



# **Ficciones limítrofes**

Seis estudios sobre narrativa  
hispanoamericana de vanguardia

**Rose Corral**  
Editora

EL COLEGIO DE MÉXICO





FICCIONES LIMÍTROFES  
SEIS ESTUDIOS SOBRE NARRATIVA  
HISPANOAMERICANA DE VANGUARDIA

SERIE DE ESTUDIOS DEL LENGUAJE IX  
CÁTEDRA JAIME TORRES BODET



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

FICCIONES LIMÍTROFES  
Seis estudios sobre narrativa  
hispanoamericana  
de vanguardia

*ROSE CORRAL*  
EDITORA



EL COLEGIO DE MÉXICO

H863.409

F444

Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia / Rose Corral, editora. – 1a. ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2006.

157 p. ; 22 cm. – (Serie Estudios del lenguaje ; 9. Cátedra Jaime Torres Bodet).

Incluye referencias bibliográficas

Trabajos presentados en el Seminario de Narrativa hispanoamericana de vanguardia, llevado a cabo en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México de septiembre de 2003 a febrero de 2004.

ISBN 968-12-1234-7

1. Novela hispanoamericana – Siglo XX – Historia y crítica. I. Corral, Rose, ed. II. Seminario de Narrativa Hispanoamericana de Vanguardia (2003-2004 : México, D.F.). III. Serie.

Primera edición, 2006

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1234-7

Impreso en México

## ÍNDICE

Prólogo	9
<i>Rose Corral</i> Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia (1920-1930)	13
<i>César Núñez</i> Nadie cuenta nada. El sujeto y el “vacío de la vulgaridad” en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)	35
<i>Pablo Lombó Mulliert</i> Cuneiformes de César Vallejo. Entre la narración y la poesía	65
<i>María José Ramos de Hoyos</i> En las orillas de un género. El habitante y su esperanza. Novela de Pablo Neruda	87
<i>Daniel Zavala</i> Las primeras invenciones de Felisberto Hernández. Una estética del “mientras escribo” y de la apertura textual	109
<i>Jorge Zepeda</i> Para una poética de la fragmentación. Espantapájaros (al alcance de todos) de Oliverio Girondo	131



## PRÓLOGO

Las obras que se estudian en el volumen presente han sido en buena medida textos marginados u olvidados por la historiografía literaria hispanoamericana del siglo XX. Pese a su modernidad fundadora, esta narrativa rebelde e innovadora, escrita en los años veinte y treinta del siglo pasado, que anticipa las búsquedas e innovaciones de la gran narrativa latinoamericana posterior, ha empezado sólo en los últimos años a recibir la atención crítica que merece. En el mejor de los casos, se aludía al papel desempeñado por algunas figuras aisladas, consideradas “precursoras” de la futura nueva novela hispanoamericana. Los estudios de conjunto sobre esta narrativa constituyen un fenómeno crítico todavía más reciente.

Los trabajos que siguen son lecturas críticas de obras narrativas publicadas en un lapso de diez años: entre 1923, año en que César Vallejo publica las *Escalas melografiadas* en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, al año de haber dado a conocer el que es considerado el poemario más radical de América, *Trilce*, y 1932, en que Oliverio Girondo publica en Buenos Aires *Espantapájaros (al alcance de todos)*, un libro que cierra en buena medida la etapa más experimental de la vanguardia argentina. Aunque a partir de mediados de los años treinta decrece la producción de obras narrativas vanguardistas, por la reactivación del modelo realista y la preponderancia de una novela más política y comprometida con la realidad, hay que decir que no se interrumpe en esta fecha. Basta recordar que el ecuatoriano Pablo Palacio publica su última novela *Vida del ahorcado* en 1932, que el chileno Juan Emar da a conocer en 1935 sus tres novelas, *Ayer*, *Un año* y *Miltín* 1934, y que Vicente Huidobro seguirá publicando novelas de corte vanguardista a lo largo de la década del treinta. Empieza su ciclo narrativo en

1929 con *Mío Cid Campeador*—una novela que sorprende gratamente al futuro novelista cubano Alejo Carpentier que la reseña elogiosamente desde París—, y lo prosigue con la novela fílmica *Cagliostro*, en 1934, y todavía en 1935 escribe *Tres inmensas novelas* en colaboración con el dadaísta Hans Arp. También María Luisa Bombal, cercana al surrealismo, escribe en la década del treinta sus novelas *La última niebla* y *La amortajada*. Otro vanguardista nato, Macedonio Fernández, un autor próximo a los jóvenes martinfierristas en los años veinte, proseguirá su aventura hasta el final de su vida, aunque publique poco. Su novela más radical, *Museo de la Novela de la Eterna*, se publicará de manera póstuma en 1967. Se ha insistido con razón en la gran variedad de prácticas narrativas que se dieron en el período de las vanguardias, en su esencial heterogeneidad. Los ensayos reunidos aquí dan cuenta, precisamente, de esta diversidad y complejidad.

El primer trabajo ofrece una apretada síntesis del camino recorrido por los estudios sobre las vanguardias en Hispanoamérica en los últimos treinta años y una reflexión en torno a la paulatina recuperación de la narrativa de vanguardia por la crítica. Se detiene asimismo en la idea de modernidad, más abarcadora que la de vanguardia, que permite entender mejor la pluralidad de propuestas narrativas que cambiarán la fisonomía del género a lo largo del siglo. En “Nadie cuenta nada. El sujeto y ‘el vacío de la vulgaridad’ en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, César Núñez reflexiona sobre el carácter de “la narración vanguardista”, en particular sobre algunos de sus procedimientos más distintivos. Junto con el cuestionamiento de la *mimesis* que llevan a cabo buena parte de estas narraciones, Núñez destaca el tratamiento de lo que llama el “asunto anodino” en la construcción del personaje. Si pensamos en el personaje del relato clásico, éste ha perdido consistencia; es ahora un sujeto dislocado, un “yo lábil, impreciso” que pone asimismo en crisis “la representación de la experiencia”. Tampoco es central la “historia” o la trama: las digresiones, los prólogos, los múltiples fragmentos de que se componen por ejemplo los textos de Macedonio —y que requieren de la complicidad del lector—, son un buen ejemplo de estas narraciones sobre “nada”. Recordemos que en México, en 1923, Salvador Novo adopta una evidente actitud de desafío frente a la

narrativa convencional al publicar un breve texto que tituló, precisamente, “Qué México. Novela en que no pasa nada”, y que convierte unos años después en el relato *El joven* (1928). En las conclusiones a los detenidos análisis textuales, Núñez atribuye “un valor testimonial” a esta literatura (en contra de lo que deja entender la idea orteguiana de “arte deshumanizado”), en la medida en que da cuenta precisamente “de la modernidad en que se produce”.

La obra narrativa de César Vallejo ha sido relegada a un segundo término por la crítica —lo mismo podría decirse de su teatro— que se ha centrado en la sin duda enorme obra poética del peruano. En este ensayo, Pablo Lombó Mulliert analiza con detenimiento los seis textos (“Cuneiformes”) que conforman la primera parte de las *Escalas melografiadas*, una obra escrita en buena parte en la cárcel, al igual que *Trilce*, de 1922. Lombó reflexiona primero sobre la cuestión genérica de los textos para destacar la íntima relación entre prosa y poesía. ¿Cómo surgen los elementos poéticos (y métricos) y qué función parecen cumplir en estos relatos? Aunque no hay respuestas unívocas a este difícil asunto y la cautela es de rigor, el autor muestra que la “materia poética [...] aparece impulsando la narración misma”. En el estudio dedicado a la única “novela” de Neruda, *El habitante y su esperanza*, publicada en 1926, María José Ramos de Hoyos subraya, de entrada, el rechazo o la resistencia del propio autor, en el prólogo, a contar o a narrar una historia. Ambientado en la costa sur de Chile, en este relato, que consta de varias secuencias con una trabazón anecdótica muy laxa, no queda nada del realismo descriptivo habitual en la novela rural chilena de esos años. Neruda adopta aquí, según Ramos, “una postura simbiótica entre la estructura narrativa y la enunciación poética”. Las acciones se desdibujan para dejar paso a un clima onírico. El análisis de Ramos se concentra en particular en las nociones productivas de “límite”, “orilla”, “frontera”, nociones asociadas a la disposición espacial y temporal de la ficción. Hacia el final del ensayo, la autora apunta un posible vínculo entre Rimbaud, el poeta vidente, y la “aventura poética” en que se convierte finalmente la novela de Neruda.

Daniel Zavala analiza los “cuadernos sin tapa” que Felisberto Hernández escribe durante los años veinte y que serán recuperados tardíamente, cuando el crítico Pedro Díaz organiza la edición

de sus obras completas, ya en los años setenta. Hay sorprendentes puntos de contacto entre el primer Felisberto y la obra que por esos años va dando a conocer Macedonio Fernández en revistas argentinas. Textos fragmentarios, inconclusos o abiertos, se hace tangible en ellos la desconfianza hacia el pensamiento racional y todo lo que implica lo conceptual para Felisberto: lo fijo o inamovible y lo cerrado. El escritor uruguayo construye sus narraciones sobre estas ideas, o, mejor, las convierte en materia narrativa. Zavala explora en particular la sugerente idea de “movimiento”, el ahora de la escritura y la apertura textual en sus varias modalidades. En estos textos están ya varios de los rasgos de la escritura futura de Felisberto Hernández.

Por último, Jorge Zepeda dedica su trabajo a un texto en prosa de Oliverio Girondo, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, publicado en Buenos Aires en 1932, con escasa resonancia, pese a la conocida operación publicitaria que monta el autor en las calles céntricas de la ciudad. Muypocos años después de su publicación, Ramón Gómez de la Serna no dudaría en afirmar que “en *Espantapájaros* todas son fecundaciones del porvenir y lo inventado en ese libro no tiene aún nombre”. Tomando como punto de partida de su reflexión un ensayo de Hans Robert Jauss sobre la modernidad estética, en particular la idea “del arte como anti-naturaleza”, el trabajo de Jorge Zepeda coloca en el centro de su mirada (y de la poética de Girondo) la “estructura de exploración fragmentaria” que permite indagar otros territorios de la experiencia. Destaca asimismo en *Espantapájaros* la filiación de lo absurdo con el surrealismo, una veta fructífera que llega hasta Julio Cortázar.

Los trabajos que se recogen en este volumen tienen su origen en un Seminario dedicado a la *Narrativa hispanoamericana de vanguardia* que se llevó a cabo en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México de septiembre de 2003 a febrero de 2004. Agradezco a Natalia González, becaria de investigación del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, su colaboración en el proceso de edición de este libro.

Rose Corral  
El Colegio de México  
Julio de 2005

## NOTAS SOBRE LA NARRATIVA HISPANO AMERICANA DE VANGUARDIA (1920-1930)

ROSE CORRAL  
EL COLEGIO DE MÉXICO

### ANTECEDENTES. UNA REVISIÓN CRÍTICA

La revisión crítica de las vanguardias históricas en Hispanoamérica ha conocido un considerable auge en los últimos veinte años. Para darnos una idea del camino recorrido, hay que recordar que a principios de los años ochenta no contábamos todavía con la reunión de los manifiestos de los distintos movimientos de vanguardia, una parte esencial y distintiva de los mismos, y no se conocían tampoco o eran de difícil acceso las revistas que crearon estos grupos de jóvenes de todo el continente. Se le reconoce a Merlin H. Forster el mérito de haber trazado, en 1975, el primer mapa completo de las vanguardias históricas del continente.<sup>1</sup> Hoy existen varias antologías de manifiestos y textos programáticos, acompañadas por estudios de conjunto, revisiones críticas e históricas de los grupos de vanguardia, y se han impreso asimismo ediciones facsimilares de algunas revistas de la época: *Amauta*, *Martín Fierro*, *Libra*, *Hélice*, *Ulises*, *Contemporáneos*.<sup>2</sup> Acaba de aparecer la edición facsimilar de otra

<sup>1</sup>“Latin American *Vanguardismo*: Chronology and Terminology”, en Merlin H. Forster (ed.), *Tradition and Renewal. Essays on twentieth Century Latin American Literature and Culture*, University of Illinois Press, Illinois, 1975, pp. 12-50.

<sup>2</sup> Es sólo en 1970 que Oscar Collazos (*Los vanguardismos en la América Latina*, Casa de las Américas, La Habana) reúne un conjunto de estudios sobre la vanguardia histórica en Hispanoamérica –un trabajo pionero pero muy incompleto–, al que acompañan sólo algunos de los manifiestos y proclamas vanguardistas (“El

revista de vanguardia, el *Boletín Titikaka*, que fundan y dirigen los hermanos Alejandro y Arturo Peralta en Puno (Perú) entre 1926 y 1930.<sup>3</sup>

Aunque falta todavía mucho por hacer en el terreno de las revistas en particular –en México no tenemos por ejemplo las ediciones facsimilares de las revistas estridentistas (*Irradiador* y *Horizonte*) y, en Argentina, las de *Inicial*, *Pulso* y, sobre todo, *Proa* (1924-1926), dirigida por Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz–, parece claro que el interés por dar a conocer otros documentos de la época sigue hoy vigente, como lo demuestra la antología editada por Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh, actualmente en proceso de publicación: *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*.<sup>4</sup> Se trata de una antología en varios tomos que amplía considerablemente los marcos temporales en que suele enmarcarse el fenómeno de las vanguardias –

creacionismo”, de Huidobro, “Ultraísmo” de Borges, la “Proclama” de *Prisma* y el “Manifiesto de *Martín Fierro*”, de Gironde). El primer volumen que ofrece en realidad una dimensión continental de lo que fueron los grupos de vanguardias, juntando manifiestos y proclamas, es el que publica en Roma (Bulzoni) y en 1986 el investigador uruguayo Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. La segunda edición, publicada ya por el Fondo de Cultura Económica en México es de 1990. Poco después apareció la edición de Nelson Osorio, dada a conocer en 1988, que presenta un conjunto de textos que retoma no sólo los manifiestos sino otros textos concomitantes a las proclamas como editoriales de revistas, artículos, poemas-manifiestos (*Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Caracas, 1988). En cuanto a *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Cátedra, Madrid, 1991), una antología publicada por Jorge Schwartz, incluye, y es una aportación sin duda fundamental, al modernismo brasileño. Los textos recogidos se amplían con “introducciones a antologías poéticas de la época, prefacios, panfletos, cartas abiertas”, como aclara el propio editor en el prólogo del libro. En *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Gloria Videla junta un conjunto de estudios sobre poesía de vanguardia acompañados por una sección de “Documentos” –manifiestos y artículos– en torno a las vanguardias (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1994).

<sup>3</sup> *Boletín Titikaka*, 2 tomos, edición facsimilar a cargo de Dante Callo Cuno, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa-Perú, 2004.

<sup>4</sup> *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid. Los tomos ya publicados son: Tomo I, México y América Central (2000), Tomo II, Caribe, Antillas Mayores y Menores (2002), Tomo III, Sudamérica, Área Andina Norte: Venezuela, Colombia (2004).

por lo general, entre 1916 y 1935—, y que no toma en cuenta sólo la producción poética sino también la narrativa, escrita a veces por los mismos poetas (como en los casos de Vallejo, Neruda, Huidobro, Gironde). En el primer tomo los autores publican fragmentos de *Maelstrom. Films telescopiados*, un texto poco conocido de Luis Cardoza y Aragón, publicado en París en 1926 con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna y, en el último publicado hasta la fecha y dedicado a Venezuela y Colombia, se incluye uno de los relatos de *La tienda de muñecos* (1927) de Julio Garmendia. Es un claro indicio de que la reflexión crítica sobre las vanguardias hispanoamericanas, que empezó por la poesía y en torno a algunos de los autores más destacados de las mismas, no puede hoy prescindir de una consideración más abarcadora que comprenda otros géneros literarios, la narrativa en particular, como lo señalaron en los años setenta, tanto Ángel Rama como Nelson Osorio.<sup>5</sup> Otra antología, actualmente en curso de publicación, también en la editorial Vervuert, es la *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en el mundo ibérico*, un proyecto coordinado por Merlin H. Forster, K. David Jackson y Harald Wentzalf-Eggebert, que incluye nuevos países no contemplados en las anteriores compilaciones, como son Portugal y Cataluña.<sup>6</sup>

Son asimismo necesarios más estudios comparativos para salir del marco estrecho de las literaturas nacionales en los que se han estudiado estos movimientos, ya que permiten iluminar los múltiples contactos que existieron entre algunos grupos de vanguardia.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Se comentan más adelante sus respectivos ensayos sobre el tema.

<sup>6</sup> Han aparecido ya los tomos dedicados a las vanguardias en Brasil (1998), Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú (1999), España (1999), México y la América Central (2001), Portugal (2003) y Argentina, Uruguay y Paraguay (2004). La parte sustancial de estos volúmenes son las bibliografías exhaustivas y muy actualizadas, sobre cada una de las áreas culturales. La parte dedicada a la antología crítica de estudios incluye algunos trabajos inéditos pero se retoman también artículos, en ocasiones, muy fechados. Por ejemplo, sin perder de vista el carácter inaugural del artículo de Eduardo Romano, “Arlt y la vanguardia argentina”, de 1981, era necesaria una revisión del mismo, más acorde con los numerosos estudiosos que han salido en los últimos años y que toman en cuenta esta faceta central del escritor porteño. Carlos García / Dieter Reichardt, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid, 2004, pp. 343-349.

<sup>7</sup> Uno de los primeros críticos en adoptar un enfoque comparativo ha sido Jorge Schwartz, quien publica en 1983 un libro sobre Oliverio Gironde y Oswald

Las vanguardias latinoamericanas fueron, sin lugar a duda, un fenómeno continental. *Actual*, el primer manifiesto del estridentista mexicano Manuel Maples Arce, incluía un extenso e internacional (algo heteróclito, es cierto) “Directorio de Vanguardia”. En la revista *Irradiador* los estridentistas publicaron en 1923 al joven Borges, y en Buenos Aires Borges reseñaba en *Proa* el primer libro de Maples Arce, *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, pocos meses después de su publicación en México.<sup>8</sup> El *Índice de la nueva poesía americana* publicado en 1926 y en Buenos Aires con prólogos de Alberto Hidalgo, Huidobro y Borges, incluía una extensa nómina de poetas de todo el continente.<sup>9</sup> Debe insistirse también en el papel que desempeñaron algunos viajeros vanguardistas para estrechar lazos entre los distintos grupos y colaborar en el intercambio de libros y revistas. El viaje de Oliverio Gironde por todo el continente (Chile, Perú, México, Cuba), en 1924, fue decisivo en este sentido: el poeta argentino, “embajador de nuestra juventud intelectual” (como lo llama la redacción de la revista *Martín Fierro*), lleva la representación de varias revistas, tanto argentinas como uruguayas (*Proa*,

de Andrade (*Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*, Editora Perspectiva, São Paulo). Más recientemente, el libro de Vicky Unruh establece puentes entre varios movimientos de vanguardia en Hispanoamérica (*Latin American Vanguard. The Art of Contentious Encounters*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1994). He intentado un acercamiento entre Argentina y México, en particular a partir de una revisión detenida de las revistas *Ulises*, *Contemporáneos* y *Martín Fierro* (“El grupo de *Martín Fierro* y los poetas de Contemporáneos”, *Caravelle* (Toulouse-Le Mirail), núm. 75, 2001, pp. 517-525). Asimismo la edición facsimilar de la revista argentina *Libra* [1929], muestra la estrecha colaboración entre Alfonso Reyes y los poetas de vanguardia Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez, directores de esta efímera revista (Edición facsimilar de *Libra* [1929], edición preparada por Rose Corral, El Colegio de México, 2003).

<sup>8</sup> *Proa* (Buenos Aires), 1ª. Época, núm. 2, diciembre de 1922. El mismo libro había sido reseñado en octubre de 1922 por la revista argentina *Nosotros*, una revista más tradicional que sin embargo abrió sus páginas a los ultraístas argentinos a principios de la década (*Nosotros*, 16: 1922, núm. 161, p. 258).

<sup>9</sup> De México, por ejemplo, se incluyen dosestridentistas, German List Arzubide y Manuel Maples Arce, dos poetas de Contemporáneos, Carlos Pellicer y Salvador Novo, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, Rubén Romero y José Juan Tablada (*Índice de la nueva poesía americana*, Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926).

*Martín Fierro*, *Inicial*, *Valoraciones*, *La Cruz del Sur*, entre otras), y de varias casas editoras. A su paso por México, declaró a la prensa que se proponía llevar a cabo “un ‘sindicato intelectual’ latinoamericano”, y señaló coincidencias con algunos de los poetas de Contemporáneos, a quienes acogió muy pronto en las páginas de *Martín Fierro*.<sup>10</sup> Importa insistir en que no se vivirá un fenómeno semejante de expansión y un intento similar de proyección continental sino hasta los años sesenta cuando se impone, dentro y fuera de América Latina, la llamada “nueva novela”.

Si volvemos ahora concretamente a la narrativa de vanguardia y a su recepción crítica, se trata de un campo de estudio todavía más reciente que la recuperación y análisis de las vanguardias latinoamericanas en su conjunto. Desde 1996 contamos con una antología de la *Narrativa vanguardista hispanoamericana* y algunos estudios de conjunto. La antología constituye sin duda un paso más en el camino de reivindicación y exploración de esta narrativa. Reúne un conjunto de obras escritas entre 1922 y 1935, en plena vigencia de las vanguardias históricas en nuestro continente, obras poco estudiadas, como es el caso de la narrativa de los Estridentistas en México y que la crítica solía considerar de manera aislada o en el marco de las literaturas nacionales.<sup>11</sup> La antología permite leer con otra mirada este corpus de textos, y permite sobre todo llevar a cabo una relectura crítica del pasado que otorga a estas narraciones

<sup>10</sup> Véase nuestro estudio “Notas sobre Oliverio Gironde en México”, en Oliverio Gironde, *Obra completa*, coordinador Raúl Antelo, Archivos / UNESCO, Madrid, 1999, pp. 454-474. Falta documentar todavía las actividades y los contactos que estableció Gironde (en nombre de la vanguardia) en los demás países del continente que recorrió. Son también relevantes el viaje y la estancia prolongada en Buenos Aires de dos pintores mexicanos, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano. Fueron recibidos por los integrantes de *Martín Fierro*, expusieron sus cuadros y dieron a conocer los logros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre que se proponían desarrollar las aptitudes artísticas de los niños en el México post-revolucionario.

<sup>11</sup> Hugo J. Verani (ed.), *Narrativa hispanoamericana de vanguardia*, selección y prólogos de Hugo Achugar y Hugo J. Verani, Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM / Ediciones del Equilibrista, México, 1996. La edición tiene dos introducciones: una, de Hugo Achugar, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana” (pp. 7-40) y otra de Hugo J. Verani, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia” (pp. 41-73).

innovadoras de los años veinte un lugar en la evolución y tradición literarias del siglo XX. Es también un intento, como lo afirma Hugo Achugar, uno de los antólogos, de “diseñar el espacio canónico de la narrativa de vanguardia entre 1922 y 1932”.<sup>12</sup> En España, la recuperación y reunión de los escritores que publicaron prosa “nueva” o de vanguardia en la colección *Nova Novorum*, en *La Gaceta Literaria* y la *Revista de Occidente*, entre los que se cuentan varios integrantes de la generación poética del 27, es también un fenómeno reciente.<sup>13</sup>

El valioso y pionero estudio de Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, publicado en inglés en 1982, llamó la atención sobre la narrativa que se produce paralelamente al estallido de los “ismos”, y abrió sin duda perspectivas de análisis sobre la narrativa española del período (Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas y otros) y algunas de las novelas de los Contemporáneos.<sup>14</sup> Por último, resulta imposible no aludir, siquiera brevemente, en esta revisión crítica, a dos libros que acaban de publicarse: *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, de Yanna Hadatty Mora, y el extenso estudio de Katharina Niemeyer intitulado, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, ambos publicados por la editorial Vervuert / Iberoamericana, que también está publicando en este momento las nuevas antologías sobre las vanguardias.<sup>15</sup> Yanna Hadatty toma como punto de partida de su estudio un conjunto de narraciones de autores brasileños, españoles e hispanoamericanos. Parte de la sugerente noción de “autofagia”, expresión acuñada por Antonio Espina en 1923, que constituye una aguda y temprana autocrítica para

<sup>12</sup> Hugo Achugar, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, *ibid.*, p. 17.

<sup>13</sup> *Prosa española de vanguardia*, edición de Ana Rodríguez Fischer, Castalia, Madrid, 1999.

<sup>14</sup> Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Duke University Press, Durham, 1982.

<sup>15</sup> Yanna Hadatty Mora, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935* (Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2003) y Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2004).

referirse a una narrativa que se aleja de la naturaleza para entregarse “al libro y a la autorreferencia [...] devorándose a sí misma”. La autora se concentra en el que considera el asunto nodal: el problema de la representación o, mejor, el de su crisis. El estudio de Niemeyer conjuga un enfoque historiográfico, que busca trazar el proceso de formación de la novela vanguardista en Hispanoamérica, su evolución, y a la vez “reconstruir la poética común” de los numerosos textos narrativos que analiza. La autora logra mostrar que las novelas vanguardistas de los veinte y treinta configuran una corriente poderosa (y nada marginal en su opinión, dada la multiplicidad y variedad de obras aludidas) que renuevan el género y revolucionan asimismo las conciencias al ofrecer una visión honda y crítica de la modernidad. Sin lugar a duda, el estudio más exhaustivo sobre el tema publicado hasta la fecha es el de Niemeyer, al cual este breve repaso crítico no puede hacer cabal justicia.

#### “UNA TRADICIÓN SOTERRADA Y DESCUIDADA”

La narrativa de vanguardia en torno a la cual versan los trabajos del volumen presente, una narrativa que rompe con los moldes narrativos tradicionales y que se escribe en buena medida al calor de las vanguardias, apenas si existía para la historiografía literaria, con algunas –pocas–, como veremos, excepciones.<sup>16</sup> En 1986, Fernando Burgos, organizador de un simposio en torno a la “Prosa hispánica de vanguardia”, consideraba que ésta “constituye un vasto campo de exploración” e iniciaba su ensayo con un significativo

<sup>16</sup> En las páginas de algunas revistas de la época, pensamos por ejemplo en *Cosmópolis* (Madrid) o en *Ulises* (México), se habla reiteradamente del surgimiento de una prosa “nueva” o una prosa “viva” y de la inconformidad de los escritores con una “prosa heredada, académica”. Cf. *Ulises*, núm. 5, diciembre de 1927. Interesa también mencionar que Néstor Ibarra en 1930 en las primeras páginas de su estudio pionero sobre el Ultraísmo en Argentina, *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929* (Imprenta Viuda de Molinari e Hijos, Buenos Aires, 1930), anuncia la “preparación” de una “antología de la nueva prosa argentina”. Que sepamos, no logró publicarse esta antología, un proyecto que sin embargo subraya la conciencia que se tenía acerca del surgimiento de una prosa distinta, renovada.

comentario de Luis Vidales (el único poeta colombiano de vanguardia incluido en el *Índice*), cuyo primer libro, *Suenan timbres*, se publica en 1926. En ocasión de la reedición de su libro en 1976, Vidales escribió un prólogo “Confesiones de un aprendiz del siglo”, en el que afirma: “Contra lo que pueda creerse mi renovación poética empezó por la prosa [...] Ni cuento ni poema en prosa, algo así como un género nuevo, pero sin pretensiones de serlo”.<sup>17</sup> No deja de ser significativo que por los mismos años, al reflexionar sobre modernidad y género narrativo, la novelista inglesa Virginia Woolf observa la mayor “flexibilidad”, “libertad” e “intrepidez” de la prosa que le permite adaptarse a la discordancia y a la extrañeza de lo que llama “el espíritu moderno”.<sup>18</sup> Por otra parte, también Burgos advertía que el “auge de la ‘nueva novela’ [...] se ha estudiado como la manifestación de una producción que no se conecta a ninguna tradición”, con lo cual retoma una reflexión abierta por Rama, como veremos, una década antes y que seguía sin respuesta.<sup>19</sup> Pocas veces, en efecto, se relacionará la “nueva novela”, que pone en crisis la esencia misma de la narrativa, la *mimesis*, con una narrativa previa, escrita en pleno auge de las vanguardias históricas, en los años veinte y treinta del siglo XX, que se propuso metas similares. En el mejor de los casos, se aludía a algunos precursores, figuras aisladas, marginales, como Roberto Arlt, un escritor que resulta en efecto difícil adscribir al realismo a secas, o Macedonio Fernández, figura cercana a los jóvenes de la vanguardia argentina, cuya obra más radical *Museo de la novela de la Eterna*, se publicará sin embargo de manera póstuma, en 1967.

Un buen indicador de que esta narrativa no existía o no se tomaba en cuenta en el proceso evolutivo de la literatura del siglo XX, es el libro, muy útil, que recopiló en México Aurora Ocampo en 1973, en pleno fervor en torno al “boom”.<sup>20</sup> Allí están reunidos

<sup>17</sup> Fernando Burgos, “El viaje de la vanguardia”, en Fernando Burgos (ed.) *Prosa hispánica de vanguardia*, Discurso / Orígenes, Madrid, 1986, p. 12. Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles reproducen el texto en su totalidad en *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos* (Tomo III), pp. 65-78.

<sup>18</sup> “Le pont étroit de l’art” [1927], *Essais sur le roman*, Seuil, Paris, 1963, pp. 75-76.

<sup>19</sup> “El viaje de la vanguardia”, p.13.

<sup>20</sup> Aurora M. Ocampo (ed.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, UNAM, México, 1984 [1ª. Ed. 1973].

algunos de los escritores y críticos más importantes de aquellos años con estudios, escritos entre 1964 y 1972, que reflexionan centralmente sobre la nueva narrativa latinoamericana y los “nuevos novelistas”, como los llamó Emir Rodríguez Monegal. Mario Vargas Llosa, entonces un joven y destacado exponente de la “nueva novela”, no dudará en oponer, en un ensayo muy conocido, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, la “nueva novela” que él y otros escritores están escribiendo en los años sesenta —una novela que pone en tela de juicio la representación de lo real, el personaje novelesco, la trabazón causal y la linealidad de la narración, entre otros rasgos—, a la “novela primitiva”, o sea la gran novela regionalista americana, en la que no hay todavía ningún asomo de ruptura. Pese a ser un lector temprano de Martín Adán, de *La casa de cartón*, y de emplear en este mismo ensayo un lenguaje que recuerda algunos de los manifiestos de vanguardia (en particular el “*Non serviam*” de Huidobro), no hay, en este panorama bosquejado por Vargas Llosa en 1969, ninguna referencia a una narrativa experimental que en los años veinte también cuestionó los fundamentos mismos del arte narrativo. Para referirse a la “novela de creación”, el escritor peruano hablará de una literatura —y retomo sus propios términos, tan cercanos a los de Vicente Huidobro en su manifiesto— “que ya no sirve a la realidad, [sino] que se sirve de la realidad”.<sup>21</sup>

Es tal vez Ángel Rama, atento como pocos al proceso histórico de la literatura del continente, y consciente de la necesidad de armar y rearmar genealogías en el mapa cambiante de las letras hispanoamericanas, el primero en observar el “aire de familia” que comparten varios “raros” y “outsiders” de los años veinte, inventores de formas narrativas modernas, y el primero también en plantear la pertinencia de incorporar estos precursores al proceso histórico-literario aludido. En un estudio sobre la formación de la novela en el continente, Ángel Rama se refiere en 1973 a la “fecundación de la prosa narrativa por la poesía”, un proceso que se inicia en el período de las vanguardias y señala con acierto que “la novela asume sus conquistas con cierta lentitud propia del género. Las invenciones poéticas serán asumidas por la novela desde los años veinte, pero la aceleración del proceso sólo ocurrirá en los años cuarenta”,

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 188.

y en realidad, podríamos agregar, sólo es perceptible en los años sesenta.<sup>22</sup> Poco después, en un amplio panorama sobre la novela latinoamericana, Rama amplía considerablemente sus reflexiones sobre el fenómeno de la modernidad y las vanguardias y su impacto en la narrativa que se escribe en esos años, paralelamente al modelo narrativo realista, sin duda el dominante en los años veinte y treinta.<sup>23</sup> La postura de Rama fue en ese sentido muy clara: se trataba de insistir en que no hay una “generación espontánea” y que el fenómeno de la “nueva novela” no era una “absoluta novedad”; por el contrario, para Rama se vuelve necesario conjugar una mirada histórica con otra sincrónica, con el propósito de reconstruir “el proceso interno, evolutivo y creciente” de nuestra literatura, un procedimiento que permite observar que la “audacia renovadora de la prosa” se inicia en plena vigencia de las vanguardias históricas.<sup>24</sup> Unos años después, al dedicarle un artículo al venezolano Julio Garmendia, otro “raro”, Rama se referirá a la gran “familia latinoamericana” que conforman en el fondo estos solitarios de los años veinte.<sup>25</sup> Por los mismos años, Nelson Osorio observa, al estudiar la obra primera del venezolano Arturo Uslar Pietri y asimismo la obra de Garmendia, que esta narrativa, escrita al margen de la corriente literaria dominante del nativismo o regionalismo,

<sup>22</sup> “La formación de la novela en América latina”, en Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Universidad Veracruzana / Fundación Ángel Rama, Xalapa, 1986, p. 25.

