interpretará de acuerdo con su propia escala y lo traspasará a otros, por siempre distinto y diferido como quiere Derrida» (Valenzuela: 2003: 28). Al promover la diferencia en la interpretación de sus novelas Valenzuela no hace sino admitir «La muerte del autor», celebrada por su revisitado Barthes como el fin de la concepción capitalista del mismo: «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (Barthes, 1987: 65). En esa escritura oblicua cifra Derrida el mencionado valor ejemplar de la literatura:

Hay en la literatura, en el secreto *ejemplar* de la literatura, una posibilidad de decirlo todo sin afectar al secreto. Cuando están permitidas, sin fondo y hasta el infinito, todas las hipótesis sobre el sentido de un texto o las intenciones finales de un autor cuya persona está tan poco representada e incluso no representada por un personaje o un narrador, por una frase poética o ficcional que se separan de su fuente presunta y permanecen así *au secret* [incomunicados] (Derrida, 2011: 63).

No obstante, Valenzuela no admite este relativismo interpretativo absoluto. De ahí que en un título como *Escritura y Secreto*, en el que resuena *L'écriture et la différence*, esta sea sustituida por el *Secreto*, señalando su distancia respecto a las tesis de Derrida. Valenzuela se apropia de su noción de huella y desde esa perspectiva, logra trazar una escritura que transparenta la ausencia de significantes a la que nos referimos más arriba. El trabajo técnico de sus narradores no se orienta hacia la búsqueda de la forma ideal propia del artista del conocimiento, como era Julio Guzmán en *El extraño*, de Reyes: este trataba de emular a Flaubert únicamente en su precisión verbal. La indagación literaria de los narradores de Valenzuela ficcionalizaría la cita del *Préface à la vie d'écrivain*, de Flaubert, que Derrida sitúa en el paratexto del primer capítulo de *L'écriture et la différence*: «La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière...

Nous avons trop de choses et pas assez de formes» (Derrida, 1967: 9). Aunque ello no les impida tratar de cercar el Secreto, aun sabiendo, como advierte Derrida, que no existe el «gran libro circular de lomo continuo» (Borges, 2008: 88) en el que creyeron los místicos:

Ce n'est pas seulement savoir que le Livre n'existe pas et qu'à jamais il y a *des li-vres* où (se) brise, avant même d'avoir été un, le sens d'un monde impensé par un sujet absolu; que le non-écrit et le non-lu ne peuvent être repris au sans-fond par la négativité serviable de quelque dialectique et que, accablés par le « trop d'écrits! », c'est l'absence du Livre que nous déplorons ainsi. [...] Cette certitude perdue, cette absence de l'écriture divine, c'est-à-dire d'abord du Dieu juif qui à l'occasion écrit lui-même, ne définit pas seulement et vaguement quelque chose comme la « modernité». En tant qu'absence et hantise du signe divin, elle commande toute l'esthétique et la critique modernes (Derrida, 1967: 20-21).

2.2.2.2. La dialéctica del campo literario en *Novela negra con argentinos*

Cabe sospechar que si algunos críticos se obstinan en negar al género policial la jerarquía que le corresponde, ello se debe a que le falta el prestigio del tedio.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, «El Séptimo Círculo»

En *Repiración artificial* era el propio protagonista quien ejercía como narrador de su ascunción del legado de Marlowe así como del legado de su tío el historiador. Salvo la mencionada payada intelectual que mantiene con el poeta Marconi, la transformación de Renzi parece tener lugar sin tensiones dialécticas reseñables. Incluso este intercambio cumple más bien la función de mostrar el viraje experimentado por su discurso, si bien no deja de testimoniar la revalorización experimentada por la obra de Arlt a partir de los años setenta. Pero en los intercambios verbales que dinamizan fundamentalmente su proceso de iniciación Renzi acepta que su interlocutor desempeñe el papel de Virgilio: en la primera parte, Maggi, a través de sus cartas, y el senador Ossorio y, en la segunda, Tardewski, con quien entabla un diálogo mientras esperan a Godot. Esta ausencia de disenso encontraría su justificación en la distancia temporal que separa al narrador de la experiencia relatada: se ha dado cuenta de que aquellos intentaban mostrarle esa realidad que él desconocía, ha tenido tiempo para elaborar el sentido de esa experiencia de iniciación y esto es lo que nos transmite.

En *Novela negra con argentinos* Valenzuela elige una tercera persona gramatical proteica para emitir alternativamente los juicios de ambos personajes junto con el empleo del estilo directo. Este es su procedimiento para narrar un proceso de transformación que, a diferencia del experimentado por Renzi, tiene lugar durante el tiempo de su enunciación. Y aunque a Roberta Aguilar le corresponda el papel de guía de Agustín Palant, ambos personajes están involucrados en un mismo proceso de búsqueda. Por otra parte, la actitud de Agustín Palant no es únicamente la de la lectura y la escucha activa de Renzi, sino que entre ambos personajes se establece una manifiesta tensión dialéctica desde el comienzo:

Se conocieron en uno de esos congresos de escritores a los que New York es adicta. [...] Mirada va, mirada viene, se reconocieron a distancia. Colegas, compatriotas, esas afinidades del alma sumadas a algunas otras atracciones menos confesables. Durante la celebración de clausura del congreso él se le acercó, copa en mano.

— Roberta Aguilar, ¿es un pseudónimo? Leí algunas cosas tuyas.

— Yo también. No digo cosas mías, cosas tuyas. Alguna de esas llamadas novelas. Me interesaron mucho. Tenés una verdadera devoción por el detalle, pero una devoción algo siniestra, más inquietante que proustiana. Disculpame. Comentaros así no se hacen en un ágape gringo.

— De todos modos ahora tengo intención de escribir algo distinto. Quiero meter más barro, más sangre, qué sé yo. [...] leí tus cuentos con placer aunque por momentos me parecieron demasiado impulsivos, un salto al vacío.

— Usted en cambio nos ha salido bien racional cuando empluma la puña. Cuando empuña la pluma, quiero decir (NN 352-353).

Desde una perspectiva metaliteraria, la tensión (intelectual y corporal) entre los personajes ficcionalizaría la dinámica del campo literario como una dinámica de la lucha por la conquista de una posición, tal como veíamos en el capítulo anterior:

En su rincón del Village como quien está preparándose en el otro rincón del ring, de pie sobre la lona, Roberta baila sus pensamientos con una copa de slivowitz en la mano. El combate parecería ser contra todas las costras interiores que suelen oponerse al noble fluir del material secreto, si no fuera que esporádicos ramalazos de Agustín [...] se le interponen en la lucha y la detienen por instantes que son relámpagos apenas [...] (NN 351).

La lucha de Roberta para definir una nueva posición en el campo no es solo consigo misma sino también contra los ramalazos de Agustín que son los del racionalismo logocéntrico tan arraigado en nuestra cultura occidental: «las cosas insensatas que dice Roberta, su absurda teoría de escribir con el cuerpo. Lo que uno escribe con el cuerpo, ¿querrá borrarlo con el cuerpo del otro, asesinado? A él con el cuerpo le salió una nove-

lita barata, un atroz episodio, mala letra, borrones de sangre y ya no se puede —no se podrá jamás— dar vuelta la página» (*NV* 373). Palant representaría a los productores de la *detection novel*. De ahí su insistencia en identificar el *porqué*, el móvil del asesinato, con el secreto de la trama, pues, de acuerdo con su esquema narrativo, «los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuitidad del móvil fortalece la complejidad del enigma. [...] El que tiene razones para cometer un crimen no debe ser nunca el asesino» (Piglia, 1995: 400-401). Esa gratuitidad que tiende a idealizar el crimen constituiría el correlato literario del racionalismo radical que, como vimos más arriba, transforma el modelo de Poe en el cliché simplificado que Borges y Bioy parodian. De igual modo Roberta Aguilar ironiza sobre el racionalismo de Palant en su primer encuentro y Tardewski llega a la conclusión de que «se podría decir que Descartes escribió una novela policial: cómo puede el investigador sin moverse de su asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando sólo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal, esto es, al *cogito*» (*RA* 189). Por tanto, la dialéctica del campo ficcionalizada por Valenzuela no representa la lucha por el establecimiento de un esquema de recepción y valoración del policial contra la posición consagrada por el inevitable Borges, para quien:

Ambas pasiones —la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad— hallan satisfacción en la corriente narración policiaca. Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Carter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Corynell en una insomne máquina de escribir que despachaba setenta mil palabras al mes. El genuino relato policiaco —¿precisaré decirlo?— rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva (1995: 344).

La mención del detective creado por Nick Carter en 1884 tiene aquí el mismo sentido que en el poema «Telegrama» (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*) de Rafael Alberti: es una metonimia de la cultura de masas. De hecho, a pesar de afirmaciones como la citada, la colección *Septimo Círculo*, dirigida por Borges y Bioy, incluyó dos títulos de James M. Cain. La lucha que mantiene la narradora de Valenzuela es contra el cliché simplificado de Poe; es decir, aunque su esquema productivo sea distinto del establecido por Borges, ambas posiciones tienen un antagonista común. Al lograr que su antagonista supere el bloqueo creativo, la protagonista de Valenzuela cumple con la finalidad encomendada por Benjamin al escritor progresista: «hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores» (Benjamin, 1998a: 130).

Piglia hace explícita la necesidad de llevar a cabo esa misma tarea en el campo literario argentino en relación con la novela negra cuando se hizo de cargo de dirigir la colección Serie Negra:

Lo paradójico es que durante años los mejores escritores del género (Hammett, Chandler, Cain, Goodis, McBain, Williams, etc.) fueron leídos entre nosotros con las pautas y los criterios de valor impuestos por la novela de enigma. Vistos desde esa óptica [...] parecían la versión degradada de un género refinado y armónico. En este sentido, cuando en 1968 comencé a trabajar en el proyecto de la Serie Negra para la Editorial Tiempo Contemporáneo, tenía la idea de crear un espacio propio para esos relatos, diferenciar la policial dura de la policial de enigma [...] crear un espacio de lectura propio (Lafforgue y Rivera, 1996: 51).

Chandler expone esa misma necesidad de hacer partícipes a los lectores de la diferencia de esa nueva posición en el campo literario en *El simple arte de matar* donde, a pesar de sus dudas acerca de que Hammett albergara «any deliberate artistic aims whatever» (Chandler, 1996: 68), reivindica la cualidad literaria de su trabajo con la oralidad:

He had style, but his audience didn't know it, because it was in a language not supposed to be capable of such refinements. They thought they were getting a good meaty melodrama written in the kind of lingo they imagined they spoke themselves. It was, in a sense, but it was much more. All language begins with speech of common men at that, but when it develops to the point of becoming a literary medium it only looks like speech (Chandler, 1996: 70).

Consecuentemente reclama la necesidad de leer sus obras de otro modo muy distinto del que requería la novela de enigma:

And there are still a number of people around who say that Hammett did not write detective stories at all —merely hard-boiled chronicles of mean streets with a perfunctory mystery element dropped in like the olive in a martini. These are the flustered old ladies —of both sexes (or not sex) and almost all ages— who like their murders scented with magnolia blossoms and do not care to be reminded that murder is an act of infinite cruelty, even if the perpetrators sometimes look like playboys or college professor or nice motherly women with softly graying hair.

There are also a few badly scared champions of the formal or classic mystery who think that no story is a detective story which does not pose a formal and exact problem and arrange the clues around it with neat labels on them. Such would point out, for example, that in reading *The Maltese Falcon* no one concerns himself with who killed Spade's partner, Archer (which is the only formal problem of the story), because the reader is kept thinking about something else. [...] an effect of movement, intrigue, cross-purposes, and the gradual elucidation of character, which is all the detective story has any right to be about anyway. The rest is spillikins in the parlor (Chandler, 1996: 74).

Instaurar esa nueva posición en el campo literario rioplatense implicaba distanciarse del gusto del «lector de ficciones policiacas, [que] [...] ha sido engendrado por Edgar Allan Poe» (Borges, 1995: 350). De ahí que Piglia, de igual modo que hicieron Borges y Bioy al inaugurar la colección Séptimo Círculo, escriba un prefacio orientativo con el fin de socializar ese nuevo esquema de producción y recepción. En definitiva, distanciarse del gusto del lector no implica necesariamente, como vimos que sostenía Gálvez, distanciarse del lector, sino —¿simplemente?— introducir un cambio en los mencionados esquemas de percepción y valoración. Así lo advierte Benjamin: «La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe» (Benjamin, 1998a: 129).

El prefacio de Piglia ratifica la dialéctica de la distinción enunciada por Bourdieu (Bourdieu 2005: 235) como estrategia empleada por los renovadores: antes de proceder a caracterizar la serie negra —siempre con las debidas cautelas a la hora de abordar un género al que «no se le puede asignar una sola cualidad que no se halle ausente en algún ejemplo exitoso» (Chandler, 1995: 398)— la define por contraposición al esquema consagrado: «Así podemos empezar a analizar esos relatos por lo que no son: no son narraciones policiacas clásicas y si se los lee desde esa óptica (como hace, por ejemplo, Jorge Luis Borges) son malas novelas policiacas» (Piglia, 1995: 400). La misma estrategia que había empleado cuarenta años antes el legendario editor norteamericano Joseph T. Shaw, «cap» Shaw, tras hacerse cargo en 1926 de la dirección de la revista *Black Mask* (1920-1951), que convertiría en una plataforma de difusión decisiva para el cambio literario experimentado por el policial. Así lo recordaba él mismo en 1946, diez años después de dejar la revista: «We meditated on the possibility of creating a new type of detective story differing from that accredited to the Chaldeans and employed more recently by Gaboriau, Poe, Conan Doyle — [...] that is the deductive type» (Shaw *apud* González López: 76). Las referencias seleccionadas por Shaw para definir la nueva orientación de los relatos de detectives resultan muy significativas de hasta qué punto su intención era la de desmarcarse del cliché productivo explotado por la mayor parte de los *pulp magazines*. Encontrar un planteamiento semejante en el prólogo de Ricardo Piglia cuatro décadas después resulta indicativo de que para gran parte del público lector los procedimientos del género negro seguían y tal vez sigan sin perte-

necer a las Bellas Artes, incluso ahora que el detective ha vuelto a encontrarse con el personaje central de la novela de artista.

3. La permeabilidad de la narrativa de Piglia y Valenzuela a los códigos de la sociedad del espectáculo

Claude-Edmonde Magny en su estudio fundacional sobre la impronta del cine en la literatura *L'âge d'or du roman américain* (1948) advirtió del cambio que el cine habían inducido en los esquemas de producción y de recepción de la literatura: la «sensibilidad colectiva ha sido profundamente modificada por el cine. [...] en particular, hemos adquirido la costumbre de *ver relatar* historias en lugar de oírlas narrar» (1972: 44). Piglia y Valenzuela se muestran muy conscientes de ello. En este sentido, la propia Valenzuela reconoce: «Mientras escribía mi primera novela⁹⁷, a los veintiún años, veía las escenas desarrollarse en mi cabeza como en una película. Bastaba traducirla a palabras y estamparla en el papel» (Valenzuela, 2003: 115). Y Piglia no duda en reconocer que «el cine nos ha enseñado a mirar la realidad» (2001a: 16). Su novela *Plata quemada* (1997), por la que recibió el premio Planeta en Argentina, sirvió de base para la película homónima dirigida por Marcelo Piñeyro en 2000.

Como anticipábamos al comienzo de este capítulo, Piglia y Valenzuela ficcionan su reflexión sobre la llamada cultura visual, que ha suscitado un intenso debate entre los intelectuales a partir de la generalización de la presencia del televisor en el espacio privado: el receptor televisivo no solo desplazó al aparato de radio de su lugar de privilegio en el espacio privado sino también a la novela, en sus funciones de entretenimiento, dada la mayor eficacia de aquel para satisfacer las expectativas miméticas del público. El televisor difundía, además del relato, la imagen del evento, generando en el espectador una forma específica de ilusión que, como advierte Barthes respecto a la fotografía, se fundamenta en una confusión inédita entre los referentes y sus representaciones:

⁹⁷ *Hay que sonreír* (1966).

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado el objeto): percibir el significante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o de reflexión.

[...]

Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista, y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible; no es a ella a quien vemos (Barthes, 1990: 32-34).

La mencionada confusión define la capacidad de referencialidad icónica de estos productos, que es la condición de posibilidad para la llamada hiperrrealidad:

En efecto, nuestra capacidad de analizar la realidad a través de los medios se estructura necesariamente [...] sobre un conjunto de códigos y convenciones culturales, pero los medios de comunicación —y en esto [...] la influencia de la fotografía es decisiva— tienden cada vez más a disfrazar y ocultar esos códigos, a presentar el acontecimiento en caliente, como si realmente estuviera ocurriendo en el mismo momento en que es leído o visto, como si el receptor pudiera asistir en vivo a los sucesos [...] la capacidad testimonial de la fotografía (ningún otro lenguaje codificado posee como el visual este alto grado de reproducción o de «referencialidad» icónica) permite a la prensa que la utiliza ocultar los códigos culturales de transformación de la realidad y representar los acontecimientos como si fueran reales (Rodríguez Merchán, 1992: 353-354).

Junto a su grado de referencialidad icónica, el otro factor clave para la eficacia del televisor como instrumento estructurante del sentido de la realidad es su impacto repetitivo sobre el espectador. De ahí la importancia del tránsito del aparato receptor del espacio público al entorno doméstico, posibilitando que sus productos llegaran a formar parte de la realidad cotidiana de este (Acaso, 2006). De modo que, parafraseando a Barthes, sea lo que sea lo que el televisor ofrezca a la vista, información, publicidad o entretenimiento, la pantalla se hace invisible: no es una representación lo que vemos, como cuando paseamos por una exposición de pintura, sino esa segunda realidad que se superpone, encubre, precede y condiciona nuestra experiencia directa del mundo.

3.1. *La ciudad ausente*: la obra de arte como búsqueda de la confrontación con las reproducciones técnicas

La ciudad ausente de Ricardo Piglia es una novela utópica, de acuerdo con su definición en *Respiración artificial*. Publicada en 1992, el tiempo del enunciado es el de

un futuro 2014, tal como se indica a través de la referencia histórica que supuso la certificación mediática del fin de la utopía socialista: «Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa, [...] por eso la quieren desactivar» (CA 144). En la realidad ficcional de la novela casi se ha consumado el crimen perfecto del que habla Baudrillard: «Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una etapa en la historia de las instituciones. El Estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos» (CA 144). Piglia completa aquí la respuesta que había ofrecido en *Respiración artificial* al «para qué» de la literatura mediante esta ficcionalización de su función profética, manifiestamente contraria al *realismo* televisivo que hace posible ese Estado mental, de igual modo que Enrique Ossorio definía su modelo productivo utópico por contraposición al realismo decimónico: «A ninguno de los novelistas contemporáneos (ni a Balzac, por ejemplo, ni a Stendhal, ni a Dickens) se le ocurriría escribir una novela utópica» (RA 83).

Piglia completa su respuesta al «para qué» de la literatura en una novela estructurada en una red de relatos ensartados sobre el eje central de su reescritura de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández. Esta estructura reproduce la red de canales de la plataforma de difusión masiva hegemónica en el segundo fin de siglo, la televisión, tal como nos desvela él mismo en 1998:

Descubrí la televisión en los Estados Unidos. Una de las temporadas que pasé en Princeton en el 1987, creo que fue, me pasé como tres meses viendo televisión porque descubrí los canales de cable. [...] me encontré aquí con un horizonte de setenta canales y en un sentido cuando empecé a entrar y salir de esos programas tuve una visión de lo que era una ciudad y esa experiencia está, me parece, muy ligada a *La ciudad ausente*, la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo aunque uno no esté ahí (Piglia, 2001a: 222).

Esa misma experiencia es ficcionalizada a través del investigador de esta novela. Otro Dupin de los bajos fondos, Miguel Mac Kensey, Junior, a quien Renzi cede su legado tras presentarlo en la redacción del diario *El Mundo* (CA 11), donde Arlt publicó buena parte de sus aguafuertes:

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos en la realidad. Parecía una

red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez (CA 87).

Junior, como vimos que decía Renzi de Roberto Arlt, es «*un cronista del mundo*» (RA). Un hombre de acción al más puro estilo *hard boiled*, que no duda en torturar al gato del recepcionista del Hotel Majestic para obtener la información que necesita, en una escena evocadora de otra escrita por ese novelista tan amante de los gatos como de introducir precisas recreaciones olfativas en sus textos, el inevitable Chandler. Aquí la semejanza no es tan evidente como en *Respiración artificial*: el detective del relato *Finger man* (1934), de Chandler, que aún no se llama Marlowe, utiliza al gato del político corrupto Frank Dorr como arma arrojadiza contra su dueño. Si bien la atmósfera de las novelas de este reverbera en la de la habitación de hotel donde Junior encuentra a la primera de toda una serie de informadores, que irán apareciendo secuencialmente a lo largo de su investigación, de acuerdo con las convenciones del género: «En la pieza la atmósfera era turbia y el aire olía a alcanfor y a perfume barato» (CA 21); «a Junior le llegó el aroma suave del perfume mezclado con el olor a encierro de la pieza» (CA 25). Su ocupante es Lucía Joyce, esa «medio loca» (CA 28) —para la que Piglia toma el nombre de la hija de James Joyce, sobre la que volveremos más abajo— que cumple aquí la misma función que el senador Ossorio en *Respiración artificial*: desvela la verdad que Junior anda buscando a poco de comenzada la novela. Aunque la analogía más evidente es la que se establece con el iluminador discurso de otras dos «locas» que habitan las ficciones de Piglia: «La mujer grabada», que cuenta cómo conoció a Macedonio Fernández, de quien guarda una grabación sonora (2000a: 29-33), y la que aparece en «La loca y el relato del crimen» (2004: 147-163). El testimonio de Lucía Joyce adelanta que la máquina «era una mujer» (CA 28), el verdadero nombre del ingeniero que había trabajado con Macedonio y el carácter científico de ese dispositivo antagónico a las supersticiones de la televisión: «Todo es científico. Nada maligno. Una vez conocí a un tal Russo [...]. Ciencia pura, no religión» (CA 28). Pero Junior no se dará cuenta. Es un hombre de acción, su posición de partida lo sitúa en las antípodas del Emilio Renzi que recibe la primera carta de su tío en *Respiración artificial*. No obstante, ambos llevarán a cabo un mismo descubrimiento: el sentido político de la técnica literaria. Dicho con las palabras empleadas por Benjamin en «El autor como productor»: «La tendencia de una obra sólo puede ser acertada cuando es también literariamente acertada. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia litera-

ria». (1998a: 22). Esta es la respuesta al enigma que Junior debe descifrar: el sentido subversivo que Renzi descubría no tanto en el contenido como en la forma antinormativa de la escritura de Arlt en *Respiración artificial* se corresponde aquí con el de la máquina de Macedonio. Esta correspondencia estaría además indicada por la reescritura de *Museo de la novela de la Eterna* como una Elena Obieta cibernética, una máquina, que nos remite a la «Máquina polifacética de Arlt» (Arlt, 1969: 111). Quienes ejercen el poder, el control social, quieren desconectar una máquina aparentemente inofensiva. Porque, de igual modo que decía Walsh respecto a su máquina de escribir o Cortázar en relación con su literatura, han descubierto que la máquina de Macedonio supone una amenaza para el ejercicio de ese control social. Aunque veremos que en las postrimerías del siglo XX Piglia cuestiona la magnitud de la misma, frente a la gravedad que le otorgaba Reyes un siglo antes, para luego retractarse.

Junior, el hombre de acción, para acceder al descubrimiento del sentido político del legado del sujeto artístico vanguardista, debe actuar como un hombre de letras, no aislarse pero sí distanciarse del ruido, de la cultura de masas, como Gandini en «Retrato del artista»; ya vimos que Marlowe también visita en alguna ocasión la biblioteca: «Pasó dos días metido en su cuarto. Revisó otra vez toda la serie de relatos. Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía» (CA 97). Piglia re-toma de este modo la dialéctica entre palabra y acción, que centraba el debate sobre los intelectuales durante los años sesenta y sesenta, asimismo ficcionalizada por la pareja Macedonio / Russo, autores intelectual y factual, respectivamente, de la máquina de narrar. Mediante el personaje de Junior Piglia se reafirma en la consideración de que el modelo narrativo de la serie negra ofrece una respuesta a ese debate y ahora añade la reivindicación del arte de vanguardia como un modo de resistencia, de actuación, contra la hegemonía de la cultura de masas que amenaza con disolver el principio de realidad:

Entonces, creo que, en verdad, estamos enfrentando el mismo problema que enfrentó la vanguardia desde su origen, qué hacemos con la cultura de masas, pero ahora en otra dimensión, en una dimensión macro, la vanguardia ha sido siempre un pelotón de elite que usa una táctica de guerrilla frente al ejército de los *mass media* que avanza barriendo con la cultura moderna. [...] ¿qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son dueños de editoriales. Ésa es la situación, creo, y ahí hay que actuar, como diría Brecht (Piglia, 2001a: 181-182).

Su reescritura de *Museo de la novela de la Eterna* representa esa actuación: apropiarse, como Arlt se apropiaba de los textos, del modelo narrativo de la cultura de masas, de su lógica fragmentaria y reticular, para crear un dispositivo cuyo funcionamiento es el reverso de la reproducción televisiva, que supuso un hito sin precedentes en la historia de la reproductibilidad técnica de la obra de arte:

Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. [...] el relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. [...] La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra (CA 42).

Piglia hace de su propia obra objeto de esta misma reelaboración al transformar al personaje de *Prisión perpetua* (1988) Stephen Stevensen —«un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos como Fourier o Macedonio Fernández» (Piglia, 2007: 82)— en el ingeniero Russo; como afirma Fonet (2005: 11), *Prisión perpetua* prefigura *La ciudad ausente*. Como vimos más arriba también en «Homenaje a Roberto Arlt» su concepción de la reescritura, de la lectura desviada, como modelo productivo se erige en centro de la ficción. De este modo, junto con la mencionada analogía entre la máquina de Macedonio y la «Máquina polifacética de Arlt» (Arlt, 1969: 111), Piglia trazaría un puente entre el trabajo literario de ambos autores y el sentido político del mismo: desarmar las ficciones del poder, hacer ver los núcleos secretos del funcionamiento social:

En principio yo digo que sí [...] el Estado construye ficción y que no se puede gobernar sin construir ficciones. [...] que no se puede gobernar con la pura coerción, que es necesario gobernar con la creencia y que una de las funciones básicas del Estado es hacer creer, y que las estrategias del hacer creer tienen mucho que ver con la construcción de ficciones, que esa construcción puede ser vista por los escritores y los críticos con una mirada diferente de como la miran los historiadores y los políticos, que nosotros tenemos mucho que decir sobre esos mecanismos. Por otro lado yo diría que la literatura [...] está construyendo un universo antagónico a ese universo de ficciones estatales (Piglia, 2001a: 191).

