

ESCUELA DE LETRAS DE LA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Discusión

SUPLEMENTO DE CRITICA LITERARIA DE LA
REVISTA DE LETRAS - AÑO 1 - NUMERO 1

*A. B. Smith /
S. Antieras*



DIRECCION DE PUBLICACIONES
SECRETARIA DE EXTENSION UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Publicaciones UNR

Discussion

SUPLEMENTO DE CRITICA LITERARIA
DE LA REVISTA DE LETRAS

AÑO 1 - NUMERO 1

EDITORIAL
REVISTA DE LETRAS

ESCUELA DE LETRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

**AUTORIDADES
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**

Odont. JUAN CARLOS MILLET
Rector

Prof. HECTOR ENRIQUE BARES
Secretario General

Dr. JORGE LUIS BESSO
Secretario de Extensión Universitaria

**AUTORIDADES
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES**

Dr. FERNANDO PRIETO
Decano

Prof. NORA MUGICA
Directora Escuela de Letras

CONSEJO DE REDACCION:

Prof. CLAUDIA CAISSO

Prof. SERGIO CUETO

Prof. ALBERTO GIORDANO

Prof. LUIS PESCHIERA

SECRETARIA DE REDACCION:

Prof. ANALIA CARDEVILA

Prof. ADRIANA KANZEPOLSKY

MIRIAM V. GARATE: Macedonio Fernández o la perversión genérica	5
ADRIANA ASTATTI y SANDRA CONTRERAS: "... de esa otra voz"	13
ALBERTO PESCHIARA y MARIA INES LAVORANTI: La novela de Borges	23
RUBEN ALBERTO CHABABO: El efecto de irreal	27
GRACIELA CARELLO: Saer: la imagen del escritor	37
ADRIANA KANZEPOLSKY y MARCELA ZANIN: El Entenado" de Juan José Saer fallido	45
ALBERTO GIORDANO: "A medio borrar"	59
FERNANDO TOLOZA: Perspectivas ambiguas: indicar, desviar, insistir	65
ROBERTO RETAMOSO: Sobre "La orilla que se abisma"	71
CLAUDIA CAISSO y LUIS PESCHIERA: Muerte sin fin, el ocaso de la armonía	75
ANALLIA CAPDEVILA: Crítica y ficción en "Homenaje a Roberto Arlt"	87
MARIA NELIDA DE JUANO: Figuras y enunciación de algunos poemas de Cervantes	95
SERGIO CUETO: "La figura en el tapiz"	103
OSVALDO AGUIRRE: Versceigen	115
ANALLIA MONTES y SONIA YERBARA: Gargantua y Pantagruel: La deflagración del genero	127
RUBEN BISELLI: El lugar del genero en la teoría formalista de la Revolución Literaria	135
LAURA VILLARINO y LELIA AREA: Entre la tradición y el olvido	143
	151

BIBLIOGRAFICAS

RODOLFO WALSH: Cuentos para tiburones y otros relatos policiales	161
CESAR AIRA: Una novela china	163
RICARDO PICLIA: Prisión perpetua	166
HUGO GOLLA: Jugar con fuego	169
JUAN CARLOS ONETTI: Cuando entonces	173
ANGEL RAMA: La ciudad letrada	175
NICOLAS ROSA: Los fulgores del simulacro	178
ANA MARIA ZUBIETA: El discurso narrativo artiliano	181
JOSE MARTI: En las entrañas del monstruo	186
VLADIMIR NABOKOV: El hechicero	189
MARCEL DETIENNE: Dioniso a cielo abierto	191

MACEDONIO FERNANDEZ O LA PERVERSION GENERICA

Miriam V. Gárate

"Publico un borrador, que es lo que casi todos hicieron sin confesarlo, añadiéndose orden (sólo en la numeración de capítulo) y solemnidad; yo sólo le añado un Pájaro y un Viajero; mi borrador tiene dos Aves, y una pobre imitación, pero de cualquier manera, dos ingenios del cambiar de lugar. Así mis aciertos no se paran donde están sus razones, en este libro; a veces el acierto se encuentra antes y las razones muy lejos: viajeros razones".