<sup>23</sup> “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, ensayo publicado originalmente en italiano en 1973. *Ibid.*, pp. 99-202.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 16-17. En un artículo reciente sobre Onetti y sus novelas breves, Juan José Saer apuntaba, al analizar éstas últimas, que el “vasto desmantelamiento de ese realismo triunfante al que se abocó la ficción del siglo veinte” y al cual contribuye sin duda centralmente la obra de Juan Carlos Onetti desde los años cuarenta y cincuenta, no parece tener antecedente en el Río de la Plata por la publicación muy tardía de la obra de Macedonio Fernández, un precursor: se produce entonces, insiste Saer, una “curiosa inversión en la cronología, y Onetti sigue siendo el precursor solitario de estos embates contra el sistema realista de representación”. “Onetti y la novela breve”, *Babelia* (suplemento de *El País*), 21 de agosto de 2004, p. 8.

<sup>25</sup> “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, artículo publicado primero en *El Nacional* de Caracas en 1978. Posteriormente se incluyó en Ángel Rama, *Ensayos sobre literatura venezolana*, Monte Ávila, Caracas, 1990, pp. 77-82.

conforma lo que llamará “una tradición soterrada y descuidada”.<sup>26</sup> En el prólogo a su edición de los *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, seguirá insistiendo en lo inoperante del criterio genérico para examinar la producción de las vanguardias, ya que conduce a una compartimentación de la obra de un autor particular (menciona los casos de Vallejo y de Huidobro, de quienes se descuidó el estudio de la prosa y el teatro) y no permite además apreciar la característica hibridez genérica que practicaron estos autores.

La historiografía literaria hispanoamericana, atenta a los grandes movimientos o a las tendencias dominantes, sólo se fijó en el triunfo de la novela regionalista y se refirió escasamente a la narrativa de vanguardia. Las excepciones son la *Historia de la novela hispanoamericana* publicada en la década de los setenta por el crítico chileno Cedomil Goic, y el panorama sobre la “novela hispanoamericana del siglo XX” del norteamericano John S. Bruswood, cuya primera edición en inglés es también de mediados de los setenta. El estudio de Goic traza la historia de la novela desde sus orígenes en América con el propósito de registrar las transformaciones sustanciales del género. Apunta certeramente la oposición entre dos sistemas literarios, por un lado, el realismo, que domina, con distintas modalidades, la novela hispanoamericana desde el siglo XVIII hasta la década del 20 del siglo XX, y, por otro, a partir de la “generación superrealista de 1927” –generación que “constituye la auténtica vanguardia de la literatura hispanoamericana contemporánea”–, el período contemporáneo que llega hasta los años setenta en que el crítico escribe su historia.<sup>27</sup> Goic señala acertadamente que aquella generación “nos enfrenta a la observación de una fractura en la historia literaria”, a un nuevo modo de representación de la realidad, una representación que califica de “asistemática, errática, arbitraria, de trabazón floja o musical”, debida a la ruptura provocada por las vanguardias. Los primeros narradores que contempla en esta generación del 27 son escritores que adquieren un reconocimiento más tarde, a partir

<sup>26</sup> “*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana”, *Actualidades* (Caracas), núm. 3-4, 1977-1978, p. 24.

<sup>27</sup> *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972, p. 177.

de los años cuarenta y cincuenta, pero que se nutren indudablemente de las vanguardias: Asturias, Borges, Carpentier, Marechal, Yáñez, entre otros. Sólo menciona a Arlt, entre los precursores, pero ninguno de los innovadores del género que hoy merecen ser estudiados y que configuran una nómina mucho más amplia de experimentadores como lo son Pablo Palacio en Ecuador, Martín Adán en Perú, la prosa de los Estridentistas y de los Contemporáneos en México, Juan Emar o Rosamel del Valle en Chile. También debe reconocerse que en su “panorama” de la novela, Brushwood mostraba un notorio interés por la novela vanguardista y dedicaba un amplio espacio a las novelas de Arqueles Vela, Salvador Novo y Gilberto Owen, Roberto Arlt, Martín Adán, Neruda, Enrique Bernardo Núñez y los textos inclasificables de Macedonio Fernández.<sup>28</sup>

No obstante los esfuerzos recientes, pensamos que hay mucho todavía por rastrear y analizar en el período contemplado. Primero, falta analizar más a fondo la obra de ciertos autores, como por ejemplo la del chileno Juan Emar,<sup>29</sup> y en un segundo término vendría mostrar y profundizar en ciertas genealogías narrativas que tienen tal vez su origen en las vanguardias. Por ser una tradición “descuidada”, como bien decía Nelson Osorio, no se han articulado las posibles prolongaciones y los linajes que inauguran los experimentos vanguardistas. Pocas veces, por ejemplo, al analizar la “nueva novela histórica”, a la que se han dedicado múltiples estudios, se rastrea o examina los posibles orígenes de esta novelística. Se pasa sin transición de la novela histórica de tipo romántico del siglo XIX y de una novela histórica en suma más tradicional a la “nueva novela histórica” que, para Seymour Menton, inaugura Alejo Carpentier en 1949 con *El reino de este mundo*.<sup>30</sup> Se sabe, sin embargo, que

<sup>28</sup> *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984. El interés de Brushwood por la prosa de los estridentistas y de autores cercanos al movimiento queda de manifiesto en artículos suyos —posteriores al “Panorama”— que dedicará a la narrativa de Xavier Icaza y Efrén Hernández.

<sup>29</sup> La colección Archivos / UNESCO anuncia para el año 2006 la publicación del volumen de Juan Emar (*Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez*), coordinado por Alejandro Canseco Jerez.

<sup>30</sup> *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Carpentier, quien vive de cerca las vanguardias y que se encuentra en París en pleno fervor surrealista a finales de los veinte, fue atento como pocos a todos los movimientos de la vanguardia. Allí están para testimoniario las numerosas crónicas y notas que escribe para la prensa cubana. Carpentier insistirá, precisamente, en que había que prestar atención no tanto a lo que niegan las vanguardias (la iconoclasia característica de la juventud vanguardista) sino a lo que éstas anuncian, a las nuevas perspectivas que abren. Hay en este sentido una nota muy reveladora del escritor cubano sobre la novela de Huidobro, *Mío Cid Campeador*, publicada en 1929, novela en la que puede leerse un antecedente de la “nueva novela histórica” que practicará años después el propio Carpentier y muchos otros narradores hispanoamericanos. La nota es sumamente elogiosa y la novela resultará, a la postre, un detonador para su propia futura ficción. En su reseña, Carpentier advierte los rasgos esenciales de esa novela, un verdadero “tour de force” de la literatura nueva – anacronismos, juegos con la leyenda del héroe del Medioevo, las muchas libertades que se toma Huidobro con su personaje en detrimento de la “verdad” histórica– y concluye: “Esta maravillosa novela de aventuras –de aventuras poéticas– nos lleva bien lejos de las pobres *tranches de vie* que llenan los escaparates de las librerías. [...] Las descripciones minuciosas [...] han sido sustituidas por un juego de ajedrez mágico...”<sup>31</sup> En sus ensayos posteriores sobre novela hispanoamericana Carpentier se referirá sólo a la gran novela telúrica de los años veinte,<sup>32</sup> sin mencionar siquiera esta narrativa experimental que bien conoció el escritor, como lo demuestra esta nota sobre Huidobro. Aunque ha pasado de manera inadvertida para la crítica que se ha interesado por la “nueva novela histórica”, es posible ver en esta novela vanguardista de Huidobro, en sus anacronismos, en los juegos y distorsiones de lo histórico, en el recurso

<sup>31</sup> “El *Cid Campeador* de Vicente Huidobro” [1929], en Alejo Carpentier, *Crónicas 2. Arte, literatura, política, Siglo XXI*, México, 1986, p. 262.

<sup>32</sup> En “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, que fue primero una conferencia pronunciada en la Universidad de Yale en 1979, poco antes de morir, Carpentier seguía refiriéndose “a la onda del regionalismo que habrá de caracterizar la novela latinoamericana hasta los años 50”, una novela que busca las “esencias profundas” de la realidad americana. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI Editores, México, 1981, pp. 11 y 12.

de la metaficción, un posible antecedente de la “nueva novela histórica”, una tendencia que cobrará una inusitada importancia a partir de los años ochenta del siglo XX.

#### MODERNIDAD Y VANGUARDIA EN LA NARRATIVA DE LOS AÑOS VEINTE

Las vanguardias están íntimamente vinculadas con el proceso más amplio de la modernidad —una modernidad conflictiva, casi siempre— que empieza en nuestro continente a finales del siglo XIX. En 1973 Ángel Rama se refería precisamente a “las tres irrupciones de la modernidad” para aludir fundamentalmente al modernismo primero, luego a los “nuevos modernistas (vanguardistas)”, proceso que desemboca en la literatura contemporánea.<sup>33</sup> Fernando Burgos retomará y desarrollará la idea en varios trabajos que reúne en 1995 en el libro *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*.<sup>34</sup> En 1989, en un ensayo que se integrará al libro, Burgos precisa que si bien “la vanguardia es el centro de la modernidad”, conviene analizar el modernismo, la vanguardia y la posvanguardia “como tres modelos de la modernidad”. Este enfoque es el que “ofrece una posibilidad más rica de enfrentamiento respecto del complejo desarrollo de la literatura del siglo veinte en Hispanoamérica”.<sup>35</sup>

El caso es que no todos los autores que escribieron “prosa nueva” o novela moderna en esas décadas fueron en sentido estricto “vanguardistas”. Si bien no hay duda de que Girondo, en Argentina, fue un activo militante de las vanguardias, o Arqueles Vela, en México, quien publica en 1922 la primera novela vanguardista (“estridentista”, según la llama su propio autor) del continente en 1922 —*La señorita etc.*—, otros muchos son los que denomina Rama “precursores, raros y *outsiders*”, escritores que no encajan del todo en las vanguardias. Entre otros casos, está el de Felisberto Hernández que escribe solitariamente sus primeros “cuadernos sin tapa”, mientras recorre como pianista el interior del Uruguay. Está sin duda

<sup>33</sup> Ángel Rama, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, p. 130.

<sup>34</sup> *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1995.

<sup>35</sup> “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”, *Nuevo Texto Crítico*, 2: 1989, núm. 3, pp. 157.

también Roberto Arlt (incluido, al igual que Felisberto, en la antología de la *Narrativa vanguardista hispanoamericana*), cuya obra difícilmente puede asociarse sin más con la vanguardia aunque es indudablemente el primer gran innovador de la narrativa rioplatense del siglo XX. En 1981 Eduardo Romano advertía ya que la obra de Arlt “señala un derrotero de vanguardia mucho más ancho que el aportado por los martinfierristas en conjunto y por el criollismo de Güiraldes y Borges en particular”, y concluía que el autor es “un punto de partida sin parangón de la literatura moderna, nueva o de vanguardia, como quiera llamársela, en la Argentina, e incluso en el más vasto escenario de las letras latinoamericanas”.<sup>36</sup>

Pensar en el caso de Arlt resulta bastante iluminador porque el escritor porteño no quedó al margen, como tanto se ha dicho, de la polémica entre Boedo y Florida: opinó sobre sí mismo, sobre su lugar en el campo cultural del momento y sobre sus contemporáneos. Tal vez más interesante todavía, reflexionó, a finales de la década del treinta, sobre cultura y literatura en general y sobre lo que llamó en la crónica intitulada “La tintorería de las palabras”, los “escritores nuevos”, es decir, para Arlt, “estilos nuevos”.<sup>37</sup> Arlt se asumió, en la única entrevista que se le conoce, de 1929, como de “Boedo” y como “rusófilo”, en clara alusión a la influencia de los escritores rusos sobre el grupo. También fue muy clara su inconformidad con una modernidad superficial, de léxico (una crítica semejante hizo César Vallejo en el texto “Poesía nueva”, publicado en la revista *Favorables Paris Poema* en julio de 1926), y se opuso a la “ola de modernismo” que advertía en su entorno: “Cuando las nuevas generaciones vengan y puedan leer algo de todo lo que se ha escrito en estos años, se dirán: ‘¿Cómo hicieron estos tipos [el grupo de Boedo] para no dejarse contagiar por esa ola de modernismo que dominaba en todas partes?’”.<sup>38</sup> Aunque Arlt no habla de

<sup>36</sup> “Arlt y la vanguardia argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 373, 1981, pp. 143-149. Posteriormente, Francine Masiello incluiría un estudio sobre Arlt en el libro intitolado, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986.

<sup>37</sup> La crónica ha sido recogida en Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, selección y prólogo de Sylvia Saftta, Losada, Buenos Aires, 1994, pp. 225-228.

<sup>38</sup> Entrevista a Roberto Arlt: “Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los

vanguardia sino de las nuevas tendencias literarias en Argentina, la noción de lo nuevo y lo moderno está en el centro de esa entrevista. Esa modernidad “trabaja con pocos elementos, fríos y derivados de otras literaturas de decadencia”, palabras en las hay evidentes huellas de la condena al “arte deshumanizado”, una literatura, agrega, en donde está ausente “el problema social” y “el problema religioso”.<sup>39</sup> Es sin duda muy revelador que en esa crítica incluye tanto a escritores de Florida como de Boedo, mostrando de paso la complejidad de los retos a que se enfrenta el escritor en ese momento.

Lo que parece estar en juego es la fundación (pues para Arlt no hay tradición heredada, no hay “cultura nacional”, dice en la entrevista) de otros paradigmas para una literatura nueva que vaya, es obvio, más allá de la incorporación de los signos visibles de la modernidad. Arlt entonces se distancia de lo que parece enjuiciar como la “modernolatría” de cierta vanguardia (“los corifeos de la nueva sensibilidad”), una “modernolatría” que excluye la crítica, y que se restringe a la creación de una técnica nueva.<sup>40</sup> Para Arlt, “no basta tener una herramienta para trabajar”, lo que sin duda tienen varios de sus contemporáneos, les falta “material sobre el qué desarrollar sus habilidades”, afirma en la misma entrevista.<sup>41</sup> Esta crítica al lenguaje de cierta vanguardia al que le falta sustancia o vida se advierte en otros comentarios dispersos en las crónicas que escribe ya a finales de los años treinta. El instrumento (la palabra) no puede estar al margen del momento histórico: las palabras se impregnan del “color” de la época, del “sonido” ambiente (la “disonancia”)

otros”, en Roberto Arlt, *Los siete locos y Los lanzallamas*, Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos / UNESCO, Francia, 2000, p. 718.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 719.

<sup>40</sup> En un estudio clásico sobre “la experiencia de la modernidad”, Marshall Berman advierte que ya para Baudelaire, “ser moderno es ser anti-moderno”. Analiza el doble movimiento de fascinación y repulsión hacia la modernidad, un movimiento oscilatorio de crítica y adhesión. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1988, pp. 1-26.

<sup>41</sup> Véase el aguafuerte porteño “El libro de los pelafustanes”, de 1928, en que Arlt, al referirse a *La rueda del molino mal pintada* de Enrique González Tuñón, y en obvia alusión a los escritores de vanguardia, precisa que no debe confundirse, pese a su extravagante título, el libro de Tuñón con “una de esas obritas donde la nueva sensibilidad escalona frases en forma de faroles y pitadas de locomotora de manisero” (*Aguafuertes porteñas: cultura y política*, p. 44).

para acoplarse a la misma. En 1940, en la crónica mencionada anteriormente —una de las crónicas más agudas sobre el tema—, Arlt escribe: “En cada época, la humanidad sumergió la palabra en las policromas cubas de una tintorería espiritual, y de esta tintorería invisible la palabra salió barnizada de matices nuevos, coloreada de flamas más brillantes, empastada de tintas más calientes, más ligeras, más duras”. Finalmente Arlt concluye que los “colores industriales y la mecanización de los tiempos actuales” han engendrado “escritores nuevos”, o sea “estilos nuevos”.<sup>42</sup> El “estilo eléctrico” de *Manhattan Transfer* no está desligado, escribe Arlt, “del frenesí brutal que bailotea en las piernas del ciudadano de Nueva York”. Tal parece entonces que la intensa compenetración entre época y palabra, lenguaje o estilo, está en el centro de su reflexión sobre la modernidad.<sup>43</sup>

## FINAL

La antología sobre narrativa de vanguardia y los estudios recientes sobre el campo han permitido volver la mirada sobre una narrativa olvidada hasta hace poco que está no obstante en el origen de los profundos cambios e innovaciones que recorren la narrativa del siglo XX. La reunión de un corpus, a condición de que sea flexible

<sup>42</sup> Véase nota 37. En la misma crónica Arlt dice: “Entre las formas de un Chateaubriand y un Hugo a las maneras de un Huysmans o un John Dos Passos media la misma distancia que aquella que podemos descubrir entre un sulky y un avión”. Arlt era afecto a este tipo de comparaciones para hablar de diferentes estéticas, estilos o escrituras. Su primera novela fue muy elogiada por la juventud literaria de su tiempo. Él mismo lo recuerda en el prólogo a la segunda edición de *El juguete rabioso* publicada por Claridad en 1931. Lo que no acepta Arlt es que la consideren superior a *Los siete locos*, “cosa que de ningún punto de vista puede admitirse porque no hay comparación posible entre uno y otra novela, ni desde el punto de vista constructivo, ni técnico, ni psicológico, ni artístico. Según su propio autor, *El juguete rabioso*, como novela, se parece a *Los siete locos* lo mismo que una pistola antigua con una automática”. Citado por Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973, p. 30 [1ª. Ed. 1950].

<sup>43</sup> Hemos dedicado recientemente un artículo a este tema: “Roberto Arlt y la ‘poética de la disonancia’”, en Christian Wentzlauff-Eggebert (ed.), *El Centenario en el Río de la Plata: Buenos Aires 1910-1930*, Vervuert / Iberoamericana [En prensa].

y abierto, permite observar una poética en formación, un proceso que matiza la evolución literaria y la vuelve inteligible. No se trata, entonces, de encerrar estos textos en la vanguardia, de segregarlos y aislarlos de nuevo, sino de pensarlos en el contexto más amplio de la modernidad literaria de nuestro continente. Como en el caso de Arlt, muchos escritores hispanoamericanos pensaron la modernidad de manera crítica, como “una incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones”.<sup>44</sup>

La mayoría de los autores apostaron al futuro, unos más que otros, y tuvieron una clara conciencia de que escribían para el porvenir aunque los contemporáneos suyos les negaban validez a sus obras. La intensidad de la apuesta es mucho más perceptible en Roberto Arlt que en otros. Tal vez nadie mejor que él para decirlo en el “prólogo-manifiesto” personal que es en el fondo el texto titulado “Palabras del autor” que abre *Los lanzallamas*, un texto iconoclasta al igual que muchos de los manifiestos de vanguardia y que sigue siendo un desafío a la posteridad: “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ en la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y ‘que los eunucos bufen’. El porvenir es triunfalmente nuestro”.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1) Autores

ARLT, Roberto, *A guafuertes porteñas: cultura y política*, compilación y prólogo de Sylvia Saítta, Losada, Buenos Aires, 1994.

———, *Los siete locos y Los lanzallamas*, Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos / UNESCO, Francia, 2000.

GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*, coordinador Raúl Antelo, Archivos / UNESCO, Madrid, 1999.

<sup>44</sup> Cf. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, p. 11.

2) *Otras obras*

- ACHUGAR, Hugo, "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana", en Hugo J. Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Difusión Cultural de la UNAM / Ediciones del Equilibrista, México, 1996, pp. 7-40.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- BRUSWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 [1a. Edición en inglés, 1975].
- BURGOS, Fernando, *Prosa hispánica de vanguardia*, Discurso / Orígenes, Madrid, 1986.
- , *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1995.
- , "La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa", *Nuevo Texto Crítico*, 2: 1989, núm. 3, pp. 157-169.
- CARPENTIER, Alejo, "El *Cid Campeador* de Vicente Huidobro", *Crónicas 2. Arte, literatura, política*, Siglo XXI Editores, México, 1986, pp. 258-262.
- , *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI Editores, México, 1981.
- COLLAZOS, Óscar (ed.), *Los vanguardismos en la América latina*, Península, Barcelona, 1977 [1a. Edición, 1970].
- CORRAL, Rose, "Roberto Arlt y la 'poética de la disonancia'", en Christian Wentzlaff-Eggebert (ed.), *El Centenario en el Río de la Plata: Buenos Aires 1910-1930*, Vervuert / Iberoamericana [En prensa].
- , "El grupo de *Martín Fierro* y los poetas de Contemporáneos", *Caravelle* (Toulouse-Le Mirail), núm. 75, 2001, pp. 517-525.
- , "Notas sobre Gironde en México", en Oliverio Gironde, *Obra completa*, edición crítica coordinada por Raúl Antelo, Archivos / UNESCO, Madrid, 1999.
- , *Libra* [1929], edición facsimilar preparada por Rose Corral, El Colegio de México, México, 2003.
- FORSTER, Merlin H. (ed.), "Latin American *Vanguardismo*: Chronology and Terminology", en *Tradition and Renewal. Essays on twentieth Century Latin American Literature and Culture*, University of Illinois Press, Illinois, 1975, pp. 12-50.

- GARCÍA, Carlos / Dieter REICHARDT (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid / Frankfurt, 2004.
- GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972.
- HADATTY MORA, Yanna, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la novela iberoamericana de vanguardia 1922-1935*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid, 2003, 165 pp.
- HIDALGO, Alberto, Vicente HUIDOBRO y Jorge Luis BORGES, *Índice de la nueva poesía americana*, Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926.
- IBARRA, Néstor, *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929*, Imprenta Viuda de Molinari e Hijos, Buenos Aires, 1930.
- MASIELLO, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986.
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- MÜLLER-BERGH, Klaus y Gilberto MENDONÇA TELES (eds) , *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid / Frankfurt. Los tomos ya publicados son: Tomo I, México y América Central (2000), Tomo II, Caribe, Antillas Mayores y Menores (2002), Tomo III, Sudamérica, Área Andina Norte: Venezuela, Colombia (2004).
- NIEMEYER, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid / Frankfurt, 2004.
- OSORIO, Nelson, “La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana”, *Actualidades* (Caracas), núm. 3-4 , 1977-1978.
- , *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Caracas, 1988.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Duke University Press, Durham, 1982.
- RAMA, Ángel, “La formación de la novela latinoamericana”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Fundación Ángel Rama / Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986, pp. 20-25.
- , “Medio siglo de narrativa hispanoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina*, pp. 99-202.

- \_\_\_\_\_, “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, *Ensayos sobre literatura venezolana*, Monte Ávila, Caracas, 1990, pp. 77-82.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Castalia, Madrid, 1999.
- ROMANO, Eduardo, “Arlt y la vanguardia argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 373, 1981, pp. 143-147.
- SAER, Juan José, “Onetti y la novela breve”, *Babelia* (suplemento de *El País*), 21 de agosto de 2004, pp. 7-8.
- SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991.
- UNRUH, Vicky, *Latin American Vanguard. The Art of Contentious Encounters*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1994.
- VARGAS LLOSA, Mario, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, en Aurora M. Ocampo (ed.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, UNAM, México, 1984, pp. 182-197 [1ª. Edición 1973].
- VERANI, Hugo (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, selección y prólogos de Hugo Achugar y Hugo J. Verani, Difusión Cultural de la UNAM / Ediciones del Equilibrista, México, 1996.
- \_\_\_\_\_, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, pp. 41-69.
- \_\_\_\_\_, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- VIDELA, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1994.
- WOOLF, Virginia, “Le pont étroit de l’art” [1927], *Essais sur le roman*, Seuil, París, 1963, pp. 66-80.



NADIE CUENTA NADA. EL SUJETO Y “EL VACÍO  
DE LA VULGARIDAD” EN LA NARRATIVA  
DE VANGUARDIA (MACEDONIO FERNÁNDEZ,  
PABLO PALACIO Y JULIO GARMENDIA)

CÉSAR NÚÑEZ  
EL COLEGIO DE MÉXICO

En un texto fechado en 1927, “Para una teoría del arte”, Macedonio Fernández escribe que:

Hay Dogmática o Doctrinaria de la Palabra, y hay Artística de la Palabra. Sostengo que el arte literario o belarte de la Palabra (pura, es decir exenta de pretensiones musicales, pictóricas, de gesto y de inflexión, de agrados sexuo-sensoriales, de asuntos “fuertes” y de manejos alucinatorios, de realidad; y de pretensiones didácticas, científicas, sociológicas) debe aspirar a obtener en el lector únicamente aquellos estados de ánimo que ni la Vida ni otra belarte puedan suscitar, y por esto debe ser arte de técnica pura, es decir sin asunto, ni verdad, ni comunicación de emociones del autor ni de sufrimientos o felicidades exhibidas en los personajes, ni pretensión a inventividad o fantasía, es decir a superar la realidad.<sup>1</sup>

Esta “Artística de la Palabra” permite recordar que, a pesar de las pretensiones de reunión de arte y vida compartidas por muchas de las corrientes de renovación literaria –como el *martinfierrismo*–,

<sup>1</sup> *Teorías*, Corregidor, Buenos Aires, 1974, p. 245.

hay en los escritores de la década del veinte que se adscriben a las vanguardias una búsqueda técnica tal que no hace sino subrayar la especificidad de la literatura.<sup>2</sup> Esta búsqueda técnica está, en principio, condicionada por la discusión con los procedimientos de la narrativa anterior (y contemporánea, lógicamente), el realismo y sus epígonos. Se promueve así una casi sistemática oposición al uso de los procedimientos propios del realismo. Los temas, los personajes, los narradores, las relaciones causales, la linealidad del relato, entre tantos otros, son algunos de los recursos que las vanguardias buscan subvertir y criticar. En este sentido, acaso el cuento vanguardista más perfecto sea “Genealogía” de Felisberto Hernández:<sup>3</sup> el relato parece anular totalmente la referencia; relato de formas geométricas, es decir el mundo de las puras “ideas” sin representación de lo real. Una literatura sin “asunto”, en el sentido de que no hay un referente real de la historia. Una “pura” narración.

Sin embargo, el logro de Felisberto Hernández –verdadero *tour de force*– no es lo más común. Con mayor frecuencia, los relatos de vanguardia recurren a dos modos privilegiados de evitar la representación de lo real (y, por lo tanto, el “realismo”). El primero es la referencia al texto o bien a su proceso de escritura; el segundo, el tratamiento de un “asunto” anodino, que no deje lugar a dudas sobre su irrelevancia. Así, el lector no deberá ni podrá dejarse llevar por la trama, no podrá “dejarse atrapar” y olvidar que las palabras *no son* su referencia, sino que habrá de notar a cada paso la *opacidad* del lenguaje, que es la materia de la que está hecha la

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo, al referirse a esta autonomización de la literatura, señala que “Con Huidobro, la vanguardia avanza una posición anticontenidista, que afirma [...] la radical autonomía del arte: el poeta suma al mundo una dimensión que, de otro modo, no hubiera sido pensable. La novedad, como lo repite Huidobro incansablemente, no está en el tema ‘sino en la manera de producirlo’. Es formal y, también por eso, Borges opone a una estética de la mimesis una estética de la refracción [...] y Macedonio reconoce una sola alternativa literariamente válida: ‘El estado de belleza artística no debe tener, 1. Ninguna instructividad o información; 2. Ninguna sensorialidad, y 3. Ninguna otra finalidad que sí mismo’” (*Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 105-106).

<sup>3</sup> Publicado en la revista *La Cruz del Sur* (Montevideo), año 2, núm. 10, 10 de marzo de 1926, p. 10, e incluido por el autor en su volumen *Libro sin tapas*, Imprenta La Palabra, Rocha, 1929.

literatura. Uno de los lugares privilegiados en los que el relato vanguardista construye el *asunto anodino* es en la función personaje. Esto puede observarse en los relatos de tres escritores como Macedonio Fernández, Julio Garmendia y Pablo Palacio. Los tres escribieron y publicaron durante la década del veinte cantidad de textos narrativos, casi como ningún otro escritor de vanguardia lo haría. En ese sentido, es pertinente recurrir a ellos para preguntarse qué es una narración vanguardista; de ellos es posible inferir una poética, ya que con frecuencia se trata de textos que reflexionan sobre el arte de narrar.<sup>4</sup>

La prosa de Macedonio es un caso privilegiado de estos procedimientos de auto-referencia y modo de construcción del personaje, tal como puede verse en “Cirugía psíquica de extirpación” o en “Una novela que comienza”. Ambos relatos fueron publicados por primera vez en 1941 y, sin embargo, mantienen una notable coherencia con el proyecto estético de las vanguardias históricas, de acuerdo al cual el autor nunca dejó de trabajar.<sup>5</sup> Prueba de esto es su *Museo de la novela de la Eterna*, que será publicado póstumamente en 1967, pero en el que el autor trabajó a lo largo de los años desde el comienzo del proyecto, alrededor de 1925.<sup>6</sup> Es el *Museo* el texto más radical de Macedonio en cuanto a la destrucción de la función

<sup>4</sup> Dice Adriana Castillo de Berchenko que Pablo Palacio “no tuvo tiempo para la teorización de la escritura como fuente de la ficción” y que “los juicios estéticos-creadores de Palacio se encuentran dispersos en sus poemas, cuentos y novelas y es necesario rastrearlos texto a texto” (“Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, ALLCA XX, México, 2000, pp. 276 y 275). Desde luego, es análogo el caso de Julio Garmendia; pero no es extraño que así sea. La vanguardia implica, como se ha dicho, una conciencia de la materialidad de la escritura que hace que sea factible encontrar en los textos referencias a su propia literaturidad.

<sup>5</sup> De hecho, toda la obra de Macedonio Fernández muestra una continuidad sorprendente (desde por lo menos 1920 hasta su muerte) con la poética planteada por los años iniciales de la vanguardia argentina, acaso mayor que la de muchos de sus compañeros de *Proa* o *Martín Fierro*. Si Borges cambió su orientación estética y atenuó considerablemente los rasgos vanguardistas en su escritura, el caso de Macedonio, si bien no permite decir como de Gironde que radicalizó su propuesta de vanguardia, sin duda deja afirmar que siempre fue fiel a ella.

<sup>6</sup> Lo confirman los periódicos anuncios y adelantos de la novela, publicados desde 1929 hasta 1948. En relación a la escritura, Ana María Camblong señala que las etapas de trabajo más intensivas pueden establecerse en torno a cinco perfo-

clásica del narrador, la construcción “psicológica” de los personajes y la estabilidad del *yo*.<sup>7</sup> A la vez, es donde mejor se percibe la destrucción de la forma narrativa tradicional, gracias a la sucesión de “prólogos” que demoran e imposibilitan la narración de la historia; al punto que, en el “prólogo final” titulado “Al que quiera escribir esta novela”, el autor deja el “libro abierto” y cede la escritura al lector, quien queda autorizado “para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre [...] Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede”.<sup>8</sup>

Similar dificultad para fechar el momento de su escritura ofrece “Cirugía psíquica de extirpación”,<sup>9</sup> cuento que, de todas maneras, manifiesta la coherencia ya mencionada con una poética vanguardista. Más aún, su interés radica en que puede leerse en él una reflexión sobre cómo se narra respetando esa poética. No es difícil reconocer en el texto una suerte de catálogo de procedimientos que invierten y critican los propios de una narración tradicional. Su tema, en principio, resulta ya una burla del “caso clínico” pro-

dos: 1925-27, 1929, 1936-38, 1940-42 y 1947-48 (“¿Cómo se construyó el museo de Macedonio?”, *Filología*, 27 (1994), p. 128), lo cual muestra la continuidad de su poética. Refiriéndose ya no sólo al *Museo*, Lidia Díaz dice que la producción macedoniana de 1930 en adelante “puede ser considerada como la coronación de todo lo que había estado ‘rumiando’ en las [...] etapas previas” (“La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina”, *Revista Iberoamericana*, 56 (1990), p. 502).