Desde esta perspectiva, el capítulo «La conquista de Buenos Aires», al que hicimos referencia en relación con las polémicas literarias del primer cuarto del siglo XX, podría leerse también como una reflexión acerca de las estrategias empleadas por los bandos políticos para ganarse el favor de ese mismo público (o electorado) al que buscaban conquistar los escritores. Con este fin el Bando Hilarante opta por los proce-

dimientos visuales y el de los Enternecientes, por los artificios de tipo verbal para sus respectivas acciones de propaganda. Macedonio ficcionalizaría de este modo la adquisición de una estética mediática tanto en el campo específicamente político como en el literario. Los agentes de uno y otro ámbito pondrían en juego maniobras que distorsionan el acceso al conocimiento a través de la experiencia directa, ya sea mediante un reflejo deformado (verosimilitud), que es la estrategia elegida por los Hilarantes, o imponiendo la univocidad, como los Enternecientes, cuando se apoderan «de todos los altoparlantes de la ciudad» (Macedonio, 1996: 199). El propio Presidente, el político de profesión, se muestra plenamente consciente de la eficacia de los artificios formales, al considerar que la causa de la conflictividad social originada por las intervenciones de ambos bandos en el espacio público se encuentra en un déficit de educación estética, que hace a los sujetos vulnerables a los mecanismos de la propaganda: «El Presidente [...] había cavilado largamente y por fin creído encontrar que esa exasperación inusitada de los porteños debía tener su germen [...] en [...] descuidos en la vigilancia de los gustos y prácticas de la estética de la convivencia civil» (Macedonio, 1996: 199). De ahí que Piglia ponga de manifiesto la necesidad de que la vanguardia artística, que atesora ese conocimiento específico y necesario, cumpla la misma función social que la máquina de narrar de Macedonio en *La ciudad ausente*: no la de guiar, como el escritor católico de Gálvez, sino la de hacer ver.

Coherentemente con ese papel de resistencia de la ficción novelesca frente a la ficción estatal, el ingeniero que colaboró ficticiamente con Macedonio representa el reverso del personaje histórico del ingeniero Richter, que logró estafar a Perón:

Nadie puede comparar mi descubrimiento con el invento de Richter, que le construyó a Perón una fábrica atómica solo con palabras, con la sola realidad de su acento alemán [...] y le hizo edificar edificios subterráneos, laboratorios inútiles con tubos y turbinas que jamás se usaron. Un decorado maravilloso por el que Perón se paseaba mientras Richter, con un fuerte acento alemán, le explicaba sus planes enloquecidos de producir la fisión nuclear en frío. [...] y Perón, que se pasó la vida pasando a todo el mundo, que se la pasaba haciendo muecas y guiños y hablando con doble sentido, le creyó su historia fantástica y la defendió hasta el fin (CA 140-141).

Frente a Richter y su alianza con Perón, Russo es el intelectual que, junto a Macedonio, ocupa una posición externa, alejada de las maquinaciones del poder. Sus experimentos con el lenguaje son la antítesis perfecta de la utopía falaz de Richter, son el

testimonio de la experiencia: «Pruebas con relatos de vida, versiones y documentos que le lleva la gente para que él los lea y los estudie» (CA 93). No es casual, por tanto, que sea el relato de Poe «William Wilson», cuyo tema es el del doble antagónico, el primero en ser introducido en la máquina. Pues ese antagonismo define la relación de la máquina de Macedonio con la televisión:

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra [...] las mentiras del Estado. [...]. El Estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y re-traduce esas historias en nuevas historias que narra el Presidente de la República y sus ministros (CA 142-143).

Esta reescritura de *Museo de la novela de la Eterna* no implica, por tanto, la propuesta de una actuación socializadora del discurso literario basada en su asimilación al código mediático hegemónico, sin «en la medida de lo posible, modificarlo [...] proponer innovaciones técnicas. Porque el aparato burgués⁹⁸ de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios [...] sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee» (Benjamin, 1998a: 123). Si el ensayo de Benjamin «El autor como productor» era una de las referencias teóricas fundamentales en el discurso metaliterario de Renzi en *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, como veremos, es la ficcionalización y la problematización de dicho ensayo.

La poética fragmentaria de *Museo de la novela de la Eterna*, con su apelación a un lector salteado y la advertencia explícita de la futilidad de todo intento de lectura de acuerdo con el canon de la novela realista, sería el correlato del antagonismo entre el teatro épico de Brecht y el teatro burgués, que sirve a Benjamin para ilustrar su noción del autor como productor. En el campo literario argentino de las primeras décadas del siglo XX la obra de Macedonio se sitúa en las antípodas del esquema realista cultivado por Gálvez: «Ahí están las dos tradiciones de la novela argentina. Gálvez es su antítesis perfecta: el escritor esforzado, “social”, con éxito, mediocre, que se apoya en el sentido común literario» (Piglia, 2000: 23). Como vimos, Gálvez defiende la verosimilitud, la

⁹⁸ Como el lector habrá anticipado, Benjamin no emplea aquí el término *burgués* para referirse a la burguesía progresista a la que se dirigía Baudelaire en el prefacio al «Salón de 1846», sino al grupo socio-económico dominante, conservador, cuyas acciones se orientan hacia el mantenimiento de su posición de dominio.

legibilidad, el valor documental de la novela y su estructura lineal, cuando esta no había sido desplazada aún por la televisión para satisfacer las expectativas miméticas del público. Frente a ella, el declarado antirrealismo de Macedonio:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, autoautenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad —ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real— culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, coonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él (Macedonio, 1993: 36).

El antirrealismo del Macedonio histórico no implica que el autor de *Respiración artificial* haya renunciado a narrar los hechos reales. Si elige a Macedonio para ficcionalizar al autor como productor es por la relación antagónica entre su obra y la de Gálvez, que reafirma y precisa una de las tesis centrales de Renzi en la novela de 1980: que el realismo, esto es, el código literario orientado a crear una ilusión de realidad, no es más que una fabulación persuasiva. Piglia despeja toda duda respecto al sentido del personaje de Macedonio y de *Museo de la novela de la Eterna*:

Nosotros, dijo el Ingeniero, hemos llegado a dominar el arte de considerar la vida como un mecanismo cuyas funciones más importantes son fáciles de comprender y de reproducir [...]. Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha solo de palabras. Pero la vida no está hecha solo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte (CA 139).

El ingeniero Russo ofrece aquí además el sentido de la estructura de *La ciudad ausente*: es la reproducción del paradigma, del relato científico, que trata de dar cuenta del funcionamiento social, tal como lo define Bell en *El advenimiento de la sociedad post-industrial: Un intento de prognosis social*, una de las obras, como vimos más arriba, fundacionales de esta reflexión y cuyo subtítulo apunta directamente hacia el sentido profético que Piglia exige también de los modelos literarios:

Los entramados sociales no son “reflejos” de una realidad social, sino esquemas conceptuales. La historia es un flujo de acontecimientos y la sociedad una trama de muchos tipos diferentes de relaciones que no se conocen simplemente por la observación. Si aceptamos la distinción entre cuestiones de hecho y de relacio-

nes, entonces el conocimiento, como una combinación de ambas, depende de la correcta secuencia entre el orden fáctico y el orden lógico (Bell, 1976: 24).

En otras palabras, la validez del conocimiento depende de la forma del relato. Y es igualmente importante, como leemos en *Museo de la novela de la Eterna*, que «el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”» (Macedonio, 1993: 37). Este es el objetivo del teatro épico de Brecht: generar el efecto de extrañamiento del que habla Shklovski, contrario a la ilusión de realidad que persigue el teatro burgués, de la que deriva la llamada hiperrealidad en la era del televisor. Ese efecto de extrañamiento tiene su origen en el principio de interrupción que rige el teatro de Brecht y la novela de Macedonio y que ejemplifica, cómo el autor literario no se aferra a esquemas productivos consagrados para competir con los nuevos instrumentos de difusión, el cine y la radio, sino que «procura [...] aprender de ellos» (Benjamin, 1998a: 130): se apropia de sus procedimientos técnicos, situando su obra en una posición de vanguardia respecto a las condiciones de la producción simbólica de su tiempo. El principio de interrupción, explica Benjamin, sería el resultado de la reelaboración del procedimiento fílmico del montaje con el fin de conseguir el mencionado efecto de extrañamiento, que busca de este modo la confrontación con aquellos productos visuales generadores del efecto de realidad descrito por Barthes: el mismo procedimiento en dos lógicas narrativas antagónicas redundaría en dos efectos asimismo antagónicos. La lógica del cuento, definida por Piglia como la narración simultánea de dos historias, se fundamenta también en la noción benjaminiana de confrontación: «Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción» (Piglia, 2000: 106).

La noción benjaminiana de confrontación define la relación de la propia máquina de narrar con la cultura de masas. De ahí que esta Sherezade cibernética se autorrepresente como punto de cruce de dos circuitos, el de la cultura letrada y el de la cultura de masas, que se rigen por «dos lógicas narrativas antagónicas» (Piglia, 2000: 106), al tiempo que asume la función de resistencia frente a las maquinaciones del poder, que el ingeniero Russo asignaba a la cualidad femenina de la máquina. La centralidad del personaje femenino ya aparecía en los escritos de Enrique Ossorio sobre la novela utópica: «Pondré, le digo, quizás, en mi relato, a una adivina, una mujer que, como tú, sepa mi-

rar lo que nadie puede ver» (RA 79). Porque, para Piglia, el discurso femenino y el discurso literario se hallan vinculados por la posición marginal que les ha sido asignada respecto al poder institucional: «La ficción aparece como una práctica femenina, [...] antipolítica. (No hay nada más alejado de los lugares de poder que una mujer en la Argentina civilizada del XIX). Basta pensar en la madre de Sarmiento» (Piglia, 2001a: 121). De ahí que la propia máquina se adscriba a la tradición de voces femeninas de los dos circuitos culturales mencionados: las voces de la literatura (construidas por varones) —«yo soy Amalia, si me apuran digo soy Molly, [...] soy Hipólita, [...] soy Temple Drake» (CA 164)— y la voz femenina por excelencia de la historia de los medios de comunicación en la Argentina, Eva Duarte de Perón: «Eva veía la injusticia social [...], llamaba a los ministros y se paraba en puntas de pie y les cruzaba la cara, zas, zas, así empezó la resistencia peronista» (CA 165). La imagen de Evita constituye el reverso perfecto de la brillante escritora que se deja ningunear por Marconi en *Respiración artificial* (156-159).

La propia historia del texto de Macedonio hasta su edición póstuma en 1967 constituye, para Piglia, un ejemplo de la tensión entre vanguardia artística y mercado, a la que nos remite el discurso final de la máquina: «En 1938 [Macedonio] se propone “publicar la novela en folletín en *Crítica* principalmente, o *La Nación*”. Movimiento típico de la vanguardia: aislamiento, ruptura con el mercado y a la vez fantasías de entrar en los medios masivos» (Piglia, 2000: 23). El debate que subyace a esta tensión es el que reaparece en cada uno de los tres periodos históricos abordados en este estudio: el debate sobre la socialización de la cultura, sobre la tensión entre los esquemas productivos de la vanguardia literaria y los esquemas receptivos de la mayoría del público consumidor de bienes simbólicos.

Piglia solventa el problema del decalaje entre los esquemas productivos y los receptivos a través del personaje del investigador, con el que además refuerza su reivindicación de la calidad literaria de determinados autores de la novela negra norteamericana, confinados en el espacio antitético al museo en el que permanece la máquina: el circuito de la cultura de masas. El personaje de Junior es la forma de apelar a ese lector detective a quien dedica el ensayo «Lectores imaginarios», un lector colaborador, como diría Benjamin, que ha asumido la función detectivesca de Renzi. Su escucha activa de

los relatos de la máquina es análoga a la lectura de los diarios que hace Dupin en «Los crímenes de la calle Morgue». Como también advierte Benjamin, la fragmentariedad que define la estructura de los periódicos que lee Dupin —«los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí) contribuyen [...] al igual que la compaginación y una cierta conducta lingüística» (Benjamin, 1972: 127)— hace invisibles las conexiones de los hechos narrados, favorece su percepción como espectáculo⁹⁹ ajeno a la experiencia del lector, porque dificulta otorgarles algún sentido, siquiera provisorio. Así lo manifestaba José Martí en el primer fin de siglo, en una de las crónicas periodísticas que publica en *La Opinión Nacional* de Caracas en 1882, donde hace explícita la fragmentariedad informativa en la propia plataforma que le sirve de soporte:

¿Cómo poner en conjunto escenas tan variadas? Allá en las resplandecientes soledades del Ártico, doblan al fin sobre su almohada de nieve la cabeza unos expedicionarios valerosos; aquí, en colosal casa, resuenan ante millares de oyentes absortos, los acordes sacerdotales y místicos de la música excelsa, la más solemne de las artes humanas. En los árboles, todo es verdor. En los rostros, todo es alegría. En Irlanda, todo es susto. En San Francisco, vencieron los enemigos de los chinos. En los mostradores de las librerías, luce la obra monumental de un anciano de ochenta y dos años (Martí, 1963a: 303).

Martí se muestra aquí plenamente consciente del principio de fragmentación que rige el modo en el que la realidad es percibida y representada en la era moderna, que es el mismo principio rector del proceso de división del trabajo y del saber, que posibilita la profesionalización del escritor. El detective de Poe asume el mismo desafío que Martí: poner en conjunto escenas tan diversas, restablecer las conexiones que la estructura fragmentaria del periódico ha hecho desaparecer, descubrir la lógica subyacente, al menos, en una parcela del asiático desorden del mundo real. El periodista-detective de *La ciudad ausente* se da cuenta, de igual modo que Dupin, de la solución de continuidad, de la oquedad, del silencio —verbalización de la ausencia— que aísla unos relatos de otros y reproduce la tarea de aquel en «Los crímenes de la calle Morgue». Relato este que se nos revela, pues, como el doble y el antagonista —que, como fue dicho, es el tema de «William Wilson», de Poe— de la prensa escrita: el género policial «nace allí y nace para leer de otro modo» (Piglia, 2005: 84), para restituir el sentido de la experien-

⁹⁹ «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política» (Benjamin, 1973: 57).

cia fragmentaria del mundo, que encuentra en la prensa diaria del XIX su correlato lingüístico. *La ciudad ausente*, como el relato de Poe, problematiza la lógica discursiva mediática y responde a la finalidad de hacer ver las conexiones que esta oculta. «No se narra para recordar, sino para hacer ver». (Piglia, 2005: 53). Para hacer visibles las correspondencias, las conexiones. Esta era la tarea de Renzi y la respuesta al «para qué» del arte en *Respiración artificial*, inducir en el lector la experiencia de iluminación profana, a través de una ficción que no pretende ser un reflejo realista del mundo sino el reverso de este:

El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo. Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. «Esa ilusión de falsedad», dijo Renzi, «es la literatura misma» (Piglia, 2000a: 28).

En *La ciudad ausente* Piglia ficcionaliza la adquisición de ese mismo esquema por parte del lector, a través del personaje de Junior. Socializar la literatura es aquí traspasar al lector la perspectiva del hombre utópico, tal como vimos que la define Piglia: hacerle ver la presencia de la ficción en la realidad material.

Esa perspectiva socializadora y materialista es la que define la noción de novela utópica de Piglia que busca la confrontación con la variante idealista a través del relato «La Isla», publicado originalmente como texto independiente en 1991 en la revista bonaerense *El péndulo* con el título «La Isla de Finnegans». El texto podría interpretarse como una recreación de «la comuna que Macedonio Fernández, Julio Molina y Vedia y algunos más (entre ellos el padre de Borges) intentaron fundar en una isla de Paraguay» (Piglia, 2001a: 123). Molina y Vedia describe el proyecto en su ensayo *La nueva Argentina* (1929). En *La ciudad ausente* la máquina «ha empezado a hablar de sí misma» (CA 106) y, de acuerdo con su esquema productivo del doble complementario, ha generado un relato que es precisamente eso, el doble complementario de la noción de novela utópica a la que Piglia da forma en esta novela: «En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura» (CA 106). La narración se ajusta al prototipo del género, al «situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla)» (RA 79), que es precisamente, como vimos, lo que Enrique Ossorio proscribió en su modelo utópico: «La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse [...]: negarse a construir un espacio in-

existente» (RA 79), es decir, asumir la perspectiva materialista e histórica que descubriríamos en la obra de Baudelaire, el poeta de la modernidad. Pues las utopías asentadas en fantápolis son realidades discursivas como la ficción de este relato de la máquina, donde «la lingüística es la ciencia más desarrollada» (CA 124) y «el carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla» (CA 121). Su consecución perfecta sería el *Finnegans Wake* (1939), de Joyce, que «es leído en las iglesias como una Biblia» (CA 132). Hasta aquí el relato de Piglia vendría a ser una reescritura de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges —para Piglia (2001a: 122), uno de los grandes exploradores de la senda antirrealista abierta por Macedonio Fernández—, donde la metafísica habría sido sustituida por la lingüística como rama de la literatura fantástica. Este doble homenaje, a Joyce y a Borges, resulta coherente, dado que sus respectivas búsquedas estéticas comparten el lúcido distanciamiento del artista respecto a la realidad de la política de masas. En *Formas breves* escribe Piglia: «La práctica arcaica y solitaria de la literatura es la réplica (sería mejor decir el universo paralelo) que Borges erige para olvidar el horror de lo real» (Piglia, 2000: 52) y en *Respiración artificial*, Emilio Renzi propone una lectura análoga de la obra de Joyce: «¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras» (RA 210).

Piglia cuestiona la centralidad que se concede al lenguaje en la Isla dentro del propio relato: la teoría de las reencarnaciones, fundada en la lingüística histórica, se revela insuficiente para explicar el recambio generacional de los habitantes de la isla (CA 121). Tal cuestionamiento resulta coherente con la observación del personaje de Macedonio, citada más arriba, acerca de los límites de los modelos discursivos para dar cuenta de la realidad, que no solo es discurso sino que también esta hecha de cuerpos, de enfermedad y de muerte. De ahí que en *La ciudad ausente* se haga tanto hincapié en la circunstancia biográfica que lo llevó a escribir *Museo de la novela de la Eterna*: la muerte de su esposa, Elena Obieta. Una circunstancia semejante, en cierto sentido, indujo a Joyce a escribir *Finnegans Wake*: los delirios psicóticos de su hija Lucia que, como vimos, presta su nombre a la primera informante de Junior, y cuya historia es recreada en el relato «La nena», que ficcionaliza el aislamiento comunicativo de Lucia y los esfuerzos de Joyce por «entrar en el mundo verbal de su hija» (CA 54), tal como Piglia lo relata en *Formas breves*:

Mientras estaba escribiendo el *Finnegans Wake* era su hija, Lucia Joyce, a quien él escuchaba con mucho interés. Lucia terminó psicótica, murió en 1962 internada en una clínica suiza. Joyce nunca quiso admitir que su hija estaba enferma y trataba de impulsarla a salir, a buscar en el arte un punto de fuga. Una de las cosas que hacía Lucia era escribir. [...] le recomendaron a Joyce que fuera a consultar a Jung.

[...] Jung [...] había escrito un texto sobre el *Ulises* y [...] por lo tanto sabía muy bien quién era Joyce [...]. Joyce fue entonces a verlo para plantearle el dilema de su hija y le dijo a Jung: «Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo», porque él estaba escribiendo el *Finnegans Wake*, que es un texto totalmente psicótico. [...] y Jung le contestó: «Pero allí donde usted nada, ella se ahoga». Es la mejor definición que conozco de la distinción entre un artista y... otra cosa, que no voy a llamar de otro modo que así (Piglia, 2000: 63)¹⁰⁰.

En *La ciudad ausente* Piglia presenta la búsqueda lingüística como el punto de cruce, no solo literario, sino también biográfico, de estos dos individuos materiales, concretos, históricos. *Museo* y *Finnegans Wake* serían dos intentos de recuperación de la mujer ausente. Para Macedonio, su obra sería ese lugar de espera, mientras llegaba «de vuelta de la muerte su amada, que él llama la bella muerta» (Macedonio, 1993: 22). Desde esta perspectiva, la negatividad lingüística de *Museo* no remitiría tanto a entidades metafísicas como a la ausencia material, a «la nada: todas las variantes de la negación (paradojas, *nonsense*; antinovela, antirrealismo)» (Piglia, 2000: 21). Mientras que sus juegos de palabras, su idiolecto (Piglia, 2000: 21), serían un intento de conjurar la ausencia, de cruzar a «lo que Macedonio llamaba la otra orilla» (CA 147), donde tal vez se encontrase Elena Obieta:

Cuando su mujer murió, él abandonó todo [...] y empezó a vivir sin nada [...] llevaba las cartas y una foto de la mujer envuelta en trapos. Había descubierto la existencia de los núcleos verbales que preservan el recuerdo, palabras que habían sido usadas y que traían a la memoria todo el dolor. Las estaba anulando de su vocabulario, trataba de suprimirlas y fundar una lengua privada que no tuviera ningún recuerdo adherido. [...] para no rozar la piel de las palabras que había usado con Elena (CA 148).

La máquina de narrar podría verse como otra recreación del mito de Pigmalión que encontrábamos en *El terruño*, de Reyles, tras haber ficcionalizado su antítesis en *La raza de Caín*. La máquina como la novela de Macedonio tratarían de dar forma no a la mujer ideal sino a su recuerdo.

¹⁰⁰ Para un abordaje más detallado del vínculo creativo entre Lucia y James Joyce puede consultarse la biografía de Carol Loeb Shloss *Lucia Joyce: To dance in the wake*.

Literatura y vida confluyen, por paradójico que pueda resultar a primera vista, en la figura de dos escritores cuya obra, aparentemente, es un juego estrictamente lingüístico, como respuesta a aquellas teorías, no únicamente literarias, que conciben la realidad en términos casi exclusivamente discursivos:

Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault¹⁰¹ que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas (Piglia, 2001a: 11).

Piglia busca, como propone Benjamin, la confrontación con la cultura de masas, que ha difundido la imagen de los intelectuales como sujetos cuyo reino no es de este mundo, dedicados a generar utopías irrealizables que se ubican en el no-lugar, mediante una novela en la que hace uso del mismo principio de fragmentación que rige la circulación de historias a través de la red de canales de televisión, que es asimismo la consecuencia de su noción historicista y materialista de la novela utópica. No obstante, se muestra muy consciente de que los lectores con vocación de detective no abundan. De ahí que problematice la confianza que Benjamin deposita en la tendencia literaria correcta para transformar a los lectores y espectadores en colaboradores: el modelo productivo «será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción» (1998a: 130). En *La ciudad ausente* la máquina de narrar permanece recluida en el museo, aunque sus relatos alcancen cierta difusión a través de una red alternativa y clandestina.

Su equiparación con los avatares sufridos por el cadáver de Eva Perón hasta que finalmente fue depositado en el cementerio de la Recoleta, convirtiéndose en una de sus mayores atracciones turísticas —«una mujer a la que no dejaron morir en paz, en un museo ella también» (CA 165)—, reorienta la interpretación del sentido del museo más allá de la referencia al título de Macedonio: para escapar del avance de la estética mediática consolidada en el campo político argentino por el peronismo, la máquina permanece en el museo, «para escapar al mercado la vanguardia va a parar al museo» (Piglia, 2001a: 214).

No se trata del idealismo romántico profesado por el Extraño de Reyles, que no contempla la relación de dependencia material que lo une al rey burgués y asume una

¹⁰¹ Cfr. Michel Foucault (1968: 177-178).

posición aristocrática, elitista, hasta el punto de restringir todo acceso a su obra. Sus poemas permanecen ya no solo conservados sino ocultos como un tesoro en el interior de un cuaderno que es como un joyero, «sobre cuya tapa de cuero de Rusia y broches de plata oxidada, leíase esta inscripción: *Zafiros*» (E 46). Y su creador cumple con el ritual diario de bruñir cada pieza: «*Calentar* las frases basta que quemem, *colocarlas* hasta cegar» (E 46).

El problema que supieron anticipar los integrantes del grupo Sur y que Piglia ficcionaliza en *La ciudad ausente* es el de hacer circular las obras sin que estas sean desposeídas de su valor artístico, del que derivaría su sentido político: «La cultura de masas (o mejor sería decir la política de masas) ha sido vista con toda claridad por Borges como una máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos sienten lo mismo y recuerdan lo mismo y lo que sienten y recuerdan no es lo que han vivido» (Piglia, 2000: 52). Para Piglia, «esa disolución de la subjetividad es el tema de *Deutsches Requiem*, [...] una profecía, quiero decir, una descripción anticipada del mundo en que vivimos» (Piglia, 2000: 52). Fin de la experiencia directa del mundo. En 1970, mientras los intelectuales de la nueva izquierda se debatían entre la palabra y la acción, Borges se reafirma en su ironía escéptica respecto a la eficacia de toda intervención en el espacio social y va más allá, al anticiparse al cuestionamiento de la función de los políticos en los albores de la decisiva incorporación de la televisión en el espacio privado, que terminaría, como vimos que señalaba Sarlo, desencadenando el desplazamiento de los políticos de profesión de su función representativa del conjunto social. Así lo advierte Borges en el prólogo a *El informe de Brodie*: «Mis convicciones en materia política son hartamente conocidas; me he afiliado al partido conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos» (Borges, 1971: 9-10).

La ciudad ausente de Piglia, en cambio, se distancia de ese lúcido escepticismo para dar respuesta a otro que es su reverso, el escepticismo conformista que propone un estado de incertidumbre radical y que utiliza precisamente el discurso de Borges para legitimar el suyo: si Baudrillard en *La ilusión vital* remite al relato «Del rigor en la ciencia», Foucault en el prefacio a *Las palabras y las cosas* dice «este libro nació de un

texto de Borges» (1968: 1), cuyo título no confirma, pero que no es difícil identificar como «El idioma analítico de John Wilkins». Referencias que se entrecruzan con las de una cultura de masas cuya hegemonía es presentada como inevitable:

Después está esta cuestión [...] que tiene que ver con que todo es ficción [...]. Me parece que ahí se produce una extrapolación de algo que uno podría localizar más precisamente y decir que es en la cultura de masas donde la distinción entre ficción y verdad se ha perdido. [...] muchos de los filósofos «posmodernos» —entre comillas— trasladan lo que es real en la cultura de masas al conjunto de las prácticas. En la cultura de masas es cierto que se han disuelto las categorías clásicas, entre otras, la distinción entre verdad y ficción¹⁰² [...]. Pero no me parece que debamos tomar ese elemento que es particular de la cultura de masas como un dato para entender el conjunto del funcionamiento social (Piglia, 2001a: 211).

Piglia propone hacer circular esquemas de recepción alternativos a los de la cultura de masas y de este modo actuar en el espacio social, pero la dificultad reside en evitar que la literatura sea fagocitada por la sociedad del espectáculo, cómo vimos que advertían Benedetti, Viñas y Rama en relación con la narrativa privilegiada por el fenómeno del *boom*:

Pero creo que hay un punto central, la máquina del posmodernismo viene a decir que la cultura moderna ha terminado por imponer y legitimar a los transgresores y a los revolucionarios [...] a partir digamos de Baudelaire [...]. Pero, dicen, una sociedad no puede funcionar con valores que son antagónicos con sus necesidades, no puede dejarse manejar por una cultura que exalta los valores que buscan desintegrar a esa sociedad. Una sociedad necesita orden, necesita valorar sus tradiciones, la sociedad no puede seguir exaltando su propia destrucción. Por lo tanto, se vendría a decir, hay que construir una cultura nueva posmoderna, posterior a la cultura moderna, que esté de acuerdo con las necesidades de la sociedad. Una cultura que valore en todos los planos (en la literatura, en la vida cotidiana, en la política) lo que había sido negado por la vanguardia, por la transgresión, por la revolución (Piglia, 2001a: 103-104).