No toda es vigilia la de los ojos abiertos.

Pareciera que el problema de las relaciones entre literatura y pensamiento, o más precisamente, el de las diferencias que dominan y regulan la extensión de esos conceptos, orientase a no pocos pasajes de las obras macedonianas. Añentadas sobre la arena incierta de la propia indefinición que dramatizan para mejor poder contar con ella, no para sometersele, estas obras reponen una pieza que desde siempre ha tenido lugar: la de una dilusión de los límites que entre discursos filosóficos y ficciones literarias puedan establecerse. Que esa fuerza desorganizadora haya actuado desde siempre no quiere decir, por cierto, que los recursos que la han vuelto

(3) La agudeza con que Macedonio describe algunas cuestiones vinculadas a la noción de sujeto y el metódico empeño con que intentará socavar sus límites, lo enfrentan con frecuencia a problemas de orden gramatical. Es por eso que, forzado a renegar de la dualidad sujeto-objeto, (a la cual precisa como una "mera definición gramatical del conocer"), decide recurrir a enunciados de tipo impersonal. (Ver, especialmente, "No toda es vigilia la de los ojos abiertos", pp. 84 y 98).

Adriana Astuti y Sandra Contreras

"... DE ESA OTRA VOZ"

De los tres duelos que no puede dejar de recordar -los que leyó en las novelas de Gutiérrez, los orales que escuchó tantas veces y el de Martín Fierro con el Moreno-, Borges legítimamente trató de contarlos "sin adiciones de metáforas o de paisaje". Con el otro, el de la Literatura Argentina, el indigno, tuvo que enfrentarse muchas veces. En la historia de este enfrentamiento sin puñales, Borges y la gauchesca se marcaron con estilos, con la lengua. En él, como en los relatos de coraje, el ejercicio de la violencia se vuelve necesario para conquistar un nombre. Conquistar: ocupar el nombre, el lugar de otro. El del Mayor. Para Borges, el Martín Fierro que leyó Lugones. Como en un duelo generoso ("Te dejo con vida para que volváis a buscarme", dice Muraña), Borges no mata a esa literatura Mayor; le basta con marcarla. La desplaza y la vuelve otra, Menor, sin dejar de ser lo que es: una voz y una ética.

O para decirlo de otra manera: Borges se sitúa en el género gauchesco, cuya voz se había convertido en lengua nacional, como un extranjero; lo extraña, lo descentra con una vertiente muy cercana pero ajena, hasta entonces menor: el moreirismo.

(a) Lleva la gauchesca de la pampa prestigiosa a las orillas, lugar inestable donde los límites se desdibujan y donde sólo es posible cruzar sin asentarse: definitivamente: en **El Fin** y

en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1874) Borges cruza la poesía gauchesca con la novela. Inventa una vida y una muerte que en el *Martín Fierro* faltaban, y las escribe en el estilo indirecto de Gutiérrez!. Le quita la oralidad a la gauchesca para cruzarla con la ética del moreirismo en los relatos de coraje. **Hombre de la esquina rosada**, **Juan Murraña**, **Historia de Rosendo Juárez**, **La noche de los dones** escenifican el relato oral, que le sirve a Borges para mostrar al moreirismo como un problema literario ("Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario."), para leerlo como la retórica de la fama, que hace recaer el valor en el relato en sí y en quien está contándolo. Y además, para convertir cada relato en una versión que puede ser, y a veces es, refutada o corregida por otros.

"No sé si la historia es verdad; lo que importa ahora es el hecho de que haya sido referida y creída."