<sup>7</sup> Este trabajo de puesta en crisis y disolución del *yo* puede observarse no sólo en la literatura macedoniana, sino también en su “oratoria”, tan celebrada por Borges: “La certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el *Yo*, bastaba –lo recuerdo muy bien– para justificar la semana.” (Borges, *apud* Lidia Díaz, art. cit., pp. 499-500).

<sup>8</sup> *Museo de la novela Eterna (Primera novela buena)*, Corregidor, Buenos Aires, 1975, p. 265. En este sentido, el *Museo* es un ejemplo perfecto de la tensión irresoluble entre el intento de destrucción del concepto de obra que las vanguardias llevan adelante y su permanencia como descripción de una unidad. Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, pp. 111-112.

<sup>9</sup> Fue publicado en septiembre de 1941 en *Sur* (año 10, núm. 84, pp. 30-38); cito este texto –como todos los del autor que no sean el *Museo*– por su reimpresión en *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos, Cuentos, Miscelánea*, CEAL, Buenos Aires, 1966, pp. 204-214. La publicación es entonces apenas anterior al momento en que Adolfo de Obieta comenzará a trabajar con su padre en la organización de sus papeles, como resultado de la cual en 1943 empiezan a aparecer textos de Macedonio en la revista *Papeles de Buenos Aires*.

pio de la narración decimonónica. La operación quirúrgica a la que se somete Cósimo Schmitz le ha quitado no tanto el sentido de futuro como el de previsión: el personaje es incapaz de percibir “la correlación de los hechos” (p. 204). Este mínimo aviso de que las relaciones causales, propias de la trama tradicional, aquí no funcionarán –confirmado por una sistemática “interrupción” del relato– es correlativo de la primera de las notas al pie que se irán intercalando en el texto:

Lo que hace los cuentos son las y. Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un “saber contar”. Se decidió que quien sabía contar era un tal Maupassant. Ydesapareció el perfecto cuento de antes; y el invocado Maupassant contaba como antes, ¡bien! (p. 205).

Con ironía, el “autor” sugiere que la narración obedece a la sola concatenación de los sintagmas.<sup>10</sup> Si la conjunción logra producir el efecto de lo “seguido”, si la representación mimética es un engaño producido por la apariencia de coordinación (“Las y y los ya hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y ‘precipitan’”, p. 214), en este cuento se aprovechan sus posibilidades a tal grado que se la convierte también en el nexo que permite lo “salteado”, que permite el *collage*.

El autor ha subrayado en el párrafo anterior su “correcto” uso de la y; a lo largo del texto los procedimientos de yuxtaposición se multiplicarán. El más notorio, sin duda, son las notas al pie. Extraño caso el de un cuento con notas al pie.<sup>11</sup> La primera podría dar la idea de que en ellas se condensan los comentarios sobre el arte de narrar; sin embargo no hay una clara distinción entre segmentos textuales dedicados a narrar y otros dedicados a comentar. Por ejemplo, el autor deja la pluma al lector en el cuerpo principal (p. 208), y la “recupera” en la nota 4 (p. 210).

<sup>10</sup> La broma no es menor: el realismo se basa en buena medida en la construcción de la causalidad de los sucesos. Pero –ya David Hume lo había señalado dos siglos antes– la relación de un efecto con su causa no es un dato de lo real sino una interpretación del sujeto. Así pues, toda causalidad es un efecto discursivo.

<sup>11</sup> En “Una novela que comienza”, género nuevo, tal como el título ya anuncia, se denomina al texto “artículo”.

La tradicional metáfora del texto como cuerpo (que se manifiesta en las expresiones como “nota al *pie*” y “*cuerpo principal*”) avisa del doble sentido del título del cuento; la “cirugía” no aparece sólo en lo narrado, sino que es también una operación a la que se somete la materialidad de la escritura. Además las notas, tanto como la puntuación, obligan a una lectura discontinua.<sup>12</sup> Se anticipa y se construye así el lector que el cuento reclama:

Parece, lector, que a compás de la lectura nos estamos instruyendo bastante. Pero usted al agradecerlo se reservará pensar que la instrucción es buena, pero la digresión es mala, lamentable defectillo de tan nutrida información. Yo no veo por qué una digresión, aun en un cuento y aun científica, está mal después de los novelones habituales, en que se llenan capítulos con historia literaria, crítica pictórica, análisis de sinfonías, salvaciones sociológicas (p. 212, n. 5).

La última de las notas al pie, con la que gráficamente termina el texto (como si la “lectura saltada” se *tragase* finalmente al cuerpo del texto, en el que se *debe* desarrollar la acción del relato), vuelve a reflexionar sobre el “saber contar” y discute el problema de la verosimilitud. También en ella se explicita la “teoría” de la lectura saltada:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. [...] Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá, pero la continuidad de la narración la salvo con el uso sistemático de frecuentes y, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que

<sup>12</sup> La importancia de la diagramación continúa una tendencia muy propia de las vanguardias en cuanto a la atención de los aspectos espaciales de la escritura. El predominio del espacio como variable significativa es propio de la literatura de Gironde o de la pintura de Xul Solar, cuyos cuadros son una suerte de “caligramas al revés”, ya que, como los de Paul Klee, incluyen palabras. Si en el modernismo la musicalidad y el ritmo eran elementos de suma importancia, la espacialidad de la grafía se vuelve el elemento poético privilegiado en las vanguardias.

propongo y cumplo acá. [...] Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector saltado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desalentadamente, no por desinterés... (p. 214).

La modificación de la lógica narrativa afecta a los sujetos representados en el cuento. Extirpar el sentido del futuro y del pasado es sustraer la identidad. Además de la lectura “filosófica” que esto permite, puede verse en el “vaciamiento” de la “psicología” del herrero la extirpación del personaje tradicional. Cósimo, desmemoriado y desfuturizado, es entonces el opuesto del personaje realista. Es también la puesta en escena de cómo se extirpa ese tipo de personajes, de cómo se limpia o se borra el pasado de la literatura y se propone lo nuevo. El cuento podría verse sin dificultad como una suerte de manifiesto en el que se establece otro “saber contar”.

El sujeto de la enunciación se convierte en personaje, el “autor” reflexiona sobre sus problemas, sobre lo que es narrar y hasta cede por momentos la pluma al lector, también convertido en personaje y en autor del cuento. Autor que deja de narrar, lector que deja de leer, ninguna identidad es estable: es imposible, por ejemplo, responder a la pregunta por la identidad de Cósimo Schmitz. ¿Es el que recuerda ser o el que el Tribunal cuenta que fue? El nombre Cósimo Schmitz no refiere a un sujeto factible de ser definido con facilidad. A la vez, cuando un personaje como el del cirujano no está sometido a esta indefinición, el lenguaje parece inadecuado para dar cuenta de la referencia:

doctor Desfuturante. (Seudónimo del bien conocido médico Extirpio Temporalis; en que también se oculta, pues su verdadero nombre es Excisio Aporvenius, que tampoco es definitivo porque el verdaderamente verdadero de sus nombres es el de Pedro Gutiérrez. Denuncio, por lo demás, y a pesar de lo encantador de la acción de este cirujano, que se apropia de todos los porvenires que extirpe, con lo que ocurrirá que ningún contemporáneo tendrá el gusto de asistir a sus funerales.) (p. 207).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A partir del primer número de la revista *Papeles de Buenos Aires*, de septiembre de 1943, Macedonio llevaría de nuevo este juego a la figura del autor (ya lo

La identidad se pone en crisis y se disuelve. El último párrafo del cuento resume esta ambigüedad: “Murió en sonrisa; su mucho presente, su ningún futuro, su doble pasado no le quitaron en la hora desierta la alegría de haber vivido, Cósimo que fue y no fue, que fue más y menos que todos” (p. 213).

El problema de la narración, al hablar de la literatura de vanguardia, puede volverse engañoso, dado que se trata de una literatura en la que los géneros literarios son puestos en crisis.<sup>14</sup> Pero de una u otra manera, las vanguardias conllevan una discusión con los

había hecho en las “autobiografías de Recienvenido”): publicaría en ella escritos sin firma o bien firmados con seudónimos tales como “el Pensador de Buenos Aires”, “el Pensador Corto”, “el Pensador Poco”, “Luciano Pérez”, “Dionisio Buonapace”, “Ignacio Méndez Zuloaga” e incluso en el número 4 de agosto de 1944 aparecería un cuento bajo la firma “Anónimo, 1944”.

<sup>14</sup> Dice Hugo Achugar que “en casi una década, la novela y la narrativa decimonónicas [...] han sido puestas en cuestión de modo definitivo. En algunos casos, el mismo estatuto genérico fue cuestionado por la escritura de estos autores; [...] en cierto sentido la experiencia vanguardista consistió en una suerte de cataclismo que conmovió, más o menos según los casos, las premisas genéricas heredadas” (“El museo de la vanguardia. Para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en Hugo J. Verani (ed.) *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Equilibrista-UNAM, México, 1996, p. 22). Es necesario agregar que las vanguardias no sólo cuestionaron la distinción genérica “dentro” de las formas narrativas, sino también los límites de lo que es narrativa. Como señala Fernando Burgos, “la diferenciación de géneros literarios en términos de un acercamiento teórico a los procesos de la vanguardia no es imprescindible. En muchos casos, los mismos escritores vanguardistas se encargaron de borrar estas diferencias, de invadir los dominios de uno y otro género [poesía y narrativa] en busca de una integración” (“La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”, *Nuevo texto crítico*, 2 (1989), p. 168). También Lidia Díaz señala que “la obra de Macedonio Fernández gira alrededor de un esfuerzo por descalabrar la concepción tradicional sobre los géneros, para lo que entrelaza constantemente la creación con la teorización sobre el acto de crear” (art. cit., p. 501). Otro ejemplo de esta indefinición genérica es el título del primer libro de Macedonio Fernández, que borra el límite entre filosofía y literatura: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos; arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza* (M. Gleizer, Buenos Aires, 1928). Ése fue el título original del volumen; véase Macedonio Fernández, *Papeles antiguos (escritos 1892-1907)*. Datos para una biografía. *Bibliografía completa, Obras Completas*, tomo 1, Corregidor, Buenos Aires 1981, p. 105. La segunda edición, preparada por su hijo, Adolfo de Obieta, apareció en 1967 con el título *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos* (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires).

procedimientos de representación propios de la literatura del siglo XIX, que –con mayor o menor fuerza– continuaron funcionando en el siglo XX. De allí que sea posible inferir –por oposición– una serie de rasgos propios de los relatos vanguardistas. Así pues, cuanto más radicalizada es la pretensión de ruptura con la narrativa tradicional, tanto más se busca invertir el uso ortodoxo de determinado procedimiento (personaje, causalidad, narrador, etc.). Desentenderse, por ejemplo, del recurso del suspenso –acaso el procedimiento narrativo por antonomasia, el más apto para construir la “unidad de acción”– es abrir el problema de la unidad del relato. Los “cuentos” vanguardistas a menudo construyen su final sobre el señalamiento de la falta de un final posible según la lógica narrativa. Suelen ser finales de relato en los que irrumpe el marco de la narración y en los que el *deus ex machina* es el narrador. Así, en “Cirugía psíquica de extirpación”, el autor, poco después de haber recuperado la pluma, dice que “es el caso de moralizar en este momento de este cuento acerca de la inevitable debilidad de las ingeniosidades humanas” (p. 211), una moraleja que difícilmente se infiere de la historia. Del mismo modo, en otra figura de la vanguardia, Pablo Palacio, también se encuentra el recurso a la interrupción del relato, como puede verse en “Novela guillotínada”:<sup>15</sup>

Ya está encontrado el hombre y lo acecho como un fantasma,  
para robarle sus reacciones interiores.  
Pero, para, que un tendero limpia su escopeta tras la puerta de la  
esquina.

<sup>15</sup> Publicada en 1927. *revista de avance* (La Habana), núm. 11, septiembre de 1927, p. 286, y luego en *Savia* (Guayaquil), núm. 36, 10 de diciembre de 1927, s. p. (cito este texto de Pablo Palacio, como todos los suyos, de la ed. crítica de sus *Obras completas, op. cit.*). Como Macedonio Fernández al proponer un género de “comienzos de novelas” que no continúan, también aquí Pablo Palacio subraya la idea de una novela interrumpida adrede. En ambos hay un juego con los códigos literarios ya propuesto desde el título: el lector sabe desde antes de leer que lo que sigue es “lo que pudo haber sido una novela pero no lo es”. Por lo demás, es posible pensar que el título del relato de Palacio alude a la guillotina con la que se cortan los pliegos de los libros en la imprenta; sería en ese caso una novela guillotínada también en el sentido de que, por accidente, se le ha quitado materialmente un segmento del texto.

Mi hombre pasa y  
tan!,  
un tiro le raja la cabeza.

He aquí la novela guillotizada. Un curioso profundizará su ojo con el microscopio para buscar en los muñones que deja el corta frío – las cristalizaciones romboidales.

Oiga joven, no se haga soldado..... (p. 91).

Las “reacciones interiores” del personaje no podrán, pues, ser robadas por el narrador. La “novela”, que el narrador planeaba “ortodoxa” (“Con éste [el personaje] haré mi novela larga hasta exprimirle los sesos; estirando, estirando el hilo de la facundia para tener un buen volumen [...] Pondré: ‘Tocado con elegante sombrero de felpa’...”, p. 90), es guillotizada como, metafóricamente, el relato guillotina la narrativa tradicional. Pero no sólo la novela ha sido “guillotizada”, sino que también, en su inicio, fue inventada “a la vista” del lector. Crear la historia es crear el personaje: “Ya está el hombre, ya está acechado”, un personaje vulgar, común, “Simple, que toma café con tostadas” (p. 90). El procedimiento es frecuente en Pablo Palacio; se repite en “Comedia inmortal” (“Voy a hacer una comedia de enredo”, p. 84) y, desde luego, en *Débora*, donde nuevamente la invención de la diégesis está imbricada con la atribución de la vulgaridad al protagonista:

Teniente

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojé de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros. [...]

¿Por qué existes? Más valiera que no hubieras sido. Nada traes, nada tienes, ni darás. [...]

Es verdad que eres inútil. Pero te sostiene la misma razón que a Juan Pérez y Luis Flores. He puesto frente a frente

El vacío de la vulgaridad

y

La tragedia de la genialidad

y veo que te conviene más lo primero. Siendo ridículo, corresponde a tus valores el signo matemático – (ridículo), en contra-

posición al enorme + que ahogará a los martirizados por aquella tragedia (p. 115).

El personaje —e implícitamente, el relato— es entonces lo opuesto a la tragedia, género eminentemente narrativo y altamente codificado: en términos aristotélicos, la *mimesis* de una *praxis*, es decir la representación de la acción de los personajes que encarnan el conflicto y, lo que es fundamental, las acciones de los personajes tienen que ser orgánicas y siempre dirigidas hacia la *peripetia* y la *anagnórisis*. Lo contrario, pues, del vacío de la vulgaridad, en el cual las acciones parecen no tener sentido (en la doble acepción del término: parecen carecer de un ordenamiento causal en la trama que las dirija hacia su culminación y parecen carecer de una significación que las trascienda y permita interpretar la moralidad del relato).

Obviamente, este tipo de recursos auto-referenciales no hace sino recalcar el carácter ficcional y, más aún, construido del texto.<sup>16</sup> De este modo, la narrativa vanguardista amplía la noción de narración hasta convertirla en cualquier tipo de representación del tiempo.<sup>17</sup> E inclusive en “Cirugía psíquica de extirpación” se pone en tela de juicio que el relato dependa de algún tipo de representación de un devenir:

El respetable Tribunal me observa [que] yo presento la más enrevesada serie narrativa y digo lo primero al último y lo último al principio. Admito; ¿pero no se advierte que la técnica de narrar a

<sup>16</sup> Fernando Burgos dice que las “novelas *Débora* y *Vida del ahorcado* se construyen como círculos, desechan la idea de principio y fin textual, desorganizan la lógica del relato coherente, lineal, arrojan a los personajes en un deambular de dudas, interrupciones y vacíos, rechazan lo anecdótico y la fidelidad del lector ‘busca-desenlaces’ como diría más tarde Cortázar” (art. cit., p. 162).

<sup>17</sup> Refiriéndose a *El habitante y su esperanza*, Hugo Achugar dice que Neruda “abandona [...] la mayoría de los conectivos manejados por la estrategia narrativa realista y arma una historia jugando al monólogo y a la introspección a la vez que a la poesía” (en Verani (ed.), *op. cit.*, p. 22). Esto sucede porque nuevamente vemos puestos en tela de juicio los límites mismos de lo que es la narración. Así, como señala Achugar, *El habitante y su esperanza* “obliga al lector a una relación diferente con la narrativa [...] El subtítulo ‘novela’, a su vez, implica una redefinición del género y, de hecho, supone una flexibilización de la categoría, al menos tal como se venía manejando en Hispanoamérica” (*loc. cit.*). Similares afirmaciones podrían hacerse sobre *Museo de la novela de la Eterna*.

tiempo contrario, cambiando el orden de las piezas de tiempo que configuran mi relato, despertará en el lector una lúcida confusión, diremos, que lo sensibilizará extraordinariamente para simpatizar y sentir en el enrevesado tramo de existencia de Cósimo? Sería un fracaso que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión (pp. 209-210, n. 3).

Si, como se dijo, los relatos vanguardistas buscan narrar nada,<sup>18</sup> no es extraño que entre lo que destruyen esté la representación del sujeto: no se trata ya de la construcción clásica del personaje ni del narrador. Y sin embargo, a pesar de una sistemática dislocación del lugar tradicional del sujeto, la vanguardia no deja de tener al *yo* como protagonista principal. Así lo señalan Hugo Verani y Beatriz Sarlo, entre otros. Más aún, Francine Masiello muestra la relación existente entre la pretensión de novedad u originalidad propia de las vanguardias y la valoración exacerbada de la noción de autor. En efecto, puede reconocerse una suerte de superabundancia del *yo* en la literatura de vanguardia. Dada la búsqueda de oposición a la literatura tradicional, es sorprendente la constancia con que permanece el sujeto. También Hugo Achugar, al referirse al tipo de representación del sujeto que hay en las vanguardias, dice que “una de las vías de transformación narrativa que recorre parte de la prosa vanguardista del período considerado está constituida por la invasión de la primera persona” para, inmediatamente, señalar sus rasgos:

La discontinuidad, como experiencia cuestionadora de la racionalidad burguesa, implica la nueva posición del sujeto. Ese *yo*, o sujeto en primera persona, que poetiza la narración no es una construcción sólida y consistente. El *yo* se vuelve amorfo y fragmentario, y las coordenadas espacio-temporales son dislocadas. Es un *yo* que, en algunos casos, se distancia y mira la realidad como

<sup>18</sup> La búsqueda del relato “perfecto”, “vacío”, antimimético y autónomo, puede encontrarse también en el *Museo de la novela de la Eterna*; véase Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986, p. 206. También Gerardo Mario Goloboff ha desarrollado esta suerte de vacuidad temática en “Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 382, 1982, pp. 168-176.

algo ajeno. Un yo que puede, sobre todo en la lírica, ocultar sus sentimientos pero que se sostiene aún en su conflictividad. La mentada pérdida postmoderna del yo no parece necesariamente coincidir con el yo de la vanguardia. Aunque a veces la vanguardia también pueda, ocasionalmente, disolver el yo, o incluso el mismo lenguaje (*Altazor*), ese yo sigue siendo “mago y poeta”.<sup>19</sup>

Cabe pensar que lo que sucede en la prosa de vanguardia es que, al generar mecanismos de puesta en primer plano del proceso de narración, se produce un *distanciamento* tal que los personajes parecen no *padece*r la historia; así, se conserva un yo –lábil, impreciso– pero también, a la vez, se disloca la representación de la *experiencia*.<sup>20</sup> De otro modo, la explicación de esta permanencia y constancia del yo, a pesar de su puesta en crisis, debería recurrir a la supervivencia

<sup>19</sup> En Verani (ed.), *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>20</sup> Es Walter Benjamin quien ha señalado que “el arte de la narración está tocando a su fin”; esta pérdida de la “facultad de intercambiar experiencias” se debe a que “la cotización de la experiencia ha bajado” a causa de que “la imagen del mundo exterior, como la del ético, sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles” (“Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 167-168 y “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991, p. 112). Según Giorgio Agamben, se trata de un proceso de “opresión de lo cotidiano” que caracteriza la modernidad y cuyas primeras manifestaciones sitúa en la Europa de mediados del siglo XIX. Pero no obedece, como señalaba Benjamin, sólo al hecho de quedarse mudo ante los sucesos de la Gran Guerra: “hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad” (*Infancia e historia*, A. Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 8). Es esa banalidad de lo cotidiano la que abre la *Vida del ahorcado* de Palacio: “Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos. Ocurre también generalmente que estos mismos hombres, transcurrido ya cierto tiempo, de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos. Ya cerca, un mínimo número de esos mismos hombres introducen sus pellejos en agua, bufan, tiritan y silban. Luego ocultan todo su cuerpo en telas especiales, dejando fuera sólo sus aparatos más indispensables para ponerse en relación con sus vecinos y abandonan esos grandes cubos, con los párpados hinchados y amarillos” (*op. cit.*, p. 145). Ya Francisco J. López Alfonso –refiriéndose

de una fuerte impronta romántica,<sup>21</sup> lo cual resulta a todas luces una explicación insuficiente (en buena medida porque desdeña explicaciones textuales). En tanto busca desechar procedimientos propios de la literatura anterior, la vanguardia rechaza la construcción tradicional de la narración misma. Desechado el recurso del suspenso, se abre el problema de la unidad narrativa. Ésta se consigue frecuentemente por el efecto de salida al marco de la narración. En esa estructura –en esa creación inorgánica, en términos de Peter Bürger–, no es extraño que no pueda narrarse la vivencia de unos personajes y narradores cuya identidad es conflictiva. De este modo, la puesta en crisis de la narración traería aparejada, junto al relato de la imposibilidad de narrar, el progresivo desapego del sujeto por la historia.<sup>22</sup> El “Prólogo a la eternidad” del *Museo* mezcla estas dos imposibilidades.

en particular al cuento “Luz lateral”– ha señalado la relación entre la narrativa de Palacio y esta idea de Benjamin (*Obras completas, op. cit.*, p. 383).

<sup>21</sup> Siguiendo la línea de análisis de Ángel Rama, Fernando Burgos considera que la vanguardia constituye una fase intermedia en el desarrollo de la modernidad hispanoamericana, un “modelo” que, enfocado en relación al modernismo y a la literatura posterior a las vanguardias, permite comprender mejor el desarrollo de la literatura hispanoamericana del siglo veinte. En ese sentido acuerda con Saúl Yúrkievich en la conveniencia de englobar, al modo de la crítica anglo-sajona, los conceptos de *modernismo* y *vanguardia* en uno que los abarque: la modernidad. Esta visión “panorámica” de la modernidad literaria hispanoamericana se ve reafirmada por el análisis que Yúrkievich hace la poesía de Rubén Darío, en la que reconoce configuraciones del *yo* que inician el camino hacia *Altazor* de Huidobro (véase “El sujeto transversal o la subjetividad caleidoscópica”, en *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 79-87). Sin embargo, en ambos casos quedaría aún por explicar cuál es la *diferencia* que introducen las vanguardias (nótese además que Yúrkievich analiza la poesía de Darío, no su narrativa).

<sup>22</sup> Por lo demás, Achugar agrega que hay en la narrativa de vanguardia “cierta preferencia por seres humanos degradados o marginales y de personajes pertenecientes a universos no mayormente novelizados en la narrativa anterior” y que ésa es una “de las características de los cambios introducidos por la vanguardia en su afán de ‘sintonizar el reloj de la historia universal’. No es que antes no hubiera seres humanos degradados o marginales sino que ahora son preponderantes e incluso protagónicos. [...] En especial, por la perturbación, la extrañeza y el absurdo que presentan muchos si no todos sus personajes” (en Verani (ed.), *op. cit.*, p. 26). Entiendo que más que una cuestión de “preponderancia”, siempre difícil de medir, se trata de que esos personajes (u otros, ya que no encontramos seres degradados o marginales en Macedonio, por ejemplo) son presentados de modo tal que parece que no *padecieran* la historia que se cuenta.

Bajo la idea de que “no hay nada nuevo bajo el sol” aparece una suerte de *spleen* humorístico que invalida toda acción como relevante, ni siquiera la experiencia de Dios es interesante:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó. [...] Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando uno las inventa. O el mundo fue inventado antiguo (*Museo*, p. 13).<sup>23</sup>

“Inventar” está vaciado de sentido: no hay novedad posible. Todo asunto parece volverse anodino. Ya en “Cirugía psíquica de extirpación” podía verse presentada esa banalidad de lo real. El cuento empieza mostrando a Cósimo Schmitz en toda su vulgaridad. “Se ve a un hombre haciendo su vida cotidiana de la mañana en un recinto cerrado”:

Y contéplasele, con agrado, levantarse, lavarse, preparar el mate; luego se distrae con un diario, más tarde se sirve el desayuno,

<sup>23</sup> No parece casual que este *spleen* se perciba en un texto sobre Dios. Christa y Peter Bürger consideran el *ennui* como el rasgo definitorio del sujeto moderno; señalan que habrá que ver en él “una nueva situación. Pues el *ennui moderne* [...] surge en una sociedad en la que los individuos no están conectados entre sí por representaciones religiosas de fe compartidas colectivamente ni por una identidad grupal vivenciada como sustancial [...]. El *ennui* no habría que concebirlo como el sufrimiento especial de un determinado individuo (aunque sea vivenciado así por el mismo), sino como la situación del sujeto moderno en la medida en que éste se enfrenta a su situación” (*La desaparición del sujeto*, Akal, Madrid, 2001, p. 204; subrayado de los autores). El fenómeno, pues, es propio del apogeo de la modernidad, a mediados del siglo XIX europeo; al diferenciarlo de la *acedia* medieval y de la melancolía renacentista, los autores agregan que “Con el Romanticismo comienza entonces la experiencia moderna del *ennui*. Le falta el fondo genuinamente religioso y precisamente eso la convierte en insoportable. Se tiene la sensación de que no hubiera escapatoria alguna, como si el individuo estuviera desesperanzadamente entregado a esta situación. Sin embargo, entonces se perfila, al principio de un modo más bien incidental, pero cada vez más nítidamente con el paso del tiempo, una trasvaloración peculiar: los artistas descubren en el *ennui* una fuerza que se puede utilizar estéticamente” (*op. cit.*, p. 181).

arregla una cortina, endereza una llave, escucha un momento la radio, lee unos apuntes en una libreta, altera ciertas disposiciones dentro de su habitación, escribe algo, alimenta a un pájaro, quédase un momento aparentemente adormilado en un sillón; luego arregla su cama y la tiende; llega el mediodía, ha terminado su mañana (p. 204).

Como puede verse, en el relato de la vida de Cósimo Schmitz predomina el presente, y no sólo en la escritura, gramaticalmente, sino también en la historia. El cuento evita el pretérito, el tiempo propio de la narración, y a la vez se desentiende del pasado. Pero en el puro presente, el sujeto carece de emoción, de aventura, para convertirse en sola percepción indiscriminada:

En verdad no hay humano, salvo en los primeros meses de la infancia, que tenga noción remota de lo que es un presente sin memoria ni previsión; ni el amor ni la pasión, ni el viaje, ni la maravilla asumen la intensidad del tropel sensual de la infinita simultaneidad de estados del privilegiado del presente, prototípico, sin recuerdos ni presentimientos, sin sus inhibiciones o exhortaciones. [Cósimo Schmitz es...] es el adorador, el amante del mundo. Tan todo es su instante que nada se altera, todo es eterno, y la cosa más incolora es infinita en sugestión y profundidad (p. 206).

Este puro presente lleva al personaje a desvanecerse de la existencia: “por el abandono deliberado del ejercicio de prever cada vez vive más en presente total, cada vez existe menos el instante que viene” (p. 207). Cósimo Schmitz se ha sometido a esta extirpación del sentido de futuridad con el fin de “borrar el recuerdo de ciertos actos y más que todo el pensamiento de las consecuencias previsibles de esos actos” (p. 205). Esta operación muestra así que la experiencia es, antes que la mera vivencia de los acontecimientos, la emoción que implica al sujeto y el sentido que el sujeto les atribuye. Pero, gracias a la transcripción de la “declaración rehabilitante” del Tribunal de Alta Caledonia, el autor y el lector son informados de que los actos que el personaje quiere olvidar, son en verdad actos no vividos; son actos que recuerda una “conciencia añadida”: Cósimo Schmitz no es el asesino de su familia que recordaba ser, sino un hombre

vulgar –un “infeliz” de “pasado vacío”, según el Tribunal– que quiso haber tenido una vida de filibustero. Además, el autor avisa que la “Cirugía Conciencial” del Doctor Desfuturante puede perfeccionarse próximamente extendiéndola a la extirpación del pasado; entonces podrán aprovecharla “todos los que quisieren no haber vivido jamás ciertos hechos” (p. 208). La pérdida de la experiencia podría ser así total y la literatura (en particular el cuento que leemos) estará allí para borrar todo resto de memoria:

quizá un buen cuento –ojalá éste lo fuera, ojalá lo eligierais– sería suficiente recreo para olvidarlo todo a lo largo de la vida. El lector desfuturado y también desanteriorizado viviría así a cada momento en el volver a leer mi cuento, me sería deudor del privilegio dignificante de ser persona de vivir de un solo cuento (p. 208).

Literatura entonces de solo presente, de distanciamiento, de anulación de lo real y de su padecimiento. La emoción ha sido extirpada no sólo de Cósimo Schmitz. En la trama del relato, es también algo ajeno al “autor”. La expresión coloquial “dejo la pluma al lector” se hace literal y el autor no narra todo aquello que constituiría el tradicional *clímax* del relato:

la locura, el espanto, el desmayo, el estrujarse por el desasimiento mientras es arrastrado, el horror de ser sentado en aquella silla y maniatado; y en ese rostro, en su semblante, la aparición de una aurora de felicidad, de paz, por haberse agotado los ocho minutos de percepción de futuridad: dos minutos antes de expirar ajusticiado cesa su representación (p. 208).

Así, Cósimo Schmitz muere “sin haber experimentado el tormento agónico, sin ninguna pena, sin ningún esfuerzo de evasión, como si fuera a comenzar una mañana cotidiana de su eternidad de presente” (pp. 208-209).

Pero quizás donde mejor pueda verse esta banalidad de la experiencia sea en la serie de “autobiografías ficcionales”<sup>24</sup> que

<sup>24</sup> Así las llama Beatriz Sarlo (*op. cit.*, p. 44), a tal grado es obvia su distancia respecto del género autobiográfico. Dice Sarlo que “Las páginas de ‘A fotografiar-

Macedonio publica en la década del veinte: “Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor” (“Autobiografía”, p. 116).

El señalamiento de la vacuidad del relato –como se dijo– no es algo exclusivo de los textos de Macedonio. De hecho, la preocupación por el *asunto* de la narración, la preocupación de un personaje que no tiene nada que contar, es el disparador del discurso del protagonista de “El camino de la gloria” de Julio Garmendia. Sorprende encontrar en un texto tan temprano, el primero publicado por el autor (apareció el 21 de enero de 1917 en *El Universal* de Caracas), los rasgos que, luego de la publicación de *La tienda de muñecos* en 1927, permitirán relacionar su poética con las vanguardias históricas:

Desde pequeño me ha inspirado siempre terror el solo pensamiento de la muerte [...] Lo que verdaderamente me es insoponible, lo confieso, es encontrarme en el otro mundo con gentes que vengan para éste y que, como uno no conteste con el relato de hazañas portentosas a la multitud de preguntas que han de dirigirle, necesariamente habrán de tomarlo por un imbécil que anduvo por la tierra como un fardo, sin hacer nada de particular. Porque es indudable que las gentes del otro mundo creen que en el nuestro suceden cosas tan extraordinarias como las que nosotros atribuimos al suyo.<sup>25</sup>

se’, en *Papeles de Recienvenido*, parecen ser propiamente textos sobre nada. [...] La vida es algo sin datos dignos de figurar por escrito y, además, está la duda suplementaria sobre la escritura: ‘Soy un convencido de que jamás lograré escribir’. La existencia está afectada por una ‘depresiva inseguridad’ y, por eso, de ella sólo pueden registrarse dos actos: el voyeurismo de un niño y su habilidad para las caídas. Actos sin valor referencial, se inscriben en la historia del escritor que elige caracterizar una ‘vida’ con ellos. [...] En textos que se niegan a la representación, que vacían la biografía de autor convirtiéndola en historia de nada, que duplican y contradicen las fechas de nacimiento y desafían toda ilusión referencial, Macedonio, sin embargo, incluye este único dato seguro, casi un presupuesto. Yo, ese lugar de enunciación evanescente y abstracto, es argentino” (*loc. cit.*).