De ahí su reivindicación de la vanguardia a través de un personaje histórico tan emblemático de la vanguardia porteña como Macedonio Fernández. En su propuesta resuena el eco del célebre artículo de Ernesto Guevara «El socialismo y el hombre en Cuba», que también subyace en su ensayo «Ernesto Guevara, rastros de lectura», aunque no lo mencione explícitamente. En este texto Piglia contrapone dos concepciones de la socialización de la cultura: los defensores de un arte que no exceda las capacidades de recepción del público cifran la socialización de la cultura en la construcción previa «de

¹⁰² «¿Qué podría decirse sobre este punto ciego de inversión, en el que nada ya es verdad ni es mentira y que todo oscila indiferentemente entre causa y efecto, entre origen y finalidad?» (Baudrillard: 2002: 54).

un sujeto colectivo, en el sentido que esto tiene para Gramsci» (Piglia, 2005: 110). Mientras que «para Guevara, antes que la construcción de un sujeto revolucionario, de un sujeto colectivo en el sentido que esto tiene para Gramsci, se trata de construir una nueva subjetividad, un sujeto nuevo en el sentido literal, y de ponerse él mismo como ejemplo de esa construcción» (Piglia, 2005: 109-110).

En 1965 Guevara se desmarcaba de la nueva «caballería antiintelectualista», por emplear la fórmula de Alfonso Reyes, al declararse en contra de la subordinación del arte a la política, así como de la preponderancia de la inteligibilidad del mensaje como criterio rector de la práctica estética, es decir, del realismo socialista, asimismo rechazado por Piglia:

Se busca entonces la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado (Guevara: 13).

Ese realismo vendría a ser una «representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear» (Guevara: 12); esto es, un modelo literario, epistemológico, contrario a la lógica dialéctica desde la que Marx explica el progreso histórico y posteriormente Bourdieu la historia del campo literario. Esta lógica dialéctica condicionaría que el discurso de Guevara coincidiera con el de Benjamin cuando este advierte del efecto contrarrevolucionario de semejante política cultural, por muy revolucionarios que puedan ser el mensaje de las obras o la socialización de la cultura a la que aspiran sus autores. Si Benjamin defendía la necesidad de una producción literaria que ocupase una posición de vanguardia, Guevara asimila la función de la vanguardia artística a la de la vanguardia política en el proceso de construcción del hombre nuevo, que consiste, como hacía explícito en un discurso pronunciado cinco años antes, en orientar y potenciar las capacidades individuales: «La revolución no es, como pretenden algunos, una estandarización de la voluntad colectiva, de la iniciativa colectiva, sino todo lo contrario, es una liberadora de la capacidad individual del hombre» (Guevara: 21).

Por el contrario, la noción de hegemonía de Gramsci es, como él mismo explica, una reformulación de la unidad doctrinal de las religiones, dado que la «fuerza hegemó-

nica» (Gramsci: 73) deriva de la unión. Y en cierto sentido, su noción de un sujeto colectivo implica un grado de consenso que dificultaría la potenciación de las capacidades individuales de las que habla Guevara:

El movimiento histórico no puede ser realizado más que por el «hombre colectivo», que presupone el logro de una unidad cultural-social, en la cual la multiplicidad de valores dispersos con heterogeneidad de fines se sueldan en idéntico objetivo sobre la base de una misma concepción del mundo (general o parcial, transitoriamente operante —por medio[s] emotivos— o permanente y por la cual el fundamento intelectual se enraiza, se asimila, vive, puede llegar a convertirse en inclinación) (Gramsci: 90-91).

Coherentemente con esa concepción de un sujeto colectivo, el intelectual orgánico de la masa, propuesto por Gramsci, sería la reformulación del poeta épico. La cualidad revolucionaria de este nuevo poeta épico deriva de que el sentido hegemónico del mundo al que debe dar forma no procede ya de la minoría que ejerce el poder sobre la mayoría, sino del sentir mayoritario de una colectividad con la que el intelectual debe entablar un diálogo permanente:

Sólo se podía obtener la organización del pensamiento y la solidez cultural si entre intelectuales y «simples» hubiera existido la misma unidad exigible entre teoría y práctica, es decir, si los intelectuales lo hubieran sido orgánicamente de aquella masa, si hubieran elaborado los principios y problemas que la misma planteaba con su actividad práctica, constituyendo de esta forma un todo cultural y social. [...] un movimiento filosófico ¿lo es sólo cuando se dedica a desarrollar una cultura especializada para grupos restringidos de intelectuales o, en cambio, lo es únicamente cuando el trabajo de elaboración de un pensamiento, científicamente coherente y superior al sentido común, no olvida jamás permanecer en contacto con los «simples», encontrando, así, en este contacto, la fuente de los problemas a estudiar y resolver? Solamente por esta conexión deviene en «histórica» una filosofía, se depura de elementos intelectualísticos y se hace vida (Gramsci: 70).

El antagonismo expuesto entre los planteamientos de Guevara y los de Gramsci no implica atribuir a aquel la legitimación de una minoría elitista que, aislada de la masa, dicte la novela del porvenir, como proponía Reyles. Muy al contrario, Guevara advierte contra las prácticas intelectuales del totalitarismo y aspira a la consecución de un arte representativo de la colectividad en uno de los fragmentos más célebres del mencionado artículo de 1965:

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. [...] Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto

mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. [...] No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni «becarios» que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo (Guevara: 14).

Tampoco debe deducirse del mencionado antagonismo que la noción del intelectual orgánico de la masa, propuesta por Gramsci, dé pábulo al populismo simplificador rechazado por Guevara. Su intención es diametralmente opuesta: evitar el elitismo cultural como reacción frente a las políticas antiintelectualistas, con la consiguiente paralización de todo proceso socializador de la cultura: «Si se afirma la necesidad del contacto entre intelectuales y simples no es para limitar la actividad científica y mantener la unidad al bajo nivel de la masa, sino precisamente para crear un bloque intelectual-moral que haga posible un progreso intelectual de la masa y no únicamente a reducidos grupos intelectuales» (Gramsci: 73).

Por otra parte, Gramsci coincide con Benjamin en dos puntos fundamentales de su teoría literaria: el rechazo de la dualidad forma / contenido —«quizás, para ser exactos, no se deba nunca hablar de que se lucha por un nuevo contenido del arte, pues el contenido no se concibe en abstracto separado de la forma» (Gramsci: 109)—, y consecuentemente, su negación del carácter revolucionario del mecenazgo ideológico: «El arte educa por cuanto es arte, pero no por ser “arte docente”, pues esto no significa nada y nada no puede educar» (Gramsci: 110). Al fin y al cabo, ambos parten de la misma superación de la dicotomía entre teoría y praxis.

El objetivo último de Gramsci es además el mismo que persigue Guevara: el «hombre nuevo» (Gramsci: 111) y «rehecho el hombre, refrescado su espíritu, surgirá de sí una nueva poesía» (Gramsci: 111). Pero el establecimiento consensuado del nuevo modelo social es para Gramsci la condición previa al surgimiento de una producción artística renovada. Y de ahí procede el antagonismo señalado por Piglia respecto al discurso de Guevara. Del que deriva la posición social que Gramsci asigna al escritor en el proceso revolucionario: la de la retaguardia histórica. Al político le correspondería la visión utópica, proyectiva, orientada hacia el porvenir. Mientras que el pasado y el presente son patrimonio del escritor que abordaría su análisis desde una perspectiva autónoma, independiente de intereses partidistas, propia del realismo crítico. El límite tem-

poral impuesto por Gramsci niega, por tanto, a la literatura todo posible valor profético, toda posible proyección iluminadora del futuro del proceso revolucionario:

En lo relacionado con la literatura y la política el literato necesariamente ha de tener perspectivas menos precisas y definidas que el político, debe ser menos «sectario» y, podría decirse, que ser lo «contrario» a eso. Para el político, toda imagen «fijada» *a priori* es reaccionaria, pues considera todo movimiento en su devenir. El artista, en cambio, debe tener imágenes «fijas» y situadas en forma definitiva. El político presume al hombre como es en su momento y como debe ser para alcanzar determinado fin. Su trabajo consiste en conducir a los hombres a marchar adelante para salir de su existencia actual y ponerse en condición, colectivamente, de alcanzar los fines propuestos; es decir, a «adaptarse» a esos fines. El artista representa necesaria y realísticamente «lo que existe» de individual, de no conformista, etc., en cierto momento. Por eso, desde su punto de vista, el político no estará jamás contento con el artista, no podrá estarlo; siempre lo hallará a la zaga de los tiempos, anacrónico, superado por el devenir real (Gramsci: 113-114).

Gramsci supera la concepción antipolítica de la literatura, entendida como una práctica ligada al ocio y al entretenimiento, pero aun así relega al escritor a una posición de retaguardia en el contexto del proyecto revolucionario, porque distingue netamente entre las figuras del literato, del artista en general, y del intelectual. Esta función les estaría reservada a los filósofos, cuya profesionalización reclama para una elaboración conceptual del proyecto de cambio social que supere la hegemonía de la experiencia dóxica del mundo:

Autoconciencia crítica, histórica y políticamente significa creación de un núcleo selecto de intelectuales: una masa humana no se «distingue» ni se hace independiente «por sí», sin organizarse (en amplio sentido); y no hay organización sin intelectuales, es decir, sin organizadores y dirigentes, sin que el aspecto teórico del nexo teoría-práctica se distinga concretamente en un estrato de individuos «especializados» en la elaboración conceptual y filosófica (Gramsci: 74-75).

Lo que subyace en esa distinción neta entre escritores e intelectuales es la negación de la eficacia del progreso en la técnica literaria. Pues esa posición de vanguardia en el manejo del código lingüístico, que excede las capacidades de recepción de la colectividad, dificulta el consenso social en el que se fundamenta la fuerza de la hegemonía.

Piglia contrapone los planteamientos de Gramsci a los de Guevara para reforzar su defensa de la eficacia política de la vanguardia literaria como respuesta al debate de los años sesenta y setenta sobre los intelectuales, apoyándose en el discurso de uno de los ejemplos paradigmáticos del hombre de acción. En *El último lector* presenta además

a Guevara como un ejemplo del hombre utópico, según su propia definición, el que sabe completar su experiencia directa del mundo con un sentido que se toma de lo que se ha leído; es decir, como un lector utópico que busca la confrontación con el hombre realista, que en el tiempo de la escritura y del enunciado de *La ciudad ausente* se correspondería con los llamados *decideurs*, orgánicos a las condiciones de producción de su tiempo: «Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis» (Piglia, 2001: 123).

3.2. Realidad nacional desde la cama y Novela negra con argentinos: de la parodia televisiva a las sombras del *noir*

La obra de Luisa Valenzuela puede ser leída como una continua reafirmación del principio de realidad, a través de una prosa en la que la retórica y la solemnidad están proscritas: «Al fin y al cabo una escribe para tratar de derivar algún sentido de este caos que nos rodea y que con toda pompa llamamos realidad. Pompa de jabón, por cierto» (Valenzuela, 2009).

Los espejismos, que Baudrillard llama simulacros o hiperrealidad y que se fundamentan en el alto grado de referencialidad icónica de las imágenes generadas por los dispositivos tecnológicos, condicionan de tal modo nuestra experiencia del mundo que una afirmación como «la enorme pantalla se ilumina [...]. La ciudad toda es una fiesta, dice el locutor, y las imágenes lo confirman» (RN 16), puede no causar extrañamiento alguno en muchos de los lectores de *Realidad nacional desde la cama*, donde Valenzuela parece recrear su propia experiencia de regreso al país de origen, tras años de ausencia:

Viví diez años en Nueva York (del 79 al 89), y habiendo escrito *Novela negra con argentinos*, que transcurre en los albañales de esa ciudad con trasfondo de los horrores de la dictadura militar argentina, decidí que era tiempo de volver a mi país. El shock del retorno me llevó a escribir *Realidad nacional desde la cama*, por lo cual no sé muy bien dónde termina mi vida y empieza la literatura, o viceversa (Valenzuela, 2001: 193).

Esta recreación es llevada a cabo a través del personaje de una «intelectuala» (RN 78) que ha nacido «bajo el signo de pregunta» (RN 7), aunque, como ella misma

dice: «No por eso estoy más predispuesta que otros a la duda o al autocuestionamiento, pero conozco a fondo la verdadera ambivalencia» (RN 7). La protagonista regresa en pleno estallido inflacionario y se interna, «otra no es la palabra» (RN 8), en el bungalow 37 B del club de campo Las Ranas, donde la solícita mucama María intenta impedir a toda costa que esta intelectual nacida con «ascendente en Ojos» (RN 7) se asome al ventanal, desde el que veía las «maniobras militares [...] que se insinúan del otro lado. ¿Maniobras militares, en un club de campo?» (RN 22). La primera función de María es, pues, poner de manifiesto la relación antitética entre la ventana y la televisión, entre la visión directa del mundo y su representación televisiva. La segunda, verbalizar la precesencia de los simulacros: «Gran ciudad, Nueva York, dicen. [...] es muy violenta. Siempre lo muestran en la tele. En cambio acá las cosas son distintas, ordenadas. Mire nomás qué bonitas imágenes» (RN 18). Su intervención no deja duda acerca de la necesaria cotidianidad de los productos visuales generadores para que lleguen a configurar la hiperrealidad: «Siempre lo muestran en la tele», dice María. Valenzuela orienta nuestra lectura mediante la mirada de una protagonista que se debate casi hasta el final entre la experiencia directa y el confortable hábito de contemplar la pantalla del televisor sin exigirse ninguno de esos actos secundarios de saber o de reflexión que disolverían la ilusión de realidad de la que hablaba Barthes:

La señora está fascinada mirando la pantalla, ella que tanto se quejaba de la tele. Ahora, la parte de ella que acata las órdenes de no pensar se siente bastante complacida: por fin va a ser testigo de la historia y no una mera marioneta como siempre sucede. La parte que no quiere pensar se solaza, pero no es ni remotamente su mejor parte, ni siquiera la más válida. Su otra parte está desesperada y a punto de tirarle un zapato a la pantalla que presenta a los soldados en tamaño real, casi de carne y hueso (RN 100).

A medida que avanza el relato, el aura amenazante del televisor se va haciendo más evidente, hasta alcanzar el clímax:

El aparatito de control remoto ha ascendido de categoría, y ahora emerge del bolsillo como de una cartuchera. María lo esgrime como un arma. Apun...tén, ordena con inflexión irreconocible. Y va más allá: ¡Fuego!

El televisor responde como por arte de magia —electrónica—. Bailecitos criollos invaden el recinto en imagen y sonido.

La señora, que ha descubierto el peso de la amenaza, lo aplica (RN 60).

Pero Valenzuela no se limita a desenmascarar el potencial lesivo del televisor, abundando en el discurso catastrofista acerca de los medios de comunicación de masas.

De igual modo que su protagonista cuando dice «no quiero hacerme nunca más la avestruz» (RN 105), afronta las condiciones contemporáneas de producción simbólica y se busca la confrontación con las emisiones televisivas, como quiere Benjamin. En otras palabras, se apropia del mando a distancia: hace suyos tanto los referentes culturales como los procedimientos narrativos propios, aunque no necesariamente originarios, de la llamada cultura de la imagen. Y así, mediante un trabajo de reelaboración literaria, lleva a cabo la desactivación paródica del efecto de realidad o de creencia, como diría Bourdieu, de emisiones informativas como esta:

[...] la voz del televisor, [...] la de un alarmado locutor, entrecortada por las interferencias.

«Levantamiento militar / en el regimiento ocho / de infantería recién / temente acuartelado en / el club de campo Las / Ranas por motivos de seguridad».

La cabeza del locutor aparece y desaparece en la pantalla, entre líneas en zigzag y de las otras.

[...]

«¡Los embetunados estarían en pie de guerra!» atruena la voz del locutor desde la pantalla gigante, superadas las interferencias. «La tropa rebelde amenaza con avanzar hacia la capital. Podría desencadenarse una verdadera guerra civil» (RN 81-83).

Resulta muy significativo que según aumenta la amenaza de golpe de Estado difundida por el televisor, se va diluyendo la que procede del ejército insurrecto acampado a escasos metros del bungalow de la intelectual:

—¡A sacar los tanques! ruge el mayor.

[...]

La tropa [...] Se cuadra por propia voluntad, hace la venia en rigurosa escuadra y empieza a entonar el himno nacional.

—Los tanques, sí señor, reitera el mayor. Los que utilizamos para ejercicios de zafarrancho en los bunkers.

[...]

Los soldados [...] salen corriendo en busca de los tanques usados en las maniobras y retornan al rato con los caddy-carts, carritos de golf a motor de apariencia inofensiva.

En cuanto a la señora [...] no sabe si está asistiendo a una de Spielberg o de Walt Disney (RN 85).

El párrafo culmina con la ficcionalización de la omnipresencia de la cultura visual: la realidad vista se completa con un sentido que procede de la cultura de masas. No obstante, la referencia a Spielberg y a Walt Disney refuerza la desactivación paródica del efecto de realidad del informativo televisado. Dicha parodia se estructura en torno a la imagen insólitamente inofensiva de los soldados montados en carritos de golf, en

oposición cómica al enunciado del locutor. Su tono alarmente queda diluido por una escena apta para todos los públicos, como las películas de Spielberg¹⁰³ y Walt Disney, que forma parte además del imaginario global, como mandan los cánones de la comedia televisiva (Vorhaus: 2005¹⁰⁴), de modo que sus productos sean inteligibles y, por tanto, rentabilizables a lo largo y ancho del mercado mundial. La mencionada desactivación paródica de la amenaza militar es llevada a cabo además mediante el empleo de recursos narrativos propios del código del *sketch* teatral o televisivo (Vorhaus: 231-240): la brevedad, la elección de una diana típica de la parodia (el ejército), la creación de una coyuntura cerrada (el acuartelamiento), así como la exageración creciente hasta límites caricaturescos como principio rector de la lógica narrativa. Dicha caricatura nos permite identificar la llamada premisa cómica: el abismo que separa la realidad cómica de eso que con tanta pompa llamamos realidad. La decisión de adoptar el esquema narrativo del *sketch* se encuentra ligada al hecho de que el texto fuera concebido, en principio, para ser representado, aunque puede que resulte incluso más eficaz su adopción en este híbrido genérico a medio camino entre el teatro y la novela.

Como tan bien sabe Valenzuela, el humor, «la premisa cómica no sólo crea comedia, sino que desvela la verdad sobre una situación determinada» (Vorhaus, 2005: 57), provocar un efecto de extrañamiento, en este caso derivado de la distancia paródica que media entre la representación y el estado de cosas habitual de la llamada realidad.

Y así, por la senda del «humor negro, acérrimo, absurdo, grotesco» (Valenzuela, 2001: 133), con el que ingresamos en su credo poético, consigue transferir su propia experiencia de extrañamiento tras el regreso al país de origen: «No hace hincapié en transmitir el puro “en sí” del asunto, como lo pretende una información o un informe. Hunde, más bien, el tema en la vida del informante» (Benjamin, 1986: 196).

¹⁰³ En 1990, fecha de publicación de *Realidad nacional desde la cama*, el nombre de Steven Spielberg se encontraba íntimamente ligado con el cándido protagonista de su primer gran éxito de taquilla, *E.T., el extraterrestre* (1982), con una repercusión mediática mucho mayor que la de su película inmediatamente posterior, *El color púrpura* (1985), en la que la representación de la violencia doméstica, machista, parece responder a la intención de tratar el tema en una película apta para todos los públicos. Su filmografía centrada en relatos de guerra es posterior a 1990: *La lista de Schindler* (1993) o *Salvar al soldado Ryan* (1998).

¹⁰⁴ John Vorhaus ha trabajado como guionista en series de televisión tan exitosas como *Los primeros de la clase*, *Matrimonio con hijos* (en España) / *Casados con hijos* (en Argentina y Chile) o *Aquellos maravillosos años* (en España) / *Kevin, creciendo con amor* (en Argentina).

Pero la búsqueda de la confrontación con los productos visuales de la cultura de masas no es el único modo en el que la obra de Luisa Valenzuela participa del cambio en los esquemas de recepción de las obras literarias descrito por Magny en *L'âge d'or du roman américain*. Su narrativa trasluce cierta permeabilidad a los procedimientos del cine, ya sea por influencia directa o a través de la producción novelística precedente. No se trata solo de que puedan emplearse, en sentido metafórico, determinados tecnicismos cinematográficos para caracterizar algunas de sus soluciones estéticas: el principio de interrupción derivado del montaje cinematográfico que describe Benjamin en el teatro épico de Brecht funciona también en *Realidad nacional desde la cama*. La narrativa de Valenzuela muestra además otra forma de permeabilidad a la narrativa filmica que no busca la confrontación. Se trata de un proceso de transcodificación, en el que lo que se traduce del código cinematográfico no son los procedimientos técnicos sino «el tipo de significaciones que su empleo puede generar en el film» (Peña-Ardid, 2009: 102). Una muestra de ello la encontramos en un título como *Realidad nacional desde la cama*, que nos advierte de la relevancia concedida no a la representación del espacio en sí, al reflejo del lugar en el que suceden los hechos, sino a la representación del espacio percibido por los personajes. No se trata de la mirada subjetiva que el protagonista de *Primitivo*, de Reyles, proyectaba sobre el paisaje, con la que el autor representaba el aura del terruño americano o el abatimiento de aquel, como vimos en el capítulo anterior. Tampoco es la mirada metafórica de Tocles en *El terruño*, develadora de secretas correspondencias; aunque la lucidez de esta mirada sí se halle presente en la obra de Valenzuela. El título de la novela de Valenzuela hace hincapié en el lugar desde el que se mira, que condiciona la posibilidad o imposibilidad de ver y la voz narradora va orientado nuestra lectura en este mismo sentido:

Ella recién está empezando a vislumbrar algo, a entrever de reojo lo que ocurre del otro lado de esa puerta vidriera entreabierta, engañosa, que no transparente lo que tiene detrás sino que gracias al ángulo de apertura refleja el paisaje lateral a la distancia, [...] un campo verde verde verde que nada tiene que ver con el campo desolado más allá de la alambrada. Es la cancha de golf.

Quizá los reflejos me impiden ver algo que tendría que ver y no quiero, o algo que no quiere ser visto y yo lo intuyo, quizá la puerta de vidrio si se abriera del todo me permitiría por fin entrar en esta realidad, y ¿qué es la realidad, de qué estoy hablando aquí en esta cama cubierta de vituallas? ¿Comida para cerrarme la boca? Con la boca llena.

María necesita recapturar esa mirada.

—Le enciendo el televisor, a esta hora la programación es excelente (RN 25-26).

Uno de los ejemplos más diáfanos de la mencionada transcodificación narrativa se encuentra en la novela que, para la propia autora (Valenzuela, 2003: 68), es su obra paradigmática, *Como en la guerra*. Publicada en la Argentina de 1977, fue significativamente mutilada, autocensurada, como adelantábamos más arriba, en una operación de borrado que llevó a modificar incluso las pruebas de imprenta y que terminó por hacer desaparecer el ejemplo de transcodificación narrativa al que nos referimos, la «Página cero». Aunque las huellas del crimen literario, que Valenzuela trató de evitar hasta el último momento, permanecieran ahí, a la vista de todos, en aquella primera edición expurgada que mantenía, sin embargo, el título «Página cero» en el índice como un testimonio de la represión y de la fuerza enunciativa del silencio en la obra de Valenzuela. Un silencio que nos remite, aquí también, a la ausencia, la de los significantes que permitan verbalizar la experiencia del horror, sobre la que tratamos más arriba, y la de los cuerpos de los desaparecidos:

La novela, escrita entre 1973 y 1975, [...] estaba lista para ser publicada en la Argentina a principios de 1977. Plena dictadura militar, pleno espanto, dado lo cual hasta el título se volvía peligroso. Entonces nos sentamos, con el editor de Sudamericana y excelso crítico Enrique Pezzoni y con el poeta Alberto Girri, a «jugar» a la censura, oficiando algo que más que autocensura sentimos era una tarea de limpieza para arriesgar la publicación. [...]. Entonces en mi texto fueron limadas ciertas asperezas o ironías tontas [...]. Quedaban en discusión dos puntos cruciales. Pude mantenerme firme respecto al [...] título, *Como en la guerra*.

[...]

El segundo escollo [...]. Claudiqué a último momento y la titulada «Página cero» [...] saltó silenciosamente de la primera y hasta pocos meses atrás única edición en castellano cuando ya estaban listas las pruebas de página. Pero todos nos olvidamos de sacarla del índice y allí figura, como marca indeleble (Valenzuela, 2003: 62-64).

En la autocensurada «Página cero» Valenzuela afronta el desafío de narrar la experiencia del torturado, de la que la autora nunca fue objeto, como ella misma reconoce (2001: 131). Con este fin recurre al efecto impactante y desazonador del primer plano (Gubern, 1987: 302), con el que llega a hacernos olvidar que leemos las palabras de un narrador testigo y no las de la víctima. Este no es un relato testimonial como el del paisano que cuenta la historia del ternero atrapado en *La ciudad ausente*. Lo que Valenzuela transcribe aquí es la filmación de la escena. La «Página cero» de Valenzuela es la consecución de un proceso de transcodificación narrativa que otorga a las palabras ese alto grado de referencialidad icónica que hace de los lectores, espectadores; pero no

meros testigos *in absentia* de una información que nos deje impasibles, sino receptores cómplices, testigos impotentes, de la experiencia manifiestamente subjetiva que Valenzuela consigue transmitir gracias a su elección del gran primer plano, con el que invade la intimidad del torturado profesor de semiótica, cuyo trágico final es revelado desde antes del comienzo de la novela:

Una mano enorme se acerca a la cara del hombre para estallar. [...]

La naturaleza no tiene grandes primeros planos y es cosa de cada uno el ponerse bien lejos o bien cerca y elegir la perspectiva que más se acomode a sus afectos. El individuo busca el gran primer plano, el perfecto aislamiento: puede usar aparatos o acomodar el ojo.

Una mano gigante por lo tanto es algo bien de cada uno, es cosa que se busca y se aísla. GPP ya es avanzar un paso, el instante previo a meterse en las cosas, la barrera infranqueable (Valenzuela, 2004: 201).

Esta voz narradora muestra y más que mostrar, amplifica, agranda el detalle de esa intimidad torturada, de igual modo que lo hace el psicoanálisis. Así lo explica Derrida, con quien ya vimos que los textos de Valenzuela establecen tan productivo diálogo:

Psicoanálisis necesario del campo político: del duelo imposible, de la represión. Benjamin es aquí todavía una referencia necesaria: relacionó la cuestión técnica del cine con la cuestión del psicoanálisis. Agrandar un detalle es lo propio de la cámara y del análisis psicoanalítico. Agrandando el detalle se hace otra cosa que agrandarlo, se cambia la percepción de la cosa misma. Se accede a otro espacio, a un tiempo heterogéneo. Esta verdad vale para el tiempo de los archivos y del testimonio (Derrida, 2001).