Juan Murraña

Borges, en los cuentos de coraje, redujo el duelo con puñales, la pelea, a un "choque de hombres o sombras" para que otro duelo, el que sostiene y da lugar al anterior, ocupe casi toda la escena: el duelo de historias, de nombres. Del moreirismo, Borges admiró las peleas de cuchilleros y habló de ellas o las refirió de un modo indirecto, pero contó el mundo incierto de la fama donde un hombre es un nombre: "Yo soy Juan Moreira", "Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero"; y donde todo nombre es un relato a demostrar, una historia que "no consisten" otra a la par, un relato que se sostiene porque otros lo cuentan y lo creen: los testigos, de los cuales Borges, el personaje, el que escribe las versiones que leemos, es el último. Probablemente en la variación de las fuentes que este testigo recoge esté la clave del nacimiento y el cierre del género del coraje.

Cuando Borges testigo recoge un relato, oral o escrito, de otro testigo, cuando alguien le cuenta a Borges algo que vio o le contaron, se escribe el género.

"Sólo Dios puede saber

La laya fiel de aquel hombre;

Señores, yo estoy cantando

Lo que se cifra en el nombre."

Milonga de Jacinto Chiclana

Si en las orillas, como decíamos, sólo hay cruce, Borges no sólo cruza la gauchesca; también se sitúa en el moreirismo para extrañarlo desde adentro: inventa un mito donde ya estaba?. Lo inventa en el *Carriego*³, donde ensaya una lectura que hace de este nombre el primer testigo, el que vio, el primero que echó a rodar la versión del compadrito que Borges necesita para escribir sus cuentos. En *Juan Murraña*, como en *Juan Moreira*, basta con pronunciar el nombre (b), y es suficiente que alguien empuñe su cuchillo y repita su voz ("Juan no va a consentir que el gringo nos eche") para que el mito perdure (c). En *El desafío*, Borges lee en la historia del manco Wenceslao una gesta, un relato oral que dice perfecto y al que sin embargo, como en el *Juan Moreira* de Gutiérrez, dos cartas finales corrigen y completan. *El encuentro* es, entre otras cosas, el encuentro de los dos duelos: el de cuchillos y el de nombres. Para que Juan Almada y Juan Almanza no se confundan dos cuchillos van a pelear, quizá, eternamente. El mito recoge, no a los hombres, sino a sus atributos, los que les dio la fama.

Decíamos que Borges inventó un mito y un testigo. También inventó una lengua, una cadencia, una prosodia que nace en *Hombre de la esquina rosada* y que, más sutil, todavía se escucha en *La noche de los dones*.

Cuando Borges, en cambio, recoge un relato autobiográfico el género nace y se clausura a la vez. En *Hombre de la esquina rosada*, que no es sino el esfuerzo por exhibir el coraje, alguien, oralmente y en primera persona ("A mí tan luego habíarme") cuenta cómo reivindicó una falta. Rosendo Juárez, que tenía el nombre sobre el que descansaba el prestigio de todos los hombres del Arroyo, había demostrado esa noche "su verdadera condición", y el que cuenta tuvo que cargar con el deber que el otro eludió. Reivindicó la falta al código del compadrito, pero en falta, porque no dio la cara (d), mató al otro, pero en secreto, convirtiéndose en el único testigo de su acto. Algo se salvó, la pobre fama del barrio en el que "no pasa nada", y algo se perdió: el testigo que pueda contar el nombre. Por eso, todo el relato resituye el código oral, transgredido dos veces, con la oralidad. Cuenta a Borges su historia, salva la fama, pero sabe que no puede nombrarse a sí mismo. La fama no es autobiográfica, se hace en biografías. Si el narrador crea la intriga en una tercera persona que se descubre al final es

Porque antes necesita engrandecer al adversario y dignificarse a sí mismo para fundar su coraje en el relato. La intriga del cuento obedece a la retórica de la fama. La voz sustituye al nombre, pero se enmudece toda otra voz, incluso la de Borges, la del testigo, porque nadie puede contar la fama de un descocido.