<sup>25</sup> *Opiniones para después de la muerte (1917-1924)*, Monte Ávila, Caracas, 1984, p. 15. Sobre la adscripción de la narrativa de Garmendia a las vanguardias, véase el trabajo de Nelson Osorio T., “*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narra-

Al reescribir el cuento cinco años después (para su publicación en *El Herald*, el 19 de noviembre de 1922), el autor deja intacto este meollo argumental, la búsqueda de un asunto que narrar y con el cual dar sentido a la vida:

[en los reinos desconocidos] me acecharán muchos espíritus curiosos de inquirir cuanto hice en la tierra. Abrigarán la secreta esperanza de escuchar el relato de asombrosas aventuras y acontecimientos inauditos y sintiéndose defraudados me tomarán por un imbécil o un impostor... Suponen, indudablemente, que en nuestro mundo suceden cosas tan extraordinarias como las que atribuimos nosotros a su mundo invisible (p. 37).

No es casual que uno de los géneros más practicados por Macedonio durante la década del veinte haya sido el del “brindis inasistente”: brindis en homenaje a distintos escritores en los que a menudo el conferenciante faltaba. Esos textos rondan no en torno a la figura del homenajeado (es sintomático el caso del brindis a Figari, “La oratoria del hombre confuso”) sino en torno a la ausencia del *yo*. Una obsesiva presencia de la primera persona que se corresponde con la falta del cuerpo. El cuerpo, lugar por antonomasia de la experiencia, ha sido eliminado:

Aquel discurso no pudo, pues, ser aprovechado y ahora su texto en parte se me enredó con las palabras que hubieran sido de oportunidad.

Tan infelices experimentos oratorios me han disuadido, doctor Figari, no obstante la admiración y afecto que quisiera atestiguaros, de dirigiros una sola palabra en el acto de homenaje que os tributamos (p. 63).<sup>26</sup>

tiva de la vanguardia hispanoamericana”, en Juan Carlos Santaella, *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 117-153.

<sup>26</sup> Importa decir que esta crisis de la inscripción de la experiencia no es un problema de referencialidad: la aventura del relato maravilloso, por ejemplo, es la experiencia por antonomasia. Del mismo modo, el surrealismo incluye en su programa la búsqueda de la experiencia onírica (véase Benjamin, *Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1999, pp. 45-46). Sin embargo, en la narrativa vanguardista de los escritores hispanoamericanos que no están adscriptos a una determinada

Asimismo, en una suerte de brevísima historia de la literatura escrita en la década del treinta, Macedonio ya proponía la relación entre literatura, sujeto y falta de experiencia: “La literatura empezó por las cartas del que salió a viajar y quiere hacerse envidiar de su familia la felicidad del privilegio de estar viajando que él no siente, quiere a la fuerza haber acertado con viajar. Así empezó seguramente (no es chiste); y eso sigue siendo”.<sup>27</sup> De hecho, el proyecto mismo de la vanguardia es dejar de lado la experiencia narrativa de la tradición. Éste es el tópico de uno de los prólogos del *Museo*, “Cómo ha sido posible, al fin, la novela perfecta”:

Ha sido dable, al fin, la novela modelo, que presentamos merced al aprovechamiento de un trastorno curioso a la circulación entre los literatos del personaje Juan Pasamontes, que como todos saben –aun el mismo Sócrates que nada sabía y también los que sólo saben que él lo dijo– es el que viene figurando desde dos o tres mil años, desde las literaturas griega y romana, en toda novela de verdadera sensación y modernidad que no se parezca a otra en nada ni en tenerlo a Pasamontes tampoco (*Museo*, p. 57).

Eliminar al personaje tradicional al que le “pasaban cosas” es lo que ha permitido que finalmente el género novela sea perfecto.

“escuela” (surrealismo, creacionismo, etc.), como es el caso de Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Julio Garmendía o incluso Felisberto Hernández, la disolución del *yo* parece traer aparejada una simultánea problematización de la experiencia. Quizás uno de los ejemplos más llamativos sea el texto octavo de *Espantapájaros (al alcance de todos)* de Gironde. La explosión de personalidades no conlleva una multiplicidad de experiencias sino que, al contrario, las impide: “Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente” (en Verani (ed.), *op. cit.*, p. 119). La presencia del sujeto sólo subraya la imposibilidad de acceder a la experiencia, provocada por su “explosión” (véase al respecto la noción de “yo plural” desarrollada por Masiello, *op. cit.*, pp. 89-92).

<sup>27</sup> Es extraña la aclaración: Macedonio no suele preocuparse porque lo leamos en serio. La cita está tomada de un cuaderno inédito correspondiente a los años 1933-1935, recopilado en la edición crítica del *Museo de la Novela de la Eterna*, coord. por Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX, Buenos Aires, 1993, p. 333, *apud* Julio Prieto, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002, p. 93.

Este prólogo se relaciona de modo sorprendente con un famoso relato de Julio Garmendia, “El cuento ficticio”. Podría parecer a primera vista que el cuento del volumen *La tienda de muñecos* apunta en la dirección opuesta, hacia una defensa de “Juan Pasamontes”; y así, de hecho, lo ha entendido la crítica.<sup>28</sup> Más aún, el cuento suele leerse como una poética del autor, sin atender a que el discurso está a cargo de un personaje, no del autor.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Entre otros, José Balza, Óscar Sambrano Urdaneta y Orlando Araujo. La enumeración de esta manera de leer el texto podría continuarse indefinidamente. Sin notar que recurre al mismo “exceso adjetivante” que critica, Juan Liscano dice: “Frente a la hipertrofia metaforizante [...], los alardes verbales, los excesos adjetivantes, el culto por un dinamismo maquinista que llenó la pintura y la literatura de poleas, aristas, mecanismos, cubos y cuadrados, cromos y clavos, constituía una blasfemia o una aparente chochera defender los fueros del ‘cuento ficticio’, de la imaginación, de la fantasía sin fronteras ni problemáticas sociopolíticas, sin compromisos de ninguna índole, el libre juego literario y la sencillez clásica” (“Un solitario en nuestras letras: Julio Garmendia”, en Santaella, *op. cit.*, pp. 40-41); y Manuel Bermúdez escribe: “‘El cuento ficticio’ recoge lo que posiblemente debe ser la eternidad. El narrador se trueca en héroe que procede del mundo de los Cuentos Azules y se enfrenta a los *espíritus fuertes* que niegan la existencia” (“El cuento como poema”, en Santaella, *op. cit.*, pp. 57-58). Una discusión similar a la que aquí se hace con la lectura tradicional de este cuento la propone Javier Lasarte Valcárcel, quien señala que “Cierta reducción y encasillamiento de *La tienda de muñecos* en los rótulos del humor irónico y de lo fantástico o absurdo, ayudados posiblemente por la lectura exaltatoria y descontextualizada de ‘El cuento ficticio’, ha hecho que se descuiden un tanto otras dimensiones críticas del libro de Garmendia” (“Juegos críticos: Julio Garmendia”, en *Juego y Nación (Postmodernismo y vanguardia en Venezuela)*, Fundarte-Alcaldía de Caracas, Caracas, 1995, p. 61). Lasarte Valcárcel lee *La tienda de muñecos* como “una crítica de valores centrales de la modernidad” (*loc. cit.*) y, en particular, considera “El cuento ficticio” como “una crítica del intelectual y sus tendencias dominantes: el idealismo quijotesco y el empiricismo positivista, o de las estéticas empobrecedoramente realistas o delirantemente fantasiosas, todas conjugadas en el disparatado orador-narrador” (*ibid.*, p. 62).

<sup>29</sup> Dice, por ejemplo, Orlando Araujo, que el cuento “nos da en bellísima teoría la conciencia estética del autor” (“En busca del reino perdido”, en Santaella, *op. cit.*, p. 65). A tal grado se lleva la interpretación del cuento como “manifiesto”, que hay quien se pregunta –con un dejo de reclamo– por qué no fue el primero del volumen (*loc. cit.*), quien rastrea las funciones de prólogo que el relato cumpliría (Amararía de Rodríguez, “Sobre ‘El cuento ficticio’ y sus alrededores”, en Santaella, *op. cit.*, pp. 111-112), quien afirma que la “defensa de sus ideas estéticas” que hace el autor en él “es materia más propia de un ensayo” (Carmen de Mora, “Ironía y ficción en la narrativa de Julio Garmendia”, *Revista Iberoamericana*, 58

En general la crítica parece no haber atendido a un hecho llamativo: el personaje de “El cuento ficticio” prevé su vejez. ¿Viejo un personaje de los cuentos que están fuera de tiempo, en el lugar mítico de lo maravilloso? El personaje perfecto, irreal, inverosímil, sometido a la vulgaridad del devenir secular. No es un dato menor; por el contrario, obliga a reconsiderar cualquier lectura que, atendiendo a la literalidad del discurso del personaje, olvide que ésta no es sino una de las voces del cuento. Puesto que la otra voz, la que si no desmiente por lo menos pone en tela de juicio al personaje, es la voz de la ironía. El desfase entre lo dicho y lo que los datos paratextuales informan es uno de los modos más típicos de la ironía, ese *doble discurso*. De hecho, la crítica no se cansa de señalar que en este cuento –como en casi todos los del autor– hay ironía; pero este señalamiento no se verifica en la lectura del relato, puesto que el discurso del personaje es leído literalmente. ¿Dónde entonces radicaría la ironía?

Un hecho más, correlativo del anterior y también señalado por la crítica, no ha sido suficientemente sopesado: en el cuento no pasa nada.<sup>30</sup> Este cuento que *debería* ser como los *cuentos azules*, lleno de acción, es la sola argumentación del personaje. Un grado

(1992), p. 522) o quien propone el título “País de los Cuentos Azules” para la edición de las obras completas de Garmendia (Óscar Sambrano, “En busca del reino perdido (para una poética del cuento en Julio Garmendia)”, *Revista Iberoamericana*, 60 (1994), p. 431).

<sup>30</sup> Iraset Páez Urdaneta, por ejemplo, dice que “El cuento ficticio” es más un “texto expositivo” que narrativo (“Fantasía y realidad en Julio Garmendia”, en Santaella, *op. cit.*, p. 54). En relación a esta falta de “narratividad”, véase lo señalado por Óscar Sambrano Urdaneta, quien da cuenta con acierto del modo narrativo de Garmendia, tan semejante al que el autor de “Cirugía psíquica de extirpación” proponía en su primera nota al pie, la yuxtaposición: “La simplicidad accional de casi todas las historias [...] se corresponde con un discurso narrativo que los acerca a las peculiaridades del lenguaje poético [...] en algunos de los relatos de nuestro autor [hay] lo que Jean Cohen denomina la inconsecuencia coordinativa, esto es, la falta de secuencia entre dos partes del discurso poético, puestas una a continuación de la otra sin que se relacionen semánticamente. Tal procedimiento, común en la poesía, apenas si ha comenzado a formar parte de las técnicas del relato, sujetas desde sus orígenes a las leyes de la causalidad accional. Y si lo tradicionalmente específico de una estructura narrativa consiste en que proyecta una acción hacia su desenlace, debe convenirse en que casi todos los relatos de Garmendia violan esta norma: son anti-relatos” (“El espejo mágico”, en Santaella, *op. cit.*, pp. 75-76).

cero de narratividad. El supuesto personaje de acción, “nada menos que el actual representante y legítimo descendiente y heredero en línea recta de los inverosímiles héroes de Cuentos Azules”,<sup>31</sup> bajo cuyo mando se restaurará la perfección, la belleza y el idealismo, se retira finalmente del implícito escenario inclinándose profundamente y haciendo grandes reverencias. De hecho, no se ha indicado la paradoja de la que parte el discurso del personaje:

Hubo un tiempo en que los héroes de historias éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles. Un día vino en que quisimos correr tierras, buscar las aventuras y tentar la fortuna, y andando y desandando de entonces acá, así hemos venido a ser los descompuestos sujetos que ahora somos, que hemos dado en el absurdo de no ser absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales... (p. 25).

Vale decir, es buscando aventuras –su tarea, sin duda– que los personajes “perfectos” han venido a dar en la descomposición actual. ¿Qué salida habría a semejante aporía?<sup>32</sup> En fin, el cuento narra el ingreso al mundo de la ficción de la descomposición, de la degradación a la que el tiempo somete a los sujetos. Es, a todas luces, una batalla perdida: la ficción ha ido hacia la historia y ya no puede recuperar el tiempo sin tiempo de lo maravilloso.

Por lo demás, es posible leer la totalidad del volumen *La tienda de muñecos* como una reflexión sobre la construcción de la identidad del sujeto. Desde la incorporación mecánica del narrador a la genealogía familiar del primer cuento hasta el desdoblamiento del yo del último, en el libro proliferan “primeras personas”. Resulta notorio que en el último cuento, “El difunto yo”, se pone en escena

<sup>31</sup> *La tienda de muñecos. La tuna de oro*, Monte Ávila, Caracas, 1985, p. 25 (cito por esta edición).

<sup>32</sup> Más aún, el darwiniano personaje del cuento, que busca el “mejoramiento de la especie ficticia” (p. 26) asegura que su primer paso “es reunir los datos, memorias, testimonios y documentos que establecen claramente la existencia y situación del país del Cuento Inverosímil” (p. 26). Argumentos demasiado leguleyos o positivistas para pasarlos por alto: las armas del personaje ficticio están tomadas de lo real.

la crisis del sujeto. La separación del *alter ego* se hace explícita y, más aún, combativa. Pero no se han subrayado las consecuencias que ese desdoblamiento produce en el discurso. Ya sobre el final del cuento, el personaje-narrador, habiendo descubierto el “terrible engaño”, el “delito” al que lo sometió su otro *yo* acostándose con su mujer, la “deshonra” en la que quedó su *yo*, se suicida. Pero, y esto es lo que importa, sigue narrando:

Tengo mis razones para suponer que mi *alter ego*, que sin duda espiaba mis movimientos desde algún escondrijo improvisado, a favor de las sombras de la noche, se apoderó en seguida de mi cadáver, lo descolgó y se introdujo dentro de él. De este modo volvió a la alcoba conyugal, donde pasó el resto de la noche ocupado en prodigar a mi viuda las más ardientes caricias. Fundo esta creencia en el hecho insólito de que mi suicidio no produjo impresión ni tuvo la menor resonancia. En mi hogar nadie pareció darse cuenta de que yo había desaparecido para siempre. No hubo duelo ni entierro. El periódico no hizo alusión a la tragedia, ni en grandes ni en pequeños títulos (p. 77).

El cuento abre así una lectura *al modo* de la propia de los relatos fantásticos, ya que el humor radica en la existencia de una doble explicación (pero que, en este caso, no es angustiante no poder resolver). La explicación por la lógica, realista, diría que todo lo narrado es efecto de la psiquis del personaje, que en verdad nunca se produjo tal desdoblamiento de su *yo* sino que se trata de una alucinación o bien de una perturbación mental. Ahora bien, la explicación “fantástica”, la que atribuye valor de verdad a los sucesos sobrenaturales, implica no sólo aceptar que el *alter ego* del narrador se desdobló y llevó adelante sus propias acciones, sino también —y este segundo hecho, que afecta el valor de la palabra en el relato, no es el que construye la *verosimilitud fantástica* que da inicio al relato— el reconocimiento de que habla un muerto indignado por el robo de su *yo*, de su cadáver (que por lo tanto no es tal), de su mujer, de sus amigos, de su firma, de sus bienes y de su crédito.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Sin duda, aquí puede verse la “falta de patetismo” y el “extrañamiento de lo real y de lo narrado” que Nelson Osorio atribuye tanto a la narrativa de Garmendia

Pero también lo que está en juego en el cuento es la capacidad de experimentar lo real. Así, en “El difunto yo” lo que el *alter ego* roba no es sólo el cuerpo del narrador sino su capacidad de tener experiencias; la primera salida del narrador en busca de su otro yo es significativa:

a poco de andar me salió al encuentro un policía, que, echándome mano con precaución, como si fuera yo algún sujeto peligroso o difícil de prender, me anunció que estaba arrestado. Viéndome fuertemente asido, no me cupo la menor duda. De nada sirvieron mis protestas ni las de muchos circunstantes. Fui conducido al cuartel de policía, donde se me acusó de pendenciero, escandaloso y borracho, y, además, de valerme de miserables y cobardes subterfugios, habilidades, mañas y mixtificaciones para no pagar ciertas deudas de café, de vehículos de carrera, de menudas compras. ¡Lo juro por mi honor! Nada sabía yo de aquellas deudas, ni nunca había oído hablar de ellas, ni siquiera conocía las personas o los sitios—¡y qué sitios!—en donde se me acusaba de haber escandalizado (pp. 72-73).

Lo que el *alter ego* ha robado al narrador es la capacidad de vivir una experiencia relevante y de dejar huella en los otros. La relación con lo real se vuelve el tema en “La realidad circundante”. En este texto, no casualmente, se pasa del ámbito de la calle, en donde el vendedor promociona su invento rodeado de gente, a la privacidad del escritorio del narrador, en el que, aislado, escribe el texto: “Ahí está, hoy todavía, sobre la mesa donde escribo, y alguna vez habrá servido —no lo niego— como pisapapel sobre las hojas de un nuevo cuento inverosímil...” (p. 68). El final no podía ser más ambiguo. Es indudable que el primer sentido que surge es que el artefacto que serviría para adaptarse a lo real, es decir para experimentar lo real, sirve ahora sólo como pisapapeles del escritorio en el que se escriben cuentos inverosímiles. Pero lo cierto es que el narrador nunca dice que la máquina no haya servido para adaptar-

como a la de Pablo Palacio (“Pablo Palacio y Julio Garmendia”, en Miguel Donoso Pareja, *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, Casa de las Américas, La Habana, 1987, pp. 406 y 408).

se a lo real. Es más, podría ser la escritura de cuentos inverosímiles el mejor modo de adaptación posible para el personaje. Casi nada sabemos del sujeto que narra. De una u otra forma, importa subrayar el primer adjetivo: “*nuevo* cuento inverosímil”. Es evidente que así queda afectado el texto que se acaba de leer, que se convierte inmediatamente en un posible y probable cuento inverosímil. ¿Por qué “inverosímil”? Quizás, más que porque se habla en él de un artefacto poco creíble, porque en él se ha narrado increíblemente poco. Todo lo que sucede es la promoción y compra de una probable estafa. También es evidente que el interés del cuento no radica en su trama, sino justamente en ese juego de indeterminaciones que se abren una vez que el discurso del vendedor es abruptamente interrumpido y la situación de narración se hace presente, en el cuarto del narrador, con una “sencilla” oración de cierre.

Es evidente, asimismo, que la trama no es el elemento sobre el que las vanguardias construyen la originalidad de sus relatos. De hecho, la reducción del suceso a su mínima expresión o el “desinterés” por el *asunto* suelen ser explícitos.<sup>34</sup> Lo relevante, en cambio, se funda en la serie de consecuencias que acarrea la búsqueda de una ruptura con las formas narrativas tradicionales. Si la dislocación del lugar del sujeto es un fenómeno que ya puede encontrarse en la poesía previa a la aparición de las vanguardias históricas (como muestra Saúl Yurkievich al analizar la poesía rubendariana), su traslado a la forma narrativa produce la ruptura de la representación de las vivencias de los personajes. Son las vanguardias las que llevan a ese extremo la investigación de las posibilidades del relato. Si entonces la narrativa de vanguardia se caracterizase por la puesta en crisis de la representación de la experiencia, se mostraría en ella un inesperado “valor testimonial”; sería el modo en que esa literatura da cuenta de la modernidad en la que se produce. Pero su modernidad también estaría inscripta de otro modo: en los relatos vanguardistas quedan huellas no sólo de la modernización narrativa, sino también de la modernización del ámbito en que la literatura circula y se distribuye. Puesto que, expliciten o no en un “programa” su proyecto de

<sup>34</sup> Quizás el caso extremo sea el del prólogo a *El habitante y su esperanza* de Neruda, en el que se incluye una llamativa declaración de principios para una *novela*: “No me interesa relatar cosa alguna” (en Verani (ed.), *op. cit.*, p. 143).

vanguardia, al interrumpir la *hilación* clásica de la narración, estos relatos afectan el marco narrativo de modo tal que el efecto *es* vanguardista: la puesta en escena de la lectura.

El personaje de “El cuento ficticio”, que se retira de escena haciendo reverencias a un interlocutor implícito, la referencia final al “tú” en “Novela guillotizada” (“Oiga, joven...”), aparentemente tan “deshilvanada”, la segunda persona en *Débora*, que refiere al personaje pero lo construye como interpelado produciendo una notoria ambigüedad en relación al lector (quien así también es puesto frente a frente con el “vacío de la vulgaridad”), la cesión de la pluma y las constantes referencias al lector en la narrativa de Macedonio, todo ello subraya la situación de lectura e indica una constante conciencia del circuito comunicativo literario. Parece ser la inscripción en el relato de que, en la narrativa de vanguardia, la historia le “ocurre” al lector. Es él a quien se observa, se atiende, se decepciona y se traiciona. Justamente, el objetivo de la historia en la narración vanguardista es poner en primer plano esa decepción, esa traición de la espera por lo que vendrá, al vedar el suspenso como recurso. Es construir una experiencia literaria.

Así pues, no se trata de una literatura “deshumanizada”. Si, como señalan Christa y Peter Bürger, el *ennui* es el rasgo específico del sujeto moderno, la narrativa de vanguardia pone en escena, como pocas expresiones artísticas, la capacidad de lo simbólico para representar lo humano y dar cuenta de la pasión de los individuos.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Autores

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos, Cuentos, Miscelánea*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966 (*Serie del encuentro*, 1).

\_\_\_\_\_, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967 (*Serie del encuentro*, 32).

\_\_\_\_\_, *Teorías*, Corregidor, Buenos Aires, 1974 (*Obras completas*, 3).

\_\_\_\_\_, *Museo de la novela Eterna (Primera novela buena)*, ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1975 (*Obras completas*, 6).

- GARMENDIA, Julio, *La hoja que no había caído en su otoño*, ed. de Oscar Sambrano Urdaneta, Monte Ávila, Caracas, 2ª ed., 1982, 1ª reimpr., 1986 (*Continentes*).
- , *Opiniones para después de la muerte (1917-1924)*, comp. y notas de Oscar Sambrano Urdaneta, Monte Ávila, Caracas, 1984 (*Continentes*).
- , *Cuentos: La tienda de muñecos. La tuna de oro*, presentación de Humberto Mata, Monte Ávila, Caracas, 1985.
- PALACIO, Pablo, *Obras completas*, ed. crítica coord. por Wilfrido H. Corral, ALLCA XX, México, 2000 (*Archivos*, 41).

## 2. Otras obras

- ACHUGAR, Hugo, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en Hugo J. Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Del Equilibrista-UNAM, México, 1996, pp. 7-40.
- AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, trad. de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.
- ARAUJO, Orlando, “En busca del reino perdido”, en Juan Carlos Santaella (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 63-79.
- BENJAMIN, Walter, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 2ª ed., 1999, pp. 41-62.
- , “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos 1*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973, pp. 167-173.
- , “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1991, pp. 111-134.
- BERMÚDEZ, Manuel, “El cuento como poema”, en Juan Carlos Santaella (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 56-62.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Península, Barcelona, 1987.
- BÜRGER, Christa y Peter BÜRGER, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, trad. de Agustín González Ruiz, Akal, Madrid, 2001 (*Nuestro Tiempo*, 3).
- BURGOS, Fernando, “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”, *Nuevo texto crítico*, 2 (1989), pp. 157-169.

- CAMBLONG, Ana María, “¿Cómo se construyó el museo de Macedonio?”, *Filología*, 27 (1994), pp. 121-132.
- CARRIÓN, Benjamín, *Mapa de América. Teresa de la Parra, Pablo Palacio, Jaime Torres Bodet, El vizconde de Lascano Tegui, Carlos Sabat Erasty, José Carlos Mariátegui*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976.
- CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana, “Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, ed. crítica coord. por Wilfrido H. Corral, ALLCA XX, México, 2000 (*Archivos*, 41), pp. 273-309.
- DÍAZ, Lidia, “La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina”, *Revista Iberoamericana*, 56 (1990), pp. 497-511.
- DONOSO PAREJA, Miguel (selección y prólogo), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, Casa de las Américas, La Habana, 1987 (*Serie Valoración múltiple*).
- GOLOBOFF, Gerardo Mario, “Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 382, 1982, pp. 168-176.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, tomo I, Siglo XXI, México, 1983.
- LASARTE VALCÁRCEL, Javier, *Juego y Nación (Postmodernismo y vanguardia en Venezuela)*, Fundarte-Alcaldía de Caracas, Caracas, 1995.
- LISCANO, Juan, “Un solitario en nuestras letras: Julio Garmendia”, en Juan Carlos Santaella (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 39-49.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco J., “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, ed. crítica coord. por Wilfrido H. Corral, ALLCA XX, México, 2000 (*Archivos*, 41), pp. 375-390.
- MASIELLO, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986 (*Hachette Universidad*).
- MORA, Carmen de, “Ironía y ficción en la narrativa de Julio Garmendia”, *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), pp. 517-526.
- OSORIO TEJEDA, Nelson, “La tienda de muñecas de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana”, en Juan Carlos Santaella, *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 117-153.
- , “Pablo Palacio y Julio Garmendia”, en Miguel Donoso Pareja, *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, Casa de las Américas, La Habana, 1987.
- PÁEZ URDANETA, Iraset, “Fantasía y realidad en Julio Garmendia”, en Juan Carlos Santaella (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 50-55.

- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002 (*Ensayos críticos*).
- RODRÍGUEZ, Ana María de, “Sobre ‘El cuento ficticio’ y sus alrededores” en Juan Carlos Santaella (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 103-116.
- SAMBRANO URDANETA, Óscar, “En busca del reino perdido (para una poética del cuento en Julio Garmendia)”, *Revista Iberoamericana*, 60 (1994), pp. 427-434.
- , “El espejo mágico”, en Juan Carlos Santaella (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pp. 71-79.
- SANTAELLA, Juan Carlos (selección y nota preliminar), *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- VERANI, Hugo J. (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Del Equilibrista-UNAM, México, 1996.
- YURKIEVICH, Saúl, “El sujeto transversal o la subjetividad caleidoscópica”, en *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 79-87.

## CUNEIFORMES DE CÉSAR VALLEJO. ENTRE LA NARRACIÓN Y LA POESÍA

PABLO LOMBÓ MULLIERT  
EL COLEGIO DE MÉXICO

La crítica ha señalado en repetidas ocasiones que la obra narrativa (ni qué decir del teatro) de César Vallejo (1892-1938) está en constante desventaja frente a su poesía, porque el impacto que ésta sigue provocando en los lectores es de una magnitud tremenda dentro del marco de la literatura española: "... Vallejo destacó tanto como poeta, que sus narraciones y obras dramáticas palidecen cuando se realiza tal comparación. ¿Quiere esto decir que su narrativa y su teatro no poseen un valor literario suficiente? Por cierto que no".<sup>1</sup> Sin embargo, gracias a que quienes denuncian esta poca aten-

<sup>1</sup> Ricardo Silva-Santisteban, "La narrativa de César Vallejo", en *Narrativa completa*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999, p. xv. Otras objeciones anteriores: "Por mucho que sea considerada la obra menor, y como tal desdeñada por los críticos (salvo Monguió que le dedica algunas páginas), es de desear que futuras investigaciones se extiendan a ella...", G. Meo Zilio, "Perfil de Vallejo", *Visión del Perú*, 4 (julio 1969), p. 28 (*Homenaje Internacional a César Vallejo*). "No hay más que ojear las bibliografías, ya nutridas, pero en visible crecimiento siempre, en torno a la obra del poeta peruano, para apreciar el palpable silencio que se ha cernido sobre este gran libro [*Escalas*] y, en general, sobre toda la prosa vallejjiana, considerada hija menor de su gran poesía." Trinidad Barrera, "*Escalas melografiadas* o la lucidez vallejjiana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 454-455, 1988, p. 317 (*Homenaje a César Vallejo*). "Si bien tal favorecimiento a la lírica vallejjiana nos parece comprensible, dada su intensidad, originalidad y potencia renovadora en el ámbito de la poesía hispánica del siglo xx, resulta casi penosa la carencia de consideraciones a su narrativa, no por poco extensa menos intensa." Sonia Mattalía, "*Escalas melografiadas*: Vallejo y el vanguardismo narrativo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 454-455, 1988, p. 333 (*Homenaje a César Vallejo*). "Es de lamentar que tanto su obra narrativa como

ción crítica también han hecho aportaciones, más o menos significativas, sobre diversos aspectos de la obra narrativa del autor de *Los heraldos negros*, hoy es menos difícil poder estudiarla con un poco más de atención. El trabajo de Roberto Paoli (“Vallejo prosista en los años de *Trilce*”)<sup>2</sup> sobre algunas relaciones temáticas y formales entre las prosas tempranas del peruano y su poesía fue de los primeros en tocar tan descuidado terreno; después vinieron otros estudios como los ya mencionados de Trinidad Barrera, sobre los temas y motivos en el libro *Escalas*, y el estupendo artículo de Sonia Mattalía, sobre la relación de Vallejo y la narrativa de vanguardia hispanoamericana. Las recientes ediciones que reproducen diferentes versiones de los textos en prosa de Vallejo también vienen acompañadas de estudios preliminares en los que se analizan sus características generales: Claude Couffon estudia la naturaleza de las variantes que introdujo el propio autor en un ejemplar de la primera edición de *Escalas*;<sup>3</sup> Antonio Merino se ocupa de la compleja relación entre *fabulación* y *realidad* en los primeros libros narrativos de Vallejo, así como del indigenismo y de las posturas comprometidas de la prosa posterior (sobre todo en la novela *El tungsteno*);<sup>4</sup> Ricardo Silva-Santisteban también trata aspectos generales de la narrativa de Vallejo y propone una “periodización” de la misma:

-Modernismo y vanguardismo [1920-23]: *Escalas* y *Fabla salvaje*.

-Retroceso modernista [1923-28]: *Hacia el reino de los sciris*.

sus escritos teóricos (*Contra el secreto profesional*, *El arte y la revolución*) y, más si cabe, su teatro (parcialmente inédito), no obtengan el mismo eco y la atención, sobre todo por parte de la crítica literaria, que su obra poética...”, Antonio Merino, “Estudio preliminar” a su edición de la *Narrativa completa*, Akal, Madrid, 1996, p. 8.

<sup>2</sup> Paoli, “Vallejo prosista...”, *Visión del Perú*, 4 (julio 1969), pp. 9-12 (*Homenaje Internacional a César Vallejo*).

<sup>3</sup> Couffon, “*Escalas melografiadas*, un cuerpo vivo”, en *Escalas melografiadas* nueva versión establecida por Claude Couffon según manuscrito inédito del poeta: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Arequipa, 1994, pp. 9-18. En un apéndice, Couffon reproduce un facsímil del testimonio: se trata del ejemplar de *Escalas*... que Vallejo dedicó a sus padres, como lo muestra la dedicatoria, y sobre el que después corregiría los textos, pensando en reimprimirlos o, tal vez, traducirlos al francés.

<sup>4</sup> Merino, *op. cit.*, pp. 5-60.

- El mundo del absurdo [1928-30]: Relatos de *Contra el secreto profesional*.
- Compromiso político [1931]: *El tungsteno* y “Paco Yunque”.
- La etapa final [1935-36]: *Últimos cuentos*.<sup>5</sup>

Este trabajo se centrará, pues, en la prosa modernista-vanguardista del peruano; sin embargo es necesario revisar la adscripción a uno u otro movimiento de los textos que conforman este libro: *Escalas* de 1923,<sup>6</sup> que probablemente concibió durante su encierro en la cárcel de Trujillo, paralelamente a varios poemas de *Trilce* (1922).

Líneas más abajo, Silva-Santisteban dice que “por lo demás, es notoria, en los relatos de *Escalas*, la influencia modernista, sobre todo por ciertos manierismos de estilo y desde el punto de vista temático. Igualmente, por la influencia de algunos narradores del romanticismo, como E.A.T. Hoffmann y Edgar Allan Poe que fueron tardíamente figuras predilectas de los poetas y narradores modernistas”.<sup>7</sup> No sorprende esta afirmación sobre el estilo de Vallejo, quien ya en algunos poemas de *Los heraldos negros* (1918) mostró claras reminiscencias de la estética rubendariana:

- 5 Visión del entierro de mis ilusiones  
 en la propia tumba de mortal herida.  
 Caridad verónica de ignotas regiones,  
 donde a precio de éter se pierde la vida.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Silva-Santisteban, *op. cit.*, pp. xv-xvi.