Valenzuela emplea aquí el gran primer plano para acceder, penetrar, traspasar, una experiencia inenarrable, cuyo fantasma, como los del psicoanálisis, permanece agazapado en los silencios y entre líneas.

Como vimos, idénticos silencios señalan el lugar de los fantasmas que persiguen a la pareja de escritores protagonistas de *Novela negra con argentinos*, a la que accedemos a través de una voz narradora cuya sonoridad es la antítesis de la disolución del narrador cámara que encontrábamos en la «Página cero». Aquí, en cambio, percibimos cómo el narrador dicta el orden de los planos cinematográficos:

El hombre —unos 35 años, barba oscura— sale de un departamento, cierra con toda suavidad la puerta y se asegura de que no pueda ser abierta desde fuera. La puerta es de roble con triple cerradura, el picaporte no cede. Sobre la mirilla de bronce puede leerse 10 H.

La acción transcurre un sábado de madrugada en el Upper West Side, New York, N Y.

No hay espectadores a la vista.

El hombre, Agustín Palant, es argentino, escritor, y acaba de matar a una mujer. En la llamada realidad, no en el escurridizo y ambiguo terreno de la ficción (NN 347).

Encontramos, pues, una voz narradora que, desde el plano extradiegético habla de acción y espectadores, no de hechos y testigos, y que dirige nuestra mirada mediante una sucesión de presentes, asimilable al orden preciso de los planos cinematográficos. Además, como concluye Roberta Aguilar, Palant es «víctima de algún oscuro, oscurísimo guión» (NN 399). Pocas líneas después la voz narradora del comienzo verbaliza el modo en el que el protagonista de la escena elabora la representación mental de la sobrecogedora experiencia que acaba de (re)vivir¹⁰⁵: «Estas nociones, percepciones, se le van dibujando mientras baja por las escaleras con sigilo» (NN 347). El escritor asume el papel de espectador de su propia vida: «No puede ser él. Podría tratarse de un personaje cualquiera de novela barata, o un actor de pacotilla totalmente ajeno a él» (NN 348). Y desde esta perspectiva lleva a cabo una construcción de «la llamada realidad» acorde con la lógica de la sociedad del espectáculo en la que habita: «This is New York, baby. [...] Estas son calles de la pura teatralidad» (NN 399), donde la frontera entre verdad y ficción parece haberse disuelto definitivamente y todo es posible, si es rentable:

—Quiero decir si hay muchos teatros por esta zona.

—Está lleno. Teatros secretos que ni te soñas que existen. Teatros de pecado y de pecado artístico, que es el peor de los pecados. [...]

—[...] ¿qué pecados?

—Los que quieras. Los que puedas imaginarte. Y no es una manera de decir. [...] Vos lo pedís y ellos lo escenifican.

[...]

—¿Hasta podés matar a alguien?

—Sí, si pagas lo suficiente.

—¿Y si no pagás?

—Entonces no. A menos que otro haya pagado para verte matar (NN 398-399).

A diferencia de la novela de *Como en la guerra*, en *Novela negra con argentinos* las escenas de tortura también forman parte del *show business*: el local sadomasoquista donde trabaja Ava Taurel —antes Eva, «mansa y talentosa estudiante de cinematografía

¹⁰⁵ Esta voz narradora proteica, rastreable también en *Como en la guerra* o *La travesía*, irá asumiendo a largo de la novela no ya sólo la perspectiva de los dos personajes escritores, sino sus respectivas conciencias narradoras: sus conjeturas, sus usos lingüísticos y el tono sus relatos.

[...]. Quién hubiera dicho» (Valenzuela, 2007: 26)— «tiene un escenario para las presentaciones más o menos públicas, y cubículos donde cada dominadora practica su especialidad» (NV 368).

Aquí Valenzuela lleva a cabo la transcodificación narrativa de la iluminación definitiva del cine negro, heredera del expresionismo alemán¹⁰⁶, cuyo desarrollo se vio favorecido, precisamente, por la autocensura aplicada a partir de la entrada en vigor del Código Hays¹⁰⁷ en los años treinta. Ese es el efecto que consigue transmitir la escritura de Valenzuela al subrayar «lo obvio [...] con la luz espectral de lo no dicho» (Valenzuela, 2003: 64), el de la sombra de las palabras: «Derrida habla de la palabra y su sombra. En las cavernas de la escritura por donde transitamos, las sombras de las palabras se agigantarán hasta enriquecer nuestra comprensión de la realidad, a la mejor manera platónica y siempre distorsionada» (Valenzuela, 2003: 24), como las figuras que habitan los claroscuros del *noir*. De acuerdo con Noël Simsolo, la estética del cine negro atesora el mismo sentido jánico que encontrábamos en la escritura de Valenzuela. No solo supuso una exploración del potencial de los recursos cinematográficos al servicio de una intencionalidad «crítica del *American Way of Life*» (Simsolo, 37: 31), sino también evocadora de un inconsciente colectivo, de un temor al doble maléfico, que es asimismo el objeto de la exploración llevada a cabo por los dos escritores argentinos de la novela negra de esta autora:

Si cierto día por la calle, en un cine o un teatro, nos diéramos de jeta con la persona que es la otra parte de nosotros mismos, la parte que no podemos tolerar ni siquiera admitírnosla, y entonces ¡pum! pudiéramos suprimirla sin más trámite y sin demasiadas complicaciones. Qué alivio. Y Magú no está aliviado, está más tenso que nunca si cabe, y quizá todo fue un error y el otro debió haberlo matado a él, el otro debió matar a ésta su parte oscura y quedar del todo resplandeciente, livianito (NV 400).

De hecho, la concepción del cine negro como una vía de indagación introspectiva se encuentra en el origen de la denominación *film noir*, atribuida generalmente al crítico francés Nino Frank. Este la emplea en su artículo «Un nouveau genre “policier”».

¹⁰⁶ Pensemos en el director de fotografía John Alton o en la filmografía negra de Fritz Lang (*La mujer del cuadro, Los sobornados*).

¹⁰⁷ El Código Hays, que debe su nombre a uno de sus redactores, William H. Hays, miembro del Partido Republicano, estuvo en vigor entre 1934 y 1967. Elaborado como un manual de aquello que no podía ser mostrado, responde a un ejercicio de autocensura por parte de la asociación de productores cinematográficos de los Estados Unidos, llevado a cabo para acallar las críticas vertidas contra los contenidos del cine negro, por considerarlos contrarios a la moral. (Simsolo: 31).

L' *Aventure criminelle*», publicado en agosto de 1961 en *L'Écran français*, donde definía estos films como «obras de psicología criminal e insistía en su forma de explotar con brillantez un dinamismo de la muerte violenta» (Simsolo: 23).

Por tanto, la permeabilidad de la novela de Valenzuela a los procedimientos del cine negro no busca la confrontación que encontrábamos en *Realidad nacional desde la cama* entre su narrativa y los códigos televisivos. La finalidad de la transcodificación de los procedimientos filmicos no es desenmascarar la naturaleza ficticia de un simulacro que amenaza con suplantar a la llamada realidad, sino la de enmascarar para iluminar el lugar del Secreto: una visión inenarrable, que «est le signe d'un ob-jet impossible, frontière et limite. Fantasme si l'on veut, mais il introduit dans les fameux fantasmes originaires de Freud [...] une surcharge pulsionelle de haine ou de mort, que empêche les images de se cristalliser comme les images de désir et/ou de cauchemar, et les fait éclater dans la sensation (douleur) et dans le rejet (l'horreur)» (Kristeva: 180). Luisa Valenzuela enfrenta a sus sujetos artísticos con esa sensación y con la imposibilidad de su relato —«Agustín Palant, escritor silenciado dejándose llevar por sus tinieblas, [...] propiedad de su propia víctima» (NN 403)— con la imposibilidad del decir, del deseo acuciante de «intentar comprender las situaciones en las cuales lo inefable se hizo norma» (Valenzuela, 2001: 96).

Por tanto, mediante la confrontación de su obra con los productos de la cultura de masas y la transcodificación de los efectos del arte cinematográfico, Valenzuela nos devuelve una literatura que ocupa en una posición de vanguardia respecto a las condiciones de producción simbólica de su tiempo. Y con ella subvierte la concepción jerárquica que confiere a la información televisiva la función de dar a conocer la realidad y a la ficción, literaria o filmica, la de entretener y mantener vivas las ilusiones de lectores y espectadores.

4. ¿Para qué poetas luego de los campos de detención?

La coyuntura histórico-filosófica de este segundo fin de siglo en el que escriben Pigia y Valenzuela estaría definida por el avance en la concepción problemática del

sentido del mundo que habitamos. Tal problematización atañe ahora al principio de realidad, a su validez para discernir entre la realidad efectiva y la ficcional. Así las cosas, ¿qué sentido tendría seguir abundando en el conflicto entre el mundo interior y el mundo exterior, dinamizador de las tramas de las novelas de artista? La renovada incertidumbre del fin del milenio acerca del mundo exterior condicionaría una transformación del mencionado conflicto que ya no estaría definido, como en el primer fin de siglo, por la discrepancia entre lo que es y lo que debería ser, sino por la tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta. Consecuentemente, Valenzuela y Piglia no recluyen a sus sujetos artísticos en un *antimonde* literario como ficcionalización del rechazo de un mundo contingente, incapaz de satisfacer su anhelo de trascendencia, como era la norma entre los héroes de la variante romántica de la novela de artista; tampoco intentan hacer de la práctica estética de sus personajes un instrumento modelador del estado de cosas de la realidad, a imagen y semejanza del ideal urdido por el sujeto artístico de la variante realista-objetivista. Tal distanciamiento de la acción y, sobre todo, del poder político no significa, ni mucho menos, que sus narradores-detectives se desinteresen de la realidad. Muy al contrario, centran su mirada escrutadora en el mundo para narrar la experiencia de descubrimiento de lo que se está haciendo de él.

La perspectiva de la novela de artista nos permite vislumbrar cómo en su reivindicación de la independencia del escritor no existe contradicción alguna entre la autonomía del arte y su sentido político. Sus novelas vienen a reformular los ensayos previos de reconciliación entre el arte y la vida, ahora que la vida se contempla como una ficción criminal. Valenzuela y Piglia ponen, pues, en marcha sus máquinas de narrar como un modo de resistencia frente al silencio institucional e institucionalizado y buscan la confrontación con una cultura mediática que tiende a imponerse como cultura mundial. En el estado de cosas descrito, el valor epistemológico de la ficción literaria, reivindicado por los jóvenes novelistas del primer fin de siglo, se revela más necesario, si cabe, que entonces como una alternativa privilegiada para mostrar la vigencia del principio de realidad y poner de manifiesto la ilusión testimonial generada a través de los productos visuales que configuran la llamada hiperrealidad; esto es, para hacer ver su función controladora de las relaciones sociales en la sociedad del espectáculo. Esta respuesta al «para qué» del arte legitima la práctica específicamente estética de sus narradores-pesquisantes y permite asimismo a Piglia y Valenzuela encarar, en el contexto

de la Argentina de y posterior a los campos de detención, la pregunta de Hölderlin posteriormente reformulada por Adorno.

En su célebre ensayo «La crítica de la cultura y la sociedad», escrito en 1949 e incluido en 1951 en el volumen *Prismas*, Adorno terminaba concluyendo: «La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es una cosa bárbara escribir un poema y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía» (1962: 14). En 1962 su reflexión adopta la forma de un reto en el artículo «Les fameuses Années Vingt», publicado en la revista *Merkur*: «l'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz est un leurre et une absurdité [...]. Mais comme le monde a survécu à son propre déclin, il a néanmoins besoin de l'art en tant qu'écriture inconsciente de son histoire. Les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font échos à l'horreur extrême» (Adorno, 1984: 54).

Piglia afronta el reto y así se lo hace ver al lector en *Respiración artificial*: «¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje» (RA 209-210). Y Valenzuela aborda la espinosa relación entre las palabras de Adorno y su uso del humor para rebelarse contra las censuras propias y ajenas:

Cuando Adorno dijo “No se puede escribir después de Auschwitz”, conmovió los cimientos de quienes esperaban (esperamos) poder *decir* las atrocidades por escrito. A pesar de los múltiples ejemplos de lo contrario (Juan Marsé es uno) nos quedaba latiendo un pudor ante el intento de meterse en el corazón mismo del sufrimiento ajeno. [...].

Desde la escritura de ficción, que intenta decirlo todo, no nos está permitido detenernos ante la barrera del miedo [...] y el enorme dolor de encarar “lo horrible”» (2001: 178).

Con el fin de traspasar barreras y alambradas Valenzuela recupera el testimonio de quienes, por la vía del humor, pudieron «abrir hendijas por donde pueda colarse hasta un dejo de risa o de rebeldía. Como en todo intento de supervivencia» (Valenzuela, 2001: 180). Son testimonios como el de Miguel Bonasso, extraído de su *Diario de un clandestino* (2000): «La salida fue mucho más cómica que angustiosa. Estoy cada vez más convencido de que mi principal lazo con el marxismo son los hermanos Marx» (2001: 178-180).

Esta es, pues, la respuesta de ambos autores al «para qué» del arte formulado por Hölderlin: para mostrar y conjurar también la miseria.

CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

El análisis del corpus narrativo que ha servido de base a esta investigación —*El extraño* (1897), *La raza de Caín* (1900) y *El terruño* (1916), de Carlos Reyles, *El mal metafísico* (1916), de Manuel Gálvez, *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, *Novela negra con argentinos* (1990) y *Realidad nacional desde la cama* (1990), de Luisa Valenzuela— corrobora la primera de las hipótesis de partida acerca de la pervivencia del tema de la literatura y el escritor como materia novelable en la narrativa rioplatense, más allá del periodo histórico del primer fin de siglo así como del programa estético del modernismo, que han acaparado el interés de los estudios previos acerca de la novela de artista en la tradición literaria de la América hispánica. Si los artífices de la novela hispanoamericana de fin de siglo —en la acepción definida por Klaus Meyer-Minneman— inauguraban la ficcionalización de la respuesta al «para qué» del arte —a ellos se anticipaba únicamente José Martí con *Amistad funesta* (1885)—, la perspectiva diacrónica adoptada ha permitido mostrar cómo dicha ficcionalización ha sido objeto de sucesivos cambios sin que pueda adscribirse a un programa artístico concreto.

La mencionada perspectiva diacrónica ha permitido además establecer dos rasgos definitorios de la evolución de los cambios literarios observados en el corpus textual objeto de este estudio. Por una parte, una tendencia expansiva del centro de interés narrativo: originalmente circunscrito al mundo interior del protagonista, se irá extendiendo hacia el mundo exterior para representar, dotar de sentido, documentar, mostrar y/o desenmascarar esa vida que, tras el exilio de los dioses, había dejado de ser materia del arte. Tendencia esta íntimamente relacionada con el segundo rasgo que caracteriza las obras de nuestro corpus: la afirmación del valor epistemológico de la literatura, que, como vimos en el primer capítulo, permitía a Marcuse diferenciar entre las novelas de artista y las novelas de formación protagonizadas por artistas. Las decisiones estéticas de los autores de las novelas estudiadas se encuentran, por tanto, orientadas hacia una misma finalidad general: reivindicar, por paradójico que parezca, el valor de la ficción literaria como una vía de conocimiento de la realidad, desde concepciones disímiles que se traducen en poéticas distintas.

Dichos cambios literarios han sido abordados desde una perspectiva histórico-sociológica, haciendo especial hincapié en los desplazamientos experimentados por el lugar de enunciación del escritor, para elaborar una interpretación de los mismos, que, sin sustituir el objeto de estudio, la literatura, por la realidad política y social, trata de explicarla en y a través de la misma, tal como se sintetiza a continuación.

El germen de la mencionada tendencia centrífuga del centro de interés narrativo puede rastrearse ya en las novelas del primer fin de siglo. Sus autores, comprometidos con la restauración del imperio del yo, reaccionan contra el sesgo objetivista del naturalismo hegemónico. En el caso de Carlos Reyles, encontramos además la oposición a otro discurso hegemónico: el del neoidealismo arielista. La voz de esos sujetos artísticos, ya sea la de Julio Guzmán, José Fernández de Andrade o Alberto Soria, es la de un individuo voluntariamente exiliado del mundo contingente, desacralizado, regido por la lógica mercantil de la modernidad. Su exilio inaugura el margen como lugar de enunciación del escritor moderno, cuya práctica específicamente estética deja de estar subordinada a un proyecto institucional de nación, aunque sigue siendo objeto de un fuerte condicionamiento ético-político. De hecho, como vimos, los escritores del primer fin de siglo suelen participar activamente en el proceso de modernización del país de origen, como en el caso de Reyles: estanciero progresista y fundador del Club Vida Nueva junto con otros miembros del Partido Colorado. De ahí que los héroes de estas novelas de artista se sientan impelidos, antes o después, a trascender el *antimonde* del protagonista de *À rebours* y buscar la respuesta a la pregunta de Hölderlin acerca del «para qué» del arte más allá de sus suntuosos laberintos interiores. Urden proyectos cuyo fin es transformar el estado de cosas de la realidad que habitan, como el de la revista ilustrada de Julio Guzmán en *La raza de Caín* o las operaciones comerciales ideadas por Fernández de Andrade en *De sobremesa*; incluso intentan ponerlos en práctica, como Alberto Soria en *Ídolos rotos*. Son los protagonistas de la novela de fin de siglo en el momento de su incorporación a la literatura hispanoamericana, que se corresponde con su fase heroica y está impregnada, en mayor o menor medida, del evangelio que Nietzsche puso en boca de Zaratustra.

En ese momento la narrativa hispánica franquea el umbral de la modernidad literaria occidental de la mano de los jóvenes narradores americanos que desafiaron pública

y fácticamente, como Carlos Reyles con sus *Academias*, la autoridad de la crítica avalada por Juan Valera respecto al rumbo que debía tomar la novela en español. La relectura de la polémica desencadenada por la publicación de la primera y, sobre todo, de la segunda de las *Academias*, *El extraño*, nos ha permitido caracterizar el campo literario hispánico del primer fin de siglo. A la luz de dicha caracterización, teniendo en cuenta que Reyles, tras visitar la sensibilidad modernista en sus tres *Academias*, adscribe su producción al realismo literario y que son precisamente estas obras las que le han valido la entrada en los anales de la literatura, resulta comprensible que el viraje realista experimentado por su prosa en *La raza de Caín* haya sido mayoritariamente interpretado como una declaración pública de repudio hacia el decadentismo de la víspera. No obstante, desde la perspectiva de la novela de artista, proponemos una relectura de *El extraño* y *La raza de Caín*, ambas protagonizadas por el poeta Julio Guzmán, que problematiza la interpretación que hicieron Valera y Rodó del texto de 1897 y, por tanto, también la relación de este con el de 1900, que ha permanecido inmutable, al menos, desde que fuera enunciada por Crispo Acosta en 1918.

La relectura de ambas novelas nos lleva a concluir que la adopción del código realista en *La raza de Caín* no supone una ruptura radical con los planteamientos estéticos y filosóficos de *El extraño*, sino la reescritura más explícita de la respuesta de Reyles al «para qué» de los poetas en pleno proceso de consolidación del liberalismo económico: condena a Julio Guzmán a presidio junto con el otro vástago cainita que comparte sus congojas, el intelectual Jacinto B. Cacio, que se nos revela como la reescritura materialista del *Caín* de Lord Byron. Ambos, convertidos en asesinos de sus respectivas amadas, ejemplifican la soberbia intelectual propia del artista del conocimiento, definido por Marcuse, y el carácter destructivo, en el sentido dado por Benjamin, que deriva del sentimiento de impotencia frente al inevitable triunfo de Calibán. El poeta de Reyles representa, pues, una amenaza, un lastre, para la consolidación del orden social de la modernidad, regido, a juicio de este autor, por la «metafísica del oro», que viene a ser su legitimación del «fetichismo de la mercancía» de Marx, convenientemente amalgamado con la «voluntad de poder» de Nietzsche. Así lo expondrá de manera sistematizada bajo un título tan elocuente como *La muerte del cisne* (1910), que bien pudo llamarse Calibán, como vimos que sintetizaba Zum Felde, donde su autor conjuga el pensamiento de los dos intelectuales a los que mayores responsabilidades políticas se les hayan atribui-

do póstumamente en la historia de Occidente. Estas tesis ya las había ficcionalizado en *La raza de Caín* donde termina por exiliar a los intelectuales de la polis, tras vapulear al poeta a través de una hercúlea voz narradora que está ya presente en *El extraño*. Y aquí reside la aportación de este estudio respecto al juicio crítico sobre la obra de Carlos Reyles.

Leer *El extraño* desde la perspectiva de la novela de artista permite dilucidar cómo la reflexión de su autor sobre el «para qué» del arte no recae tanto sobre la voz del poeta como sobre la del narrador omnisciente, que es el recurso fundamental de la técnica narrativa de Reyles, la técnica del segundo plano, de acuerdo con la denominación de su biógrafo Luis Alberto Menafrá. Mediante este procedimiento el autor ejerce la voluntad de poder, tal como él mismo teoriza en su ensayo de 1936 «El arte de novelar». Así explica Lukács la eficacia política del código realista: hacer que el sentido de las obras parezca brotar de las situaciones y de las acciones ficcionalizadas, sin que sea enunciado explícitamente. Una lectura centrada en esa voz narradora de *El extraño* nos ha permitido además percibir el tono, el talante despectivo con el que profana sin piedad todo vestigio del aura de malditismo exhibida por el poeta. Sus juicios envuelven las palabras del protagonista impidiendo, como señalaba Benedetti respecto al conjunto de la producción de Reyles, cualquier intercambio directo entre el lector y el personaje.

Por tanto, la segunda de la *Academias* de Reyles vendría a ser el reverso de la novela de artista de tipo romántico, ejemplificada paradigmáticamente por *Á rebours* (1884), de Huysmans. En *El extraño* el poeta y el narrador niegan el «para qué» del arte, pero este presenta la negativa de aquel como la resistencia inútil de un idealista iluso frente al inevitable curso de la historia y no como la defensa heroica del poeta, pararrayos celeste, que se niega a firmar el pacto fáustico con el diablo. Este otro sentido es el de la representación del sujeto artístico en *De sobremesa*. Reyles participaría, pues, en negativo de la reformulación canónica de la novela de fin siglo, establecida por Meyer-Minnemann. La suya sería una novela de artista antirromántica, antidecandentista, protagonizada por un poeta carente de voluntad, que prefigura *La raza de Caín* como modelo también negativo y negador de la novela de formación: como vimos, la trayectoria de su poeta es aquí la antítesis del *Camino de perfección* (1902) transitado por el protagonista de Baroja. La novela de antiformación de Reyles clausura toda posible reconci-

liación entre el arte y la vida, al identificar al sujeto artístico con el elegido del conocimiento definido por Nietzsche.

¿Por qué este autor continúa escribiendo? Parecería más coherente abandonar la literatura, como vimos que hizo Eugenio María de Hostos, y dedicar sus esfuerzos al ensayo filosófico y a la intervención política, social. Y así lo hizo Reyles durante los dieciséis años que median entre *La raza de Caín* y *El terruño*. En 1916 retoma al personaje del poeta en una novela donde parece vislumbrar que el escritor es, en realidad, un testigo privilegiado de la experiencia de la modernidad. Pues, como vimos que sintetizaba Benjamin, la modernidad inaugura el conflicto entre el interior y el exterior: «El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones» (1972: 182). Ilusiones que son otra forma del anhelo de trascendencia del poeta, que el mundo contingente no puede satisfacer. En semejante coyuntura histórico-filosófica no resulta extraña la pervivencia de la novela de artista verificada en este estudio, como una vía privilegiada para la reflexión sobre el conflicto existencial del individuo propiamente dicho.

Será en las novelas de artista de nuestro corpus publicadas en torno a la conmemoración del Centenario de la Independencia del Río de la Plata, *El terruño*, de Carlos Reyles, y *El mal metafísico*, de Manuel Gálvez, donde fructifique el germen de la tendencia centrífuga del centro de interés narrativo con el que nace este género en la América hispánica, sin que ello suponga menoscabo alguno de la representación del mundo interior de sus respectivos protagonistas. Ambas obras atestiguan cómo la preocupación por el arte y el artista no abandona a aquellos autores cuya orientación mimética los sitúa en las antípodas de las vanguardias históricas, herederas de la indagación estilística que el modernismo supo poner en valor, junto con el proceso de profesionalización del escritor. La culminación de dicho proceso tendrá lugar en confluencia con la renovación del compromiso americanista, con la consiguiente revitalización de las demandas de representatividad y compromiso social, a las que Reyles y Gálvez tratan de ofrecer una respuesta. Sus respectivas parodias de la representación finisecular del artista se revelan como un signo de la insuficiencia del modelo literario precedente para dar cuenta de los cambios operados en la relación entre el escritor y la sociedad de su tiempo. En el campo específicamente literario tiene lugar una transformación igualmente relevante: el

desplazamiento de una parte del público lector desde el circuito de la cultura de masas hacia el circuito de la cultura letrada. Las expectativas miméticas de estos recién incorporados lectores serán satisfechas por el realismo renovado, en mayor o menor medida, de autores como los incluidos en nuestro corpus.

De acuerdo con la lectura propuesta, es en este contexto cuando la representación del escritor en la narrativa de Reyles experimenta un auténtico viraje. El sujeto artístico de *El terruño*, Temístocles Pérez y González, alias Tocles, es la reescritura paródica del artista del conocimiento. Disuelta así su aura amenazante, Reyles libera al ensayista y poeta trunco del nihilismo laberíntico, al hacer que descubra que el hilo de Ariadna no es el de la fábula idealista, sino el de la historia de los individuos concretos. Lo traslada desde Montevideo a un Uruguay rural, que es víctima del expolio ejercido por las huestes de blancos y colorados en plena Revolución de las Lanzas (1870-1872). El final pactado de esta lucha fratricida, la Paz de Abril, suscitó la primera manifestación de independencia de los intelectuales uruguayos, de la que Reyles hace partícipe a su protagonista. De este modo logra la confluencia entre la reflexión acerca del sujeto artístico y del renovado compromiso americanista, que encuentra su realización literaria en la novela de la tierra, de la que *El terruño* es una de sus muestras más tempranas. Se adelanta además al protagonismo conquistado por el poeta en uno de los textos canónicos de esta orientación narrativa, *La vorágine* (1925), de José Eustasio Rivera. Esta anticipación no parece casual si tenemos en cuenta que, como vimos, Reyles había descubierto en la sensibilidad literaria finisecular una forma privilegiada para mostrar el paisaje de la franja oriental del Plata ya en 1896, en la primera de sus *Academias*; antes de que los escritores regresaran al paisaje autóctono, tras la experiencia cosmopolita.