Sin embargo, alguien le contará a Borges otra versión: Rosendo Juárez, el indigno, asume la oralidad y cumple la tarea de matar el mito, de mostrar la falacia en que nace (e). Niega la ley del coraje: cuando, como Cruz, para ser perdonado se reconoce criminal; cuando aconseja a otro que para salvarse la desconozca; cuando, a diferencia de Cruz, se avergüenza de su propia imagen en el otro, el Corralero, y renuncia a su ley para irse a vivir a un barrio de orden. Igual que Cruz, pero al revés "comprendió que un destino no es mejor que otro pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro".

Con la autobiografía, lo que hace veraz y popular a la gauchesca, Rosendo Juárez, que se descubre un impostor, salpica a todos los héroes míticos: a Fierro, a Moreira, a Wenceslao, a los Mayores. Lleva toda la posibilidad épica a las orillas.

La autobiografía, entonces, se justifica doblemente: des-enmascara el mito borgiano, ya que en ella enfrenta al compadrito con su propia ley: la del coraje y la del género; y al mismo tiempo permite extrañar a la literatura Mayor desde su centro.

"... nada les conviene que no sea juego, a condición de que el juego, en cierta medida, sea de vida o muerte."

Georges Bataille

"Larga sangre que es un gusto
y del susto
entra a revolver los ojos."
La Refalosa

"... En el estilo más feroz el punzón le vació los ojos con dos y sólo dos golpes."

El niño proletario

En todo juego la fascinación y el riesgo se corresponden, y de los juegos de la literatura gauchesca los que fascinaron a otros escritores fueron los más peligrosos: el duelo obligado donde los hombres se juegan la vida por ganar un nombre, y la fiesta, en la que al jugar siempre algo se pierde.

En las fiestas de la gauchesca, el gaucha va a la ciudad a jugar y pierde⁴. Pero no son esas fiestas cívicas las que le gustaron a Borges sino las otras: las que Ascasubi contó en La Refalosa y Mansilla y Fierro presenciaron entre los indios. Fiesta de los otros en que la violencia es excesiva, y donde, como en el *Hormiga Negra*, se cuenta "el gratuito goce físico de matar".

Borges, en sus ensayos (f), bordea esos relatos de violencia, indirectamente: nos remite a ellos, pero no los cita. Es Bustos Domecq quien escribe esa fiesta, y para hacerlo unió lo que sobraba en la gauchesca: su exceso, con lo que había caído de Gutiérrez, El *Hormiga Negra*. La escribió en un cuento: *La fiesta del Monstruo*. Apuntó, como Borges, al corazón del género, anunció la fiesta cívica, el lugar en que unos disculpan y otros festejaban la ley⁵, pero escribió la otra, la marginal. Por eso, porque desconoce las leyes de los hombres, no es la fiesta cívica, sino la del Monstruo, la única en la que se puede jugar con la vida del otro sin jugarse la vida. Pero ese Jujo se paga: en lugar de ganarse un nombre, se lo pierde. Ascasubi, que tanto insistió en individualizar a los mazorqueros con sus nombres reales, en *La Refalosa* los agrupa sin identificarlos: el grupo, entonces, son todos los que siguen a Rosas. Tampoco el que narra *La fiesta del Monstruo* tiene nombre: es uno que sueña con ser el "Gran Perro Bonzo" del Monstruo.

Se pierde el nombre y con él la posibilidad de ser hombre: el que desconoce la ley es un monstruo, un animal, o en todo caso, un indio. En *La Fiesta*... como en *La Refalosa* es el grupo de iguales -de fieras- el que invade el espacio del otro y lo ataca según un esquema ya clásico. En el cuerpo del judío se superponen otros cuerpos: el de *El Matadero* y el de *La Refalosa* (de Ascasubi, de Sarmiento). Después de ensayar la violencia

sobre una cosa (un colectivo, un toro), eligen la presa mayor (el judío, el unitario). La excusa para la fiesta es la afrenta al símbolo (el estandarte, el luto, el saludo federal) y "aquí empieza su aflicción": lo rodean, juegan hasta hacer brotar la sangre, la víctima reza, pone los ojos en blanco, y muere. Entonces lo marcan como antes a la cosa: a uno le clavaban el cor-taplumitas en lo que hacía las veces de cara y lo quemaban, al otro le cortan las orejas.