<sup>6</sup> Sobre el título del libro, Silva-Santisteban aclara que: “el título utilizado en tantas ediciones como *Escalas melografiadas* es erróneo, pues éste sólo aparece en la cubierta, no en la portada. Gramaticalmente la cubierta debe leerse de la siguiente forma: *Escalas. Melografiadas por César A. Vallejo*” (*op. cit.*, p. xvii).

<sup>7</sup> Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. xvi.

<sup>8</sup> Vallejo, “Sauce”, en *Obra poética*, ed. de Américo Ferrari, p. 30 (todas las referencias a *Los heraldos negros* (Lhn) de Vallejo proceden de esta edición; para las de *Trilce*, ver la nota 24). No es necesario abundar más sobre esta cuestión, basta leer, como homenaje al modernismo, la gran cantidad de sonetos alejandrinos (agudos o graves) que hizo el escritor peruano en *Los heraldos negros*. Xavier Abril, en su libro *Vallejo, ensayo de interpretación crítica*, dedica todo un capítulo a la relación entre “Darío y Vallejo”: “Repudiaba Vallejo, sobre todo, aquella especie de vanguardismo desvalido que osó negar a Darío, para hacerse la ilusión de la propia existencia” (Ediciones Front, Buenos Aires, 1958, p. 133).

Estas influencias también son claramente notorias en los 12 textos de las 2 secciones (*Cuneiformes* y *Coro de vientos*) que componen su primer libro de prosa (*Escalas*). El ambiente de “Muro antártico”, por ejemplo (en la primera sección del libro), oscila entre un espacio onírico y la realidad objetiva, pero sin llegar a romper (característica de lo fantástico) las leyes naturales de la realidad: “De pronto, me incorporo. Salto sobre la mujer tumbada, que me franquea su calurosa acogida y una gota tibia que resbala por mi carne me separa de mi hermana, que se queda en el ambiente del sueño del cual despierto sobresaltado”.<sup>9</sup> En los cuentos de *Coro de vientos* la atmósfera se inclina más hacia lo fantástico o el ambiente enrarecido por la locura, como en *Fabla salvaje*: “Ya sea con motivos fantásticos [...]; ya sea en la recreación de personalidades enfermizas [...], los relatos de esta segunda parte de *Escalas*... se concentran en registrar la amplitud vivencial que produce la explosión del ‘yo’”.<sup>10</sup>

A pesar del notable influjo modernista, tanto en su poesía como en su prosa, el mismo Silva-Santisteban reconoce que “la innovación pesa más que la influencia muerta de dicha corriente, pues Vallejo intenta con su prosa narrativa algo diferente de lo realizado por sus predecesores”.<sup>11</sup> Como bien ha señalado Fernando R. Lafuente, “es práctica común en la crítica literaria hispánica, sea ésta académica, sea periodística, incluir a César Vallejo en ese apar-

<sup>9</sup> Vallejo, “Muro antártico”, en *Narrativa completa*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, *op. cit.*, p. 16. Todas las referencias a los textos en prosa proceden de esta edición. Cito los textos de la primera edición de *Escalas* (1923) y no las correcciones que el propio autor introdujo años más tarde en un ejemplar suyo de la primera edición conocido como el ms. Couffon, ver nota 3.

<sup>10</sup> Mattalía, *art. cit.*, p. 341. Silva-Santisteban dice que: “La gama más notoria de *Escalas* es su incursión en la narrativa fantástica con la novedad de que en Vallejo ésta toma un tinte de hondas revelaciones psíquicas y a la vez se confunde en ellas la sugerencia, el misterio y la ambigüedad que inclinan al narrador hacia la modernidad” (*op. cit.*, p. xvi).

<sup>11</sup> Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. xvi. Saúl Yurkiévich opina algo similar: “En *Los heraldos negros*, no obstante el sobrepeso modernista, aparecen ya algunos preanunciados de *Trilce*. Pasajes o poemas enteros provocadores de una comunicación profunda. Yesta nueva resonancia, de color personal, se consigue cuando el poeta desnuda su lenguaje, cuando la expresión se vuelve prieta y directa” (S. Yurkiévich, “En torno de *Trilce*”, en *César Vallejo*, ed. de Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1974, p. 246).

tado difuso de *vanguardista*, aunque, se nos dice, la suya es una vanguardística tan personal que no termina de encajar en ninguna de las escuelas aparecidas durante el período antes señalado [de 1916 a 1935]”.<sup>12</sup> Esta consideración no ayuda sin embargo a esclarecer el lugar que le corresponde al escritor peruano y mucho menos a su obra narrativa dentro de la historia literaria. Más atinada me parece la conclusión a la que llega Sonia Mattalía, siguiendo las ideas de Ángel Rama:

Así, la vanguardia hispanoamericana aparece desdoblada: por un lado, una vanguardia que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente; y, por otro, una vanguardia, igualmente renovadora aunque menos reconocida en su trayectoria rupturista, que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano, haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y que mantiene una relación más relajada con la tradición inmediata, y dentro de la cual, Rama ubica a un importante núcleo de *out-siders* renovadores: el Vallejo de *Trilce* y *Escalas melografiadas*, junto con los primeros innovadores en el campo narrativo —como Roberto Arlt con *El juguete rabioso* (1926), Mario de Andrade con su *Macunaima* (1928), o el Asturias de *El señor presidente*.<sup>13</sup>

Esta aclaración de Mattalía es importante, porque hay que recordar que Vallejo sólo tuvo contacto directo con las vanguardias —americanas y europeas— cuando se exilia de Perú definitivamente, y realiza su viaje a París en 1923 (después de haber publicado *Trilce*, *Escalas* y *Fabla salvaje*). Allí conoció a Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Juan Larrea, Tristan Tzara y Pierre Reverdy, entre otros. Fernando R. Lafuente afirma que *Favorables París Poema* (revista de sólo dos números que llevaron a cabo, principalmente, Vallejo, Juan

<sup>12</sup> Lafuente, “La vanguardia literaria: el escritor como vulgar espantapájaros”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 456-457, 1988, p. 938 (*Homenaje a César Vallejo*).

<sup>13</sup> Mattalía, *art. cit.*, p. 337. El artículo de Ángel Rama al que se refiere es: “Mezzo secolo di narrativa latinoamericana”, en *Latinoamericana. 75 narratori*, Vallechi, Florencia, 1973, sobre todo las pp. 6 y 7.

Larrea y el escultor Max Jiménez) es la “única empresa decididamente vanguardista a la que César Vallejo no sólo presta el nombre, sino, también, la ilusión”.<sup>14</sup> Efectivamente, como parte de un grupo que defendía una postura radical, Vallejo sólo perteneció a esta revista, pero no puede negársele un afán renovador, una búsqueda expresiva en su literatura: “La *Narrativa completa* de Vallejo nos muestra, pues, el otro ángulo de un artista cabal, para quien la vanguardia, antes que un gesto vacío o un recurso destinado a provocar el escándalo del lector, constituía *un arduo y elaborado trabajo de develamiento de la realidad*”<sup>15</sup> tanto exterior como interior; la suya es una *vanguardia expresiva*.

Como sucede con la mayor parte de la producción literaria vanguardista (americana o europea), el problema de los géneros sigue siendo terreno de constantes interpretaciones y discusiones, dada una férrea voluntad de los autores por dismantelar géneros y formas tradicionales a conciencia. Con respecto a los textos que aquí interesan –los seis que forman la primera parte (*Cuneiformes*) de *Escalas*–, surge el mismo problema de definición genérica, a pesar de que están escritos en prosa y de que tengan intenciones narrativas. Una de las primeras críticas de los textos apareció, poco tiempo después de haberse publicado el libro, en la “Página del poeta rebelde y creador” de la revista peruana *Claridad* (primera quincena de mayo, 1923), en donde se reproduce íntegro el primero de los textos de *Cuneiformes* (“Muro noroeste”), con la siguiente nota: “De *Escalas*, el último libro del poeta, ha deshojado él *uno de sus más admirables poemas*”.<sup>16</sup> Es indudable la dificultad para clasificar estas obras, pero llamarlos poemas parece excesivo, sobre todo teniendo en cuenta la naturaleza narrativa del texto presentado en la revista. Eduardo Neale-Silva no cree conveniente “llamar ‘cuento’ o ‘relato’ al tercer *trozo inserto* en la sección *Cuneiformes* de *Escalas*...”;<sup>17</sup> más

<sup>14</sup> Lafuente, *art. cit.*, p. 939.

<sup>15</sup> Salomón Lerner Febres, Presentación a la *Narrativa completa*, ed. de Silva-Santisteban y Moreano, *op. cit.*, p. ix (las cursivas son mías).

<sup>16</sup> La reproducción facsimilar de la página completa aparece en la ed. de la *Narrativa completa* de Silva-Santisteban y Moreano, *op. cit.*, “Apéndice a Escalas”, p. 139 (las cursivas son mías).

<sup>17</sup> E. Neale-Silva, “‘Muro este’ de César Vallejo”, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 26 (1971), p. 534 (las cursivas son mías).

adelante, añade que se trata de una “creación poética que Vallejo pudo muy bien haber incluido entre sus *poemas en prosa*”. Asimismo para Ricardo Silva-Santisteban, estos textos son “*verdaderos poemas en prosa*”,<sup>18</sup> una apreciación que se extiende al resto de los textos y que tampoco convence. La intención creativa de estos escritos está más cerca de la narración que de la poesía, fluctuando entre ambas. Para Trinidad Barrera,

la primera sección [*Cuneiformes*] comprende *seis prosas poéticas* que oscilan entre el *adelgazamiento poético* de “Muro occidental”, que cierra la sección, y la *narración novelada* de la historia personal de su compañero de prisión en “Muro dobleancho” [...], pasando por la *prosa poética* de “Muro este”, en la mejor línea del hermetismo de algunos de los poemas tríficos.<sup>19</sup>

Por su parte, Sonia Mattalía opina lo siguiente:

*Cuneiformes*: escritura, *mezcla de ideograma y fonograma*. Intento de lograr una síntesis expresiva entre lo ideal y lo material del lenguaje. Por ello más que relatos –en el sentido orgánico de historia contada y desarrollada– esta primera parte de *Escalas...* está compuesta por una *sucesión de cuadros*, estáticos, en los que se construye una atmósfera. *Escenas* apuntadas y articuladas en un *vavén entre la anécdota y la visión del yo que se objetiva en la exterioridad*.<sup>20</sup>

Poema, trozo inserto, poema en prosa, prosa poética, adelgazamiento poético, narración novelada, mezcla de ideograma y fonograma, sucesión de cuadros, escena... Está claro que estos textos no pertenecen plenamente al terreno de la narración, pero tampoco al de la poesía. A estas alturas, no creo que requieran alguna clasificación fija y tampoco quiero agregar un sustantivo más a la lista de la crítica. El caso del último texto de *Cuneiformes*, “Muro occidental”, es el más inquietante:

<sup>18</sup> Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. xvii (las cursivas son mías).

<sup>19</sup> Barrera, *art. cit.*, p. 318 (las cursivas son mías).

<sup>20</sup> Mattalía, *art. cit.*, p. 338 (las cursivas son mías).

Aquella barba al nivel de la tercera  
moldura de plomo.<sup>21</sup>

Eso es todo. ¿Minicuento de enorme evocación, como “El dinosaurio” de Augusto Monterroso? No lo sé, tal vez éste sea el único que pueda llamarse, con todas las de la ley, poema: un verso dodecasílabo encabalgado fuertemente con otro de seis, ambos con alto contenido vocálico [*a é j a á a a i é e a e é a l o ú a e ó o*]. La función particular de este “fragmento”<sup>22</sup> tal vez sea, como apuntó Trinidad Barrera, la de crear un eco del primero de los cuentos, “Muro noroeste”, para cerrar –apresando como los muros– la sección de los *Cuneiformes*: “[la araña] rompe a caminar a intermitentes pasos hacia abajo, hasta detenerse *al nivel de la barba del individuo...*”;<sup>23</sup> sólo son dos las coincidencias entre ambos textos, pero parecen suficientes para establecer una relación de quiasmo entre ellos, es decir, con los términos invertidos: “*al nivel de la barba*”; “*aquella barba al nivel*”). El problema de la definición genérica de los *Cuneiformes* estriba en que el tejido que los constituye es una mezcla, ya señalada por la crítica,<sup>24</sup> de madejas temáticas y formales, poéticas y narrativas; de allí que sus vínculos con los poemas de *Los heraldos negros* y *Trilce* sean tan estrechos. Jeffrey Fischer enumera los temas que comparten estos tres libros: “the enigmatic nature of justice; the essential orphanhood of the individual; the loss of God and the consequent crisis of the logos; the nature of the poetic art; the existential dilemma”.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Vallejo, “Muro occidental”, en *op. cit.*, p. 30.

<sup>22</sup> Sobre la particularidad del fragmento como género narrativo remito a las consideraciones de Wilfrido H. Corral en “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996), pp. 451-487.

<sup>23</sup> Vallejo, “Muro noroeste”, en *op. cit.*, p. 10 (las cursivas son mías).

<sup>24</sup> Julio Ortega, en la “Introducción” a su ed. de *Trilce*, habla de las conexiones, “evidentes e interesantes”, entre *Escalas* y los poemas de *Trilce* (4ª ed., Cátedra, Madrid, 2002, p. 27 –*Letras Hispánicas*, 321–). Todas las citas de los poemas proceden de esta edición.

<sup>25</sup> Nuestra traducción: “la naturaleza enigmática de la justicia, la orfandad esencial del individuo, la pérdida de Dios y la consecuente crisis del logos; la naturaleza del arte poético; el dilema existencial”, J. Ch. Fisher, *The prose fiction of César Vallejo and Vicente Huidobro*, tesis de doctorado, Ohio State University, 1991, p. 91.

No se puede llegar a concluir nada definitivo, tan sólo indicios, sobre esta íntima relación entre prosa y poesía, porque creo que los seis textos *Cuneiformes* de Vallejo, aunque obviamente comparten muchísimos rasgos con su poesía (raro sería que no lo hicieran), tienen autonomía y mecanismos propios: una intención diferente y determinada. Lo que le perturba a Ricardo Silva-Santisteban de *Escalas* “es la invasión del lenguaje poético *sin ninguna función estructural dentro de los relatos*”,<sup>26</sup> sin embargo, ninguna intromisión poética en esos textos —o por lo menos en los *Cuneiformes*— me parece que sea gratuita: están situadas para impulsar el desarrollo textual, fundiéndose con la narración. Antonio Merino opina que “la escritura [de *Escalas*] mantiene una constante sorpresa verbal [...] marcando el distanciamiento con el referente narrativo. Todo este material supone una hegemonía de lo imaginario, una supremacía de la materialidad del lenguaje, como *prolongación de su poesía anterior: Trilce*”.<sup>27</sup>

Me interesa observar los elementos poéticos de los seis textos no como prolongación de su poesía, sino con el propósito de entender su aparición en el contexto inmediato de la narración que los rodea, sin dejar de atender por ello sus vínculos con *Los heraldos negros* y *Trilce*. Son pocos los textos y mucho lo que hay que decir sobre los mismos, así que iré revisándolos uno por uno (y de maneras diversas pues tienen características diferentes y complejas), para después esbozar ciertas conclusiones sobre la materia poética que también los compone. Con razón afirma Eduardo Neale-Silva que: “en *Escalas*... hay numerosos segmentos poéticos, sin contar composiciones como *Muro este*, que son poesía desde el principio hasta el fin. Vallejo entendía la prosa y la poesía como dos disposiciones de ánimo, y no como una cuestión de formas”.<sup>28</sup>

Desde sus poemas de juventud, Vallejo mostró una gran sensibilidad por el dolor humano, aunque las grandes tragedias de su vida no se hubieran manifestado todavía: la muerte de sus padres y la cárcel que sufrió durante ciento doce días en la ciudad de Trujillo. El sufrimiento es uno de los temas más recurrentes que desarrolló en su poesía:

<sup>26</sup> Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. xvi (las cursivas son mías).

<sup>27</sup> Merino, *op. cit.*, p. 7 (las cursivas son mías).

<sup>28</sup> Neale-Silva, *art. cit.*, p. 536.

Ir muriendo y cantando. Ybautizar la sombra  
 con sangre babilónica de noble gladiador.  
 Yrubricar *los cuneiformes* de la áurea alfombra  
 con la pluma del ruiseñor y la tinta azul del dolor.<sup>29</sup>

Estos son los primeros versos de una serie de cuartetos alejandrinos (aunque no todos los versos tengan la misma medida; el cuarto también es un alejandrino agudo: “con la pluma del ruiseñor y la tinta azul...”, al que Vallejo añade tres sílabas melódicas: “del dolor”, portando la segunda rima del texto), “Pagana”, claramente modernistas. En este poema, es la primera vez que el peruano utilizó –digamos, impresa– la palabra *cuneiformes*, asociada con el asesinato de Holofrenes, general de los ejércitos asirios del rey Nabucodonosor, aunque, como se sabe, éste fue rey de Babilonia. El último cuarteto del soneto de Vallejo describe a Judit matando (para defender al pueblo de Israel de los “hasta ciento veinte mil infantes y doce mil arqueros a caballo...”<sup>30</sup> del ejército de Holofernes) al general con un verso especialmente expresivo: “dejando miles de ojos de sangre en el puñal” (“Pagana”, v. 14). Pero ¿qué diferencia hay entre estos *cuneiformes*, “de la áurea alfombra” (adornos asirios o babilonios), y los seis *muros* (¿un cubo de paredes, una cárcel?) de la primera sección de *Escalas*? El título de ésta (*Cuneiformes*) remite a una escritura arcaica, difícil de descifrar, y también a la escritura en los muros de la prisión (cada uno una página gris), pero no creo que tenga tan estrechas relaciones con, por ejemplo, la legislación del *Código de Hammurabi*, como afirma Jeffrey Charles Fisher: “The collection of narratives of *Cuneiformes*, then, proposes to provide its readers with a modern(ist) version of the *Code of Hammurabi* by detailing, with the clarity of its individual ‘word pictures’, the system as it exists in the twentieth century”.<sup>31</sup> Creo que es forzar demasiado la intención de Vallejo, porque esa denuncia del sistema no aparece en todos los textos de la sección como elemento de cohesión. Más bien: “leídas

<sup>29</sup> “Pagana”, en *Los heraldos negros*, *op. cit.*, p. 94, vv. 1-4 (las cursivas son mías).

<sup>30</sup> Judit, 2: 14.

<sup>31</sup> “Entonces, la colección de textos narrativos de *Cuneiformes* se propone pro-  
 veer a su lectores de una versión moderna (modernista) del *Código Hammurabi*,  
 detallando, a partir de la claridad de sus ‘cuadros de palabras’, el sistema tal como  
 existe en el siglo XX”, J. Ch. Fisher, *op. cit.*, pp. 96-97.

como un *corpus* unitario las escenas de *Cuneiformes* están ligadas por un solo hilo conductor y animador: ese yo que por ellas deambula<sup>32</sup>, y, claro, todas sus preocupaciones humanas y, sobre todo, su dolor.

La escena del primer texto (“Muro noroeste”) es la celda de Trujillo, fuera de ella, con ademán modernista, “se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde”; los protagonistas: el narrador, el compañero de celda, la araña<sup>33</sup> y el tema principal lo desata la muerte del arácnido: una diatriba retórica sobre la injusticia en todos los niveles de la existencia. Esta es, justamente, una de las constantes más profundas en el pensamiento y la sensibilidad del peruano. Ya desde *Los heraldos negros*, Vallejo se había apropiado del ideal cristiano de justicia, como puede verse en el poema “El pan nuestro”,<sup>34</sup> ideal que irá consolidando en los años posteriores su propia conciencia social teñida fuertemente de trascendencia anímica. En los *Cuneiformes*, existe una oscilación entre un (nivel o) espacio narrativo y otro; como lo notó Sonia Mattalía, los textos son: “escenas apuntadas y articuladas en *un vaivén entre la anécdota y la visión del yo que se objetiva en la exterioridad*”.<sup>35</sup> Hay claramente dos espacios diferentes en la narración de “Muro noroeste”: uno que corresponde a la descripción del entorno y la acción que rodean al narrador (siete párrafos desde la primera palabra del texto: “Penumbra”, hasta el que termina: “...residuos de comida que escupe en abundancia.”); y otro que corresponde a una argumentación, sin llegar a manifestarse estrictamente dentro del relato (es decir, que no llega a ser pronuncia-

<sup>32</sup> Mattalía, *art. cit.*, p. 339.

<sup>33</sup> Que ya había aparecido en la escena de las preocupaciones de Vallejo: “Y he pensado en sus ojos / y en sus pies numerosos... / ¡Yme ha dado qué pena esa viajera!”, “La araña”, vv. 19-20 en *Lhn*.

<sup>34</sup> Sobre todo en la segunda estrofa: “Se quisiera tocar todas las puertas, / y preguntar por no sé quién; y luego / ver a los pobres, y, llorando quedos, / dar pedacitos de pan fresco a todos. / Ysaquear a los ricos sus viñedos / con las dos manos santas / que a un golpe de luz / volaron desclavadas de la Cruz!” (“El pan nuestro”, vv. 6-13 en *Lhn*.) También puede verse en “La cena miserable”: “Ycuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos.” (vv. 10-11).

<sup>35</sup> Mattalía, *art. cit.*, p. 338 (las *cursivas* son mías). En “Muro noroeste” es muy sencillo observar esta oscilación entre niveles narrativos, sin embargo, analizaré la pertinencia de esta división en los demás *Cuneiformes*, porque no es tan evidente en algunos casos.

da en el espacio y el tiempo del texto y sólo resuena dentro del ánimo del yo), en favor de una justicia superior a lo humano (siete párrafos desde: “¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente”, hasta la frase: “O todos somos delincuentes siempre”). En cualquiera de los dos espacios narrativos aparecen insertos elementos asociados con el lenguaje poético: sintagmas rítmicos y métricos, aliteraciones, quiasmos... irrumpen de repente causando una singular *sorpresiva*; al observar los límites de cada espacio en la narración se pueden encontrar claramente algunos de estos elementos poéticos, funcionando, creo, como frontera entre un nivel y otro. En los primeros siete párrafos del texto el narrador describe lo que pasa en esos momentos dentro de la celda, la escena termina con la figura del otro prisionero que “se pone a pasear como si nada, a lo largo de la celda, extrayéndose de entre los dientes, *residuos de comida que escupe en abundancia*”.<sup>36</sup> Estas últimas siete palabras forman un segmento métrico (y rítmico) de catorce sílabas, un verso alejandrino que clausura el primer espacio de la narración. Inmediatamente después, Vallejo pasa al otro nivel en el interior del narrador: “¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente”. Ahora es un endecasílabo polirrítmico encabezando la diatriba que ocupa los siguientes siete párrafos; en el último de ellos hay dos frases solamente: “Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre.” Además del tono moral que encierran estas palabras, hay escondidos un octosílabo y un endecasílabo en cada una de las frases que cierran el segundo espacio narrativo y el texto completo (me parece difícil creer que Vallejo –poeta– no estuviera al tanto de su ritmo y medida o, por ejemplo, de la aliteración en el primer hemistiquio de su endecasílabo: “*O todos somos...*”). Tal parece que uno y otro espacio narrativo se unen gracias a la bisagra de estos segmentos métricos; en este caso no se puede seguir una secuencia de concatenaciones porque hay un sólo tránsito, de *a* hacia *b*, antes del final.

Hay otros elementos poéticos que no aparecen en esta posición *límitrofe*, pero que destacan por su sonoridad. En el segundo párrafo de “Muro noroeste” termina la rápida y precisa descripción del ambiente de la celda, creando un juego de luces en claroscuro: la primera palabra del texto (“Penumbra”) contrasta con la poca luz

<sup>36</sup> p. 12. Las cursivas son mías.

que entra al calabozo al final del segundo párrafo: “se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde”. Es notable el ritmo de estas palabras, primero melodioso y después casi épico: un heptasílabo dactílico (por su acento en la tercera sílaba) y un endecasílabo heroico, con acentos pares (*lan gús tia na ran já da de la tár de*). En la segunda sección del relato, la mayor parte de la argumentación se sostiene gracias a las dos anáforas que apelan: a aquél “*que ignora* a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; *que ignora* desde qué matiz...”,<sup>37</sup> o a la justicia. También resalta el quiasmo al final de una pregunta que queda en el aire: ¿cómo podrá conocerse la verdad “dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven *a seres y cosas* enfrente *de cosas y seres*?” En este caso se trata de recursos retóricos –dada la naturaleza– del fragmento que busca conmover sensible y moralmente al lector, pero de todas maneras, la narración adquiere tonos y ritmos diferentes de los convencionales; la retórica y la poética comparten mucho más que figuras y procedimientos estilísticos.

En el segundo de los *muros*, el antártico, el narrador sueña, dentro de su celda, con el incesto que ya había aparecido en *Los heraldos negros* y *Trilce*: “una gota tibia que resbala por mi carne, me separa de mi hermana que se queda en el ambiente del sueño” (p. 16),<sup>38</sup> más adelante, recuerda su incesto infantil y puro, “con pureza intangible de animales...”. En *Los heraldos negros* escribe “El poeta a su amada”: “Yya no habrán reproches en tus ojos benditos; / ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura / los dos nos dormiremos, *como dos hermanitos*” (vv. 12-14). Al comentar el poema número XI (“He encontrado a una niña...”) de *Trilce*, Coyné destacó que: “el amor casi siempre es afirmado en su inocencia e impotencia originales [...] envuelve [la amante] al hombre *con un calor animal que lo separa de la hostilidad del mundo circundante*”.<sup>39</sup> Así de frágiles pueden llegar

<sup>37</sup> Hay resonancias vocálicas que reproducen la anáfora a lo largo del párrafo: “*que ignora*” (2 veces); “*qué hora*” (2 veces), “*que ignora*” (1 vez más).

<sup>38</sup> Este incesto también aparecerá en la novela corta *Fabla salvaje* (también de 1923), el protagonista –Balta Espinar–: “*no amó a nadie sino a ella sola*. No fue jamás un mal hombre, un vicioso, un holgazán. *No. Fuera de su hermana, tantos años ausente, sólo Adelaida*. ¡Sólo Adelaida en el mundo!” (las cursivas son mías), *op. cit.*, p. 180.

<sup>39</sup> César Vallejo y su obra poética, Letras Peruanas, Lima, 1958, p. 102 (las cursivas son mías).

a ser los vínculos entre la prosa y la poesía de Vallejo, tan sólo detalles, indicios. También en el poema LII de *Trilce* aparece este incesto puro e infantil entre hermanos:

- Ynos levantaremos cuando se nos dé  
 la gana, aunque mamá toda claror  
 nos despierte con cantora  
 y linda cólera materna.
- 5 Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,  
 mordiendo el canto de las tibias colchas  
 de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!

“Muro antártico” se ha relacionado con otros poemas eróticos que en realidad tienen poco que ver, más allá del tema: “con el recurso del sueño, tópico literario de larga tradición, el poeta se vuelca hacia uno de los temas ya conocidos, el sexo”.<sup>40</sup>

La narración de este relato también oscila entre dos niveles: “La prosa, *alternando momentos de lucidez a otros de delirio*, vuelve a sugerir en uno de estos últimos un fantasma erótico...”.<sup>41</sup> Aunque el texto pasa varias veces de un espacio a otro, como parpadeos del que está soñando, no existen señales tan claras como para afirmar que hay elementos poéticos como bisagra entre los espacios narrativos del sueño y la conciencia. Sin embargo, también resuenan a lo largo de la narración destellos poéticos, como el muy famoso párrafo en donde apostrofa a la mujer de su sueño: “¡Oh mujer! Deja que nos amemos...”. Es un párrafo completo que descansa sobre la variación anafórica de la misma imagen y que tiene un ritmo muy marcado por la repetición de las conjugaciones verbales, creando una especie de rima consonante. El esquema métrico y rítmico del párrafo sería el siguiente:

¡Oh mujer! / Déja que nos amémos / a tóda totalidad. / Déja que  
 nos abrasémos / en tódos los crisóles. / Déja que nos lavémos / en  
 tódas las tempestádes. / Déja que nos unámos / en álma y cuérpo.  
 / Déja que nos amémos / absolútaménte, / a tóda muérte<sup>42</sup> (p. 18).

<sup>40</sup> Barrera, *art. cit.*, p. 320.

<sup>41</sup> Paoli, *art. cit.*, p. 10 (las cursivas son mías).

Doce segmentos (¿versos?) que se van encadenando por la medida, la rima y las anáforas. En el primero hay un apóstrofe exclamativo, como una invocación a lo divino; los siguientes seis constituyen el centro del párrafo (¿estrofa?): lo primero que los une es la rima consonante en los segmentos pares (2, 4, 6, 8, 10), y, atendiendo a la medida de cada uno, se advierte que oscilan entre siete y ocho sílabas (7, 8, 8, 7, 7, 8); el esquema prosódico también se repite en una variación parecida: observando sólo los primeros hemistiquios, habría un segmento con acento enfático y el siguiente con acento en segunda sílaba, otro enfático y otro con acento en segunda. Los segmentos octavo y noveno crean una ruptura (aunque sí conservan la prosodia: uno enfático y el siguiente con acento en segunda) frente a la unidad anterior porque no retoman la consonancia (-*emos*), porque hay una medida mucho más pequeña (7, 5) y porque rompe la segunda anáfora (“a toda”, “en todos”, “en todas”, “*en alma*”, “a toda”). Entre los segmentos diez y doce la medida se va reduciendo como si el párrafo, la invocación, fuera desvaneciéndose (7, 6, 5), “a toda muerte”. En la disposición de lo que sería el material poético de aquél párrafo, se puede notar una fuerte simetría, que oscila entre ocho o siete sílabas y permanece en los dos apoyos prosódicos de los segmentos, dos columnas de acentos (el primero puede estar en la primera o segunda sílaba –salvo en el segmento onceavo, que es melódico– y el segundo siempre cae en la penúltima). Este carácter bimembre de los segmentos del párrafo remite claramente a lo que concluye Trinidad Barrera sobre este texto: “la unión física corre pareja a la espiritual”.<sup>43</sup> La imagen de la mujer vendría a ser, entonces, una nueva encarnación de la Trinidad (“¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!”; p. 18) con la que el poeta narrador quisiera fundirse, regresar al origen. Por eso es tan trágico el abrupto sesgo que toma el texto, el contraste final que ofrece “Muro antártico”: “Yme suelto a llorar hasta el alba. –Buenos días, señor alcaide...”. Al salir del sueño, el narrador retoma contacto con la realidad objetiva, con la soledad, la crudeza y la rutina de la cárcel.

<sup>42</sup> Las cursivas son mías, dispongo el texto de esta manera sólo para mostrar mis propósitos.

<sup>43</sup> Barrera, *art. cit.*, p. 321.

El tercer texto de los *Cuneiformes*, “Muro este”, es una alegoría poética en toda su extensión. Eduardo Neale-Silva observa en la introducción a su análisis (“‘Muro este’ de César Vallejo”) que: “la representación emocionada de hechos simbólicos y la variedad de significados prendidos a la idea central, como también la calidad de las imágenes y la organización misma de éstas son elementos constitutivos que se entrelazan unos con otros dentro de una armónica síntesis”.<sup>44</sup> Más adelante, Neale-Silva sostiene que la alegoría del fusilamiento del yo narrador refiere al acto poético en sí mismo: para poder crear, el poeta debe morir y regresar a la vida dejando la constancia de su propia salvación. Esta es la misma idea que desarrolla Mariano Iberico al hablar del poema XII de *Trilce*: “Quizá el poeta quería expresar en estos versos la dificultad trágica del esfuerzo poético muchas veces frustrado y que cuando se logra es al precio de un desgarramiento íntimo”.<sup>45</sup> Las coincidencias son muchas entre ambos textos; también las hay considerables entre “Muro este” y el poema XLII de *Trilce*, como han notado Roberto Paoli, Neale-Silva, Américo Ferrari, Trinidad Barrera: ambos comienzan apelando a un interlocutor ficticio con el mismo recurso: “Esperaos. Ya os voy a narrar / todo. Esperaos sossiegue / este dolor de cabeza. Esperaos”, (XLII, vv. 1-3). Sin embargo, creo mayor la hermandad entre “Muro este” y el poema número XII. En los primeros versos del poema de *Trilce* hay elementos que Vallejo retomó claramente en el tercero de los *Cuneiformes*: “Escapo de una finta, peluza a peluza. / Un proyectil que no sé dónde irá a caer. / Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura”. Parecería que el texto de *Escalas* fuera una variación o desarrollo poético-narrativo de estos primeros tres versos. Hay, además, otro elemento que encierra el significado de la alegoría vallejiiana: la creación poética puede ser una válvula de escape contra la realidad de la prisión, algo así como una afirmación de su propia esperanza, un arma contra el encierro, pero al mismo tiempo determinada por él.