La mencionada confluencia entre la novela de artista y la novela de la tierra es asimismo ficcionalizada en *El terruño* a través del proceso de integración del escritor como miembro de pleno derecho en la comunidad rural que habita. Y aquí, de nuevo, la lectura propuesta disiente de la interpretación precedente, condicionada por el prólogo de Rodó a la primera edición. El juicio crítico mayoritario considera *El terruño* una novela de la tierra cuyo protagonista sigue la trayectoria propia del personaje de una novela de formación. Sin embargo, como hemos podido comprobar, Tocles no renuncia a sus convicciones acerca del arte: desengañado del idealismo de estirpe hegeliana, así como

de la eficacia de cualquier intervención en el campo de la política institucional —de igual modo que su autor, tras dimitir de sus responsabilidades en el Club Vida Nueva—, redescubre la mirada analógica de las correspondencias de Baudelaire y, como este, asume con nostálgica lucidez que la pérdida irreparable de la fe en las verdades universales y eternas es la condición de posibilidad para conocer y dar a conocer el estado de cosas que se quiere ocultar bajo tantas ilusiones vitales, urdidas con el fin de contrarrestar el nihilismo improductivo derivado de la muerte de Dios. Su autor habría encontrado en la novela de la tierra la forma literaria para lograr la reconciliación ya no solo entre su voz narradora y el personaje del poeta, sino también entre el artista y la realidad: la vida vuelve a ser materia del arte a través de la amalgama entre la novela de la tierra y la novela de artista, que cuenta lo que Rubén Darío canta con una dosis mayor de esperanza en su poemario de 1905.

Coherentemente con la perspectiva histórica y materialista descrita, el terruño uruguayo de Reyles no es la naturaleza de locas proporciones de la que habla Pedro Grases, para quien la novela de la tierra vendría a representar la geografía espiritual de América; tampoco es la pretendida barbarie original que encontramos en *Facundo*, sino una semicivilización agreste, como la definió Rodó, una naturaleza domeñada y productiva, como aquella a la que Andrés Bello dedicó su *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, que nada tiene que ver con la selva vengativa de la novela de Rivera, cuya imagen es trazada por un poeta que bien podríamos considerar la antítesis de Tocles. Si este es la reescritura paródica del sujeto aquejado del mal del siglo, Arturo Cova es la recreación hiperbólica de la mezcla de fortaleza física y neurastenia que caracterizaban al protagonista de *De sobremesa*, y que Rivera extrema hasta límites psicóticos. La novela de Reyles difiere del modelo canónico en su representación de la naturaleza, acorde con el discurso de la antagonista del poeta: la estanciera Mamagela, un «Sancho con faldas» (Rodó, 1967: 1027) que defiende la utilidad de las ilusiones vitales o mentiras saludables. Reyles legitimará tales falacias en su obra ensayística posterior y en 1936 aboga por su generación por parte de determinados sujetos. Se refiere a individuos visionarios, como pueden ser los novelistas, que hablan, explica Reyles, de lo posible, no de lo real; y así, mediante la generación de ilusiones, ejercen su voluntad de poder para hacer que la utopía se transforme en realidad.

Manuel Gálvez, por su parte, comparte con Reyles la concepción de la novela como un discurso estructurante de la construcción del sentido del mundo. No obstante, su punto de partida será la herencia arielista que Reyles rechazaba. Gálvez, junto con los jóvenes escritores argentinos del novecientos, asume el renovado compromiso americanista que persigue la regeneración patriótica. En *El mal metafísico* intenta mostrar que su neoidealismo es la superación del idealismo romántico. Con esta finalidad habría elegido al protagonista de *La educación sentimental* de Flaubert como modelo para su personaje central: un poeta de cartón piedra, que hace profesión de fe en la literatura y vive olvidado de toda recompensa material. Lo inserta, sin previo aviso, en un ámbito complementario al de la novela de la tierra: el campo literario bonaerense. Este se erige en un laberinto de intrigas, cuya dinámica responde a la misma lógica que impera en el campo específicamente político: la de la lucha por la conquista de una posición, por el monopolio de los criterios de recepción y de valoración de las obras. Mediante la estrepitosa inadaptación de ese poeta idealizado y la parodia de los cenáculos literarios de comienzos de siglo, Gálvez ficcionaliza la insuficiencia del modelo romántico para dar cuenta de la situación del escritor profesional. Ya no se trata solo de representar la relación de dependencia material respecto al rey burgués —de la que Rubén Darío se mostraba plenamente consciente en 1888— sino del prosaísmo materialista que impregna también el ámbito específicamente literario: es el motor social que su admirado Balzac se proponía descubrir a través de la indagación literaria.

La respuesta de su autor al «para qué» del arte ante tal estado de cosas es la recuperación del sentido épico de la vida a través de la literatura, muy en concordancia con la reforma educativa propuesta por su compañero de viaje Ricardo Rojas, quien incidía en la necesidad de reescribir los textos de Historia adoptando la forma narrativa del antiguo relato épico. Manuel Gálvez ficcionaliza su propuesta a través del personaje de Almabrava, trasunto del poeta Almafuerte, que era el pseudónimo con el que firmaba Pedro Bonifacio Palacios. Almabrava es el vate, el escritor católico que se rebela contra el orden mercantil hegemónico tras la muerte de Dios, y goza de esa popularidad, vetada a la vanguardia, que, a juicio de Gálvez, garantiza la calidad humana de las obras. Almabrava asume, pues, la función ideologizante y pedagógica que Rodó encomendó a los escritores; pero a diferencia de este, su voluntad socializadora de la cultura lo lleva a admitir la ralentización del progreso del arte.

De acuerdo con lo expuesto hasta ahora, tanto en las novelas de artista del primer fin de siglo, que emergen en los inicios del proceso de profesionalización del escritor, como en las que se publican en la segunda década del siglo XX, tras la consolidación de dicho proceso, la respuesta al «para qué» del arte está sujeta, en mayor o menor medida, a una serie de condicionantes ético-políticos; y la representación del sujeto artístico se encuentra signada por una doble tensión: por una parte, la dialéctica entre su distanciamiento y su integración en la sociedad de su tiempo y, por otra parte, el conflicto entre lo que es y lo que debería ser.

Como hemos podido comprobar, dicha representación es objeto de profundos cambios en el segundo fin de siglo, coincidiendo con la pérdida de visibilidad de los escritores en el espacio público, tras el protagonismo que habían alcanzado durante la década de los sesenta y parte de los setenta. En esos años la utopía revolucionaria, liderada por Cuba, se perfila como un condicionante decisivo para la revitalización de las demandas de compromiso social, que, en el seno del propio campo intelectual desencadenan un intenso debate acerca de la eficacia política de la palabra, en el que, como hemos visto, Ricardo Piglia participa activamente.

Tras el fin de las utopías, la reflexión de los intelectuales ha de afrontar una coyuntura histórico-filosófica muy distinta, que en el Río de la Plata se encuentra indeleblemente signada por la represión política organizada: la Operación Cóndor. Será precisamente en los años previos al golpe militar de 1976 cuando Luisa Valenzuela descubra la literatura política de la mano de Rodolfo Walsh. En los años setenta tiene lugar en la Argentina otro acontecimiento decisivo: las emisiones televisivas ya no solo son seguidas en el ámbito público de los cafés y negocios sino sobre todo en el espacio privado. Lo que permitirá la consolidación definitiva de la sociedad del espectáculo, como la denominó Guy Debord. La experiencia directa del mundo va siendo progresivamente desplazada por esa red de representaciones que ha dado en llamarse hiperrealidad. En un mundo en el que las antiguas utopías han caído en el descrédito y el principio de realidad se encuentra en entredicho, ¿qué sentido tiene una novela de artista como ficcionalización del conflicto entre lo que es y lo que debería ser?

Como hemos podido comprobar, Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia abordan la necesidad de reformular la reflexión sobre el arte y el artista en este segundo fin de si-

glo. Su perspectiva se opone a la incertidumbre radical asumida por Baudrillard, en igual medida que se distancia de la creencia en la posibilidad de recuperación del sentido épico de la vida, que Gálvez propone y Reyles considera un mal menor, una sarta de mentiras saludables que responden a la necesidad de engendrar espejismos quijotescos. Los sujetos artísticos de Valenzuela y Piglia no reciben el encargo de guiar a ninguna chusma amiga, como el poeta de Gálvez, sino el de desplegar sus conocimientos específicos para hacer ver, para construir un modelo literario que actúe como revulsivo frente a las supersticiones de la televisión. Y, lejos de todo dogmatismo, asumen los límites de la validez de sus relatos, como hacía también el protagonista de *El terruño*, a través de su atenta lectura de Baudelaire. Pero Reyles parece no recordar que este fue uno de los insignes traductores de Poe, fundador del relato policial, y que le rezaba todas las noches, como sintetiza Borges y Benjamin expone más extensamente. De ahí que el autor de *El terruño* desprecie sin paliativos el género policial por considerarlo demasiado primitivo, demasiado artificioso, es decir, poco realista. Esa falta de verosimilitud merma, sin duda, su eficacia como instrumento de la voluntad de poder. Piglia y Valenzuela en cambio refuncionalizan el juego preciso de resonancias, ecos y afinidades, que Borges y Bioy habían llevado al extremo de la intelectualización en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Los procedimientos del género permitirán a estos autores reproducir la experiencia de descubrimiento del terrorismo de Estado en la Argentina de los años setenta y ochenta. Y así, en los silencios y entre las líneas de otras historias, muestran la que le es escamoteada al habitante-espectador de la sociedad del espectáculo. Su lógica narrativa es el reverso tanto de la técnica del segundo plano empleada por Carlos Reyles, como de los códigos massmediáticos, orgánicos a las grandes compañías transnacionales.

Como anticipábamos en la introducción, la selección del corpus narrativo que ha servido de base a este estudio ha estado condicionada por el objetivo de poner de manifiesto la orientación mostrativa de las poéticas de Valenzuela y Piglia, tan en consonancia con sus respectivas representaciones del sujeto artístico: narradores detectives que no pretenden erigirse en visionarios, ni en líderes de una revolución social, sino en relatores de unas pesquisas que ponen de manifiesto la diferencia entre verdad y verosimilitud. De ahí que dicho corpus sea respetuoso con el principio de verosimilitud, salvo en el caso de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, donde la complejidad de la máquina de

narrar de Macedonio excede la de la tecnología disponible y emparenta esta novela con el género de la ciencia-ficción. Pero incluso en esta obra encontramos muy presente otro rasgo esencial que comparte la reflexión de los cuatro autores seleccionados: que de los laberintos no se sale por arriba. De ahí que, con mayor o menor benevolencia, empujen a sus sujetos artísticos fuera del *antimonde* literario para que recorran el otro laberinto: el del tiempo histórico. Cualquier criterio selectivo condiciona la validez de las conclusiones extraídas; si hacemos hincapié en este es por su probable efecto sobre la tendencia expansiva del centro de interés narrativo, que se observa en nuestro corpus. Esta tendencia será validada o matizada en una investigación posterior que tome como base un corpus textual más amplio, en el que quizá encontremos también otros modos de reformular la novela de artista.

Volviendo al análisis del corpus seleccionado, el estudio de la obra de Piglia y Valenzuela, desde la perspectiva de la novela de artista, ha posibilitado la verificación de nuestra segunda hipótesis: la renovación de dicha novela llevada a cabo por estos autores se sustenta sobre la amalgama del personaje del escritor y del personaje definitorio del género policial, el detective. En *Respiración artificial* Piglia lo ficcionaliza. Pues, como vimos, la herencia que recibe el ubicuo Emilio Renzi de su tío, el historiador Marcelo Maggi, no será el único legado que acepte en esta novela. Antes de iniciar el viaje que lo conduce al descubrimiento de la Historia, tal como su tío había previsto, es preciso que adquiera la lógica de pensamiento del investigador. Dicha adquisición es ficcionalizada al comienzo de la novela en la entrevista de Renzi con el senador Ossorio, que, como vimos, es casi un calco de la narrada por Raymond Chandler en *El sueño eterno*, cuando el general Sternwood contrata los servicios del también ubicuo detective Philip Marlowe para que investigue la desaparición de su yerno. Piglia nos ofrece así, además de una pista fundamental sobre el paradero de Marcelo Maggi, la narración de la mencionada amalgama entre el personaje del escritor y el del detective de la novela negra norteamericana. Este, como aquel, también mantiene una relación de dependencia material respecto al rey burgués, que, no obstante, les garantiza a ambos cierta independencia de las instituciones, de la que el policía y el político de profesión carecen por completo. La lógica del pensamiento de Marlowe es la lógica que Renzi reproduce en su relato y sus silencios son los de esas tramas que obligan al lector a descubrir el juego preciso del que habla Borges, para saber qué están contando. Esta es la respuesta de

Piglia al «para qué» de la literatura en estos tiempos en los que, de acuerdo con la teoría del crimen perfecto de Baudrillard, lo real no está muerto (como lo está Dios), sino que simplemente ha desaparecido, como el historiador enigmáticamente ausente en la Argentina de 1976. Su propuesta es la de un escritor cuya práctica estética asuma la tarea de «hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto» (Piglia, 2000: 111), a través de una trama que reproduce la tesis central del materialismo histórico: «No es la consciencia lo que determina la vida, sino la vida lo que determina la consciencia» (Marx y Engels, 1974: 26).

Luisa Valenzuela aborda de un modo análogo la necesidad de reformular la reflexión sobre el arte y el artista: la literatura, afirma ella, «es una excelente medicina contra los espejismos en todo sentido» (Valenzuela, 2003: 58). La pareja de escritores que protagoniza *Novela negra con argentinos*, cuyo título ya nos advierte de su vínculo con el *noir*, trata de encontrar la forma literaria que les permita alcanzar la epifanía final de una historia que comienza como un guión de cine negro. Su indagación estética llevará a la escritora Roberta Aguilar a vislumbrar esa forma como la del esquema narrativo de Poe salpicado de muerte roja, mientras visita un local especializado en prácticas sadomaquista al más puro estilo *hard boiled*. Y tras aproximarse al teatro de la crueldad de Artaud, ambos escritores harán aparecer eso que estaba oculto: los fantasmas que persiguen a los supervivientes de la tragedia, como el espectro del padre de Hamlet. Pero los narradores y, sobre todo, las narradoras de Valenzuela cuentan con una ventaja sobre el protagonista de Shakespeare: saben que «el humor es una de las mejores armas para romper barreras de miedo y de censura, y es una poderosa lente para mirar el sol sin que su feroz luz nos enceguezca» (Valenzuela, 2001: 178). Por eso Roberta Aguilar opta por el tono tragicómico de Zorrilla —«los muertos que vos matáis son fruto de otros crímenes, ajenos» (NN 534)— como formulación definitiva del terrible secreto que descubren juntos ella y Agustín Palant: el del pacto de silencio. El suyo y el de sus compatriotas respecto a la violencia institucional en la Argentina, relegada a ese inmenso territorio de lo real que, a juicio de Baudrillard, ha desaparecido.

Las pesquisas de los escritores de Valenzuela son asimismo deudoras de la lógica narrativa del policial y de la reformulación del género llevada a cabo por los autores norteamericanos en los años cuarenta, a los que se anticipa De Quincey. Aquellos entra-

ron inevitablemente en pugna con los herederos del esquema narrativo de Poe, que no se resignarían a ceder su posición dominante en el campo literario y mucho menos a legitimar un modelo estigmatizado por su origen *pulp*, que, para colmo, venía a contaminar el policial clásico con la materialidad del dinero y de los cuerpos. Pues Poe había logrado dar forma a la concepción de la literatura como un hecho intelectual, tras despojarlo del misticismo romántico. Los escritores reunidos en torno a la revista *Sur*, a quienes Walsh reconoce como los artífices de la forma más acabada del género en la literatura hispánica, llevan al extremo el silencio acerca de la realidad material inmediata con el fin de desmarcarse de la emergente *pop culture* argentina. La novela negra, en cambio, recupera las referencias a la historia reciente, concreta y reconocible, para desvelar el lado más sórdido de la naciente sociedad del espectáculo en la América del Norte. Esa lucha por crear una nueva posición en el campo literario es la que libra la escritora Roberta Aguilar con su colega Agustín Palant cuando le insta a escribir con el cuerpo. Ella trata de legitimar un paradigma narrativo que, sin renunciar al trabajo de adaptación del policial llevado a cabo por el grupo *Sur*, sea permeable a las referencias de la historia reciente, aunque diferente de la no-ficción novelesca de Rodolfo Walsh, a quien Valenzuela, como acabamos de recordar, considera su Virgilio en el descubrimiento de la literatura política. La misma transformación del género es la que ficcionaliza Piglia a través del mencionado proceso evolutivo de Emilio Renzi: el escritor, como alegoría de la Literatura, tras aceptar el legado de Marlowe, parte en busca del historiador, alegoría y protagonista de la Historia argentina del presente de la escritura de la novela. Luego, tanto *Respiración artificial* como *Novela negra con argentinos* son muestras de la tendencia centrífuga del centro de interés narrativo de la novela de artista, en el que confluyen muy significativamente la indagación estética y la búsqueda de esa verdad eclipsada por los simulacros en este segundo fin de siglo massmediático, en el que Jean-François Lyotard firma el epitafio del intelectual utópico, mientras Jean Baudrillard considera obsoleto y superado el principio de realidad. Pues, como también hemos podido comprobar, estos narradores detectives son, ante todo, escritores. Emilio Renzi trata de responder a la pregunta que cruza *Respiración artificial*: «cómo narrar los hechos reales», cómo transmitir la experiencia de descubrimiento del historiador y la suya propia. Para Roberta Aguilar y Agustín Palant la búsqueda de la verdad y de su forma literaria son también indisociables.

Estos indagan, no obstante, desde una perspectiva diferente a la de Renzi: la del detective que se confiesa cómplice del crimen. Piglia hermana a Renzi con el detective de Chandler, el héroe *noir* desfacedor de entuertos. Roberta Aguilar y Agustín Palant, en cambio, llevan a cabo otro tipo de acto detectivesco y narrativo: indagar en la complicidad del silencio, del no decir, del no poner palabras donde pusieron su cuerpo. Esta divergencia resulta coherente con el objeto de sus respectivas búsquedas. La de aquella parte de la concepción de lo social como enigma y adopta una perspectiva más vinculada con el materialismo histórico; mientras que Roberta Aguilar y Agustín Palant se sitúan en esa imprecisa locación que Freud llamó el inconsciente para desde ahí penetrar el tema del secreto sin violentar el Secreto. Y así permitir que el lector lo interprete de acuerdo con su propia escala y lo traspase a otros, «por siempre distinto y diferido como quiere Derrida» (Valenzuela, 2003: 28). Tal posicionamiento no implica que Valenzuela soslaye la coyuntura histórico-social concreta del tiempo de la escritura, que es esencial para hacer aparecer el llamado secreto público. Este sí es verbalizable, aunque no sea verbalizado, y nos remite al enigma del que habla Piglia, quien rechaza tajantemente la *différence* de Derrida con la que Valenzuela dialoga.

Tal discrepancia entre sus respectivos juicios acerca de la teoría literaria adscrita al postestructuralismo francés encuentra su correlato en la permeabilidad de sus respectivas novelas a la llamada cultura de la imagen. La lectura de *La ciudad ausente*, de Piglia, y de las dos novelas publicadas por Valenzuela en 1990, *Realidad nacional desde la cama* y *Novela negra con argentinos*, nos ha permitido abordar la participación de sus autores en el debate acerca de la hegemonía del discurso televisivo, como instrumento de control, de ejercicio de la voluntad de poder. Pero antes de sintetizar las diferencias entre las respectivas respuestas de Valenzuela y Piglia al «para qué» del arte frente a la mencionada hegemonía televisiva, conviene recordar la convergencia fundamental entre ellos: lejos de seguir abundando en el discurso catastrofista acerca de los medios de comunicación de masas, ambos autores afrontan las condiciones contemporáneas de producción, se apropian de los procedimientos narrativos de la llamada cultura de la imagen y buscan la confrontación, como quería Benjamin, para mostrar la realidad que la televisión consigue silenciar de un modo mucho más eficaz que cualquier ley o decreto provenientes de la ciudad letrada.

Piglia pone en funcionamiento su poética mostrativa en *La ciudad ausente* para completar la respuesta al «para qué» de la literatura. Ahora será Macedonio Fernández el sujeto artístico y el personaje ausente, en una realidad ficcional como la que profetiza Baudrillard, ubicada temporalmente quince años después de la certificación mediática del fin de las utopías: «Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina» (CA 144). Como vimos, Macedonio es aquí el autor intelectual de una Sherezade cibernética que emite relatos aparentemente inconexos. Junto con el Auguste Dupin de los bajos fondos que guía la lectura de la novela, descubrimos la lógica organizativa de esos relatos: constituyen una red que reproduce la circulación de historias a través de los canales de televisión por cable. Pero no es su reflejo, sino su reelaboración literaria. De ahí que esta reescritura de *Museo de la novela de la Eterna* no implique, en absoluto, asumir que la socialización de la literatura pasa por asimilar su discurso a los códigos mediáticos; o, como diría Gálvez, a lo que entiende todo el mundo. La máquina de narrar de Macedonio ficcionaliza la necesidad de las posiciones de vanguardia en el campo literario y también más allá de este, en el espacio social. Pues, como vimos, su funcionamiento es el reverso de la reproducción televisiva: «era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra» (CA 42). La máquina, la producción literaria vanguardista, es presentada como un instrumento de resistencia frente a las maquinaciones del poder, a través de un mecanismo que hace aparecer las conexiones que aquellas encubren: frente a la ilusión de realidad, que amenaza con transformarse en hiperrealidad, Piglia opone esa ilusión de falsedad que, de acuerdo con Emilio Renzi, es el fundamento de la literatura de Macedonio Fernández. Esa es la función que Piglia atribuye al escritor: actuar en el espacio social a través de un trabajo específicamente estético, que sitúe su obra en una posición de vanguardia en el campo literario. Y es también su respuesta a la pregunta formulada por Benjamin, «que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de su tiempo» (Benjamin, 1998a: 119). Si bien, su novela pone de manifiesto además el exceso de optimismo con el que Benjamin proclamaba la finalidad de «hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores» (1998a: 130), mediante una técnica narrativa vanguardista, que inevitablemente excede las capacidades de recepción del público: la máquina permanece confinada en un museo, en el lugar

donde se conservan las obras, pero al que no suele acudir la mayoría de los lectores o espectadores.

Por otra parte, la lectura conjunta de *Realidad nacional desde la cama* y *Novela negra con argentinos* ha permitido comprobar cómo Luisa Valenzuela lleva a cabo un trabajo de transcodificación, que impregna su prosa de las significaciones de los elementos narrativos televisivos y filmicos. En la primera de estas novelas el mando a distancia del televisor es el arma del crimen, como el revólver del calibre .22 que el escritor protagonista de su novela negra dice haber empuñado. En *Realidad nacional desde la cama* Valenzuela desenfunda sus armas literarias para apropiarse del código televisivo: la lógica narrativa del *sketch* y los referentes de la cultura visual serán procedimientos fundamentales para la desactivación paródica del confortable efecto de realidad o de creencia, que los programas informativos y documentales le procuran a la *intelectuala* protagonista. En *Novela negra con argentinos*, en cambio, su narrativa se torna permeable a los procedimientos filmicos de una manera muy distinta, como ya sucediera en la autocensurada «Página cero» de la primera edición argentina de *Como en la guerra* (1977). Se adueña aquí de las significaciones de los elementos filmicos esenciales del *noir*, todas las sombras del negro, para subrayar lo inverbalizado y, sobre todo, lo inverbalizable, con la luz espectral del silencio. Y así, a través de las sombras de las palabras de las que habla Derrida, el diálogo de sus narradores detectives va acercando cada vez más al Minotauro hasta nuestros propios ojos.

A la luz de estas conclusiones resulta manifiesto el hecho de que la presente investigación, que partió de una única pregunta, «¿para qué poetas en estos tiempos de miseria?», no ofrece una respuesta unívoca, como era esperable, sino algunas tentativas e iluminaciones acerca de la función del escritor y de la literatura. No obstante, entre la diversidad de respuestas halladas al «para qué» del arte hay una afirmación, que ya adelantábamos al comienzo de este epígrafe, con la que pondremos el punto final por el momento. Pues tras caracterizar la evolución de la novela de artista mediante el análisis comparativo de obras separadas casi por un siglo de historia, la intención de quien esto escribe es la de continuar indagando en las respuestas ofrecidas al «para que» del arte en la producción literaria que vio la luz durante los años que han sido excluidos de este recorrido. La distancia temporal impuesta facilita el establecimiento de las diferencias

que definen la tendencia evolutiva del subgénero. El trabajo para el futuro consistirá, pues, en identificar los pasos intermedios, que ya han sido apuntados en este trabajo al hacer cierto hincapié en *Adán Buenosayres*, de Marechal, y en la novela de Sábato *Sobre héroes y tumbas*. Como vimos, ambos textos recogen la reflexión de sus respectivos autores en dos momentos críticos del debate sobre el escritor. Sábato introduce el cuestionamiento sobre la literatura en una obra publicada en pleno auge de la utopía revolucionaria. Marechal había ficcionalizado la muerte del sujeto artístico vanguardista durante el primer peronismo. De ahí que este punto final sea solo momentáneo y para terminar de ponerlo volvamos a recordar la afirmación en la que convergen las obras del corpus estudiado: el reconocimiento unánime del valor epistemológico de la literatura respecto a algo para lo que tal vez no tengamos mejor nombre que el de *realidad*.

CONCLUSIONS ET DISCUSSION

L'analyse du corpus littéraire qui a constitué la base de cette enquête —*El extraño* (1897), *La raza de Caín* (1900) et *El terruño* (1916), de Carlos Reyles, *El mal metafísico* (1916), de Manuel Gálvez, *Respiración artificial* (1980) et *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, *Novela negra con argentinos* (1990) et *Realidad nacional desde la cama* (1990), de Luisa Valenzuela— corrobore notre première hypothèse sur la survivance de la littérature et de l'écrivain comme sujet du roman dans la tradition du Río de la Plata au-delà de la période historique de la fin du XIX^e siècle, ainsi que du programme esthétique du modernisme. C'est-à-dire, au-delà de la période et du code littéraire qui ont monopolisé les études précédentes sur le roman d'artiste dans la littérature hispano-américain.

Les auteurs du roman hispano-américain de *fin de siècle* —selon la définition de Klaus Meyer-Minnemann— inaugurent la narration de la réponse au «pourquoi» de l'art. Nous avons adopté une perspective diachronique qui a permis la mise en lumière des changements de cette réponse et de la forme dans laquelle elle a été narrée. Cette perspective a fait possible également de montrer qu'il n'y a aucune liaison entre ces changements et un programme esthétique précis et qu'il y a deux traits qui servent à définir l'évolution des changements littéraires observés dans le corpus textuel étudié. D'une part, une tendance expansive, un déplacement du centre d'intérêt narratif hors des limites du monde intérieur du protagoniste, afin de représenter, de chercher quelque sens, de documenter, de montrer et / ou de démasquer la vie, qui avait arrêté d'être la matière de l'art après l'exil des dieux. Cette tendance expansive est très près du deuxième trait de notre corpus textuel : la affirmation de la valeur épistémologique de la littérature, à partir de laquelle Marcuse avait différencié les romans d'artiste des romans d'apprentissage où le protagoniste c'est un artiste, comme on l'a vu au premier chapitre. Donc les décisions esthétiques des auteurs des romans étudiés se trouvent orientées vers la même finalité générale : revendiquer la valeur de la fiction littéraire comme un chemin pour connaître la réalité, à partir des conceptions très différentes qui se correspondent avec des pratiques poétiques diverses. Les changements littéraires mentionnés ont été analysés depuis une perspective historique et sociologique et on a mis l'accent sur les déplacements du lieu d'énonciation de l'écrivain.