A pesar de que el esquema del cuento sigue casi puntualmente el de *El Matadero*, la tradición que lee *La Fiesta del Monstruo* es la de Ascasubi: la de *La Refalosa*, porque como en ella para enfrentar al enemigo se le roba la voz, se combate al otro haciéndolo hablar (g); y la de las cartas y conversaciones íntimas que pueblan el *Paulino Lucero*: no la carta amenazante sino la del espacio familiar, que presupone la sinceridad del que habla y en las que Ascasubi hace que el enemigo, en la intimidad de la confesión, revele a un igual sus debilidades y secretos (h). Al unir las dos vertientes, Bustos Domecq las potencia: alguien, confidencialmente, cuenta cómo se divierte matando.

Borges y Bioy Casares, en su prólogo a la *Poesía Gauchesca*, dicen que Ascasubi "para significar el odio que le inspiran los federales, ha imaginado el odio que él inspira a un federal". Ellos sabían que para vencer a un enemigo político no es suficiente matarlo, sabían que es necesario callarlo. En *La Refalosa* y en *La Fiesta del Monstruo* hay hombres que mueren y lenguas robadas que se gastan. Los dos relatos muestran una lengua que ingenuamente ostenta su victoria: la federal, que cree reducir la voz del unitario a un clamor silencioso, se gasta, se vuelve indigna al exhibir la diversión del horror: la peronista, que condena la respuesta y el clamor del intelectual judío al discurso indirecto y a una "media lengua", y que antes de matarlo le destruye la boca, no se da cuenta de que hablando exhibió la pérdida de su propia voz y la ocupación de su propia boca. La lengua del que cuenta se convierte en otra media lengua: por cantar la marcha queda afónico, recupera la voz después de tragar tierra, ensaya un canto pero le salen un berrido y un hipo, las palabras se le caen de los molares, le tapan la boca con pelusa, y la fiesta le deja un recuerdo, la pérdida de un diente. Las voces en las que estas lenguas se apoyan, también se gastan: de la voz superior, *La Refalosa* sólo deja oír

una carcajada ("...al Presidente le agrada, y larga la carcajada/de alegría"); *La Fiesta del Monstruo* es la promesa de una palabra postergada, una palabra que no escucha porque el lenguaje del monstruo no se escribe, "se transmite en cadena".

Ascasubi, para simular que es el enemigo el que habla, se calló, porque en su juego había un peligro: mostrarse robando. Bustos Domecq con las rotas al pie, simuló que el relato no le pertenecía, que era popular, del pueblo, ajeno. Pero no pudo callar; se le cayó la voz en una preposición y en una entonación: "volví con la lengua de afuera" dice el que cuenta, en lugar de "volví con la lengua afuera", se le hace decir la lengua que habla: la de afuera, de los otros, la excluida; "con pedradas que ya no le dolián", se le escucha decir a Borges.

En esos lugares, Bustos Domecq muestra que roba, que se está riendo de la lengua que queda expuesta ("Mientras nos reponíamos con ensaimadas, Nelly me manifestó que en ese momento el pobre mufio sacó la lengua de referencia. (Nota donada por el joven Rabasco)").

"Finalmente:
cuando creemos conveniente
después que nos divertimos
grandemente, decidimos
que al salvaje
el resuello se le ataje"
La Refalosa

El niño proletario ordena la serie: devuelve a cada uno su lugar. Los que quieren la muerte del otro ocupan el lugar que les corresponde; como matan porque no toleran que otra voz se oiga, se escucha sólo la suya. En la ocupación de la boca del niño proletario se muestra que en toda la serie la voz del enemigo fue la que no se oyó, la de la boca ocupada.