El tercer verso del poema XII de *Trilce* (“Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura”) materializa el paso del tiempo con

<sup>44</sup> Neale-Silva, *art. cit.*, p. 536.

<sup>45</sup> Iberico *et al.*, *El mundo de Trilce*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1963, p. 33.

tres estados diferentes que se suceden en la percepción y el ser del sujeto; algo similar al desarrollo del poema II (“Tiempo. Tiempo. / Mediodía estancado entre relentes...”), en el que cada estrofa remite a uno de los tres momentos. Neale-Silva describe las tres partes, enmarcadas por una relación dialogística al principio y al final (“Esperaos... -¿Ybien? -Con ésta son dos veces que firmo...”), en las que se divide “Muro este”: “un fusilamiento simbólico (líneas 4-14); *los efectos del proyectil, organizados en tres momentos* (líneas 15-28); y el gozo del sobreviviente (líneas 29-33)”.<sup>46</sup> El narrador adquiere conciencia de estos *momentos* porque están ceñidos por tres sonidos diferentes (el ritmo de la música y de la poesía es una medida de tiempo): “Percibo *esos sonidos trágicos y treses*, bien distintamente, casi uno por uno”<sup>47</sup> (p. 20). Vale la pena recordarlos, porque no es fácil su lectura:

El primero viene desde una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche.

El segundo sonido es un botón; está siempre revelándose, siempre en anunciación. Es un heraldo. Circula constantemente por una suave cadera de óvove, como de la mano de una cáscara de huevo. Tal siempre está asomado, y no parece trasponer el último viento nunca. Pues él está empezando en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad.

Yel último. El último vigila a toda precisión, altopado al remate de todos los vasos comunicantes. En este último golpe de armonía la sed desaparece (ciérrase una de las ventanillas del acecho),

<sup>46</sup> Neale-Silva, *art. cit.*, p. 537 (las cursivas son mías).

<sup>47</sup> El número tres es muy importante en la obra de Vallejo; además del título *Trilce*, también aparece en la nueva trinidad que edificó Vallejo sobre la figura de la mujer (madre-hermana-amante) en “Muro antártico”. En otros poemas, como “Nervazón de angustia” de *Los heraldos negros* (“Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla...”), ya estaba presente esta multiplicidad de la mujer, “amada eterna”. Creo en este caso que el tres corresponde a esas “...tres / tardas dimensiones. / Hoy Mañana Ayer” (*Trilce*, LXIV, vv. 16-18). Se puede notar cierto sentimiento estoico, como en muchos poemas de Francisco de Quevedo: “Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado. / / en el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto” (utilizo la ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, 2, vv. 9-14).

cambia de valor en la sensación, es lo que no era, hasta alcanzar la llave contraria.<sup>48</sup>

No puedo llegar a entender el significado de estas palabras con precisión. La alegoría del proceso creativo que plantea Neale-Silva da una idea de la poética de Vallejo, ayuda a comprender cierta intención del fragmento, desarrollada también en poemas de *Trilce*. Vallejo utilizó este mismo recurso trimembre de síntesis poética para la sucesión o superposición de momentos o sensaciones en el poema IV de *Trilce*: “... Toda la canción / cuadrada en tres silencios. // *Calor. Ovario. Casi transparencia*”.<sup>49</sup> De nuevo la imagen del paso del tiempo (o de un estado a otro), pero marcado ahora por tres silencios.

Ya Trinidad Barrera observó la filiación que “Muro noroeste” y “Muro dobleancho” comparten: “están tejidos por el mismo cedazo, el tema de la justicia y la responsabilidad humana”,<sup>50</sup> como también “Liberación”, segundo cuento de la segunda sección de *Escalas (Coro de vientos)*. Tal vez por el contenido —que relata la historia del compañero de celda— o por el tema que desarrolla —una reflexión muy particular sobre la justicia universal—, el lenguaje de “Muro dobleancho” no está ataviado de ninguna sonoridad poética especial, como la que resuena entre los otros escritos. Esto no significa que el texto carezca de calidad, pero sí se puede afirmar que es el más claramente narrativo de los *Cuneiformes*. Hay, sin embargo, un sólo destello poético destacable en la narración: “Y de súbito estalla flamígera sentencia / que emerge de la sombra: / —¡Aguántate!.. / Un asalto de anónimos cuchillos”<sup>51</sup> (p. 27); cuatro segmentos métricos y rítmicos (catorce, siete, cuatro y once sílabas respectivamente) resaltan, estando a su alrededor, el arma homicida del relato.

<sup>48</sup> “Muro este”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>49</sup> Vv. 18-20 del poema número IV de *Trilce* (las cursivas son mías).

<sup>50</sup> Barrera, *art. cit.*, p. 322. Hay que observar la ruptura en la sucesión de hechos que narran ambos relatos (momentos diferentes de una misma experiencia: la cárcel), el primero iría después del segundo: a) “Uno de mis compañeros de celda...” (“Muro dobleancho”); b) “El único compañero de celda que me queda ya ahora...” (“Muro noroeste”).

<sup>51</sup> La disposición del texto es mía.

En “Alféizar”, penúltimo cuento de la sección, hay una clara oscilación entre dos niveles narrativos como en “Muro noroeste” (de la realidad a la diatriba) o “Muro antártico” (del sueño a la conciencia): del desayuno carcelario al recuerdo del desayuno en la niñez santiaguina. En esta transición no hay una bisagra poética perceptible, simplemente la contemplación del ambiente “matinal y doméstico, me recuerda mi paterna casa...” (p.28). La primera frase del texto (“Estoy cárdeno”)<sup>52</sup> se repetirá en el párrafo siguiente con dos gradaciones tremendas: abriendo el segundo párrafo (“Estoy viejo”) y cerrándolo (“Estoy muerto”), para terminar la descripción física –y a la vez interior– de su propia imagen reflejada en el espejo. La relación con el poema LXXV de *Trilce* salta a la vista:

5 Flotáis nadamente detrás de aquea membrana  
 que, péndula del zenit al nadir, viene y va de cre-  
 púsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja  
 de una herida que a vosotros no os duele. Os digo,  
 pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros  
 10 sois el original, la muerte.<sup>53</sup>

Como observa Julio Ortega en su comentario al poema, para Vallejo “vivir es una pasión de riesgo y cuestionamiento, vivir es un acto radical”,<sup>54</sup> por su fugacidad y brevedad (ver en la nota 46 la idea quevediana del paso de la vida). Instalado en el recuerdo de la infancia sin regresar a la realidad de la celda, es notable también la forma en que termina el relato, el último párrafo es claramente un terceto de endecasílabos: “Y acababa el primer yantar del día, / con dos ardientes lágrimas de madre / que empapaban mis trenzas nazarenas” (p. 28). La prosodia melódica del primer y el último segmento (con acentos en tercera, sexta –el primero también en

<sup>52</sup> Se refiere más al color pálido u opalino de la piel que a un tono amarotado. Entre las acepciones del adjetivo están: “De *color amarotado*. Dícese del toro cuyo pelo tiene *mezcla de negro y blanco*. Dícese del agua *color opalino*” (s. v., *Diccionario de la Real Academia Española*, las cursivas son mías). Esta cárdena palidez también aparece, como premonición de algo siniestro, en la piel del protagonista (Balta) de *Fabla salvaje*.

<sup>53</sup> *Trilce, op. cit.*, LXXV, p. 346.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 350.

octava— y décima sílabas) reproduce la añoranza por ese tiempo pasado, mientras que el ritmo heroico (de acentos pares) del segundo segmento destaca como indicio del trágico porvenir: la muerte de la madre y la opresión de la cárcel.

Es notable que en cada uno de los *Cuneiformes* el material poético aparezca con distintas funciones, como si Vallejo hubiera estado experimentando con la fusión de géneros o registros —escalas. Las características de cada texto requieren diferentes inserciones poéticas de acuerdo con la naturaleza de las narraciones. La bisagra entre espacios narrativos sólo figura en “Muro noroeste” (aunque exista esta oscilación entre niveles en otros de los textos). La disposición bimembre del segundo *muro* (ubicado al sur de la celda) está claramente predeterminada, sobre ella descansa el desarrollo del texto y su contenido: el anhelo de unión con la amada-madre-hermana. De la misma manera, en el tercero de los *Cuneiformes*, la estructura trimembre (¿trílica?, se pregunta Neale-Silva) refuerza el paso de la vida a la muerte y de la muerte a la vida, signifique esto la creación poética misma o la afirmación de su propia esperanza ante la injusticia de la cárcel. En el cuarto *muro* la poesía aparece tan sólo como el destello de un cuchillo y en el quinto como rememoración de un pasado feliz y perdido. El caso del último de los textos es, como ya se ha dicho, el más desconcertante por su excesiva precisión y potencial evocativo que lo acerca (guardando todas las proporciones) a la economía del *hai-kú*. La materia poética en estas pequeñas narraciones de Vallejo aparece, pues, impulsando la narración misma: para comenzar alguna reflexión retórica sobre la justicia (en particular), para ampliar una sensación onírica o interior, para resaltar algún elemento trágico, para evocar el pasado o como esperanza ante la realidad de la cárcel e incluso frente a la fatalidad de la muerte. Analizar algunos cuantos escritos en prosa de César Vallejo (ni siquiera la complicada totalidad de su obra narrativa) significa arriesgarse; es muy delicado el trabajo de quien pretende esclarecer la precisa (para el poeta lo era), compleja y evanescente —pues en cada momento puede cambiar “en la sensación” ser lo que no era “hasta alcanzar la llave contraria”— descripción anímica del hombre que fue este escritor peruano.

Después de la revisión que llevé a cabo, parecen pocas y poco significativas las luces que puedo arrojar sobre los textos (minucias,

detalles, notas, intuiciones) y no llegan a argentar la solidez y pureza expresiva de Vallejo. La escritura del peruano (sea narración, sea poesía) es muy compleja porque es a la vez extremadamente precisa y fugaz, su exactitud descriptiva o expresiva la hace inaccesible la mayor parte de las veces y creo que este es uno de los aspectos en los que radica toda su novedad y potencia.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Autor

VALLEJO, César, *Escalas melografiadas*, ed. de Claude Couffon, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Arequipa, 1994.

———, *Narrativa completa*, ed. de Antonio Merino, Akal, Madrid, 1999.

———, *Narrativa completa*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999.

———, *Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), CSIC-Conaculta, Madrid-México, 1989 (*Archivos*, 4).

———, *Trilce*, ed. de Julio Ortega, Cátedra, Madrid, 2002 (*Letras hispánicas*, 321).

### 2. Otras obras

ABRIL, Xavier, *Vallejo, ensayo de interpretación crítica*, Ediciones Front, Buenos Aires, 1958.

BARRERA, Trinidad, “*Escalas melografiadas o la lucidez vallejjiana*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 454-455, 1988, pp. 317-328 (*Homenaje a César Vallejo*).

*Biblia*, Asociación Bíblica Internacional, Dallas, 1976 [versión antigua de Casiodoro Reina, 1569].

COYNÉ, André, *César Vallejo y su obra poética*, Letras Peruanas, Lima, 1958. *Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª ed. [en CD-ROM], Madrid: Espasa-Calpe-Real Academia Española, 1995.

*Favorables París Poema* [1 y 2 -1926-], prólogo y ed. facsimilar de Jorge Urrutia, Renacimiento, Sevilla, s.f.

FISCHER, Jeffrey Charles, *The prose fiction of César Vallejo and Vicente Huidobro*, tesis de doctorado, Ohio University Press, 1991.

IBERICO, M. et al., *El mundo de Trilce*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1963.

- LAFUENTE, Fernando R., “La vanguardia literaria: el escritor como vulgar espantapájaros”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 456-457, 1988, pp. 937-943 (*Homenaje a César Vallejo*).
- MATTALÍA, Sonia, “*Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 454-455, 1988, pp. 330-343 (*Homenaje a César Vallejo*).
- NEALE-SILVA, Ernesto, “‘Muro este’ de César Vallejo”, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 26 (1971), p. 534-550.
- PAOLI, Roberto, “Vallejo prosista en los años de *Trilce*”, *Visión del Perú*, 4 (julio 1969), pp. 9-12 (*Homenaje Internacional a César Vallejo*).
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999.
- YURKIÉVICH, Saúl, “En torno de *Trilce*”, en *César Vallejo*, ed. de Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1974, pp. 245-264.
- ZILIO, Giovanni Meo, “Perfil de Vallejo”, *Visión del Perú*, 4 (julio 1969), pp. 11-38 (*Homenaje Internacional a César Vallejo*).

## EN LAS ORILLAS DE UN GÉNERO. *EL HABITANTE Y SU ESPERANZA*. NOVELA DE PABLO NERUDA

MARÍA JOSÉ RAMOS DE HOYOS  
EL COLEGIO DE MÉXICO

Si una de las características esenciales del género *novela* es la narratividad, resulta sorprendente que desde las primeras líneas del prólogo a *El habitante y su esperanza* (1926) –obra que lleva el subtítulo de “novela”– Pablo Neruda afirme contundentemente: “No me interesa relatar cosa alguna” (p. 217).<sup>1</sup> Los pocos críticos que han estudiado la obra casi siempre se detienen sobre esta contradicción de principios y, siguiendo la justificación al comienzo del prólogo, en la que el poeta aclara que escribió este relato a petición de su editor, asumen que fueron las circunstancias las que lo obligaron a adoptar el género. Así lo sostiene, por ejemplo, Hernán Loyola: “Neruda sólo cree en la poesía y asume la tarea como un *compromesso* o transacción que necesita explicar. De ahí el prólogo”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> El prólogo del autor apareció desde la primera edición de *El habitante y su esperanza. Novela* (Nacimiento, Santiago de Chile, 1926). Cito este y otros textos del mismo período por las *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954* de Pablo Neruda, ed. y notas Hernán Loyola, intr. Saúl Yurkievich, pról. Enrico Mario Santí, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, indicando entre paréntesis en el texto la página correspondiente.

<sup>2</sup> Hernán Loyola, “*El habitante y su esperanza: relato de vanguardia*”, en *Actas del Simposio Internacional de Hispanistas*, ed. Matyas Horanyi, Kaidó, Budapest, 1978, p. 195. Por los años en que Neruda escribió esta obra, su situación económica era bastante crítica debido a que, por haber abandonado los estudios de Pedagogía en francés que había iniciado en Santiago, su padre, don José del Carmen Reyes, le había suspendido el apoyo económico; esto pudo haberlo impulsado a cumplir

No fue ésta la única vez que el poeta postuló su falta de interés por lo narrativo. Ya lo había mencionado claramente en un verso de *Tentativa del hombre infinito* (1926): “yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas” (p. 209). También en una entrevista de 1935, a la pregunta de Alardo Prats sobre si sentía atracción por la forma dramática, Neruda respondió firmemente: “No; la creo inferior, porque hay que condescender con formas y reglas; hay que hacer anécdotas. El teatro depende de circunstancias que al poeta lo turban y rompen muchas veces su equilibrio interior. *Tampoco me atrae la novela. He hecho y hago prosa; pero prosa poética.* Hay que respetar las calidades de los seres; la del poeta es cantar allí donde se encuentre”.<sup>3</sup>

Debido a este tipo de afirmaciones, y debido también a la raíz de su impulso creativo y a la naturaleza poética de su obra en sí, la prosa de Neruda ha sido considerada generalmente como una modalidad especial de poesía. Como afirma Saúl Yurkievich,

Neruda es exclusivamente poeta. Neruda es funcional y medularmente poeta. Todo lo que presume, palpita, piensa, todo lo que experimenta, todo lo que le sucede, todo lo que percibe, siente, imagina, lo transfigura en poesía. Su prosa, desde *El habitante y su esperanza. Novela* hasta *Confieso que he vivido*, pasando por *Anillos, Residencia en la tierra, Viajes y Una casa en la arena*, es por el

con la petición de su editor Nascimento. Sin embargo, *El habitante y su esperanza* nació, no sólo de la necesidad de subsistencia del poeta, sino también de su voluntad de experimentación en busca de una “expresión más o menos propia” (según sus palabras en el prólogo, p. 217), bajo el influjo de su espíritu intranquilo e insatisfecho. Lo anterior se puede deducir del testimonio de Rubén Azócar —quien invitó a Neruda a pasar unos días con él en Ancud, en la isla de Chiloé al sur de Chile, en donde el poeta escribió esta obra—: “A pesar del éxito de sus *Veinte poemas*, la situación anímica de Pablo era angustiosa y desconcertada. Me parecía que su alma girara sobre sí misma, tratando de encontrarse. Tal vez por eso, porque *deseaba renovarse en algún sentido y examinarse desde otra perspectiva*, tal vez porque tenía problemas de amor o de poesía, mi proposición encontró terreno favorable en mi amigo” (Citado por Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, trad. Pilar Ruiz Va, Gredos, Madrid, 1981, pp. 84-85, yo subrayo).

<sup>3</sup> Entrevista publicada originalmente en *El Sol* de Madrid en 1935, y reproducida en Pablo Neruda, *Obras completas V. Nerudiana dispersa II 1922-1973*, ed., pról. y notas de Hernán Loyola, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 1053-1056; cita en p. 1055, yo subrayo.

modo de enunciación, por el imperio de la imagen, por lo melódico y figurado de su lengua, prosa poética.<sup>4</sup>

En el caso específico de *El habitante y su esperanza*, la presencia de una trama más o menos reconocible, sumada a un modo de enunciación en el que prevalece tanto el tono lírico como la introspección del narrador (casi siempre en primera persona), han sido la causa de que inevitablemente se oscile entre los calificativos de prosa y poesía al tratar de describir la obra. Cito tres ejemplos. Emir Rodríguez Monegal considera que se trata de una “novela en la que Neruda poetiza algunas aventuras eróticas tal vez reales, transfiriéndolas a un ambiente más o menos apócrifo de contrabandistas”;<sup>5</sup> en su descripción, el crítico substituye el verbo esperado “narrar” por “poetizar”, e intenta dar cuenta del carácter incierto del texto por medio de expresiones indefinidas como “*algunas aventuras*” o “un ambiente *más o menos apócrifo*” —con esta última, muestra no haber entendido el sustrato autobiográfico auténtico que existe en el texto de Neruda. Por su parte, Enrico Mario Santí, quien coincide con Rodríguez Monegal en subrayar el erotismo en el texto, niega su desarrollo realista: “Se trata, más bien, de una serie de recuentos líricos” afirma, si bien inmediatamente después describe lo que considera como un “relato” de la siguiente manera: “ambientado en el campo chileno, cuya clave es el triángulo amoroso y su desenlace fatal”;<sup>6</sup> es decir, menciona varios elementos de la obra que de *alguna* forma están relacionados entre sí dándole un horizonte de realidad, pues hay un ambiente físico determinado, un vínculo entre los personajes, y un desenlace que implica cierta acción planteada previamente. Por último, Alain Sicard, después de sintetizar el argumento del texto, continúa diciendo: “Ésta es, resumida en cuatro frases, la historia que dichos capítulos permiten reconstruir, pues la acción progresa fuera de ellos. [...] Cada uno de los capítulos se convierte, por lo mismo, en escenario de una introspección más que en el de una acción. Con ese subterfu-

<sup>4</sup> “Introducción general. Pablo Neruda: persona, palabra y mundo”, en Pablo Neruda, *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento»*, p. 78.

<sup>5</sup> *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires, 1966, p. 54.

<sup>6</sup> “Prólogo. Neruda: el comienzo y la cima”, en *De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento»*, p. 87.

gio, la «novela» queda eliminada y restablecido el poema en *El habitante y su esperanza*.<sup>7</sup> Las tres opiniones reconocen en la obra componentes narrativos (se habla de una serie de aventuras, de un desenlace, de una historia), pero al mismo tiempo identifican sin duda alguna un tipo de enunciación que tiende hacia la poesía (hacia el lirismo, la sugerencia y la introspección, más que a la descripción).

Y es que resulta evidente que *El habitante y su esperanza*, como todas las novelas de vanguardia que se produjeron en esos años, transgrede las normas y los límites que la novela del siglo diecinueve había claramente establecido.<sup>8</sup> Desde su insuficiente extensión y la falta de personajes bien definidos, hasta oraciones y pasajes enteros que son oscuros o aparentemente gratuitos con respecto al resto de la obra, sin olvidar su carácter fragmentario y la notable diferencia de estilos entre un pasaje y otro,<sup>9</sup> el texto se aleja de los parámetros del género. No obstante, como se ha visto, la distancia no es tan grande como para no reconocer en la obra los puntos de contacto,<sup>10</sup> pues a pesar de la declaración inicial del autor de no

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 86.

<sup>8</sup> Como explica Gustavo Pérez Firmat, al estar enriquecidas con elementos líricos, dramáticos, ensayísticos o psicológicos, entre otros, las novelas de vanguardia se caracterizaron desde un principio por su hibridismo genérico, el cual impedía que fueran catalogadas dentro de alguno de los géneros tradicionales existentes. Paradójicamente, todas ellas formaron un género distinto: “much of the criticism of vanguard fiction posits a genre without a genre, a collection of similar works that fits under no particular rubric. In this view the only thing that defines these works is their uniform recalcitrance to generic definition” (*Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Duke University Press, Durham, 1982, p. 11). Más adelante, Pérez Firmat sintetiza las características que comparte este nuevo género de novelas: “Outwardly they look like novels, since they compromise fictional narratives in prose; but once one passes beneath the surface one notices how different these ‘new’ novels really are [...] these works have little or no plot, little or no characterization, little or no humanity. They are lyrical, do not copy life, do not efface the personality or their authors. In short, they meet few of the criteria that had hitherto defined the novel” (*Ibid.*, p. 32).

<sup>9</sup> Compárese, por ejemplo, la narratividad del fragmento V con el lenguaje poético del IX o el carácter onírico del XV.

<sup>10</sup> También en este aspecto, *El habitante y su esperanza* se asemeja a otras manifestaciones de vanguardia: “rather than making a fresh start, [vanguard fiction] retains just enough of the old features to be recognized as a not-so-distant relative of the genre it wants to replace” (*Ibid.*, p. 33).

querer relatar cosa alguna, la obra sí tiene un argumento en el que se desarrollan acciones: hay una relación amorosa, un robo de animales, un presidio, un asesinato, una venganza... que representan una realidad concreta. Ciertamente, en especial a partir de la sección IX en adelante, es difícil articular en una secuencia objetiva sus diferentes fragmentos; sin embargo, no es imposible hacerlo.<sup>11</sup>

En este sentido, al escribir *El habitante y su esperanza*, como caso excepcional que no se volvería a repetir, Neruda adoptó una postura simbiótica entre la estructura narrativa y la enunciación poética, entre el tono de la novela tradicional y la experimentación formal y técnica del impulso vanguardista. El resultado fue desconcertante pero sumamente fructífero. No es mi intención distinguir en la obra cada una de estas tendencias opuestas; por el contrario, me propongo estudiar el extraordinario provecho que pudo sacar el autor de su asimilación, la manera en que la realidad representada en el relato funciona para expresar el “concepto dramático de la vida, y romántico” (p. 217) que tiene el autor, aquello que conmueve lo más hondo de su sensibilidad. Con este fin, me concentraré particularmente en la disposición del espacio y del tiempo ficticios

<sup>11</sup> Las características mencionadas han propiciado grandes diferencias entre las interpretaciones del desarrollo de los eventos en la obra. Hay quienes desdeñan toda noción de estructura entre los fragmentos del texto, considerándolos como poemas o relatos autónomos: “Debajo de *El habitante y su esperanza* se puso esta palabra: *Novela*. Claro que no lo era. Se trataba de una serie de *close-ups* estupidamente vestidos. Puede cada relato separarse y hacer unidad” (Alfredo Cardona Peña, “Pablo Neruda: breve historia de sus libros”, *Cuadernos Americanos*, núm. 6, 1950, p. 268). En cambio, Carlos Cortínez no sólo reconoce una estructura, sino que además respeta el orden de aparición de los eventos en cada fragmento, como si la acción estuviera relatada en forma cronológica (véase “Interpretación de *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda”, *Revista Iberoamericana*, núms. 82-83, enero-julio de 1973, p. 165). Sin embargo, me parece mucho más convincente la hipótesis que proponen Lucía Guerra-Cunningham y después de ella Hernán Loyola: el lector debe participar activamente reordenando los acontecimientos; así, los sucesos ocurridos en la sección XII –y también los de la XIII, en opinión de Loyola– parecen tener lugar inmediatamente después de lo narrado en el fragmento VIII, por lo que deben entenderse como ocurridos antes de los eventos que aparecen en los fragmentos X y XI (véase Lucía Guerra-Cunningham, “*El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda: primer exponente vanguardista en la novela chilena”, *Hispania*, 60 (1977), p. 473; y Hernán Loyola, art. cit., pp. 201-202).

asociada a las nociones de límite, orilla, frontera, umbral o término, recurrentes en la obra.

“Ahora bien, mi casa es la última de Cantalao” (p. 219), empieza diciendo la novela. Desde un principio se define el lugar habitado por el habitante del título: el topónimo ficticio *Cantalao* vincula el espacio narrativo dominante con la provincia en la que Pablo Neruda vivió su infancia —la zona costera de Bajo Imperial (hoy Puerto Saavedra), al sur de Chile.<sup>12</sup> El hecho de que los eventos relatados se puedan asociar al territorio chileno, específicamente a su zona rural, podría hacer pensar que la obra se acerca, en este aspecto, a la narrativa realista-naturalista que se escribía por los mismos años.<sup>13</sup> Sin embargo, como advierte Hernán Loyola, en este caso “la representación del paisaje natural y social del sur de Chile [...] tiende a un inventario poético y no a un descriptivismo con pretensiones de objetividad cognoscitiva o de simbolismo telúrico”.<sup>14</sup>

Por otra parte, si por la misma razón *El habitante y su esperanza* se aleja de otras novelas de vanguardia en las que el espacio predominante es el urbano —con sus signos de modernidad, de progreso científico y tecnológico (signos que en el texto estudiado no aparecen en absoluto)—, ello no le resta nada a su espíritu vanguardista.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> “Mi familia iba todos los años a la costa, al puerto llamado Bajo Imperial, y de esas excursiones arranca mi primer contacto con el mar y con un inmenso río que desemboca en aquel paraje; el sentido del oceanismo, las olas, las dunas lejanas y próximas, la vida a caballo recorriendo las playas, el clima frío y el paisaje con pinares al fondo, todo impresionó vivamente mi imaginación. Este puerto ha tenido influencia en *El habitante y su esperanza* y en *Veinte poemas de amor*. Hay en ellos mucha creación emocional de mis recuerdos marinos [...]” (Pablo Neruda, citado por Alfredo Cardona Peña, art. cit., p. 269).

<sup>13</sup> Entre las novelas más representativas del género se encuentran *Zurzulita* (1920) de Mariano Latorre, *La vorágine* (1924) de Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos.

<sup>14</sup> Hernán Loyola, art. cit., p. 200.

<sup>15</sup> De hecho, Jaime Concha ha señalado que la dimensión rural es un factor significativo de la literatura de vanguardia que se produce en Chile, en la que este ambiente se percibe “no ya como espectáculo, sino como forma de vida arcaica (Mistral), como soplo de energía material irreconocible en la ciudad (De Rokha) y zona de descubrimiento de lo elemental (Neruda)” (“Función histórica de la vanguardia: el caso chileno”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 48, 1998, p. 17). Dicha tendencia de la vanguardia chilena hacia lo rural se explica, según Gabriela Mistral, por la naturaleza también rural del territorio americano

Lo que define a la narrativa de vanguardia no es el espacio ficticio en el que se sitúa su desarrollo, sino más bien la manipulación subjetiva que el autor opera en la realidad representada. En oposición a lo que intenta hacer el realismo, en este nuevo género de novelas –en el que se incluye la de Neruda– el creador interviene imprimiendo en las cosas que describe una interpretación, un valor, una perspectiva o una trascendencia particulares que van de acuerdo con el sentimiento o la intuición poética que desea expresar.

Así, por ejemplo, cuando el narrador-protagonista de *El habitante y su esperanza* se refiere a la llegada del invierno, construye en torno de ella todo un campo de relaciones semánticas que, en su conjunto, manifiestan la subjetividad del personaje: “el invierno surge de repente del mar como una red de siniestros pescados, que se pegan al cielo, amontonándose, saltando, goteando, lamentándose” (p. 219). Lo que empieza como algo que sobreviene de forma inesperada se carga rápidamente de un valor negativo a causa del adjetivo “siniestros” que califica la red de pescados. En consecuencia, si la imagen de esta red que surge del mar y se pega al cielo insinuaba la idea de continuidad, como si formaran un todo el mar-la red de pescados- y el cielo, esta unidad adquiere un tono imponente y amenazador por la dimensión tan grande que abarca, entonces, su carácter siniestro. Conforme siga avanzando la frase la negatividad irá aumentando, cobrará nuevas posibilidades con los modificadores que la prolongan: “amontonándose” (conlleva las nociones de sobreabundancia y desorden), “saltando” (el movimiento presente en el verbo anterior se torna ahora incontrolable, si se

desde el cual se escribía: “Sensibilidad nueva significa mirada inédita, pero que cae sobre las cosas con que nos codeamos, sea huerto o majada” (citada por Juan Loveluck, “Neruda y la prosa vanguardista”, en *Prosa hispánica de vanguardia*, ed. Fernando Burgos, Orígenes, Madrid, 1986, p. 129). Para Katharina Niemeyer, se trata de un proceso de transculturación en el que se aplica “la noción de modernidad estética (universal, o sea, eurocéntrica) desde la perspectiva latinoamericana”, por lo que en su opinión: “La experiencia chilena/ hispanoamericana es una experiencia intrínsecamente moderna. Y su expresión moderna es, por consiguiente, una expresión genuinamente americana” (“Acerca de la modernidad en la novela vanguardista hispanoamericana”, en *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Inke Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers y Hans Paschen (eds.), Tranvía-Verlag Walter Frey, Berlín, 2000, pp. 314 y 316).

toma en cuenta que se trata de peces), “goteando” (aparece la lluvia y su paso intermitente, pero inevitable) y en última instancia “lamentándose” (la lluvia se convierte finalmente en llanto, dolor y tristeza). Se trata de un proceso en el que la información se dosifica, nuevas imágenes se agregan a la imagen inicial completando su significado, expandiendo y enriqueciendo cada vez más su alcance expresivo.

La lluvia, la humedad, el agua, valorizadas de esta manera desde la segunda oración del texto, cobrarán una importancia capital a lo largo de toda la obra, importancia que desembocará en la sugerente escena final.<sup>16</sup> Mientras tanto, el temporal que “azota” la costa en el fragmento primero (p. 219), reaparece en el octavo, quizá el más dolorido de todos, pues en él se cuenta la reacción del protagonista ante la muerte de la mujer que ama, Irene:

Ay, Ay, las horas del dolor que ya nunca encontrará consuelo, en ese instante el sufrimiento se pega resueltamente al material del alma, y el cambio apenas se advierte. Cruzan los ratones por el cuarto vecino, la boca del río choca con el mar sus aguas llorando; es negra, es oscura la noche, está lloviendo (p. 224).