L'origine de cette tendance centrifuge du centre d'intérêt narratif se trouve déjà dans les romans hispano-américains de la fin du XIX^{ème} siècle, bien qu'ils soient le résultat de la restauration du monde intérieur dans le roman comme réaction contre l'objectivisme naturaliste. En ce qui concerne à l'auteur sélectionné, Carlos Reyles, son discours s'oppose à la pensée hégémonique de José Enrique Rodó, d'après laquelle on pouvait construire l'Amérique du Sud sur un idéalisme nouveau. La voix de chacun de ces artistes, Julio Guzmán, José Fernández de Andrade ou Alberto Soria, c'est celle d'un individu exilé volontairement du monde contingent, désacralisé, réglé par la logique mercantile de la modernité. À partir de ce moment-là le lieu d'énonciation des écrivains modernes sera la marge sociale : leur travail n'est pas déjà au service d'un certain projet institutionnel, même si la situation politique influence considérablement leur littérature. En fait, comme on l'a vu, les écrivains de la fin de XIX^{ème} siècle prennent part au développement de leurs pays d'origine, comme Reyles, qui était propriétaire de ranch et un des fondateurs du Club Vida Nueva, politiquement très proche du Partido Colorado. Par conséquent, les héros de ces romans se sentent appelés à franchir la frontière du monde intérieur où habite le protagoniste de *À rebours* pour chercher la réponse à la question sur le «pourquoi» de l'art dans le monde extérieur. Ils ourdissent des projets pour transformer l'état de choses de la réalité où ils habitent, comme la revue illustrée planifiée par Julio Guzmán dans *La raza de Caín* ou les machinations commerciales projetées par Fernández de Andrade dans *De sobremesa*. Ils sont les protagonistes du roman de *fin de siècle* au moment de son incorporation à la littérature hispano-américain, c'est-à-dire, pendant son étape héroïque, lorsque ce roman se trouve imprégné de la pensée de Nietzsche, surtout de son œuvre *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Donc la littérature hispanique franchit le seuil de la modernité littéraire occidentale à travers les œuvres des jeunes romanciers américains qui défièrent publiquement, comme Carlos Reyles avec ses *Academias*, l'autorité de la critique avalisée par Juan Valera par rapport au nouveau chemin du roman en espagnol. La relecture du débat déchaîné par la publication de la première et surtout de la seconde des *Academias* de Reyles, *El extraño*, a permis la caractérisation du champ littéraire hispanique de la fin de XIX^{ème} siècle, grâce à laquelle il a été possible de comprendre pourquoi la plupart de la critique a interprété le virage de la production littéraire de Carlos Reyles vers le réalisme dans *La raza de Caín* comme une déclaration publique de refus du décadentisme

de ses *Academias*. Pourtant, depuis la perspective du roman d'artiste, nous proposons une lecture des deux romans où le protagoniste est le poète Julio Guzmán, *El extraño* et *La raza de Caín*, qui problématise l'interprétation de Valera et de Rodó du texte de 1897, et par conséquent, qui problématise aussi l'interprétation du rapport entre celui-ci et le roman de 1900 énoncé par Crispo Acosta en 1918, qui a demeuré immuable.

À partir de la lecture de ces romans nous sommes arrivés à la conclusion que l'adoption du code réaliste dans *La raza de Caín* ne signifie pas une rupture radicale avec les principes esthétiques et philosophiques de *El extraño*, mais la réécriture plus explicite de la réponse de Reyles au «pourquoi» des poètes en plein développement du libéralisme économique : Julio Guzmán et l'autre rejeton de la saga de Caïn, Jacinto B. Cacio, sont condamnés à la réclusion à perpétuité après d'avoir tué aux femmes qu'ils aiment. Cacio se révèle comme la réécriture matérialiste du *Cain* de Lord Byron et les deux illustrent la superbe intellectuelle propre de «l'artiste de la connaissance», nommé ainsi par Marcuse, et «le caractère destructeur», dont parle Benjamin, qui est dérivé du sentiment d'impuissance contre l'inévitable victoire de Calibán. Le poète créé par Reyles représente, donc, une menace et un fardeau pour la consolidation de l'ordre social de la modernité, qui est réglé, selon cet auteur, par la «métaphysique d'or» ; c'est-à-dire, par le «fétichisme de la marchandise», défini par Marx, articulé avec la «volonté de puissance» de Nietzsche. Reyles expose ces idées systématiquement sous un titre aussi éloquent que *La muerte del cisne* (1910), qui pourrait se nommer *Calibán*, comme l'a dit Zum Felde. L'auteur articule la pensée élaborée par ces deux intellectuels à qui l'on a attribué la plus grande influence politique sur l'histoire d'Occident. On peut déjà trouver les thèses de *La muerte del cisne* dans *La raza de Caín*, à la fin duquel Reyles expulse les intellectuels de la *polis*, comme l'a fait Platon. Mais avant de cela, dans *El extraño*, il bat le poète à l'aide de la herculéenne voix narratrice : voilà notre nouvelle lecture de ce roman.

La réflexion de Reyles sur le «pourquoi» de l'art dans *El extraño* n'est pas transmise par la voix du poète. C'est le narrateur omniscient qui plutôt expose le point de vue de l'auteur. Il s'agit de la technique narrative de second plan dont parle son biographe Luis Alberto Menafrá, avec laquelle l'auteur exerce la volonté de puissance, comme il explique dans son essai de 1936 «El arte de novelar». Comme on l'a vu, Lu-

kács explique de la même façon l'efficacité politique du roman dit réaliste, où le sens de l'histoire racontée semble jaillir des situations et des actions narrées, sans qu'il soit énoncé explicitement. Et puis une lecture centrée sur la voix narratrice d'*El extraño* a fait possible de percevoir le ton méprisant avec lequel le narrateur profane sans compassion et sans égard les restes de l'aura de poète maudit exhibés par le protagoniste. Son avis enveloppe le discours de celui-ci et de cette manière il empêche la communication directe entre le personnage et le lecteur chez Reyles.

Donc, la seconde des *Academias* serait l'opposé du roman d'artiste romantique exemplifié par *Á rebours*, de Huysmans. Dans *El extraño* le poète et le narrateur refusent le «pourquoi» de l'art; pourtant celui-ci ne présente pas le refus de celui-là comme la défense héroïque du poète qui rejette le pacte avec le diable, comme le protagoniste de *De sobremesa*, mais comme la résistance inutile d'un idéaliste naïf qui s'oppose à l'inévitable cours de l'histoire. Reyles participerait de cette façon de la reformulation du roman dit de fin de siècle, selon la définition de Meyer-Minnemann, bien que son texte ne soit pas un roman de l'étape héroïque du roman d'artiste, mais un roman d'artiste *anti-romantique*, anti-décadentiste, avec un protagoniste dépourvu de volonté, qui anticipe *La raza de Caín* comme modèle négatif aussi, dans ce cas, du roman d'apprentissage. Comme on l'a vu, l'histoire de son poète est tout le contraire de celle du personnage principal de *Camino de perfección* (1902), de Pío Baroja, puisque dans *La raza de Caín* Reyles identifie l'artiste avec l'élue de la connaissance défini par Nietzsche et de cette façon il refuse toute possibilité de concilier l'art et la vie.

Et pourquoi donc cet auteur continue à écrire? Il semblerait plus cohérent de quitter la littérature pour dédier tous ses efforts à la réflexion philosophique et à l'intervention politique. En fait, ainsi l'a fait Reyles pendant seize années, dès la publication de *La raza de Caín* jusqu'à celle de *El terruño*. En 1916 il reprend le personnage du poète dans un roman où il présente l'écrivain comme un témoin d'exception de l'expérience de la modernité. Comme l'explique bien Benjamin, la modernité inaugure le conflit entre l'intérieur et l'extérieur et pas seulement pour les artistes mais pour tout le monde, puisque à son comptoir l'homme privé tient compte du réel et à son intérieur il demande de l'entretenir dans ses illusions. Ces illusions sont une autre façon d'énoncer les désirs et les besoins du poète que le monde contingent ne peut pas rem-

plir. Dans cette conjoncture historique et philosophique la survivance du roman d'artiste ne paraît pas étonnante, mais plutôt un chemin privilégié pour approfondir le sujet du conflit existentiel qu'on vient de décrire.

Dans les romans d'artiste de notre corpus publiés autour la commémoration du Centenaire de l'Indépendance, *El terruño*, de Carlos Reyles, et *El mal metafísico*, de Manuel Gálvez, fructifie le germe de la tendance centrifuge du centre d'intérêt narratif avec lequel cette sorte de roman était née dans l'Amérique du Sud. Cependant, cette tendance n'implique pas de sous-estimer le monde intérieur des respectifs personnages. Il s'agit de deux œuvres illustratives de la persistance de l'art et de l'artiste comme sujet dans la production dit réaliste; c'est-à-dire, dans la production qui est l'antipode de la littérature d'avant-garde, héritière de la recherche formelle qui avait été mise en valeur par les modernistes au début de la professionnalisation des écrivains. La consommation de celle-ci coïncide avec la rénovation de l'engagement américaniste et avec l'accroissement des demandes de représentativité et d'engagement social auxquelles Reyles et Gálvez essayent d'offrir une réponse. Leurs respectives parodies de la représentation de l'artiste à la fin du XIX^{ème} siècle se révèlent comme un signe de l'insuffisance du modèle littéraire précédent pour exprimer les changements arrivés dans la relation entre l'écrivain et la société. Dans le champ spécifiquement littéraire il avait eu lieu une transformation également remarquable : le déplacement d'une part des lecteurs dès domaine de la culture de masse vers celui de la haute culture. Les préférences réalistes de ces lecteurs récemment incorporés seront satisfaites par le réalisme renouvelé d'auteurs comme Reyles et Gálvez.

Selon la lecture proposée, c'est dans ce contexte la représentation de l'écrivain chez Reyles change vraiment. Le protagoniste de *El terruño*, Temístocles Pérez y González, alias Tocles, c'est l'écriture parodique de l'artiste de la connaissance. De cette manière Reyles dissout son aura menaçante avant de le libérer de son nihilisme labyrinthique. Il lui fait découvrir que le fil d'Ariane n'est pas celui de la fable idéaliste mais celui de l'histoire des individus précis : au cours de la *Revolución de las Lanzas* (1870-1872) il le déplace dès la cité de Montevideo à l'espace rural de son pays qui est spolié par les troupes des deux factions en conflit. Le pacte avec lequel la guerre civil finit, la Paz de Abril, c'est l'origine de la première manifestation d'indépendance des intellec-

tuels uruguayens dont le personnage participe. De cette façon Reyles assemble la réflexion sur l'artiste et le renouvelé engagement américaniste, qui trouve sa réalisation littéraire dans les romans dits *de la tierra* comme *El terruño*, qui est l'un de ses premiers exemples. De plus Reyles dans *El terruño* donne au poète la même importance que José Eustasio Rivera lui donnera presque dix ans après dans un texte canonique de cette sorte de roman : *La vorágine* (1925). L'anticipation de Reyles ne semble pas casuelle si on tient en compte sa découverte de l'efficace du code moderniste pour représenter le paysage uruguayen déjà en 1896, c'est-à-dire, plusieurs années avant de la rentrée des écrivains après leurs expériences cosmopolites, comme on a pu le voir dans la première de ses *Academias*.

Dans *El terruño* la confluence du roman d'artiste et du roman *de la tierra* est reproduite par l'histoire narrée à travers la parfaite intégration du écrivain dans la communauté rurale où il habite. À nouveau la lecture proposée dans cette étude est différent de celle établie par José Enrique Rodó en 1916, selon laquelle *El terruño* est un roman *de la tierra* dont le protagoniste évolue comme le personnage d'un roman d'apprentissage. Cependant, comme on a pu le vérifier, Tocles ne renonce pas ses convictions sur l'art : désenchanté du idéalisme philosophique, ainsi que de l'efficace des interventions dans la politique institutionnelle —également que son auteur qui avait quitté le Club Vida Nueva—, Tocles redécouvre le visage analogique, les correspondances de Baudelaire et, comme celui-ci, il assume avec nostalgie et lucidité la perte de la foi dans les vérités universelles et éternelles. Depuis cette perspective, il semble accéder à l'état de choses qui est caché sous les illusions vitales ourdies afin de compenser le nihilisme improductif découlé de la mort de Dieu. Reyles trouve dans le roman *de la tierra* le modèle littéraire pour réussir la réconciliation pas seulement de sa voix narratrice et du personnage du poète, mais également de l'artiste et de la réalité : la vie revient à être le sujet de l'art à travers l'amalgame du roman *de la tierra* et du roman d'artiste, qui conte ce que Rubén Darío chante avec un peu plus d'espoir en 1905.

La perspective historique et matérialiste de Reyles imprègne le paysage rural décrit, qui n'est pas la nature démesurée, irréductible, dont parle Pedro Grases. D'après Grases, le roman *de la tierra* représenterait la géographie spirituelle de l'Amérique du Sud. Le paysage chez Reyles n'est pas non plus la prétendue barbarie originale qui l'on

trouvait dans *Facundo*, de Sarmiento, mais il est une sorte de civilisation agreste, comme l'a définie Rodó, une nature dominée et productive, comme celle à laquelle Andrés Bello avait adressé son poème *Silva a la agricultura de la zona tórrida*. Et puis il est le contraire justement de la jungle punitive du roman de Rivera dont l'image est tracée par un poète, Arturo Cova, qui est l'antithèse de Tocles. Si celui-ci représente la réécriture parodique d'un malade du profond sentiment d'ennui, c'est-à-dire, du mal de siècle, Arturo Cova est sa recreation hyperbolique jusqu'à la psychose. La représentation de la nature dans le roman de Reyles diffère, donc, du modèle canonique et elle est absolument d'accord avec le discours de l'antagoniste du poète : Mamagela, une sorte de «Sancho con faldas» (Rodó, 1967: 1027) qui défend l'emploi des illusions vitales ou des mensonges salutaires, légitimés par Reyles quelques ans plus tard dans ses essais. Selon lui, il faut que les individus visionnaires, comme les romanciers, construisent cette sorte de fiction où ils parlent de ce qui est possible, pas de ce qui est réelle; de telle façon que cette illusion soit un instrument de sa volonté de puissance.

Pour sa part, Manuel Gálvez partage en partie la conception du roman de Reyles, selon laquelle le roman est un discours structurant de la construction du sens du monde, mais il part aussi du discours *arielista* refusé par Reyles. Gálvez, comme les autres écrivains argentines de sa génération, assume le renouvelé engagement américaniste, la recherche de la régénération patriotique, et dans *El mal metafísico* il essaye de montrer que leur nouveau idéalisme est le dépassement du idéalisme romantique. C'est la raison pour laquelle il doit avoir choisi le protagoniste de *L'éducation sentimentale* de Flaubert comme modèle de son personnage central : un poète spiritualisé qui se consacre à la littérature, absolument libéré des aspirations matérielles. Gálvez l'installe tout d'un coup sur un espace complémentaire de celui du roman *de la tierra* : le champ littéraire de la ville de Buenos Aires, qui est un labyrinthe d'intrigues où s'impose la même loi qui règle les relations dans le champ politique : la loi de la lutte pour y conquérir une position et pour définir les critères de réception et de valorisation des œuvres. L'absolue inadaptation de son poète ainsi que la parodie des rencontres d'écrivains servent à exposer l'insuffisance du modèle littéraire romantique pour représenter la situation des écrivains professionnels. Puisqu'il ne s'agit pas seulement de leur dépendance matériel du roi bourgeois —dont avait parlé Rubén Darío en 1888— mais aussi du prosaïsme maté-

rialiste dans l'espace spécifiquement littéraire : voilà le moteur social que son admiré Balzac se proposait de découvrir à travers son enquête littéraire.

Dans cet état de choses Gálvez remet à la récupération du sens épique de la vie afin de répondre à la question sur le «pourquoi» de l'art, de la même façon que Ricardo Rojas par rapport à l'amélioration du système éducatif. La réponse est représentée par le personnage d'Almabrava, qui est basé sur le poète Pedro Bonifacio Palacios, plus connu comme Almafuerte. Almabrava est le prophète, l'écrivain catholique qui s'oppose au système mercantile hégémonique après la mort de Dieu. Il profite de ce qui manque aux écrivains d'avant-garde : la popularité. Selon Gálvez, cette popularité est une garantie de la valeur humaniste des œuvres. Almabrava assume la fonction de pédagogue et d'idéologue que Rodó avait confiée aux écrivains et son ambition est la socialisation de la culture même s'il faut ralentir le progrès de l'art, au contraire de Rodó.

Selon ce qu'on vient de voir, dans les romans d'artiste de la fin du XIXème siècle, qui sont publiés au début de la professionnalisation des écrivains, ainsi que dans ceux publiés après sa consommation dans la deuxième décennie du XXème siècle, la réponse à la question sur le pourquoi de l'art est fortement conditionnée par le contexte social et politique; et la représentation de l'artiste se trouve déterminée pour un double antagonisme : d'une part, entre son éloignement et son incorporation dans la société de son époque et, d'autre part, l'écart entre ce qui est et ce qui devrait être.

Comme on a pu le vérifier, cette représentation change considérablement à la fin du second millénaire, lorsque les écrivains perdent presque toute la visibilité qu'ils avaient conquise pendant les années soixante et soixante-dix. Dans ces années-là, l'utopie révolutionnaire avait revitalisé les demandes d'engagement social ainsi qu'un intense débat sur l'efficace politique du discours intellectuel, dans lequel, comme on l'a vu, Ricardo Piglia a participé activement.

Dans le Río de la Plata la fin des utopies et des grands récits coïncide avec le déroulement d'un vaste plan de répression continental mis en place par les dictatures latino-américaines dans les années 1970-1980 : l'opération Cónдор. C'est dans les années précédentes au coup d'État militaire de 1976 que Luisa Valenzuela découvre la littérature politique grâce à Rodolfo Walsh. D'ailleurs, dans les années soixante-dix il y a un

autre événement décisif : la généralisation de plus en plus poussée de la télévision dans l'espace domestique, et par conséquent l'établissement de la société du spectacle, dont parle Guy Debord. L'expérience directe du monde est progressivement déplacée par le réseau de représentations que Baudrillard a nommée hyperréalité. Donc, dans un monde où on considère que les utopies et le principe de réalité sont dépassés, quel est le sens d'un roman d'artiste qui se présente comme le récit de l'écart entre ce qui est et ce qui devrait être?

Comme on a pu le voir, Luisa Valenzuela et Ricardo Piglia transforment le roman d'artiste dès une position contraire à celle de Baudrillard, qui assume un état d'incertitude radicale; d'après lui, on ne peut pas connaître la vérité sur ce qui réellement se passe. La perspective de Valenzuela et Piglia s'oppose également à la récupération du sens épique de la vie défendue par Gálvez et elle est contraire aussi aux illusions vitales proposées par Reyles qui ne sont que des mirages. Les écrivains chez Valenzuela et chez Piglia ne sont pas comme le poète Almabrava de Gálvez qui souhaite être un guide de peuple, un coopérateur de la Providence. Ils emploient leur connaissance littéraire pour faire voir qu'il y a une réalité cachée, à travers un modèle narratif qui fonctionne au contraire de la logique de la télévision, c'est-à-dire, au contraire du dogmatisme naïf. Ils assument l'incertitude, les limitations de leurs récits, de la même façon que le protagoniste de *El terruño*, comme il correspond à un attentif lecteur de Baudelaire. Même si Reyles semble avoir oublié que Baudelaire a été l'un des plus célèbres traducteurs de Poe, le fondateur du récit policier, à qui Baudelaire admirait profondément, comme l'a souligné Borges et comme l'a expliqué Benjamin. L'auteur d'*El terruño* considère le genre policier trop primitif, trop artificieux, c'est-à-dire, peu réaliste. Puisque l'efficace persuasive de son discours littéraire a besoin de la vraisemblance, Reyles déprime sans égard le genre policier. Piglia et Valenzuela en revanche réutilisent le jeu précis de résonances, d'échos et d'affinités, poussé à l'extrême de l'intellectualisation par Borges et Bioy dans *Seis problemas para don Isidro Parodi*, afin de reproduire leurs expériences de la découverte de l'Histoire cachée sous la surface de la société du spectacle : le terrorisme d'État dans son pays. Leur logique narrative, c'est l'antithèse de la technique de second plan de Reyles et c'est aussi le contraire du discours des moyens de communication de masses.

Comme on l'a anticipé dans le préface, la sélection du corpus narratif de cette enquête a été réalisée dans le but de faire voir que les poétiques de Valenzuela et de Piglia montrent des faits, au lieu de démontrer ou illustrer des explications sur la réalité et qu'elles sont en concordance avec leurs respectives représentations des écrivains : des narrateurs détectives, autrement dit, des chroniqueurs de la différence entre la vérité et la vraisemblance. C'est la raison pour laquelle on a sélectionné des œuvres dans lesquelles on peut trouver une réalité historique reconnaissable, même si dans *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, la complexité de la machine à narrer de Macedonio surpasse celle de la technologie disponible, ce qui fait que ce roman soit très proche de la science-fiction. Tous les critères de sélection conditionnent la validité des conclusions en tirées, si on insiste au critère de ressemblance c'est pour son probable effet sur la tendance expansive du centre d'intérêt narratif observée dans notre corpus. Cette tendance sera validée ou nuancée à travers une enquête postérieure sur un corpus textuel plus large, dans lequel peut-être on trouvera d'autres manières de transformer le roman d'artiste.

À partir de la lecture de *Respiración artificial*, de Piglia, et de *Novela negra con argentinos*, de Valenzuela, on a pu vérifier notre hypothèse sur la transformation du roman d'artiste à travers l'amalgame du personnage de l'écrivain et du personnage du détective privé. On peut trouver cette solution esthétique représentée dans *Respiración artificial*, dans l'entretien de Renzi et du sénateur Ossorio. Comme on l'a vu, il s'agit de la réécriture du rendez-vous entre le détective privé Philip Marlowe et le général Sternwood dans *Le grand sommeil*, de Raymond Chandler, au cours duquel le détective privé est engagé par le général. Dans *Respiración artificial* l'écrivain accepte l'héritage du détective du roman noir américain pendant son entretien avec le sénateur. Donc Renzi ne reçoit pas seulement l'héritage de son oncle, l'historien Marcelo Maggi, mais aussi celle du détective de Chandler; puisque avant d'initier son voyage, il faut que Renzi s'approprie de la logique de la pensée d'un véritable détective. De façon que Piglia nous offre une piste essentielle sur la fin tragique de Marcelo Maggi au même temps qu'il représente l'amalgame décrite. En définitive, le détective du roman noir américain se trouve très proche de l'écrivain : tous les deux travaillent pour l'argent, c'est-à-dire, ils dépendent du roi bourgeois qui leur garantit certaine indépendance des institutions, que la police ou les politiques professionnels n'ont pas du tout. La logique de la pensée de

Marlowe, c'est la logique du récit de Renzi : la finalité de ses silences qui proviennent du roman policier est de forcer au lecteur à découvrir le jeu précis dont parle Borges. Cela c'est la réponse de Piglia à la question sur le «pourquoi» de la littérature, dans ce temps où, d'après la théorie du crime parfait de Baudrillard, le monde a disparu, il n'est pas mort, il a disparu comme l'historien énigmatiquement absent dans l'Argentine de 1976. Selon Piglia, il faut que la littérature assume la tâche de faire apparaître artificiellement quelque chose qui a été cachée, comme il fait à travers une trame qui reproduit la thèse centrale du matérialisme historique : «Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience» (Marx et Engels, 2002: 17).

Luisa Valenzuela aborde la réflexion sur l'art et l'artiste d'une façon analogue. Selon elle, la littérature est un médicament magnifique contre les doctrines-mirages. Le couple d'écrivains de *Novela negra con argentinos*, un titre qui annonce l'emploi des procédés du roman noir, cherchent dans la littérature le chemin pour arriver à l'épiphanie finale d'une histoire qui commence comme le scénario d'un film noir. L'écrivaine Roberta Aguilar arrivera à entrevoir ce chemin dans un club sadomasochiste; il s'agit du schéma narratif de Poe éclaboussé du sang de la mort rouge. Après de s'avoir approché au théâtre de la cruauté d'Artaud, finalement les deux écrivains font apparaître ce qui était caché : les fantômes qui poursuivent les survivantes de la tragédie, comme le spectre du père de Hamlet. Mais les narrateurs et surtout les narratrices de Valenzuela ont un avantage sur le protagoniste de Shakespeare : ils savent que l'humour est l'une des meilleures armes afin de surmonter le peur et la censure, et qu'il est aussi une puissante lentille pour regarder le soleil sans devenir aveugle, comme l'a dit Valenzuela; de là le ton tragique-comique de la paraphrase de la citation de Zorrilla —«los muertos que vos matáis son fruto de otros crímenes, ajenos» (NV 534)— avec laquelle Roberta Aguilar formule finalement le terrible secret découvert par elle-même et par Agustín Palant : celui du pacte de silence. Leur silence et celui de leurs compatriotes sur la violence institutionnelle dans l'Argentine, reléguée dans cet immense territoire de la réalité qui, selon Baudrillard, a disparu.

L'enquête des écrivains de Valenzuela suivit aussi la logique narrative du récit policier et de la transformation effectuée par les auteurs américains dans les années quarante. Il a fallu qu'ils fissent face aux héritiers du schéma narratif de Poe, qui occupaient

une position dominante dans le champ littéraire. Ceux-ci refusaient un modèle narratif, stigmatisé par son origine *pulp*, qui avait introduit les aspects liés à la matérialité dans le schéma avec lequel Poe avait réussi à formuler sa conception de la littérature comme un fait intellectuel. Dans les années quarante aussi les écrivains réunis dans la revue *Sur* ont trouvé la forme définitive du récit policier en espagnol, comme l'affirme Walsh. Ils décident d'éliminer toutes les références de la réalité du présent, précise et reconnaissable, afin de se différencier de la naissante *pop culture* locale. Le roman noir en revanche retrouve ces références historiques pour dévoiler le côté le plus sombre et le plus sordide de la société du spectacle dans l'Amérique du Nord. La même lutte pour créer une nouvelle position dans le champ littéraire c'est celle de l'écrivaine Roberta Aguilar contre son collègue Agustín Palant quand elle lui presse à écrire avec le corps, à être l'écrivain de jouissance, dont parle Barthes ; et sans renoncer au travail d'adaptation du récit policier fait par le groupe *Sur*, elle essaie de légitimer un paradigme narratif qui soit perméable aux références de la réalité du présent. Un paradigme qui est différent du roman de non-fiction de Walsh, à qui Valenzuela considère son Virgile dans la littérature politique.