Para ordenar la serie le bastó con contar las cosas igual, pero al revés. Repetir e invertir. Lo que se repite, puntualmente, es el código de la violencia que los otros dos textos fijaron. Hacia el final dice: "con los cinco dedos de la mano imité la forma de la fusta" -leemos, la forma de *La Refalosa*. Lo que

invierte son los lugares. Como decíamos, ordena la serie. La lee perversamente para mostrar lo que la serie tenía de verso.

Que se marque a la víctima con un punzón, un cuchillo o un cortaplumas no parece cambiar mucho las cosas, salvo por- que el término que agrega Lamborghini, punzón, equivale a estilo, a escritura. En el punzón, en esa palabra, la serie se lee como una escritura que marca, se sabe, al enemigo. Una escritura así puede irritar, lastimar, exasperar.

"La exasperación no me abandonó nunca, y mi estilo lo confirma letra por letra"

agosto de 1987

NOTAS

- (a) No nos referimos al moreirismo entendido como apropiación por parte de los sectores cultos del teatro nacional (cf. Viñas, David: *Literatura argentina y realidad política*: Cap. 4: La crisis de la ciudad liberal: Moreirismo y cultura p. 288. CEDAL n° 149) sino los fragmentos del Juan Moreira de Gutiérrez recortados por Borges en los que se lee el duelo de cuchillos y el duelo de la fama.
- (b) Es significativo que este sea el único de los cuentos de Borges cuyo título consta sólo del nombre, como en las novelas de Gutiérrez.
- (c) Borges siempre usa esta versión de la voz de Cruz en discurso indirecto para anunciar las peleas en sus cuentos.
- (d) En *Mitonga de dos hermanos*, el mayor, que no consciente que su hermano deba más muertes que él, después de matarlo, hace que el tren le borre la cara.
- (e) Rosendo Juárez cuenta cómo fue su primera muerte: siendo muy joven es desafiado por otro, mayor que él, que estaba borracho.

Gana el duelo, pero es descubierto por la policía, porque le roba al muerto un anillo. El duelo entre borrachos, o la provocación de un borracho es lo que Borges remarca siempre que habla contra el carácter épico de Martín Fierro: mientras que el no robar es una de las leyes fundamentales del compadrito: en *El desafío* una segunda carta corrige la historia de Wenceslao, en ella se dice "nunca robó": sobre esta historia Borges construye la épica del compadrito.

(f) "La poesía gauchesca" en *Discusión*. "Eduardo Gutiérrez, escritor realista" en *Textos Cautivos*.

(g) En *El Matadero* se escucha una sola voz: la del escritor romántico, que engloba y no enfrenta las voces del narra del federal y del unitario.

(h) Ver: "Carta de un jefe asustado al Restaurador Rosas", "Lastimosísimo parte oficial", "Carta clamorosa del mazorquero Sa- lomón...", "Carta gauchi-refalosa". Ver también "Los misterios del Paraná", "Diálogo (que tuvieron en el campamento de Orbe los soldados porteños Ramón Contreras y Salvador Antero)"

* * *

- (1) Cf.: Ludner, Josefina: "Entre la lengua y la ley". Clarín, Bs. As. 11/6/87; Saer, Juan José: "Borges novelista", en *Una literatura sin atributos*, Cuadernos de extensión universitaria, Serie Ensayo N° 7, U.N.L. 1986.
- (2) Cf.: Güner, Eduardo: "La argentina como pentimento" en *Sitio* N° 3, agosto de 1983.
- (3) Cf.: Gramuglio, María T.: "Jorge Luis Borges", en *Historia de la literatura argentina*, CEDAL, Tomo 4, pp. 352/359. Ludner, Josefina: "Borges y Carriego, espacio común en *Tiempo Argentino*, 31/8/86.
- (4) Cf.: Ludner, Josefina: "La lengua como arma" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Barcelona, 1985.
- (5) Cf.: Ludner, Josefina: "Quién educa", en *Revista de Filología*, Año XX, 1, 1985, Bs. As. y "La lengua como arma" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, AAVV., Barcelona, 1985.