Ahora es el dolor lo que se *pega* al alma como la red de pescados se pegaba al cielo en el primer ejemplo. Las aguas aquí están explícitamente llorando y al llanto se suma la oscuridad de la noche. La reiteración de construcciones sintácticas y de elementos

<sup>16</sup> La lluvia será, por las razones que Pablo Neruda cuenta en su libro *Viajes*, uno de los elementos centrales de toda su obra: “Los largos inviernos del Sur se metieron hasta las médulas de mi alma y me han acompañado por la tierra. Para escribir me hacía falta el vuelo de la lluvia sobre los techos, las alas huracanadas que vienen de la costa y golpean los pueblos y montañas, y ese renacer de cada mañana, cuando el hombre y sus animales, su casa y sus sueños, han estado entregados durante la noche a una potencia extraña, silbadora, terrible. Para escribir también me hicieron falta por el mundo las goteras. Las goteras son el piano de mi infancia [...] me han acompañado donde me ha tocado vivir, cayendo sobre mi corazón y sobre mi poesía” (*Viajes*, Nacimiento, Santiago de Chile, 1955, pp. 56-57). Así es como el poeta plasma, en unos versos de *Residencia en la tierra*, su identificación con la lluvia: “Estoy solo entre materias desvenecijadas, / la lluvia cae sobre mí, y se me parece, / se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto, / rechazada al caer, y sin forma obstinada” (“Débil del alba”, p. 261).

semánticos idénticos o muy parecidos atrae la atención del lector sobre los componentes de la imagen que se quieren enfatizar: lluvia, noche, tristeza. Así se observa en el final del párrafo citado y el inicio del siguiente:

[...] *es negra, es oscura la noche, está lloviendo.*

*Está lloviendo* y en la ventana donde falta un vidrio, *pasa corriendo el temporal*, a cada rato, y es *triste* para mi corazón *la mala noche* que tira a romper las cortinas, *el mal viento* que silba sus movimientos de tumultos, *la habitación* donde está mi mujer muerta, *la habitación* es cuadrada, larga, *los relámpagos entran* a veces, que no alcanzan a encender los velones grandes, blancos, que mañana estarán (p. 224, yo subrayo).<sup>17</sup>

Gracias al dominio que Pablo Neruda ejerce sobre el lenguaje (dominio que traté de ejemplificar sucintamente en el análisis anterior), su escritura va mucho más allá de la simple descripción

<sup>17</sup> Con respecto al ritmo de la descripción, se pueden distinguir dos procedimientos opuestos: uno tiende hacia la rapidez, y el otro hacia la retardación. “La encontré muerta, sobre la cama, desnuda, fría” había comenzado a decir concisamente el narrador (p. 224). Pero cuando se detiene a detallar la escena, el ritmo se vuelve pausado, moroso; esto se debe tanto a las reiteraciones arriba mencionadas, como a las intervenciones de la subjetividad introspectiva del hablante. Además, el ritmo también se ve retardado por las anomalías en la sintaxis que enrarecen el sentido (sobre el desarreglo sintáctico en el lenguaje del texto véase Lucía Guerra-Cunningham, art. cit., p. 474). Nótese cómo cambia abruptamente el nivel sintáctico de los elementos enumerados en la última frase de la cita, aquellos que son tristes para el corazón del hablante: después de tres elementos que se forman de una frase nominal (la mala noche, el mal viento, la habitación) complementada con su oración adjetiva o adverbial correspondiente (que tira a romper las cortinas, que silba sus movimientos de tumultos, donde está mi mujer muerta), aparecen de pronto oraciones sujeto-predicado (la habitación es cuadrada, los relámpagos entran) que sintácticamente no se identifican como subordinadas a la oración principal (es triste para mi corazón). Sin embargo, el sentido permite deducir que tanto la forma de la habitación como los relámpagos relacionados con el próximo velorio también entristecen el corazón del hablante. Estas características particulares de ritmo y sintaxis serán constantes en el lenguaje de la novela. (Un excelente y ya clásico estudio del estilo poético de Neruda se encuentra en Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940).

objetiva de la realidad, pues el autor le imprime a ésta un sentimiento poético enteramente personal.<sup>18</sup> Como explica Saúl Yurkievich, a partir de sus experiencias vitales Neruda construye un mundo mítico que comunica en su poesía: “La naturaleza agreste del sur de Chile se fijará indeleblemente en la imaginación del poeta para constituir su basamento primordial; no sólo reiterado motivo de su obra, sino el casi permanente parangón de sus comparaciones, el vivero de sus asociaciones, la orientadora y alimentadora de sus visiones”.<sup>19</sup>

Como parte de este procedimiento poético que altera la realidad representada, aparece la ubicación limítrofe del protagonista, del habitante de la novela. Empezando por la localización de su casa con respecto al pueblo y al mar –“es la última de Cantalao, y está frente al mar estrepitoso”, separada del pueblo por un “recinto baldío” (p. 219)–, el protagonista se caracterizará, no por su aspecto o su personalidad (los cuales no se describen), sino por su constante marginación física, y también social, pues es a la vez ladrón y adúltero. Inclusive cuando se aproxima a alguna población únicamente lo esperan calles deshabitadas y caseríos abandonados, solitarios. Las extensiones desiertas que casi siempre rodean al protagonista, y que se expanden no sólo en el espacio sino también en el tiempo –en esos largos y monótonos días que “se arrastran desgraciadamente, que pasan dando vueltas sin traerse algo, sin llevarse nada” (p. 230)–, representan para el protagonista un sentimiento profundo de soledad existencial. Por momentos parece que el personaje es el único habitante de un mundo propio, interno. Si es que hay más moradores en este universo particular, éstos son “un montón de recuerdos dolorosos” (p. 227) o de sentimientos opresivos que “van amonto-

<sup>18</sup> El mismo año en que se publicó *El habitante y su esperanza*, Neruda aseveró en una entrevista: “En mi opinión el único escritor que permanece es el escritor subjetivo. Maupassant, por ejemplo, escritor perfecto pero objetivo, se hunde. Apollinaire, en cambio, está cada vez más alto. Mi intención es despojar a la poesía de todo lo objetivo y decir lo que tengo que decir en la forma más seria posible. Hasta el nombre propio me parece postizo, elemento extraño a la poesía” (la entrevista se publicó en *El Mercurio*, Santiago, el 10 de octubre de 1926; cito por su reproducción en *Nerudiana dispersa II*, p. 1050).

<sup>19</sup> “La imaginación mitológica de Pablo Neruda”, en *Suma Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 178.

nándose en la misma igualdad negativa” (p. 226), como los peces en la imagen del invierno. “La soledad comienza a poblarse de monstruos”, dirá el narrador casi al final de la obra (p. 235).

El límite entre el protagonista y lo otro comienza exactamente ahí donde su cuerpo termina, como si su cuerpo fuera una especie de contenedor que lo separara del mundo por sus orillas. Así lo expresa Neruda en los siguientes versos finales de “Ritual de mis piernas”, poema de la primera *Residencia en la tierra* (1925-1932):

En mis pies cosquillosos,  
y duros como el sol, y abiertos como flores,  
y perpetuos, magníficos soldados  
en la guerra gris del espacio,  
todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies,  
lo extranjero y lo hostil allí comienza,  
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,  
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón,  
con densa y fría constancia allí se originan.

Siempre,  
productos manufacturados, medias, zapatos,  
o simplemente aire infinito,  
habrá entre mis pies y la tierra  
extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,  
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,  
algo abiertamente invencible y enemigo (p. 288).<sup>20</sup>

Todo lo que no cabe en mi corazón, dice el poeta, todo lo que está más allá de mi cuerpo, de mi piel, es lo otro extranjero y hostil, ya se encuentre cerca de mí o a la distancia; y este límite invencible y enemigo, esta separación tenaz entre mi vida y el mundo intensifica mi aislamiento y mi soledad.

Sin embargo, en *El habitante y su esperanza* la frontera que separa al protagonista de la naturaleza y de los otros no es constante; en

<sup>20</sup> Véase Amado Alonso, *op. cit.*, pp. 120-127 para un análisis de este poema y pp. 235-237 para una descripción más detallada de su simbolismo relacionado con las extensiones que rodean al hombre.

ocasiones puede trasgredirse. Siguiendo con la comparación de las orillas del cuerpo como límites, sus ventanas abiertas, aquellas que permitirán que el personaje experimente una expansión gozosa, y un sentimiento de fusión e integración con el exterior, serán la mirada, la palabra y, por supuesto, el amor.

He estado muchas veces solo en mi vivienda mientras el temporal azota la costa. Estoy tranquilo porque no tengo temor de la muerte, ni pasiones, pero me gusta ver la mañana que casi siempre surge limpia y reluciendo. No es raro que me siente entonces en un tronco mirando hasta lejos el agua inmensa, oliendo la atmósfera libre, mirando cada carreta que cruza hacia el pueblo con comerciantes, indios y trabajadores y viajeros. Una especie de fuerza de esperanza se pone en mi manera de vivir aquel día, una manera superior a la indolencia, exactamente superior a mi indolencia.

No es raro que esas veces vaya a casa de Irene (p. 219).

Como se ha visto, unas líneas antes el narrador había descrito el invierno y la lluvia como algo negativo; aquí, una vez más, la soledad del protagonista se asocia con el temporal. Si en un principio es una soledad indolente, conforme avance la obra se tornará opresiva.<sup>21</sup> Pero así como el mal tiempo se interrumpe con la maña-

<sup>21</sup> Para Cortínez (art. cit., p. 169) y Guerra-Cunningham el fragmento VIII marca un cambio en la novela, que refleja la transición que lleva al protagonista de un estado de indolencia a otro de desesperación; a partir de este punto, dice Guerra-Cunningham, “los elementos de la realidad exterior se hacen ambiguos y hasta caóticos y la narración se despoja de toda coherencia objetiva para el lector” (art. cit., p. 471). Aunque no concuerdo con la idea de que el desarrollo de la novela implique el paso unilateral de un estado de esperanza a otro de desesperanza —por las razones que argumento en la conclusión de mi trabajo—, es innegable que hay una clara diferencia entre los primeros fragmentos de la novela y los últimos. De hecho, en una entrevista, Raúl Silva Castro tocó el punto con Neruda al comentarle que Pedro Prado prefería la primera parte de la obra a la segunda, a lo cual el autor contestó: “No me extraña. Hice esta novela en dos veces, y no creí que se iría a notar la división. Es curioso. A pesar de ello, para mí ambas partes presentan la misma identidad” (*Nerudiana dispersa II*, p. 1049). Cabe señalar que, poco antes de que apareciera la novela, el fragmento IX se publicó como un poema en prosa independiente con el título “Soledad de otoño” en la revista

na que surge “limpia y reluciendo”, el aislamiento del personaje se romperá con la posibilidad que tiene de *observar* tanto la naturaleza como a otras personas. Ésta es una de las pocas veces en que aparecen otros pobladores en la novela (comerciantes, indios, trabajadores y viajeros) y el narrador-protagonista se vincula con ellos exclusivamente por medio de su contemplación distante, que en éste como en otros casos, tiene un alcance profundo que abarca las inmensas latitudes que lo circundan. Nótese además cómo la anulación del sentimiento de soledad en el habitante está relacionada desde el inicio de la novela con su esperanza, la cual lo incita a ir al pueblo a buscar a Irene. (Volveré sobre este punto más adelante).

Yes que la contemplación por sí sola no parece suficiente para suprimir el aislamiento o el dolor del habitante. No lo es, por ejemplo, en el siguiente fragmento en el que el agua (el mar) aparece otra vez cargada de un simbolismo negativo, y la angustia que pueden experimentar los pájaros al no tener donde descansar puede equipararse al inmenso vacío que siente el protagonista después de haber perdido a Irene: “La orilla del mar es blanca y paralela desde el cuarto, moviéndose su patinaje triste y lamentándose, detrás su conjunto se hace azul, lejano, lejanísimo, y los pájaros que hasta ese límite vuelan graznando tal vez no encuentran piedra donde parar el aletazo” (p. 230). Se vuelve necesario, entonces, el contacto con los otros, ya sea por medio de la palabra o del amor.

Regreso al momento en el que el protagonista se enfrenta con la muerte de Irene; en medio de su solitario dolor, lo que anhela el personaje es volver a escuchar la voz de la amada porque, para su circunstancia alienada, la palabra es casi el único contacto posible con la alteridad:

Yó quiero oír su voz que llama de improviso, originándose en su vientre, en su sangre, su voz que nunca quedó parada fijamente en lugar ninguno de la tierra para salir a buscarla. Yó necesito agudamente recordar su voz que tal vez no conocí completa, que debí escuchar no sólo frente a mi amor, en mis oídos, sino que

detrás de las paredes, ocultándome para que mi presencia no la hubiera cambiado. Qué pérdida es ésta? Cómo la comprendo? (p. 225)

La imposibilidad de retener la voz de la mujer, o por lo menos su recuerdo, es la verdadera pérdida del contacto con ella, no la muerte. Cuando más adelante en el texto aparece la voz de Irene ya fallecida (sea que se trate de la imaginación del narrador-protagonista, de un recuerdo o de una presencia fantasmal), se restablece el vínculo entre los dos. Pero la presencia de Irene más allá de la muerte ya se había anunciado al compararla con un sonido que cubre grandes extensiones, tan grandes como las que aíslan al narrador: “Estoy sentado cerca de ella, ya muerta, y su presencia, como un sonido ya muy grande, me hace poner atención sorda exasperada, hasta una gran distancia. Todo es misterioso [...]” (p. 225).

Por el contrario, cuando no se da la comunicación con otros personajes, la separación persiste. Así sucede, por ejemplo, cuando Florencio Rivas llega a la casa del protagonista, después de haber matado a Irene: “*Él no me ha dicho nada*, él me ayuda a ensillar mi caballo, él se adelanta al trote, *él no me dice nada* [...] Mi corazón está lleno de preguntas y de valor, compañero Florencio. Irene es más mía que tuya y *hablaremos*; pero galopamos, galopamos, *sin hablarnos*, juntos y mirando hacia adelante, porque la noche es oscura y llena de frío” (pp. 223-224, yo subrayo). La imagen es casi gráfica: ambos personajes galopan juntos pero, como si fueran dos líneas paralelas, no habrá ningún contacto entre los dos porque no se hablan ni se miran.<sup>22</sup>

La supresión, por medio de la palabra, de los límites que aíslan la existencia del protagonista promueve que una de las actividades recurrentes entre él y las mujeres con las que se relaciona sea, no

<sup>22</sup> Es cierto que poco antes el narrador dice que adivina el asesinato de Irene porque lo lee escrito (otra manifestación de la palabra), pero no lo lee en una carta como la que lo pone en contacto con Tomás cuando se encuentra en la cárcel (fragmento V), sino que lo tiene enigmáticamente escrito en sus objetos o en las partes de su habitación: “Yo lo tengo escrito en los zapatos que me voy poniendo, en mi chaqueta blanca de campero, lo leo escrito en la pared, en el techo. *Él no me ha dicho nada* [...]” (p. 223). Mientras que la oralidad acerca, aquí la escritura parece tener un efecto distanciador.

simplemente el hablar, sino el acto mismo de contar. Ya sea que se cuenten eventos pasados, o que se manifiesten sentimientos, preocupaciones, miedos, anhelos, etcétera (el lector los infiere pero nunca se entera de ellos porque en el texto no se hacen explícitos), la comunicación del protagonista con Irene rompe los límites del espacio y del tiempo, haciendo posible que entre ellos compartan lo expresado. Así lo da a entender el narrador cuando le dice: “Te contaré día a día mi infancia, te contaré cantando mis solitarios días de liceo, oh, no importa, hemos estado ausentes, pero te hablaré de lo que he hecho y de lo que he deseado hacer y de cómo viví sin tranquilidad en el hotel de Mauricio” (pp. 222-223). Pero también, y esto me parece lo más importante, en el fragmento XI la comunicación permite que Lucía se sitúe del mismo lado de la frontera que encierra al protagonista; así, gracias al amor, se enfrentan juntos a la “tumultuosa soledad” (asociada con el agua y la oscuridad), para romper cercos y límites:

vamos, cántame la barcarola de todo lo infinito que yo deseo, mi pequeña; *estamos los dos, y somos los habitantes del límite que sólo nosotros podríamos pisar*; cántame la barcarola de las tumultuosas soledades del mar, lo profundo, lo oscuro, lo tumultuoso de la noche del mar, quiero saber por tu boca de color de coral infantil el crecimiento de las mareas, cuéntame cómo se arrollan, se estiran, se encogen llevando adentro pescados vivos y floraciones de luto [...] (p. 229, yo subrayo).

Llama la atención la alianza *contar cantando* que se repite en las dos citas anteriores, pues más que un juego de paronomasia, lo que se expresa en ella es, otra vez, la conjugación de dos formas expresivas: narrativa y poesía. Por otra parte, la armonía y el ritmo, explícitos particularmente en el estilo de este pasaje, e implícitos en el canto sobre el mar y sus elementos –canto gracias al cual la soledad se comparte–, contrastan radicalmente con aquel “rumor del mar [que] alimenta su dura distancia” (p. 222), que aparece en un momento anterior de la obra.

Al pasaje citado sigue una escena erótica entre el protagonista y Lucía que, evidentemente, implica la anulación total de la alteridad. La noción de que el contacto amoroso con otro cuerpo

libera al poeta de su encierro ensimismado aparece muchas veces en la poesía de Neruda; quizá uno de los ejemplos más representativos lo constituyan los siguientes versos de *El hondero entusiasta* (escrito cerca de 1923 pero publicado sólo en 1933):

.....  
 Libértame de mí. Quiero salir de mi alma.  
 Yo soy esto que gime, esto que arde, esto que sufre.  
 Yo soy esto que ataca, esto que aúlla, esto que canta.  
 No, no quiero ser esto.  
 Ayúdame a romper estas puertas inmensas.  
 .....  
 Ansíame, agótame, viérteme, sacrifícame.  
 Haz tambalear los cercos de mis últimos límites (p. 172).

Sin embargo, la misma idea puede adquirir matices diferentes. Así, cuando el narrador de *El habitante y su esperanza* dice en el fragmento XIV: “Tendré cuidado. La distancia del mar es opresora, invade, subí los escalones pensando en ella, y la manera de medirla poniendo mi cuerpo en su orilla alargándolo hasta palidecer” (p. 232), parece, en primera instancia, que ese “pensando en ella” se está refiriendo a la distancia opresora del mar que él mide con su cuerpo; aquí los límites del cuerpo que se alarga hasta *palidecer* se asimilan directamente a la orilla (también *blanca*) del mar. Pero como inmediatamente después se mencionan los fantasmas con los que puede quedarse solo un hombre, el sentido de la primera frase puede entonces ser otro: “pensando en ella” quizá está aludiendo al recuerdo de una mujer (¿Irene?) y a la manera de medirla extendiendo su cuerpo a la orilla del de ella. “Hoy me he tendido junto a una joven pura / como a la orilla de un océano blanco,” dirá Neruda en “Ángela Adónica” de *Residencia en la tierra* (p. 275).

Cualquiera que sea la forma en que el habitante pueda experimentar una especie de integración con la naturaleza o con otras personas, lo cierto es que siempre tendrá el anhelo de salir de su ensimismamiento. El tiempo de soledad, de aislamiento o de tedio llegará invariablemente a un fin, cuando sobrevenga en el espíritu del protagonista una *fuerza de esperanza* que lo incite a la acción, a buscar lo que se encuentra más allá de los límites que lo rodean, a

reunirse con Irene, con Lucía o con alguien más, ya que la posibilidad permanece abierta. No importa que después de huir de sí mismo regrese al punto de partida, pues a pesar de la “desesperación de salir de ninguna parte y llegar allí mismo” (p. 226), la vida del protagonista continuará siendo conducida como “un instrumento en busca de una esperanza” (p. 221). Esa esperanza será la única que se mantendrá ilimitada. En algún momento el narrador lo menciona: “lo que yo solo, pobre habitante perdido en la ola de una esperanza *que nunca se supo limitar*, puede desear para acallar sus pensamientos tristes” (p. 229, yo subrayo). Incluso contra la degradación provocada por el tiempo —aquella que representa el “animal del otoño” (fragmento IX), aquella que provocó que Irene pasara de ser una mujer viva a un cuerpo muerto, y después sólo un fantasma, un recuerdo o un sueño—, subsiste la esperanza: el retrato de Irene “completamente inolvidable” (p. 227).<sup>23</sup>

A lo largo del texto aparece con notoria recurrencia la imagen de una habitación con una ventana. Me parece que ella representa gráficamente el encierro del habitante y su constante posibilidad de romperlo, como cuando literalmente está encarcelado y en su celda hay una pequeña ventana, muy triste, pero por donde alcanza a ver el cielo. El aislamiento del habitante puede hacerse extremo; así ocurre cuando está con el cuerpo muerto de Irene y por la ventana sin vidrio entra el temporal (aquí la ventana de la habitación no funciona como una salida, sino que permite la entrada del dolor representado por el mal tiempo). Pero también el confinamiento del protagonista se llega a anular totalmente cuando está con Lucía, ya no dentro del cuarto de una casa de huéspedes, sino caminando a lo largo de la costa, admirando el paisaje marino, y experimentando un sentimiento de unión con la mujer y con el

<sup>23</sup> El deterioro causado por el paso del tiempo se había relacionado antes con la imposibilidad de fijar una imagen: “El anochecer es igual en todas partes, frente al corazón del hombre que se acongoja, vacila su trapo y se arrolla a las piernas como vela vencida, temerosa. [...] en esa hora débil, en que nadie puede retratarse, porque las condenas del tiempo son iguales e infinitas, caídas sobre la vacilación o las angustias” (p. 222); por ello, un retrato inolvidable se contrapone aún más a la acción del tiempo. Curiosamente lo único que diferencia la “presencia” de Irene de su fotografía es el impermeable cerrado con el que se aparece (p. 226), como si ella estuviera protegida de toda la negatividad con que se ha asociado la lluvia.

ambiente natural que lo rodea. Resulta sumamente interesante comparar las diferencias que existen entre las innumerables menciones que aparecen de la habitación o la ventana, pues en ellas se refleja la compleja relación entre el habitante, su ensimismamiento y su esperanza por romperlo.<sup>24</sup>

En este sentido, lo que presenta la obra, más que un desarrollo progresivo que avance linealmente como si se tratara del paso de un estado de esperanza a otro de desesperanza o viceversa, es más bien un movimiento oscilante en el que conviven ambos estados continuamente. La mayoría de los críticos interpreta el final de la novela como si desembocara en un estado de profunda desesperanza en el protagonista, a causa de su imposibilidad por cumplir su deseo de vengarse de Florencio Rivas.<sup>25</sup> Si bien el pasaje XV en donde se lleva a cabo este intento de venganza es casi imposible de explicar, —pues si el lector espera un final “novelesco” se enfrenta con un pasaje onírico en donde se mezclan una gran cantidad de símbolos que pueden tener más de un sentido, por lo que a fin de cuentas no se sabe con certeza qué fue lo que sucedió—, lo que lleva a muchos a esta interpretación es la nostálgica escena final y su contraste con el amanecer limpio y reluciente del primer fragmento de la obra:

Ahora estoy acodado frente a la ventana y una gran tristeza empaña los vidrios. Qué es esto? Dónde estuve? He aquí que de esta casa silenciosa brota también el olor del mar, como saliendo de una gran valva oceánica, y donde estoy inmóvil. Es hora, porque la soledad comienza a poblarse de monstruos; la noche titila en una punta con colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua (p. 235).

<sup>24</sup> Menciono sólo algunos ejemplos de las variantes de la imagen de la ventana: cuando el protagonista se reúne con Irene en su habitación, por la ventana “el anochecer cruza como un fraile, vestido de negro” (p. 222); un cuarto de hotel tiene “ventana con vista a la lluvia” (p. 226); Lucía hace un bosquejo de dos sombras metidas en una ventana (p. 228); después de que el protagonista ha deambulado algunos días cerca del cementerio, el temporal lo hace “rodar” a la ventana de su vivienda (p. 229); el anhelo “se hace invisible como una gota de lluvia pegándose a un vidrio” (p. 230).

<sup>25</sup> Entre los que sustentan esta posición se encuentran Lucía Guerra-Cunningham, Hernán Loyola y Alain Sicard.

Sin embargo, tomando en cuenta que a partir de la segunda mitad del texto los fragmentos no siguen una secuencia temporal cronológica, ¿existe alguna razón para asegurar que el último fragmento de la novela narra el final de la serie de eventos relatados en el tiempo ficticio? Aun si así fuera, al final del texto, a pesar de que el narrador se encuentra inmóvil, aparece la expresión “es hora”, la cual denota una futura acción, que permite pensar que el protagonista volverá a experimentar esa fuerza de esperanza que lo impulse a salir de sus límites. Es, sin duda, un final *abierto* que concuerda perfectamente con el principio de la novela: la locución “Ahora bien” con que, *in media res*, inicia el texto igualmente sugiere que la historia no comienza en este punto preciso. Así, los bordes de la ficción se desdibujan.

Dichas características del texto, sumadas a la yuxtaposición de significados y de elementos sintácticos o de diferentes fragmentos que no parecen tener una relación clara entre sí, dan la sensación de que todo el relato ocurre en el interior del personaje. A esto también contribuye la continua mezcla entre la narración y el registro de los pensamientos o sentimientos del protagonista (ni siquiera los diálogos se distinguen gráficamente). El mismo narrador lo afirma: “Voy a decir con sinceridad mi caso: lo he explicado sin claridad porque yo mismo no lo comprendo. Todo sucede dentro de uno con movimientos y colores confusos, sin distinguirse” (pp. 231-232).

En fin, como en su poesía, en *El habitante y su esperanza* Neruda no determina ni explica el significado de sus palabras. Detrás de la realidad que describe reside un universo de símbolos e imágenes cambiantes—como la ventana, la habitación, el agua, la noche o los peces— que enrarecen el sentido del relato, permitiendo que éste tenga diferentes interpretaciones. Así, Neruda logra manifestar la visión poética con la que concibe el mundo; visión que comparten sobre todo las obras que escribió en su primera etapa creativa, la cual se caracteriza por el constante retraimiento de la voz poética.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Si bien este ensimismamiento se reforzó por la experiencia de desolación que significó para el autor su exilio en el lejano Oriente—lo cual se refleja claramente en los dos primeros tomos de *Residencia en la tierra* (1925-1935)— es importante observar que ya estaba muy presente desde sus primeras obras, sobre todo

Para hacerlo, en este caso adopta la forma de la novela; sin embargo, se muestra sumamente cuidadoso para no caer en las restricciones del género tradicional, las cuales él mismo descalificó poco tiempo después de publicar su obra:

La novela es la clásica emboscada del escritor. Éste se pega fraudulentamente al miserable ser de la realidad y su expresión se convierte en desnudos residuos, en congregaciones estériles de acciones y su premeditado fluir se arrastra a cansados tumbos. La mala ley del sensacionalismo, del naturalismo, del localismo inaugura casi siempre la pluma del joven autor y lo convierte en vástago de innumerables generaciones decaídas. En tal corriente de libros no aparece ningún elemento sobrenatural o delicado, su tejido es supersticiosamente igual y no desarrolla esa sustracción del alma al mundo que guarda como tesoro la condición de poeta ejemplar.<sup>27</sup>

A diferencia de los narradores que critica, Neruda, poeta ejemplar él mismo, logra ir más allá de la simple descripción objetiva de la realidad; su prosa se enriquece continuamente con los atisbos poéticos que le infunde. Por ello, más que una serie de acciones o eventos relatados, este texto constituye una *aventura poética*, un experimento del lenguaje plenamente personal en el que Neruda indaga la naturaleza ensimismada de su ser:

Os debo contar mi aventura, a vosotros los que por completo conocéis el secreto de las noches y os alimentáis de ese misterio, a vosotros los desinteresados vigilantes que tenéis los ojos abiertos en la puerta de los túneles, allí donde una luz roja parpadea el peligro, y gusanos de luz verde cruzan su vientre, a vosotros los que conocéis el destino de la vigilia y que en el mar, en el desier-

en *Tentativa del hombre infinito* y en *El habitante y su esperanza*, ambas de 1926. Sin embargo, incitado por el comienzo de la guerra civil española en 1936, a partir de la *Tercera Residencia* (1934-1945) Neruda ensanchará su perspectiva y se hará solidario con los acontecimientos sociales e históricos.

<sup>27</sup> Prefacio a J. Pérez-Doménech, *La moscovita de los trasatlánticos*, *Lectura selecta*, revista semanal de novelas cortas, Santiago, núm. 30, 8 de abril de 1927; cito por su reproducción en *Nerudiana dispersa I*, pp. 325-326.

to, en el destierro, veis nacer y crecer las grandes mariposas de alas de trapo que brotan del sueño incompatible, a vosotros los pescadores, poetas, panaderos, guardianes de faro, y a los que demasiado celosos por guardar una inquietud, conocen el riesgo de haber estado una sola vez siquiera frente a lo indescifrable (p. 233).

El poeta se convierte en un vidente que, como quería Rimbaud, llega a lo “desconocido”.<sup>28</sup> Sus lectores deben participar activamente en la aventura, manteniéndose vigilantes con “los ojos abiertos en la puerta de los túneles” (p. 233), pues ellos también se enfrentan al misterio, a lo indescifrable.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Autores

NERUDA, Pablo, *Viajes*, Nascimento, Santiago de Chile, 1955.

———, *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*, ed. y notas Hernán Loyola, intr. Saúl Yurkievich, pról. Enrico Mario Santí, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

———, *Obras completas IV. Nerudiana dispersa I 1915-1964*, ed., pról. y notas de Hernán Loyola, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

———, *Obras completas V. Nerudiana dispersa II 1922-1973*, ed., pról. y notas de Hernán Loyola, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

RIMBAUD, Arthur, “Lettre à Paul Demeny”, en *Oeuvres complètes*, ed. Antoine Adam, Gallimard, París, 1972 (*Bibliothèque de la Pléiade*), pp. 249-254.

<sup>28</sup> “Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, —et le suprême Savant— car il arrive à *l’inconnu!*”. “Lettre à Paul Demeny”, *Oeuvres complètes*, ed. Antoine Adam, Gallimard, París, 1972 (*Bibliothèque de la Pléiade*), p. 251.

## 2. Otras obras

- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940.
- CARDONA PEÑA, Alfredo, "Pablo Neruda: breve historia de sus libros", *Cuadernos Americanos*, núm. 6, 1950, pp. 257-289.
- CONCHA, Jaime, "Función histórica de la vanguardia: el caso chileno", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 48, 1998, pp. 11-23.
- CORTÍNEZ, Carlos, "Interpretación de *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda", *Revista Iberoamericana*, núms. 82-83, enero-julio de 1973, pp. 159-173.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía, "*El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda: primer exponente vanguardista en la novela chilena", *Hispania*, 60 (1977), pp. 470-477.
- LOVELUCK, Juan, "Neruda y la prosa vanguardista", en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986, pp. 125-135.
- LOYOLA, Hernán, "*El habitante y su esperanza*: relato de vanguardia", en *Actas del Simposio Internacional de Hispanistas*, ed. Matyas Horanyi, Kaidó, Budapest, 1978, pp. 195-204.
- NIEMEYER, Katharina, "Acerca de la modernidad en la novela vanguardista hispanoamericana", en *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Inke Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers y Hans Paschen (eds.), Tranvía - Verlag Walter Frey, Berlín, 2000, pp. 306-318.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Duke University Press, Durham, 1982.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- SICARD, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, trad. Pilar Ruiz Va, Gredos, Madrid, 1981.
- YURKIEVICH, Saúl, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", en *Suma Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 178-219.

## LAS PRIMERAS INVENCIONES DE FELISBERTO HERNÁNDEZ. UNA ESTÉTICA DEL “MIENTRAS ESCRIBO” Y DE LA APERTURA TEXTUAL

DANIEL ZAVALA  
EL COLEGIO DE MÉXICO

Para José Pedro Díaz, uno de los mejores conocedores de la vida y obra de Felisberto Hernández, los textos de la primera época del escritor uruguayo son sólo “atisbos, esbozos, apuntes y, sobre todo, búsquedas”.<sup>1</sup> Afirmación un tanto sorprendente en quien ha estudiado de manera tan detenida y sistemática la obra de este escritor, pues otros críticos reconocen que el primer Felisberto es, quizás, tan profundo y complejo como el de la madurez creativa.<sup>2</sup> Es en este sentido que Julio Prieto cuestiona la división, hasta cierto punto arbitraria, de sus textos en tres etapas, ya que sugiere “la idea de una ‘evolución’ en la escritura hernandiana que dista de ser evidente: las distintas ‘épocas’ son más bien modos de escritura que a menudo se solapan entre sí y, por lo demás, ya la primera ‘época’ contiene en lo fundamental los rasgos distintivos de una escritura que en sus distintas circunvoluciones se dedicará a renovar sus énfasis antes que a ‘superar’ marchitas etapas”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> J. P. Díaz, “Más allá de la memoria”, *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), p. 7. Véase también, del mismo autor, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Planeta, Montevideo, 2000, especialmente el capítulo “Los ‘libros sin tapas’ (1925-1931)”, pp. 165-171.

<sup>2</sup> Julio A. Rosario, por ejemplo, afirma: “Un libro como *Fulano de tal* (1925) es tan importante como lo puede ser *El caballo perdido* (1943). Compréndase: no hablamos de calidad artística, sino más bien de lo que el escritor articula en ese primer texto” (*La obra cuentística de Felisberto Hernández: “Escribir sobre lo que no sabe”*, tesis de doctorado, University of New York, 1982, pp. 2-3).