La transformation du genre policier est représentée par Piglia à travers l'évolution de Renzi : l'écrivain, comme l'allégorie de la Littérature, après d'avoir accepté l'héritage de Marlowe, part à la recherche de l'historien, qui est l'allégorie de l'Histoire argentine et l'un des protagonistes. Dans *Respiración artificial* et *Novela negra con argentinos* on trouve la tendance expansive du centre d'intérêt narratif du roman d'artiste, dans lequel on voit la confluence de deux recherches. D'un côté, l'exploration esthétique, de l'autre, l'enquête de la vérité éclipsée par les simulacres à la fin du second millénaire, lorsque Lyotard signe l'épithète de l'intellectuel utopique, tandis que Baudrillard considère obsolète et dépassé le principe de réalité. Il faut remarquer que ces narrateurs détectives sont surtout écrivains. Le leitmotiv de *Respiración artificial* est la question à laquelle Renzi essaie de répondre : comment narrer les faits réels, c'est-à-dire, comment narrer l'expérience de la découverte faite par l'historien et par lui-même. Dans le cas de Roberta Aguilar et Agustín Palant la recherche de la vérité et de sa forme littéraire sont aussi inséparables, même s'ils enquêtent depuis une perspective différente de celle de Renzi. Piglia rapproche Renzi avec le détective de Chandler, le chevalier errant du genre noir. La perspective de Roberta Aguilar et Agustín Palant,

c'est celle d'un détective qui s'avoue complice du crime, ils narrent la complicité du silence, du ne pas dire. Cette divergence se révèle cohérente par rapport aux leurs respectives objets de recherche. Renzi part de la conception du social comme énigme, depuis une perspective plus proche du matérialisme historique; tandis que Roberta Aguilar et Agustín Palant se place dans cet imprécis lieu que Freud a appelé l'inconscient pour commencer à approfondir dans le thème du secret sans violenter le Secret, afin de permettre qu'il soit interprété et communiqué toujours différent comme Derrida veut, dit Valenzuela. Cela n'implique pas que Valenzuela élude la conjoncture historique-sociale précise du temps de l'écriture, qui est essentielle pour faire apparaître ce qu'elle appelle le secret publique. Celui-ci peut être verbalisé, bien qu'il ne le soit pas, et il est comparable à l'énigme dont parle Piglia, qui refuse catégoriquement la *différence* de Derrida avec laquelle Valenzuela dialogue.

Cette divergence par rapport à la théorie littéraire post-structuraliste se révèle cohérente avec la différente perméabilité à la culture de l'image chez Piglia et Valenzuela. On a abordé la réflexion de Piglia et de Valenzuela sur l'hégémonie de la télévision comme un instrument de contrôle, de la volonté de puissance, dans *La ciudad ausente* et dans les deux romans publiés par Valenzuela en 1990, *Realidad nacional desde la cama* et *Novela negra con argentinos*. Mais avant de synthétiser les différences des respectives réponses de Piglia et de Valenzuela au «pourquoi» de l'art dans le contexte de l'hégémonie de la télévision, il faut rappeler leur convergence fondamentale : leur réflexion n'est pas un discours défaitiste sur les moyens de communication de masse; les deux affrontent les conditions contemporaines de production, ils s'approprient des procédés narratifs de la culture de l'image et ils cherchent la confrontation dont parle Benjamin, pour faire voir cette réalité que la télévision réussit à étouffer beaucoup plus efficacement que la loi.

Piglia met en place son machine à narrer dans *La ciudad ausente* pour compléter sa réponse au «pourquoi» de la littérature dans une réalité comme celle dont parle Baudrillard, située quinze ans après de la chute du mur de Berlin, autrement dit, après de la certification de ce que Lyotard a appelé la fin des grands récits. Comme on l'a vu, Macedonio c'est ici l'auteur intellectuel d'une Shahrazade cybernétique. Ses récits semblent ne pas avoir de cohésion entre eux, mais grâce au personnage qui conduit la lec-

ture on découvre leur logique : il s'agit d'un réseau qui reproduit la circulation d'histoires par les chaînes de télévision. Mais ce n'est pas un réflexe, c'est la réélaboration littéraire de ce modèle structurel et c'est également la réécriture de *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Cela n'implique pas du tout d'assumer qu'il faut assimiler le discours littéraire aux codes mass-médiatique pour réussir la socialisation de la littérature. Le sens de la machine à narrer de Macedonio est le contraire, c'est-à-dire, que la société a besoin de l'avant-garde littéraire et politique. Comme on l'a vu, le fonctionnement de la machine à narrer, c'est le contraire de celui de la télévision : «era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra» (CA 42). Donc la machine à narrer qui représente la production littéraire d'avant-garde, c'est un instrument de résistance contre les machinations du pouvoir. Cela c'est la fonction sociale des écrivains, selon Piglia : intervenir dans l'état de choses de la réalité à travers un travail spécifiquement littéraire. Et cela c'est son réponse à la question formulée par Benjamin sur la fonction des œuvres dans les conditions de production littéraire de son époque. Mais ce roman met en question l'optimisme avec lequel Benjamin proclamait que le but de l'art : que les lecteurs et les spectateurs deviennent collaborateurs. La machine à narrer reste dans le musée, autrement dit, dans le lieu où les œuvres sont conservés mais auquel la plupart des lecteurs et des spectateurs n'arrivera jamais.

La lecture de *Realidad nacional desde la cama* et de *Novela negra con argentinos* a permis d'identifier les traces des éléments filmiques dont les significations imprègnent la prose de Valenzuela. Dans le premier roman la télécommande de la télévision est vraiment l'arme du crime. C'est pourquoi Valenzuela dégage ses armes littéraires afin de s'appropriier des codes de la télévision : la logique narrative du *sketch* et les référents de la culture visuelle sont les procédés essentiels destinés à la neutralisation parodique de l'effet de réel, dont parle Barthes. Dans *Novela negra con argentinos* en revanche sa littérature se révèle perméable aux procédés filmiques d'une façon très différente. Comme on peut le voir aussi dans son roman de 1977 *Como en la guerra* (1977), elle s'approprie de toutes les significations des éléments filmiques essentiels du film noir, les ombres, pour souligner «le non-dit» et plutôt ce qui est vraiment impossible de dire. De cette façon, à travers les ombres des mots dont parle Derrida, Valenzuela fait appel, tout à fait sciemment, à la part la plus obscure de chacun d'entre nous.

Comme attendu, les conclusions présentées ci-dessus ne montrent pas une réponse unique mais plusieurs réponses à la question posée par Hölderlin : «Et pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes?» (1967: 813). Cette enquête met en lumière quelques tentatives de réponse à la mise en question de la fonction des écrivains et de la littérature. Pourtant parmi les différentes réponses au «pourquoi» de l'art, il y a une affirmation commune qui sera la conclusion finale de cette étude : la reconnaissance unanime de la valeur épistémologique de la littérature pour saisir quelque chose qu'on nome *réalité*.

BIBLIOGRAFÍA
1. Ficciones

- Arlt, Roberto. «Escritor fracasado» [1933]. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Losada, 2002: 37-63.
- Azorín (José Martínez Ruíz). *La voluntad* [1902]. Ed. E. Inman Fox. Madrid, Castalia, 1968.
- Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine. Œuvres complètes I* [1842-1848 y 1853-1855]. Ed. Marcel Bouteron y Henri Longnon. París, Louis Conard, 1912.
- _____. *Le chef-d'œuvre inconnu* [1831]. París, Éditions Mille et Une Nuits, 1993.
- _____. *Les comédiens sans le savoir. Œuvres illustrées de Balzac* [1846]. París, Marescq et Cie., 1852.
- Baroja, Pío. *Camino de perfección (Pasión mística)* [1902]. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal* [1857]. Ed. (bilingüe) Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 2009.
- _____. *Les paradis artificiels, opium et haschisch* [1860]. París, Poulet-Malassis et de Broise, 1860.
- _____. *Le spleen de Paris ou Les cinquante poèmes en prose de Charles Baudelaire* [1869]. París, Émil Paul, 1917.
- Boito, Arrigo. *Mefistófeles ópera*. Barcelona, Luis Tasso, 1880.
- Borges, Jorge Luis. *Los conjurados*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Ficciones* [1944]. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- _____. *El informe de Brodie. Historia universal de la infamia* [1970. 1935]. Esplugues de Llobregat, Plaza y Janés, 1971.
- _____. «Del rigor en la ciencia». *El Hacedor* [1960]. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974: 847.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Seis problemas para Don Isidro Parodi* [1942]. Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1995.
- Bourget, Paul. *Le disciple* [1889]. París, Plon, 1938.
- Lord Byron. *Cain: A Mystery* [1821]. *The poetical works of Lord Byron, V*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1901.

-
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño* [1636]. Ed. Ciriaco Morón. Madrid, Cátedra, 1991.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605 y 1615]. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Chandler, Raymond. *The big sleep and other novels*. Londres, Penguin Books, 2000.
- Darío, Rubén. «La canción del oro» [1888]. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid, Cátedra, 2006: 185-190.
- _____. «El rey burgués» [1888]. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid, Cátedra, 2006: 155-161.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos* [1901]. Ed. Almudena Mejías Alonso. Madrid, Cátedra, 2009.
- Dominici, Pedro César. *La tristeza voluptuosa*. Madrid, Bernardo Rodríguez, 1899.
- Dostoievski, Fiodor M. *Crimen y castigo* [1866]. Trad. Juan López-Morillas. Madrid, Alianza, 1985.
- Echeverría, Esteban. *Obras completas, III*. Ed. Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1871.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna* [1967] Ed. Ana Camblong y Adolfo de Obieta. Madrid, ALLCA XX, 1993.
- _____. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1928.
- _____. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* [1928]. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Flaubert, Gustave. *L'education sentimentale: Histoire d'un jeune homme* [1869]. París, Presses de la Renaissance, 1974.
- Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga (Opiniones sobre la vida argentina)*. Buenos Aires, Arnaldo Moen y Hermanos, 1910.
- _____. *La maestra normal. (Vida de provincia)* [1914]. Buenos Aires, Editorial Patbia, 1921.
- _____. *El mal metafísico* [1916]. Buenos Aires, Editorial Tor, [s. f.].
- _____. *Sendero de humildad* [1909]. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920.
- _____. *Tránsito Guzmán*. Buenos Aires, Ediciones Theoría, 1956.

- Goebbels, Joseph. *Michael. Un ideal noble. El destino de un joven nacionalsocialista* [1926]. Trad. Eva Pardo de la Cruz. Barcelona, Ediciones Ojeda, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto* [1832]. Trad. Manuel José González y Miguel Ángel Vega. Madrid, Cátedra, 1996.
- Hölderlin, Friedrich. *Œuvres*. Ed. Philippe Jaccottet. Bruges, Gallimard, 1967.
- _____. *Poesía completa, II*. Trad. Federico Corbea. Barcelona, Ediciones 29, 1977.
- Hostos, Eugenio María. *La peregrinación de Bayoán* [1863]. *Obras completas, VIII*. La Habana, Cultural, 1939.
- Huysmans, Joris Karl. *À rebours* [1884]. Ed. Daniel Grojnowski. Barcelona, GF Flammarion, 2004.
- _____. *Là-bas* [1891]. París, P.-V. Stock, 1896.
- Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones Hiperión, 1989.
- Joyce, James. *Retrato del artista adolescente* [1916]. Trad. Dámaso Alonso. Barcelona, RBA Editores, 1995.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus: vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo* [1947]. Trad. de Eugenio Xammar. Barcelona, Edhasa, 2004.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres* [1948]. Ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- Mármol, José. *Amalia* [1855]. Ed. Teodosio Fernández. Madrid, Cátedra, 2000.
- Martí, José. *Obra literaria*. Ed. Cintio Vitier. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978a.
- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* [1934]. Sevilla, Renacimiento, 2012.
- Peyrou, Manuel. «La espada dormida». *La espada dormida*. Buenos Aires, Sur, 1944: 123-140.
- Piglia, Ricardo. *Blanco nocturno*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- _____. *La ciudad ausente* [1992]. Barcelona, Anagrama, 2003.
- _____. *Cuentos con dos rostros*. Ed. Marco Antonio Campos. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- _____. *Nombre falso* [1975]. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- _____. *Prisión perpetua* [1988]. Barcelona, Anagrama, 2007.
- _____. *Respiración artificial* [1980]. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- Poe, Edgar Allan. *Tales*. London, Wiley and Putnam, 1845.

-
- _____. «William Wilson» [1840]. *Cuentos I*. Trad. Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 2006: 51-74.
- _____. *The raven and The philosophy of composition* [1845 y 1846]. San Francisco, Paul Elder and Company, 1907.
- Quiroga, Horacio. *Los arrecifes de coral* [1901]. *Todos los cuentos*. Ed. Napoleón Baccino Ponce de León y Pablo Rocca. Madrid, ALLCA XX y Fondo de Cultura Económica, 1993: 807-824.
- Reyles, Carlos. *Academias. (Ensayos de modernismo). El sueño de Rapiña* [1898]. Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, [s. f.].
- _____. *Academias. El Extraño*. Madrid, Estudio Tipográfico de Ricardo Fe, 1897.
- _____. *Academias y otros ensayos*. Montevideo, Claudio García y Cía., [s. f.].
- _____. *Academias I. Primitivo* [1896]. Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, [s. f.].
- _____. *El embrujo de Sevilla*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1922.
- _____. *La raza de Caín* [1900]. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- _____. *El terruño*. Montevideo, Renacimiento, 1916.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine* [1925]. Ed. Montserrat Ordóñez. Madrid, Cátedra, 2006.
- _____. *Tierra de promisión y otros poemas* [1921]. Ed. Luis Carlos Herrera. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas* [1961]. Barcelona, Seix Barral, 2002.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie* [1845]. Ed. Susana Zanetti y Nora Dottori. Caracas, Ayacucho, 1977.
- Silva, José Asunción. *Poesía. De sobremesa* [1925]. Ed. Remedios Mataix. Madrid, Cátedra, 2006.
- Valenzuela, Luisa. *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.
- _____. *Cambio de armas*. Hanover, Ediciones Norte, 1982.
- _____. *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002a.
- _____. *El Mañana*. Buenos Aires, Seix Barral, 2010.
- _____. *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- _____. *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires, 1990.

- _____. *La travesía* [2001]. Barcelona : Belacqua, 2007.
- _____. *Trilogía de los bajos fondos. Hay que sonreír* [1966]. *Como en la guerra* [1977]. *Novela negra con argentinos* [1990]. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Walsh, Rodolfo. *Operación masacre* [1957]. *¿Quién mató a Rosendo?* [1969]. Ed. Ester Acosta. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- _____. *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969.
- Zola, Émile. *La obra* [1886]. Trad. José Ramón Monreal. Barcelona, Mondadori, 2007.

2. Obras ensayísticas

- Acaso, María. *Esto no son las torres gemelas: cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2006.
- Adorno, Theodor W. *The culture industry. Selected essays on mass culture*. Ed. J.M. Bernstein. Londres, Routledge, 1991.
- _____. *Modèles critiques: interventions, répliques*. París, Payot, 1984.
- _____. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- Aínsa, Fernando. *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo, Trilce, 2011.
- Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración: La ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992.
- Alberdi, Juan Bautista. *Obras completas*, tomo II. Buenos Aires, La Tribuna Nacional, 1886.
- Alsina, Valentín. «Notas de Valentín Alsina al libro *Civilización y barbarie*». Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*. Ed. Susana Zanetti y Nora Dottori. Cacarás, Ayacucho, 1977.
- Altamirano, Carlos (ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires, Katz, 2010.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. «La Argentina del Centenario: Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos». *Hispanamérica*, 1980, 25-26, 9: 33-59.

-
- Anderson Imbert, Enrique. «La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*». *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires, Raigal, 1954.
- Ardao, Arturo. *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Arias Careaga, Raquel. *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid, Sílex, 2014.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas. Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Edicom, 1969.
- Balzac, Honoré de. «De los artistas». *Obras completas VI. Teatro; cuentos donosos; artículos; varia*. Trad. Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1972: 776-785.
- Barrán, José Pedro. «El nacimiento del Uruguay moderno en la segunda mitad del siglo XIX». Portal de la Red Académica Uruguaya de la Universidad de la República del Uruguay. <http://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist3.htm>. [Febrero de 2013].
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, 2011.
- _____. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- _____. *Le plaisir du text*. París, Editions du Seuil, 1973.
- _____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.
- Baudelaire, Charles. *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Ed. Claude Pichois. La Flèche, Gallimard, 2008.
- _____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, III. L'Art romantique*. París, Calmann Lévy, 1885.
- _____. *Salon de 1846. Œuvres complètes II. Curiosités esthétiques*. París, Michel Lévy frères, 1873.
- Baudrillard, Jean. *Le crime parfait*. París, Galilée, 1995.
- _____. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- _____. *La ilusión vital*. Trad. Alberto Jiménez Rioja. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- _____. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

-
- _____. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1991.
- Becerra, Eduardo. «El cuento argentino actual: algunas propuestas de análisis». Ed. Virginia Gil Amate. *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. Estudios en honor de Daniel Moyano*. Oviedo, Ediciones Nobel / Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006: 291-301.
- _____. «Escuchar la voz de otro: Tardewski, personaje de *El último lector*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2010, 3, 34: 581-586.
- _____. «La voz y la letra: Política y poética en la literatura de Ricardo Piglia». *Quimera: Revista de Literatura*, 2007, 280: 30-34.
- _____. «El interlocutor y la segunda historia en los relatos de Ricardo Piglia». Ed. Teresa Orecchia Havas. *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Catálogos, 2012: 107-114.
- Becerra, Eduardo y Virginia Rodríguez. «La traición en el filo entre narración y experiencia: acerca de la obra cuentística de Ricardo Piglia». Ed. Daniel Mesa Gancedo. *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2006: 227-237.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: the Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. Nueva York, New York University Press, 1964.
- Bell, Daniel. *El advenimiento de la sociedad post-industrial: Un intento de prognosis social*. Trad. Raúl García y Eugenio Gallego. Madrid, Alianza, 1976.
- _____. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. Néstor A. Mínguez. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Bello, Andrés. *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana*. Caracas, Gobernación del Distrito Federal, 1972.
- _____. *Obras completas de Andrés Bello, V. Estudios gramaticales*. Caracas, Ministerio de Educación, 1951.
- _____. *Obras completas de don Andrés Bello, IV. Gramática de la Lengua Castellana*. Santiago de Chile, Pedro G. Ramírez, 1883.
- _____. *Obras completas IV. Temas de crítica literaria*. Caracas, Fundación La Casa de Bello, 1981.
- Benda, Julien. *La traición de los intelectuales*. Trad. Rodolfo Berraquero. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2008.

- Benedetti, Mario. «El escritor latinoamericano y la revolución posible». Ed. María Sonderéguer. *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008: 299-314.
- _____. «Para una revisión de Carlos Reyles». *Marcel Proust y otros ensayos*. Ed. Sarandy Cabrera. Montevideo, Imprenta Rosgal, 1951: 55-66.
- Benjamin, Walter. «El autor como productor». *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998a: 115-134.
- _____. *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría. México D. F., Ítaca, 2004.
- _____. «El carácter destructivo». *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994: 156-161.
- _____. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1972.
- _____. «El narrador». *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986: 189-211.
- _____. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1973: 15-57.
- _____. *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid, Adaba, 2008.
- _____. «Pequeña historia de la fotografía». *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994: 61-83.
- _____. «Sombras breves». *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994: 141-154.
- _____. «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea». *Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998b: 43-62.
- _____. «Tesis de filosofía de la Historia». *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994: 175-191.
- Berman, Marshall. *Aventuras Marxistas*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- _____. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- Blanchot, Maurice. *Los intelectuales en cuestión*. Trad. Manuel Arranz. Madrid, Tecnos, 2003.
- Blum, Léon. *Souvenirs sur l'affaire*. París, Gallimard, 1993.

-
- Bobbio, Norberto. *La duda y la elección*. Trad. Carmen Revilla Guzmán. Barcelona, Paidós, 1997.
- Borde, Raymond y Etienne Chaumeton. *Panorama del cine negro*. Trad. Carmen Bonasso. Buenos Aires, Losange, 1958.
- Borges, Jorge Luis. «El arte narrativo y la magia». *Discusión. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974: 226-232.
- _____. «El cuento policiaco». Ed. Lauro Zavala. *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 349-362.
- _____. «El idioma analítico de John Wilkins». *Otras inquisiciones. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974: 706-709.
- _____. «Los laberintos policiacos y Chesterton». Ed. Lauro Zavala. *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 343-347.
- _____. *Miscelánea*. Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- _____. «Nueva refutación del tiempo». *Otras inquisiciones. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974: 757-771.
- _____. «Prólogo». Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Buenos Aires, Emecé, 1972: 11-15.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. «Los mejores cuentos policiales». *Museo: Textos inéditos*. Ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires, Emecé, 2002: 142-144.
- _____. «Séptimo círculo». *Museo: Textos inéditos*. Ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires, Emecé, 2002: 111-114.
- Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari. *En diálogo I*. México D. F., Siglo XXI, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- _____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Brunetière, Ferdinand. «Après le procès». *Revue des deux modes*, marzo-abril de 1898: 428-446.

-
- _____. «La banqueroute du Naturalisme». *Revue des deux modes*, septiembre de 1887: 213-224.
- Bürger, Peter. «Literary Institution and Modernization». *Poetics*, 1983, 122: 419-433.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Alianza Editorial. URL: <http://fba.unlp.edu.ar/historiadelarte-6-7/wp-content/uploads/2012/11/calinescu.pdf>. [01 / 09 / 2013].
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista*. Madrid, Mondadori, 1990.
- Cándamo, Bernardo G. «*La Voluntad*, novela de J. Martínez Ruiz». *Madrid Cómico*, 7 de junio de 1902.
- Cané, Miguel. «Sobre una carta de Renan». *Charlas literarias*. Buenos Aires, Talleres Gráficos L. J. Rosso y cía., 1917.
- Carilla, Emilio. *El Romanticismo en la América hispánica, II*. Madrid, Gredos, 1975.
- Carpentier, Alejo. *Obras completas, 8. Crónicas: arte, literatura, política*. Ed. María Luisa Puga. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- _____. «Los puntos cardinales de la novela en América Latina (1932)». *Los pasos recobrados*. Ed. Alexis Márquez Rodríguez y Araceli García Carranza. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003: 107-114.
- Castells, Manuel. *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Castillo, Abelardo. «Liminar. Horacio Quiroga». Horacio Quiroga. *Todos los cuentos*. Ed. Napoleón Baccino Ponce de León. Madrid, ALLCA XX y Fondo de Cultura Económica, 1993: 820-824.
- Castro, Jorge. *Política y economía en la Argentina de los 90. La política económica de una sociedad en conflicto*. Austin, University of Texas, 2011. URL: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/castro.pdf>. [Marzo de 2014].
- Chandler, Raymond. «Apuntes sobre la narrativa policiaca». Ed. Lauro Zavala. *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 387-398.
- _____. *The simple art of murder. An essay*. Ed (bilingüe) Manuel González de la Aleja Barberán. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1996.
- Chesak, Laura A. «*Film noir, novela negra* and Luisa Valenzuela». *Romance notes of University of North Carolina*, 1999, 39: 295-302.

-
- Colla, Fernando. «Introducción». Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid, ALLCA XX, 1999: 875- 877.
- Collazos, Óscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : polémica*. México D. F., Siglo XXI, 1971.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Cortázar, Julio. «Un Adán en Buenos Aires». Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid, ALLCA XX, 1999a: 882-886.
- _____. «Mi ametralladora es la literatura». Ed. María Sonderéguer. *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008: 454-464.
- _____. *Último round, I*. Madrid, Siglo XXI, 1999b.
- Cóser, Lewis A. *Men of ideas: a sociologist's view*. Nueva York, The Free Press, 1965.
- Crispo Acosta, Osvaldo. *Carlos Reyles: Definición de su personalidad, examen de su obra literaria, su filosofía de la fuerza*. Montevideo, Librería Nacional A. Barreiro y Ramos, 1918.
- Darío, Rubén. *Cabezas: pensadores y artistas, políticos, novelas y novelistas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929.
- _____. «Dilucidaciones». *El canto errante. Obras completas I. Poesía*. Ed. Julio Ortega y Nicanor Vélez. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007: 317-327.
- _____. «Marinetti y el futurismo». *Vanguardia latinoamericana, V. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Ed. Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoza Teles. Madrid, Iberoamericana, 2009: 153-156.
- _____. *El modernismo y otros ensayos*. Ed. Iris M. Zavala. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- _____. *Los raros*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña. Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995.
- Derrida, Jacques. «El cine y sus fantasmas». Trad. Fernando La Valle. *Cahiers du cinéma*. 2001. URL: <http://www.jacquesderrida.com.ar>. [Mayo de 2013].
- _____. *L'écriture et la différence*. París, Éditions du Seuil, 1967.
- _____. *Dar (el) tiempo*. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona, Paidós, 1995.
- _____. *Pasiones*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 1993.

-
- _____. «La sociedad del pos-consumo y el papel de los intelectuales». Trad. Alfonso J. Falero Folgoso. *Pliegos de Yuste*, 2005, 3: 39-46.
- Derrida, Jacques y Safaa Fathy. *Rodar las palabras. Al borde de un filme*. Trad. Antonio Tudela. Madrid, Arena Libros, 2004.
- Derrida, Jacques y Maurizio Ferraris. *El gusto del secreto*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- Diego, José Luis de. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.
- Domínguez Chávez, Umberto. «La televisión 1940-1970». Portal académico de la Universidad Autónoma de México. <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Television1940.pdf> [Abril de 2014].
- Donaire, Inmaculada. «Si Arturo Cova no fuera poeta: una relectura metaliteraria de *La vorágine* de José Eustasio Rivera». *Les Ateliers du SAL*, 2012, 1-2: 227-240.
- _____. «Querer decir la oscuridad: el *film noir* como subtexto de *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. [Aceptado para su publicación el 17 de julio de 2013].
- _____. «El imaginario de la sociedad del espectáculo en la narrativa de Luisa Valenzuela: Del directo televisivo a las sombras del *noir*». *Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. [En prensa].
- Echeverría, Esteban. *Dogma socialista de la Asociación de Mayo, precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1873.
- Eisenstein, Sergei Mijailovich. *Hacia una teoría del montaje*. Ed. Michael Glenny y Richard Taylor. Barcelona, Paidós, 2001.
- Fernández, Teodosio. «En busca de la emancipación mental». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- _____. «Entre la barbarie y la civilización: el ensayo del siglo XIX». Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Universitas, 1995: 61-82.
- _____. «Frente al orden y el progreso». Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Universitas, 1995: 139-144.

-
- _____. «Introducción». Eugenio Cambaceres. *Sin rumbo*. Ed. Teodosio Fernández. Madrid, Cátedra, 2014: 11-111.
- _____. «Introducción». José Mármol. *Amalia*. Ed. Teodosio Fernández. Madrid, Cátedra, 2000: 13-58.
- _____. «Jorge Luis Borges: literatura y política». Ed. José Luis de la Fuente. *Borges y su herencia literaria*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000: 15-26.
- _____. *Literatura hispanoamericana: Sociedad y cultura*. Madrid, Akal, 1998.
- _____. «Posmodernidad y narrativa hispanoamericana actual». *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Ed. Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos. Ediciones Universidad de Salamanca, 1995: 105-110.
- _____. «El problema de la “escritura” y la narrativa hispanoamericana contemporánea». *Anales de literatura hispanoamericana*, 1985, 14: 167-173.
- _____. «Ricardo Piglia o la literatura frente a las ficciones del poder». *Turia: Revista Cultural*, 2001, 55-56: 29-36.
- _____. *Rubén Darío*. Madrid, Historia 16, 1987.
- Flammersfeld, Waltraut. «Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández». Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Ana Camblong y Adolfo Obieta. Madrid, ALLCA XX, 1993: 395-430.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de la ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
- Gálvez, Manuel. *El novelista y las novelas*. Buenos Aires, Emecé, 1959.
- _____. *Recuerdos de la vida literaria I. Amigos y maestros de mi juventud 1900-1910*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1944.
- _____. *Recuerdos de la vida literaria II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1961.
- Gálvez, Marina. «Una batalla entre antiguos y modernos: Don Juan Valera y *La novela del porvenir* de Carlos Reyles». *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Ed. Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos. Ediciones Universidad de Salamanca, 1995: 39-48.

- García Lupo, Rogelio. «El lugar de Walsh». Ed. Jorge Lafforgue. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2000: 21-24.
- Gautier, Théophile. *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868*. París, G. Charpentier et Cie., libraires-éditeurs, 1874.
- Giardinelli, Mempo. *Dictaduras y el artista en el exilio*. Notre Dame University, The Hellen Kellog Institute for International Studies, 1986.
- _____. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.
- Gicovate, Bernardo. «José Asunción Silva y la decadencia europea». *José Asunción Silva: vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá, Procultura, 1985: 107-123.
- _____. «El modernismo y José Asunción Silva». José Asunción Silva. *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid, ALLCA XX, 1990: 393-410.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Gil Amate, Virginia (ed.). *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. Estudios en honor de Daniel Moyano*. Oviedo, Ediciones Nobel / Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006.
- Giudicelli, Christian (ed.). *Les nouveaux réalismes*. París, Press de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- Glantz, Margo. Intervención en el IX Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey: Luisa Valenzuela. 2009. [Texto cedido por Luisa Valenzuela].
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1987.
- González Lanuza, Eduardo. «Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres». Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid, ALLCA XX, 1999: 878-881.
- González López, Jesús Ángel. *La narrativa popular de Dashiell Hammett: "pulp", cine y cómics*. Universitat de València, 2011.
- González Stephan, Beatriz (ed.). *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Caracas. Mont Avila Editores Latinoamericana, 1995.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. Barcelona, Grijalbo, 1974.

-
- Grases, Pedro. «De la novela en América» (1943). *Escritos selectos*. Ed. Horacio Jorge Becco. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989: 295-301.
- Gramulio, María Teresa. «El imperio realista». Ed. Noé Jitrik y María Teresa Gramulio. *Historia crítica de la literatura argentina VI. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2002: 7-12.
- _____. «Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez». Ed. Noé Jitrik y María Teresa Gramulio. *Historia crítica de la literatura argentina VI. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2002: 145-176.
- _____. «El realismo y sus destiempos en la literatura argentina». Ed. Noé Jitrik y María Teresa Gramulio. *Historia crítica de la literatura argentina VI. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2002: 15-57.
- Gubern, Román. «Chiclé para los ojos». *El País*, 24/01/2005. URL: http://elpais.com/diario/2005/01/24/opinion/1106521207_850215.html. [Abril de 2013].
- _____. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. Ed. José Aricó. México D. F., Siglo XXI, 1977.
- Guillot Muñoz, Gervasio. *La conversación de Carlos Reyles*. Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1955.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. «José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa». José Asunción Silva. *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid, C.S.I.C., 1990: 623-635.
- _____. *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983.
- Hegel, Georg W. Friedrich. *Lecciones sobre estética*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Madrid, Mestas Ediciones, 2003.
- Heidegger, Martin. *La autoafirmación de la universidad alemana. El rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*. Trad. Ramón Rodríguez. Madrid, Tecnos, 2009.
- _____. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. Buenos Aires, F.C.E., 1992.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Trad. Joaquín Díez-Canedo. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1969.
- _____. *La utopía de américa*. Ed. Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

- Herf, Jeffrey. *El modernismo reaccionario: tecnología, política y cultura en Weimar y el Tercer Reich*. Trad. Eduardo L. Suárez. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Herrero, Antonio. *El poeta del hombre. Almafuerte y su obra*. Buenos Aires, Martín García (librero editor), 1918.
- Hitler, Adolf. *Mi lucha*. Chile, Jusego, 2003. URL: [http://nsl-server.com/Buecher/Fremde-Sprachen/Hitler,%20Adolf%20-%20Mein%20Kampf%20%20Mi%20Lucha%20\(ES,%20415%20S.,%20Text\).pdf](http://nsl-server.com/Buecher/Fremde-Sprachen/Hitler,%20Adolf%20-%20Mein%20Kampf%20%20Mi%20Lucha%20(ES,%20415%20S.,%20Text).pdf).
- Hobsbawn, Eric J. *La era del capitalismo (1848-1875)*. Trad. Ángel García Fluixá y Carlo A. Caranci. Buenos Aires, Crítica, 2010.
- Huidobro, Vicente. «El creacionismo». *Vanguardia latinoamericana, V. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Ed. Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoça Teles. Madrid, Iberoamericana, 2009: 37-45.
- Jaksic, Ivan. *Andrés Bello: La pasión por el orden*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001.
- Keane-Greimas, Teresa-Mary. «La vorágine: une esthétique hétérogène». Ed. Jean Franco. *La vorágine de José Eustasio Rivera. Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Montpellier, Etilal / Université Paul-Valéry, 2002: 195-216.
- King, John. «Towards a Reading of the Argentine Literary Magazine Sur». *Latin American Research Review*. 1981, 2, 16: 57-78.
- Jitrik, Noé. «Adán Buenosayres: La novela de Leopoldo Marechal». Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid, ALLCA XX, 1999: 887-902.
- _____. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México, Colegio de México, 1978.
- Krause, Anna. *Azorín, el pequeño filósofo: indagaciones en el origen de una personalidad literaria*. Trad. Luis Rico Navarro. Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París, Seuil, 1980.
- Lafforgue, Jorge. «Hacia el Adán Buenosayres». Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Ed. María de los Angeles Marechal. Buenos Aires, Editorial Perfil Libros, 1998. URL: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/marechal1.htm>. [Junio de 2014].

- Lafforgue, Jorge Raúl y Jorge B. Rivera (eds.). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996.
- _____. «“La morgue está de fiesta”. Literatura policial en la Argentina». Ed. María Sonderéguer. *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008: 418-439.
- Lefere, Robin. «Borges ante las nociones de “modernidad” y “posmodernidad”». *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 2002, 1, 18: 51-62.
- _____. «Del pensar de la novela histórica». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 2004, 643: 43-50.
- López, Griselda Marina. «La reforma constitucional argentina de 1994 y el arte de la negociación menemista (1992-1994)». *Revista de ciencia política: de la ciudad de Buenos Aires a la aldea global*, 2007, 1. URL: [www. revinciapolitica.com.ar](http://www.revinciapolitica.com.ar). [Abril de 2013].
- Lugones, Leopoldo. *El payador I. Hijo de la Pampa*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, [s. f.]. URL: <http://www.letas.edu.ar/elpayador.pdf>. [Febrero de 2014].
- Lukács, Georg. *Materiales sobre el realismo*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1977.
- _____. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reutel. México D. F., Era, 1971.
- _____. *Sociología de la literatura*. Trad. Michael Faber-Kraiser. Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- _____. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid, Cátedra, 2008.
- _____. «La tumba del intelectual». Trad. Cynthia Daiban. *Pensamiento de los confines*, 1999, 6: 81-83.
- Magny, Claude-Edmonde. *La era de la novela norteamericana*. Trad. Segundo A. Tri. Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972.
- Mann, Thomas. *El artista y la sociedad*. Trad. María José Soberano. Madrid, Guadarrama, 1975.

-
- _____. *Hermano Hitler y otros escritos sobre la cuestión judía*. Trad. Rosa Sala Rose. Barcelona, Global Rhythm Press, 2007.
- Marcuse, Herbert. *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca*. Trad. Renato Solmi. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985.
- _____. «The German Artist Novel: Introduction». *Art and Liberation*. Ed. Douglas Keller. Oxon, Routledge, 2007: 71-81.
- Marechal, Leopoldo. «Las claves de *Adán Buenosayres*». Ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: ALLCA XX, 1999: 863-871.
- _____. «Los puntos fundamentales de mi vida». *La Opinion Cultural*, 29 de junio de 1975: 6-7.
- Márquez Rodríguez, Alexis. «Narrativa hispanoamericana del siglo XX». *Hispanista. Primera revista electrónica de los hispanistas de Brasil*, 2002, 8. [30-12-2011].
- Martí, José. *Diario de campaña: de Cabo Haitiano a Dos Ríos*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978b.
- _____. *José Martí y Chile*. Ed. Jorge Benítez González. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1995.
- _____. *Nuestra América*. Ed. Hugo Achúgar. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.
- _____. *Obras completas. En los Estados Unidos, IX*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963a.
- _____. *Obras completas. En los Estados Unidos, X*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963b.
- _____. *Obras completas. En los Estados Unidos, XI*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963c.
- _____. *Obras completas. En los Estados Unidos, XII, XIII*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- _____. *Obras completas. Periodismo diverso, XXIII*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1965.
- Martínez, Nelly. *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- Martorell, Francisco. *Operación Cóndor, el vuelo de la muerte: La coordinación represiva en el Cono Sur*. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1999.

- Marx, Karl. «División del trabajo y manufactura». *El capital: crítica de la economía política. Libro I: El proceso de producción del capital*. Ed. Pedro Scaron. México D. F., Siglo XXI Editores, 2003: 409-450.
- _____. «El fetichismo de la mercancía». *El capital: crítica de la economía política. Libro I: El proceso de producción del capital*. Trad. Wenceslao Roces. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1972: 36-47.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces. Montevideo / Barcelona, Pueblos Unidos / Grijalbo, 1974.
- _____. *L'idéologie allemande. Première partie : FEUERBACH*. Ed. Jean-Marie Tremblay. Chicoutimi, Université du Québec, 2002.
- _____. *Manifiesto comunista*. Ed. M.P. Alberti. Ediciones elaleph.com, 2000.
- Mataix, Remedios. «Novelas y cuentos “de la tierra”». 2006. URL: www.liceus.com.
- Matamoro, Blas. *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975.
- Mattalia, Sonia. *La figura en el tapiz. (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*. Madrid, Castalia, 1990.
- _____. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Menafrá, Luis Alberto. *Carlos Reyes*. Montevideo, Publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, 1957.
- Mesa Gancedo, Daniel (ed.). *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2006.
- Metz, Christian. «Le cinéma: langue ou langage?». *Communications*, 1964, 4: 52-90.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. «Silva y la novela al final del siglo XIX». *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, I*. Ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000: 89-111.
- Millares, Selena. *Prosas hispánicas de vanguardia: antología*. Madrid, Cátedra, 2013.
- _____. *La revolución secreta: Prosas visionarias de vanguardia*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea, 2010.
- Morby, Edwin S. «Una batalla entre antiguos y modernos. Juan Valera y Carlos Reyes». *Revista Iberoamericana*, 1941/42, 4: 119-143.

-
- Moya Jiménez, Virgilio. «*Amalia* vista desde una perspectiva lukacsiana». *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 1986, 5: 51-62.
- Nahum, Benjamín. *Breve historia del Uruguay independiente*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- Navarro, Desiderio. «La novela policial y la literatura artística». *Texto crítico*, 1980, 16-17: 135-148.
- Neira Piñeiro, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco Libros, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras completas III. El eterno retorno. Así habló Zaratustra. Más allá del bien y del mal*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires, Aguilar, 1965.
- _____. *La gaya ciencia*. Trad. Charo Greco y Ger Groot. Madrid, Akal, 2009.
- _____. «Richard Wagner en Bayreuth». *Escritos sobre Wagner*. Trad. Joan B. Llinares. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003: 83-181.
- _____. *La voluntad de poder (Ensayo de una transmutación de todos los valores)*. Trad. Aníbal Froufe. Madrid, EDAF, 2000.
- Olivari, Nicolás y Lorenzo Stanchina. *Manuel Gálvez. Ensayo sobre su obra*. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1924.
- Onetti, Juan Carlos. «Semblanza de un genio rioplatense». URL: <http://www.onetti.net/es/articulos>. [Noviembre de 2012].
- Ordóñez Vila, Montserrat (ed.). *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987.
- Orecchia Havas, Teresa. *Asedios a la obra de Ricardo Piglia. Essais sur l'œuvre de Ricardo Piglia*. Bern, Peter Lang, 2010.
- _____. (ed.). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires, Catálogos, 2012.
- Orjuela, Héctor H. «J. K. Huysmans, María Brashkirtseff y Silva». *José Asunción Silva: vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá, Procultura, 1985: 471-484.
- _____. «José Asunción Silva: conflicto y transgresión de un intelectual modernista». *José Asunción Silva. Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid, ALLCA XX, 1990: 422-442.
- _____. «*De sobremesa*» y otros estudios sobre José Asunción Silva. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.

- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- Pacheco, José Emilio. «Nota preliminar: Rodolfo J. Walsh desde México». Rodolfo Walsh. *Obra literaria completa*. México D. F., Siglo XXI, 1981.
- Padura Fuentes, Leonardo. «Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica». *Hispanamérica : revista de literatura*, 1999, 84: 37-50.
- Pardo Bazán, Emilia. «La nueva generación de novelistas y cuentistas de España». *Helios*, 1904, 12: 257-270.
- _____. «Sobre la novela». *El Liberal*, Madrid, 31 de octubre de 1897: 1.
- Payá, Carlos y Eduardo Cárdenas. *En camino a la democracia política*. Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1980.
- _____. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Peña Lillo Editor, 1978.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1993.
- Pellicer, Rosa. «De sobremesa de José Asunción Silva y la novela modernista». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, 28: 1081-1105.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra, 2009.
- Pérez Galdós, Benito. «La sociedad presente como materia novelable». *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós*. Madrid, Estudio tipográfico de la viuda e hijos de Tello, 1897.
- Phillips, Allen W. «El arte y el artista en algunas novelas modernistas». *Revista Hispánica Moderna*, 1968, 34: 757-775.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- _____. «Cortázar o el socialismo de los consumidores». *Últimas Noticias*, 10, 17 y 24 de agosto de 1975. Reproducción digital del Fondo Julio Cortázar de la Universidad de Poitiers. URL: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/recherche.php?Id_mot=143.
- _____. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001a.
- _____. «La ficción paranoica». *Clarín*, Suplemento «Cultura y Nación», 10 de octubre de 1991: 4-5.
- _____. *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2000a.

-
- _____. «La literatura es una relación con la experiencia donde uno está al mismo tiempo viviendo y registrando». *La Nación*, 3 de diciembre de 2012.
- _____. «Lo negro del policiaco». Ed. Lauro Zavala. *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 399-407.
- _____. «Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*». Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid, ALLCA XX, 1999: XV-XVIII.
- _____. «Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad». Ed. Jorge Lafforgue. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2000b: 13-15.
- _____. «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)». *Casa de las Américas*, 2001, 222: 11-21.
- _____. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Piglia, Ricardo *et alii*. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Plotkin, Mariano Ben. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Ponce, Néstor. «Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano». Néstor Ponce, Sergio Pastormerlo, Dardo Scavino. *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 1997: 7-15. URL: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.187/pm.187.pdf. [Abril de 2014].
- Prieto, Adolfo. «Los años sesenta». *Revista Iberoamericana*. 1983, 125, 49: 889-901.
- De Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Trad. Luis Loayza. Madrid, Alianza, 1995.
- Quiroga, Horacio. *Sobre literatura*. Ed. Jorge Rufinelli. Montevideo, Arca, 1970.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Madrid, Fineo, 2009.
- _____. «Prólogo». Carlos Reyles, *El terruño y Primitivo*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1953: VII-XXV.
- _____. *Rubén Darío y el modernismo: Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ed. Carmen Valcarce. México D. F., Siglo XXI, 2004.

-
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.
- Rela, Walter. «Carlos Reyles, señor y novelista». *Homenaje a Carlos Reyles*. Durazno, [s.n.], 1958.
- Reyes, Alfonso. «Homilía por la cultura». *Obras completas XI*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1960a: 204-221.
- _____. «Pasado inmediato». *Pasado inmediato* (1939). *Obras completas XII*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1960b: 182-216.
- Reyles, Carlos. *Diálogos olímpicos. Ensayos II*. Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965b: 9-139.
- _____. *Incitaciones. Ensayos III*. Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965c: 7-183.
- _____. *La muerte del cisne. Ensayos I*. Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965a: 111-271.
- _____. «La novela del provenir». *Ensayos I*. Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965a: 29-34.
- _____. *Panoramas del mundo actual. Ensayos II*, Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965b: 141-206.
- Robel, Léon. *Manifestes futuristes russes*. París, Éditions Français Réunis, 1971.
- Rodó, José Enrique. «Juicio sobre Reyles». Carlos Reyles. *Academias y otros ensayos*. Montevideo, Claudio García y Cía., [s. f.]: 11-29.
- _____. *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 1967.
- Rodríguez Merchán, Eduardo. *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y su uso informativo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Rodríguez Merchán, Eduardo *et alii*. *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. [Madrid], Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor / Instituto Buñuel, 2011-2012.

-
- Rodríguez Monegal, Emir. «Introducción general». José Enrique Rodó. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967: 17-139.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata I. Los gauchescos*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Limitada, 1917.
- _____. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata IV. Los modernos*. Buenos Aires, Losada, 1948.
- _____. *La restauración nacionalista*. Ed. Darío Pulfer. La Plata, UNIPE: Editorial Universitaria, 2010.
- Rosso, Ezequiel de. *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires, Liber, 2012.
- Rouquié, Alain. «La genèse du nationalisme culturel dans l'œuvre de Manuel Gálvez (1904-1913)». *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 1972, 19: 7-34.
- Rubione, Alfredo. «Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica». Ed. Noé Jitrik y María Teresa Gramulio. *Historia crítica de la literatura argentina VI. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2002: 271-298.
- Said, Edward W. *Humanismo y crítica democrática: la responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona, Debate, 2006.
- Sáinz de Medrano, Luis. «El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual». *Anales de literatura hispanoamericana*, 1980, 9: 235-254.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. «Posmodernidad, posmodernismo y socialismo». *Revista de la Casa de las Américas*, 1989, 175: 137-145.
- Santiáñez-Tiό, Nil. *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona, Crítica, 2002.
- Santos Molano, Enrique. *El corazón del poeta. Los sucesos reveladores de la vida y la verdad inesperada de la muerte de José Asunción Silva*. Bogotá, Biblioteca Familiar Colombiana, 1997.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo. Obra completa II*. Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid, ALLCA XX, 1999: 1119-1194.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel, 1996.

-
- _____. «Intelectuales: ¿Escisión o mimesis?». *Punto de vista. Revista de cultura*, 1985, 25: 1-6.
- _____. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonías de las razas en América*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.
- _____. *Obras completas XI. Educación popular*. Ed. Jorge Torres. Universidad Nacional de Matanza, 2001.
- _____. *Obras de Sarmiento publicadas bajo los auspicios del bierno argentino I. Artículos críticos y literarios 1841-1842*. Buenos Aires, Felix Lajou[w?]e Editor, 1887.
- _____. *Sarmiento en el destierro*. Ed. Armando Donoso. Buenos Aires, M. Gleizer, 1927.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* París, Gallimard, 1970.
- Sastre, Alfonso. *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*. Hondarribia, Hiru, 2002.
- Schrader, Paul. «Notas sobre el *film noir*». Ed. Jesús Palacios y Antonio Weinrichter *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid, T & B Editores, 2005: 307-320.
- Searle, John. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Sebreli, Juan José. *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991.
- _____. *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
- _____. *Martínez Estrada: una rebelión inútil*. Buenos Aires, Palestra, 1960.
- Seret, Roberta. *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman*. Nueva York, Peter Lang, 1992.
- Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Iberoamericana, 2012.
- Shklovski, Víktor. «El arte como artificio». *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México D. F., Siglo XXI, 2007: 55-70.
- Shloss, Carol Loeb. *Lucia Joyce: To dance in the wake*. Gran Bretaña, Bloomsbury, 2004.

-
- Simsolo, Noël. *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Trad. Alicia Martorell Linares. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier. «Algunos problemas de la configuración artística (poética) del cuento “Cuarta versión”, de Luisa Valenzuela». *Paracaina del Sur*, 2013, 17. URL: www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/820-algunos-problemas-de-la-configuracion-artistica-poetica-del-cuento-cuarta-version-de-luisavalenzuela. [Enero de 2014].
- Sonderéguer, María. *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Sullivan, Jack. *Elegant Nightmares: The English Ghost Story From Le Fanu To Blackwood*. Ohio University Press, 1978.
- Szmetan, Ricardo. *La situación del escritor en la obra de Manuel Gálvez (1916-1935)*. Nueva York, Peter Lang, 1994.
- Tablada, José Juan. «Asunción Silva». *Obras completas V. Crítica literaria*. Ed. Adriana Sandoval, México, UNAM, 1994: 167-168.
- _____. «La aventura mística de Huysmans». *Obras completas V. Crítica literaria*. Ed. Adriana Sandoval, México, UNAM, 1994: 378-381.
- _____. «Ídolos rotos por Manuel Díaz Rodríguez. Garnier Hermanos. París, 1901». *Obras completas V. Crítica literaria*. Ed. Adriana Sandoval, México, UNAM, 1994: 146-153.
- _____. «La novela de Asunción Silva». *Obras completas V. Crítica literaria*. Ed. Adriana Sandoval, México, UNAM, 1994: 488-494.
- Telotte, J. P. *Voices in the dark: the narrative patterns of film noir*. University of Illinois, 1989.
- Terán, Óscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina (1956-1966)*. Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991.
- Tinianov, Iuri. «Sobre la evolución literaria». *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México D. F., Siglo XXI, 2007: 89-101.

-
- Trotsky, León. *Literatura y revolución*. Proyecto Espartaco. <http://afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Trotsky,%20Leon/Trotsky,%20Leon%20%20Literatura%20y%20Revolucion.pdf>. [Marzo de 2013].
- Ulanovsky, Carlos. *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1996.
- Uslar-Pietri, Arturo. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. Madrid, Editorial Mediterráneo, 1979.
- VV. AA. *Entrevista virtual* (a Luisa Valenzuela). 1978-2000. URL: www.luisavalenzuela.com/entrevistas4/entrevistas_virtual.htm. [Agosto de 2012].
- VV. AA. *Historia de la televisión en la Argentina*. Portal oficial del gobierno de la República Argentina. URL: <http://www.argentina.gob.ar/informacion/cultura/112televisi%C3%B3n-historia-y-presente.php>. [Abril de 2014].
- VV.AA. «¿Qué opina del *Libro de Manuel* de Julio Cortázar?». *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008: 247-250.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y Secreto*. Madrid, F.C.E., 2003.
- _____. «Julio Cortázar más allá de la vigilia». Luisa Valenzuela, Bella Jozef, Alain Sicard. *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002b: 13-29.
- _____. «El hilo y el bosque». *IX Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey. Luisa Valenzuela*. 2009. URL: http://www.puntomep.com.ar/luisavalenzuela/coloquio_monterrey/luisa_valenzuela.html. [Junio de 2013].
- _____. *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. Buenos Aires, Temas, 2001.
- Valera, Juan. «*El extraño*. Última moda de París». *Obras completas II. Crítica literaria*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid, M. Aguilar Editor, 1949: 926-929.
- _____. «Nuevas cartas americanas IV». *Obras completas III. Correspondencia, historia y política, discursos académicos, miscelánea*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid, M. Aguilar Editor, 1947: 429-487.
- _____. «Nuevas cartas americanas VIII». *Obras completas III. Correspondencia, historia y política, discursos académicos, miscelánea*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid: M. Aguilar Editor, 1947: 515-523.

-
- _____. «Nuevas cartas americanas IX». *Obras completas III. Correspondencia, historia y política, discursos académicos, miscelánea*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid: M. Aguilar Editor, 1947: 523-531.
- _____. «Del progreso en el arte de la palabra». *Obras completas II. Crítica literaria*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid: M. Aguilar Editor, 1949: 936-947.
- _____. «Sobre la novela de nuestros días». *Obras completas II. Crítica literaria*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid, M. Aguilar Editor, 1949: 933-936.
- Varela, Mirta (coord.). *Historia de la televisión en la Argentina I. Técnica, cultura y política en la historia de los medios*. Red de Historia de los Medios, portal de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2011. http://www.rehime.com.ar/herramientas/Herramienta%2002_ReHiMe_Varela.pdf. [Marzo de 2014].
- _____. «Peronismo y medios. Control político, industria nacional y gusto popular». Red de Historia de los Medios, portal de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2006-2007¹⁰⁸. URL: www.rehime.com.ar. [Abril de 2014].
- _____. *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires, Edhasa, 2005.
- Villegas, Abelardo. *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*. México D.F., Siglo XXI, 1972.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996.
- Viñas, David *et alii*. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.
- Visca, Arturo Sergio. «Prólogo». Carlos Reyles. *Ensayos I*. Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965: I-LXIV.
- Vorhaus, John. *Cómo orquestar una comedia. Los recursos más serios para crear los gags, monólogos y narraciones cómicas más deternillantes*. Trad. Jessica Lockhart. Barcelona, Alba Editorial, 2005.

¹⁰⁸ Dado que en este artículo no consta la fecha de su edición digital, se señala la fecha de la publicación del original, en francés, en la revista *Le Temps des Médias. Revue d'histoire*.

-
- Walsh, Rodolfo. «Noticia». *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Hachette, 1953: 7-8.
- _____. «Rodolfo Walsh entrevistado por Ricardo Piglia». Ed. Sylvia Saïtta y Luis Alberto Romero. Buenos Aires, Aguilar, 1998: 321-331.
- Walter, Hans-Albert. «Leopold Schwarzschild and the *Neue Tage-Buch*». *Journal of Contemporary History*. 1966, 2, 1: 103-116.
- Williams, Raymond. «La tecnología y la sociedad». Trad. Gabriela Resnik. *Causas y azares*. 1996, 4: 155-172.
- Winock, Michel. *El siglo de los intelectuales*. Trad. Ana Herrera. Barcelona, Edhasa, 2010.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Ed. (bilingüe) Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona, Crítica / Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1988.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa, 2002.
- Zola, Émile. *L’Affaire Dreyfus: la vérité en marche*. París, E. Fasquelle, 1901.
- _____. «Gustave Flaubert: *L’Éducation sentimentale*». Ed. Emmanuel Vincent. Université de Rouen, 2006. URL: flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_zol2.php. [Marzo de 2014].
- _____. *Le roman expérimental: Lettre à la jeunesse. Le naturalisme au théâtre. L’argent dans la littérature du roman. De la critique. La république et la littérature*. París, Charpentier, 1881.
- Zum Felde, Alberto. «En el primer aniversario de la muerte de Reyes». *Revista Nacional*. Ministerio de Instrucción Pública, año I, diciembre de 1938, núm. 12. URL: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/reyles/primer_aniversario.htm. [12 / 07 / 2012].
- _____. *Proceso histórico del Uruguay*. Montevideo, Arca Editorial, 1991.
- _____. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura II*. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930.
- _____. *Proceso intelectual del Uruguay III. La promoción del Centenario*. Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.