<sup>3</sup> J. Prieto, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002, p. 264.

Gustavo Pérez Firmat señala que la ficción vanguardista resultaba más bien excéntrica frente a otros géneros de la vanguardia. Era, si se permite la expresión, marginal dentro del gran cauce general.<sup>4</sup> En este trabajo examinaré justamente algunos textos de Felisberto Hernández que –dado el escaso interés que con frecuencia parecen despertar– podríamos llamar “marginales dentro de lo marginal”: algunas prosas anteriores a la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). Yaunque centraré mi análisis en “Filosofía del gángster”, “Tal vez un movimiento” y “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, haré referencias constantes a otros textos del mismo periodo.<sup>5</sup>

Uno de los elementos que vinculan de manera más evidente estas tres prosas es un rechazo constante del pensamiento lógico-racional –en el sentido de instrumento epistemológico de la tradición filosófica de Occidente.<sup>6</sup> El narrador de la “Filosofía del gángster”, por ejemplo, remata luego de un extenso comentario acerca de la vanidad: “Bueno, pero estos son chismes, objetos o funciones de la razón, y ésta me es bastante desconocida. (¡Oh, lector, ya lo habrás pensado!)” (p. 148). Para este personaje la racionalidad implica un peligro inminente de destrucción, abierto o velado:

Como yo observo poco mi razón, cuando la observo –estas observaciones suelen ser separadas por largos periodos– ella se me aparece como una estrella que trae cola, es decir, como un cometa, y me es tan desconocida ella como su cola: no sé si tocará mi

<sup>4</sup> Escribe Pérez Firmat: “La ficción vanguardista existe entre paréntesis. Desde su concepción el género gozó de un estatus subordinado, liminar, una ubicación parentética ampliamente documentada en la reacción hostil de muchos críticos” (*Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Duke University Press, Durham, 1982, p. 139, *apud*. J. Prieto, *op. cit.*, p. 14).

<sup>5</sup> Citaré, salvo indicación en nota a pie, por Felisberto Hernández, *Obras completas*, tomo I, introducción, ordenación y notas José Pedro Díaz, Arca-Calicanto, Montevideo, 1981. En adelante, después de las citas, sólo anotaré entre paréntesis y dentro del texto el número de la página. “Filosofía del gángster” y “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” fueron publicados por Hernández en revistas. “Tal vez un movimiento” es un texto inédito recogido póstumamente en la primera edición de las *Obras completas*, tomo I, de Felisberto Hernández.

<sup>6</sup> Para una síntesis útil del problema, véase José Ferrater Mora, *Diccionario filosófico*, IV, Ariel, Barcelona, 1994, s. v. RAZÓN.

planeta y lo asfixiará con gases que tengo a bien suponer, o en qué forma lo destrozará: ni siquiera sé si ya me habrá destrozado, porque yo tengo una manera de suponerme el destrozo –en forma violenta, de choque o de asfixia– y ella bien puede destrozarme de otra manera: lenta, disimulada, y hasta como persuasiva (p. 148).

El narrador de la segunda parte de “Filosofía del gángster”, “El taxi”, lleva su desconfianza del pensamiento lógico-racional a los extremos: no sólo descreo de las certidumbres que éste pueda brindar, también desconfía hasta de la idea tradicional de ignorancia, y prefiere ignorar que ignora:

... hay algo que no me concluye de conformar, ni mucho menos: por un lado me infla de satisfacción, pues me encuentro que mientras perseguía a tipos determinados, también me invadieron sombras que ahora tengo cierta ilusión de comprender; con respecto a la ilusión, no sé bien hasta qué punto es, y cómo ésta se siente y se comprende: con respecto a comprender, no sé bien qué sentido tiene comprender; con respecto a sentido, no sé bien qué es sentido; con respecto a saber no sé qué es saber; y muy especialmente no sé, ni tengo sentido, ni comprendo, ni tengo la ilusión, de lo que quiero; y así sucesivamente; sin saber bien, tampoco, lo que es ignorar, tal vez aspire a ignorar artísticamente o graciosamente; tengo terror a ignorar con seguridades, quiero ignorar sin seguridades; y lo que más me asusta es ignorar con una sola seguridad... (p. 151).

Las largas citas donde algún personaje hernandiano manifiesta su suspicacia hacia la racionalidad convencional podrían multiplicarse: desde la presentación de “hombres consagrados locos que parecen inteligentes”, quienes cuestionan a los otros inteligentes –a los genios– (“Prólogo” de *Fulano de tal*), hasta la preferencia por lo que se denomina “pensamiento disociativo” (“La cara de Ana”).

Justamente, uno de los aspectos que parecen derivarse del escepticismo de Felisberto Hernández hacia lo lógico-racional es la presencia subversora y constante de personajes que tradicionalmente resultan muy poco fiables, ex-céntricos, en su narrativa: de los objetos que vendrían a representar una racionalidad acaso más

genuina (“La piedra filosofal”) a los protagonistas enloquecidos, los cuales aparecen desde su primer libro, pasan por *La cara de Ana*, y llegan a los tres textos que aquí estudio. Dementes, *sinvergüenzas*, gánsters y alguien al que sólo conocemos como *fulano de tal*: personajes que a veces exaltan la “infidelidad a lo doctrinario”<sup>7</sup> o que estallan en hilaridad ante las grandes ideas.<sup>8</sup>

De acuerdo con la crítica, la incredulidad hernandiana en la racionalidad es una consecuencia del magisterio ejercido por el pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira.<sup>9</sup> Julio A. Rosario piensa que el “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” sería un ejemplo de la crítica vazferreiriana a la tendencia humana a explicarlo todo valiéndose del pensamiento racional,<sup>10</sup> lo cual nos lleva constantemente a “convicciones absolutas y cerradas”.<sup>11</sup>

Para Felisberto Hernández, una forma de combatir esas “convicciones absolutas y cerradas” es mediante las “ideas en movimiento”. En el texto “Tal vez un movimiento” se presenta a un personaje recluido en un manicomio, quien nos habla de la “idea” que él tiene. Ésta, nos dice, no es una idea fija como las de sus compañeros de encierro, sino más bien “una idea movida” (p. 184). Pero, para hablar de su idea, parece necesario formular una idea previa: la de “movimiento”. Él se resiste a seguir esos principios del pensamiento lógico:

<sup>7</sup> Dice el narrador de “Juan Méndez”: “Aquí mi personaje me habla de la fidelidad; pero yo recuerdo de la fidelidad que muchos hombres han tenido a sus ideas, doctrinas, teorías, etc., y le he puesto una cara que creo que nunca más me hará esta observación” (p. 161).

<sup>8</sup> El protagonista de “La suma”, parece tener una especie de revelación súbita de conocimiento, de “epifanía cognitiva”, ante un viejo amigo al que por primera vez en la vida observa con verdadera atención, esto simbolizado por uno de los más consagrados métodos epistemológicos de la modernidad: el resultado de una operación matemática. Dice el personaje: “Una vez en una kermesse yo estaba con el espíritu un poco extraño: tenía un poco de angustia y de cansancio. De pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total. Eso me produjo una sensación y una reacción tan rara que me reí toda la noche” (p. 117).

<sup>9</sup> Véase especialmente J. P. Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, tomo I, Arca, Montevideo, 1991, pp. 88-100.

<sup>10</sup> J. A. Rosario, tesis cit., p. 6.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7.

No, yo quiero tener como idea importante, como la que más me preocupa, la idea de movimiento. Realizar esa idea sería realizar un movimiento. ¿Pero qué movimiento? ¿Un movimiento de qué? Realizar un movimiento de una idea. Pero la idea de por sí, ¿no describe un movimiento? Sí, pero yo quiero describirla con otra cosa que no sea la idea, pero que me haga sentir la idea moviéndose (p. 184).

Acorde con otros personajes hernandianos, el narrador de “Tal vez...” se resiste al conocimiento como una certidumbre definitiva: “La idea que yo siento se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón de medida con agarra-deras doradas” (p. 184). Así, el protagonista se halla frente a tres grandes obstáculos para la expresión de sus ideas en movimiento:

Hablando con muertos conocidos, o expresándome con pensamientos corrientes, diré que encuentro tres muertos que se interponen en la realización de mi idea: Primero, la dificultad que existe en dejar vivir una idea, en que ésta no se pare, se termine, se asfixie, se muera, se haga pensamiento conceptual, es decir, otro muerto más. Segundo, que al observar la idea con otra idea no se detengan las dos, en vez de una. Y tercero, que al expresar esa idea con muertos, o pintarlas con letras, o con lo que sea, no se detengan ninguna de las tres (pp. 185-186).

Este problema lo lleva a la necesidad de “sentir con otra cualidad de ideas, con otra cualidad de pensamiento que sea vivo” (p. 186). Y la solución lo pone delante de uno de los hallazgos más importantes de la narrativa hernandiana que estoy estudiando; expresada, además, con una de sus líneas más logradas: “Ese movimiento vivo [de las ideas] lo tengo que sacar del mientras vivo, del mientras siento, del mientras pienso” (p. 186).

A mi juicio, la cita anterior podría completarse: “Ese movimiento vivo lo tengo que sacar del *mientras escribo...*”.<sup>12</sup> Esta noción de la

<sup>12</sup> Ana María Barrenechea (“Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte

escritura como una observación del proceso que la hace posible está presente en el “Diario de pocos días”: “Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo escribo” (p. 155). Asimismo, el narrador nos aclara que su escritura no tiene un fin ulterior al mero deseo de entregarse al *mientras escribo*: “...no me propongo otra cosa que llenar este maravilloso cuaderno que poco a poco se irá llenando...” (p. 158).

La certeza felisbertiana de que la escritura genuina sólo puede ser un *mientras escribo* lo lleva a explorar –y sobre este punto abundaré más adelante– todo suceso del pasado mediante una actualización de la experiencia: como un *mientras* que es, inevitablemente, el *ahora* de la remembranza. Esto explicaría que una historia que ocurrió “Hace dos días” se estructure en cinco secciones que comienzan, de manera invariable, con un adverbio temporal: *ahora*. El texto inicia con la frase: “Ahora, escribiré la historia de unos momentos extraños” (p. 137). Momentos que, implícitamente, se reconoce que no son por necesidad los que en efecto se vivieron, sino una actualización a través de la escritura, la cual les dará cierta coherencia, por lo menos *mientras se escribe*: “Ahora podré acomodar tranquilamente el mayor número de detalles...” (p. 137).

Desde luego, la apología del *ahora* como una forma del *mientras escribo*, hace que algunos personajes-escritores de Felisberto Hernández no se detengan un solo instante y que comiencen a desconfiar en cuanto se empieza a evaporar el *ahora* y el *mientras*. Cuenta el protagonista del “Diario de pocos días”, en la sección titulada “El día de la gran obra”, que una mañana despertó con la certidumbre de poder realizar ésta, para lo cual necesitaba otro cuaderno y tuvo que ir al almacén: “...me gustó mucho el color de las tapas de uno de los cuadernos, decidí comprar precisamente ése; el nombre del cuaderno era ‘Adelante’ y así como los jugadores presienten la suerte en el primer número que ven, así presentí yo que si le ponía a la obra ‘Adelante’ acertaría a realizar la gran obra: el título ‘Adelante’ era la cábala para que saliera la gran obra”

Ávila, Caracas, 1978, pp. 191-192) ve ese juego del *mientras* en uno de los párrafos de *El caballo perdido* y en “Tal vez un movimiento”. Sin embargo, sólo apunta el hecho sin analizarlo con detenimiento.

(p. 161). Así como el adverbio “ahora” es significativo en “Hace dos días”, el título “Adelante” parece estar insinuándonos algo: cuando a una obra se le empieza a agotar el *mientras*, es urgente pasar de inmediato a otra cosa, pasar *adelante* rumbo a un nuevo *mientras escribo*. Esto parecen confirmarlos dos hechos: primero, que estamos llegando a las últimas líneas del “Diario de pocos días”, y es probable que se nos indique que se está consumando en ese texto el *mientras*, y hay que buscar uno nuevo; segundo, que el *mientras* del cuaderno “Adelante” se agotó ese mismo día, “el día de la gran obra”, pues a la mañana siguiente el narrador —quien al parecer está a la cacería de otro *mientras*— se empezó a enamorar de un cuaderno distinto (p. 161). Gesto análogo al del protagonista de “El taxi”, quien, al percatarse de que los vehículos paran pero sus “ideas siguen” (p. 152), abre la portezuela del auto y se lanza fuera del mismo para perderse entre la multitud.

Probablemente, este elogio del *mientras* —que implica un rechazo de todo lo estático, de todo lo que no sean “ideas movidas”, de todo aquello que no siga *adelante*— presupone que el personaje del “Diario de pocos días” vea en la velocidad la única posibilidad de escape contra las certezas categóricas: “No, no pensaré despacio” (p. 156). Tampoco es recomendable la lentitud en el proceso de la escritura, pues casi siempre implicará una premeditación ajena al movimiento de las ideas:

Con lo de escribir tampoco quiero transar: unos quieren escribir con lentitud para que las cosas salgan hondas —yo no me puedo detener— otros harán promedios de escribir con cierta espontaneidad y pensando un poco despacio cómo realizarán la espontaneidad. Esta transacción me enfurece. Yo no puedo detenerme ni un momento porque me caigo. A veces, cuando hago una afirmación, o termino o redondeo un concepto, siento instintivamente el error como si el avión encontrara en su marcha un pozo de aire. Pero no importa, sigo, quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo (p. 156).

A mi juicio, la apología del *mientras* explicaría de manera satisfactoria, además, el hecho de que, desde el comienzo de su tra-

vectoria narrativa, Felisberto Hernández se haya interesado tanto por los diarios y los libros de memorias: el “Diario” de *Fulano de tal*, “Diario de pocos días”, *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria* y tantos otros textos que tienen el espíritu de la remembranza. Acaso sea mediante los libros memorialistas que se vuelve más factible la contemplación del *mientras*: si ya no es posible la recuperación efectiva de lo vivido en el pasado, la justificación de esa vida se puede dar *mientras escribo*. Ytal vez las páginas que se hallan más cerca del *mientras vivo* son los diarios personales.

Es evidente que el momento de la redacción de unas memorias es un *mientras* que sólo puede ser el *ahora* del instante de la escritura. Escribe Rocío Antúnez: “El punto de partida y de llegada [de las memorias] es la evanescente línea del presente, el punto y el momento de la enunciación, puente de lanzamiento hacia el futuro”.<sup>13</sup> Afirmación con la que estoy de acuerdo, excepto en su aseveración final: en tanto que a Felisberto sólo le interesa el *mientras*, no me parece que haya en cada uno de sus libros una búsqueda de proyección hacia el futuro. Por su parte, Pedro Lange-Churion apunta que: “...en sus textos memorialistas lo que importa no es tanto la autenticidad de lo recordado, sino el proceso de re-presentación que caracteriza el trabajo de la memoria”.<sup>14</sup> Hay consenso entre los críticos sobre esta cuestión:<sup>15</sup> las de Felisberto, más que auto-biografías, son –conforme a la denominación de Ana María Barrenechea– auto-texto-graffias.<sup>16</sup>

En tanto que Felisberto Hernández reconoce la inautenticidad de lo recordado, se comprende que lo vea como una mera representación escritural, un simple “teatro del recuerdo”, como lo lla-

<sup>13</sup> R. Antúnez, “Yo, mi personaje central”, *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), p. 298.

<sup>14</sup> P. Lange-Churion, *La escritura de lo extraño y el itinerario del deseo en la narrativa de Felisberto Hernández*, tesis de doctorado, University of Cincinnati, 1988, p. 115.

<sup>15</sup> Véanse en especial el número 7 de la revista *Escritura*, dedicado a la obra de Felisberto Hernández; el libro de Horacio Xaubet, *Desde el fondo de un espejo: auto-biografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Fundación Banco de Boston, Montevideo, 1995; la sección “La memoria” de Julio A. Rosario, tesis cit., pp. 36-44; y el ensayo de Ana María Barrenechea, *op. cit.*, pp. 159-194.

<sup>16</sup> Véase A. M. Barrenechea, “Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: ‘La cara de Ana’”, *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), pp. 57-68.

ma en *El caballo perdido*.<sup>17</sup> Y como lo observa Antúnez: “No sólo hay espectáculos que integran la acción, sino también una tendencia discursiva a asimilar los hechos y el discurso con algún tipo de espectáculo: ‘mi teatro del recuerdo’, ‘no puedo pensar si la proyección es nítida’, ‘No sé si yo mismo soy el operador’, ‘No sé si la compañía teatral se había equivocado de teatro’, etc.”.<sup>18</sup>

El espectáculo que se menciona con implicaciones importantes en las páginas del “Diario de pocos días” es el del cinematógrafo. El personaje, entregado al placer del cuaderno en el que escribe, dice que “quisiera llenarlo enseguida y después leerlo ligero como cuando apuran una cinta cinematográfica” (p. 154). La velocidad con que corre el cinematógrafo lo ayudará, además, para entregarse a sus ideas movidas y evitar la lentitud que atrae las convicciones definitivas: “para llenar el cuaderno y hacer el juego del cine me servirán muchas prevenciones contra mí, contra los vicios y contra muchas ideas filosóficas” (p. 154).

Julio A. Rosario escribe una nota reveladora: “...entre fotografiar y cinematografiar hay una oposición radical. La fotografía es un ‘haber-estado-allí’, según Barthes. Mientras que el cine (al contemplarse una película) es un ‘estar-aquí-viviente’, según Metz”.<sup>19</sup> Si la redacción de un diario es, para Felisberto Hernández, la búsqueda de la actualización de la experiencia vital a través de un *mientras escribo*, es lógico que se recurra a la técnica cinematográfica: con ésta parece poder alcanzarse el anhelado “estar-aquí-viviente”.

En el “Diario de pocos días” observamos al protagonista entregarse a la autocontemplación más obsesiva: “Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento” (p. 155). Esto, sin embargo, no garantiza un verdadero conocimiento del yo en el ejercicio memorialista ni su adecuada transmisión escrita: “...pensé que por más que me observara nunca entendería bien nada de mí,

<sup>17</sup> F. Hernández, *Obras completas*, tomo II, Arca-Calicanto, Montevideo, 1982, p. 25.

<sup>18</sup> R. Antúnez, art. cit., p. 299. Sobre el tema del espectáculo véanse, además, J. P. Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, tomo I, Arca, Montevideo, 1991, pp. 14-32; y Alicia Borinsky, “Espectador y espectáculo en *Las Hortensias* y otros cuentos de Felisberto Hernández”, *Cuadernos Americanos*, núm. 4, 1973, pp. 237-246.

<sup>19</sup> J. A. Rosario, tesis cit., pp. 36-37.

nunca lo podría escribir, y si lo llegara a escribir no tendría ninguna utilidad ni ningún placer” (p. 155). Ésta parece ser una de las razones por las cuales muchos de los textos de Felisberto Hernández finalizan con un gesto que remite a la idea del silencio, de una no-escritura proyectada hacia el futuro.

Julio Prieto comenta sobre los textos de Felisberto y Macedonio Fernández que “este modo de escritura limítrofe deviene, en la radicalidad de su crítica, una anti-escritura: una escritura ‘imposible’ –hipotética, no viable–...”.<sup>20</sup> Ante el avasallante deseo de escribir sus recuerdos de “ella”, el protagonista de “Hace dos días” sufre porque “la necesidad de hacer algo que quedara no podía detener ‘eso’ [...]. Sin embargo, tuve miedo de que ‘eso’ se detuviera, y decidí no escribir y que no quedara nada...” (p. 138). También el “Drama o comedia en un acto y varios cuadros” finaliza ante las puertas del silencio: “JUAN SOLO: [...] Todo esto es muy interesante, me servirá para escribir una obra. (*Pausa*). No. (*Pausa*). No porque si la escribo ella la lee y vuelve a caer el misterio” (p. 108).

Desde el comienzo de su trayectoria literaria, Felisberto escribe textos que insinúan un silencio futuro. Es muy conocido el “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, con el que cierra su primer volumen, *Fulano de tal*. Hallamos ese mismo espíritu en “Elsa”, sólo que aquí el ansia de no escribir se produce desde la línea inicial y no al final del relato: “Yo no quiero decir cómo es ella. Si digo que es rubia se imaginarán una mujer rubia, pero no será ella. Ocurrirá como con el nombre: si digo que se llama Elsa se imaginarán cómo es el nombre Elsa; pero el nombre Elsa de ella es otro nombre Elsa” (p. 140). También el “Poema de un próximo libro (2)” habla sobre el silencio:

Debajo de un árbol y encima de un césped vivía un silencio  
de cuerpo de aire y de vestidos de luz, que el sol le hacía  
todos los días y la luna le regalaba todas las noches.

Siempre que iba a vestirlo lo encontraba  
con vestidos distintos,

<sup>20</sup> J. Prieto, *op. cit.*, p. 28.

y me abrazaba tan fuertemente que enseguida yo me quedaba  
[lleno de silencio (p. 180).

El riesgo constante de encarar el silencio justificaría una de las características más notables de los diarios felisbertianos: si bien la escritura de los diarios tradicionales aspira a contemplar un periodo prolongado de la vida del diarista, los del uruguayo son siempre “diarios de pocos días”. El primero de ellos es el de *Fulano de tal*; igualmente, el que da forma a “Tal vez un movimiento”; y otro más es, por supuesto, el “Diario de pocos días”.

Prieto ha observado que “la tentación de ‘salir’ de la escritura coexiste, por otra parte, con un gesto complementario, frecuente en los primeros textos hernandianos: una radical banalización del acto de escribir, desprovisto de toda potencialidad expresiva o cognoscitiva, reducido a una mera sensualidad ciega de la inscripción”.<sup>21</sup> Por ello, no es casual que el protagonista del “Diario de pocos días” comente a la mañana siguiente de planear “la gran obra”: “Hoy me he dado cuenta de muchas cosas: primero –y eso tiene poca importancia– que todo lo que se me ocurrió ayer fue una *novelería infame*” (p. 113; el subrayado es mío). Si escribir “la gran obra” tiene ahora “poca importancia”, el silencio no tarda en imponerse.

En las primeras invenciones felisbertianas, entonces, el silencio asedia. Sin embargo, hay otras amenazas inminentes acechando la textualidad en su forma más tradicional. La primera de esas amenazas tiene que ver con el ordenamiento usual de los materiales de la escritura: en *Fulano de tal* tenemos el juego subversivo de epilogar con un prólogo y de insinuar un epílogo en el prólogo. Y en el título *Libro sin tapas* hallamos un peligro más: el de la destrucción del texto como objeto cultural institucionalizado. Lange-Churion sintetiza estos puntos:

El epílogo del primer compendio de relatos en *Primeras invenciones* es entonces un prólogo. Esta inversión implica la apertura total de los suplementos textuales que sirven para enmarcar y contextualizar el texto al proveerlo de una línea diferenciadora entre el adentro textual y el afuera. El título que recoge el próxi-

<sup>21</sup> J. Prieto, *op. cit.*, pp. 298-299.

mo grupo de relatos “Libro sin tapas”, problematiza aún más nociones estables de contexto y enmarque, ya que arremete irónicamente en contra del mismo marco físico del libro-objeto.<sup>22</sup>

A la inversión de los “suplementos textuales”, quizás pueda añadirse una subversión que tiene sus orígenes en el romanticismo: la mezcla de los géneros literarios. El *Libro sin tapas*, integrado por textos en prosa, finaliza con un curioso “Drama o comedia”.

Lange-Churion explica otros de los riesgos de los “prólogos de libros futuros”:

Derrida en “That Dangerous Supplement” presenta dos acepciones del término suplemento. En la primera el suplemento es una plenitud adherida a otra plenitud; en la segunda, el suplemento se insinúa en el lugar del original, viene a ocupar el vacío, la ausencia de eso que ya no está presente. Re-presenta la presencia de algo supuestamente esencial. Cada una de las acepciones tiende a desaparecer o a difuminarse en presencia de la otra. El prólogo de Felisberto, de existir el texto prologado, podría participar de la primera significación; en este caso funcionaría como una plenitud adherida a otra. Pero el texto que suplementa no existe y por lo tanto es la segunda acepción del término la que viene a definir la suplementariedad de este fragmento. En la ausencia alevosa del texto central, el prólogo lo re-presenta; es decir, suplementa la presencia ausente del texto central, y al hacerlo, por supuesto, lo pervierte.<sup>23</sup>

Al redactar prólogos de libros que no se escribirán, Felisberto Hernández—como también Macedonio Fernández—se detiene constantemente en el umbral de la escritura: finaliza sus recorridos textuales en puntos donde deberían comenzar otros; pero frena ahí para enunciar la imposibilidad de continuar. Sin embargo, el uruguayo consigue salvarse —y salvarnos— del silencio inminente mediante una estrategia genial: la de la apertura total de los textos. No es en absoluto ingenuo el epígrafe de su *Libro sin tapas*: “Este libro

<sup>22</sup> P. Lange-Churion, tesis cit., p. 84.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” (p. 79).

Si José Pedro Díaz ve, como ya lo apuntamos, meros “atisbos, esbozos, apuntes...” en las primeras invenciones hernandianas, Enriqueta Morillas subraya su carácter fragmentario.<sup>24</sup> Para ambos, hasta cierto punto, esas características son un testimonio de las deficiencias de un escritor principiante.<sup>25</sup> Conforme a lo que hemos explicado, serían en realidad el espejo de una conciencia y una intencionalidad artísticas muy precisas: el fragmentarismo voluntario es una de las formas estéticas de una obra abierta, no clausurada; una estrategia desde la escritura para rebelarse contra las “convicciones absolutas y cerradas” que contaminan el pensamiento y que amenazan al texto. Si escribir con escepticismo el prólogo de un libro futuro nos coloca en los umbrales del silencio, también nos deja vislumbrarlo de manera potencial, como una posibilidad abierta y que no se excluye del todo.

Horacio Quiroga –también cuentista, también uruguayo, aunque muy diferente de Felisberto Hernández– postulaba en el quinto punto de su “Decálogo del perfecto cuentista”: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas”.<sup>26</sup> Algo muy distinto a esa regla marca el comienzo del “Diario de pocos días”: “Me llamo Juan Méndez. Un poco más adelante diré por qué escribo” (p. 153). Gesto que nos habla de una postergación permanente de aquello que justificaría con claridad el acto de la escritura; aplazamiento porque ésta no tiene –como aconsejaba Quiroga–<sup>27</sup> una meta preestablecida: “...es-

<sup>24</sup> E. Morillas, “Las primeras invenciones de Felisberto Hernández”, *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), pp. 259-260.

<sup>25</sup> En este sentido, el más contundente es Horacio Xuabet: “Se considera con razón que los textos de la primera etapa son tentativos y aún puede cuestionarse su calidad literaria, aunque el lector atento y solidario pueda encontrar algo de valor inclusive en algunos de los más precarios” (*op. cit.*, p. 162).

<sup>26</sup> H. Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento, I. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, 1993, p. 30.

<sup>27</sup> Véase el curioso artículo de Norah Giraldi Dei-Cas, “Genealogía de Felisberto Hernández: Un cuento y un cuentista en movimiento o ¿un nuevo decálogo de Quiroga a F. Hernández?”, *Río de La Plata*, núms. 4-6, 1987, pp. 225-235, donde,

cribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado –aunque esto sea ir a alguno– el más próximo sería sacarme un gusto y cumplir una necesidad; que esta necesidad no tiene en mí el interés de enseñar nada, y si la consecuencia de lo que escribo tiene interés por lo que entretiene y emociona, bien...” (p. 158).

En una de sus páginas centrales, el narrador del “Diario de pocos días” nos está contando las obsesiones que le despertó la mala colocación del gorro de una señora cuando “de pronto vino una ráfaga de viento muy fuerte, me llevó mi sombrero y me echó el pelo hacia delante. Este hecho me salvó de la obsesión anterior, porque empecé a meditar sobre el viento y tenía dos proyectos: uno, escribir lo que pensaba sobre la impresión del viento en un tratado de psicología, y el otro, escribir sobre el viento en forma de cuento” (p. 159). Según explica el personaje, si hubiera escrito el tratado de psicología, éste estaría lleno de explicaciones trascendentales, de lo que ha llamado “ideas muertas”.<sup>28</sup> En cambio, “si con el viento hubiera hecho un cuento, hubiera dado la impresión del misterio en la casualidad del gorro de la señora y de mi sombrero” (p. 159). Optar por alguna de esas posibilidades escriturales nos lleva a una conclusión que, por lo que he venido comentando, ya se entreveía: “el cuento quedaría *abierto y misterioso*, y el tratado sería *limitado*” (p. 160; los subrayados son míos). “Limitado”, por supuesto, como antítesis de lo “abierto y misterioso”: sería un tratado clausurado, *cerrado* conceptualmente.

Sin embargo, elegir una entre ambas posibilidades lo llevaría, de modo irremediable, a cerrar una de las opciones mientras abre la otra. Y lo que parece interesarle a Felisberto es dejar *todas las puertas abiertas*: “...aquí empezaría a pensar qué me enorgullecería más, si descubrir una verdad o hacer una cosa bella; yo me quedaría con las dos cosas, como si me pusiera dos trajes: un día de profesor de psicología y otro de literato” (p. 160). En su cuaderno no se renunciaría a *ninguna* de las posibilidades.

además de tenderse un puente entre los dos escritores, se insinúa que Felisberto es el autor de un “Dodecálogo del perfecto cuentista”, aparecido de manera anónima durante la década de 1920.

<sup>28</sup> Véase el apartado “Felisberto, perverso traductor de Freud”, donde Julio Prieto documenta los juegos paródicos que practicaba el uruguayo con base en el discurso psicoanalítico (*op. cit.*, pp. 304-310).

Esta capacidad de poder escoger todas las opciones al mismo tiempo implica una de las condiciones del hombre moderno: la disociación del “yo”. Fenómeno de la modernidad que podemos entender como un “yo” permanentemente *abierto*, cuya disociación más extrema explorará Felisberto Hernández, unos años después, en las páginas de *El caballo perdido*.<sup>29</sup> Desde esta perspectiva, no es fortuito que “La piedra filosofal” diga: “Yo he tenido la virtud de ser dura y blanda al mismo tiempo. Me he metido en los problemas de las piedras y que son los problemas de no tenerlos, y me he metido en los problemas de los hombres y que son los problemas de tener problemas” (pp. 89-90). Que es a lo que se resiste el narrador del “Diario de pocos días”: “Yo no seré el instrumento de pensar y de decir la verdad. Para llegar a lo metafísico se tendría que ser impersonal, reuniendo varias personalidades que analizaran todo de distinto modo” (p. 108).

Uno de los aspectos más significativos del “Diario de pocos días” es su título triple. Y este elemento nos ubica, de nueva cuenta, ante una necesidad de imprimirle un carácter abierto al texto, pues titular es –de una manera u otra– asumir una posición ante el arte y ante la obra producida, a lo cual renuncia de modo deliberado el narrador:

Al ponerme a escribir pensé en el título. Esto es muy bravo porque el título significa la síntesis de todo lo que se va a decir y la síntesis del sentimiento estético del autor. Muchos no leen un libro por el título: muchos lo leen por el título, y muchos se han educado leyendo los títulos y desconfiando todo lo que se dirá sobre ellos. Yo he elegido tres porque uno sólo no alcanzaba a conformarme. Además, serán más eficaces porque se adaptarán a distintos lectores y discutirán entre ellos sobre el que les parezca mejor; unos dirán que uno, otros que otro, otros que uno combinado con otro, otros sacarán un promedio de los tres... (p. 153).

<sup>29</sup> Ana María Barrenechea comenta algunos aspectos interesantes de la disociación del “yo” y de la dualidad “vivir-escribir” en *El caballo perdido* y en el relato “Las dos historias” (véase “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en *op. cit.*, pp. 181-194). Julio Prieto, más cercano a una lectura psicoanalítica, se refiere “al narrador esquizofrénico” en el inciso titulado “La huella freudiana” (*op. cit.*, pp. 292-294).

En el título disyuntivo “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” tenemos la buscada apertura escritural: la invención de Felisberto puede ser cualquiera de las tres opciones sin abandonar ninguna, con lo que no se cierran las puertas de la significación y sus posibles interpretaciones. Igualmente llama la atención un título como “Tal vez un movimiento”: aunque el texto trate sobre ese “movimiento”, el título no nos otorga la certeza plena de que se nos va a hablar de él. Y *Fulano de tal* es un caso más: como en muchas invenciones felisbertianas, no tenemos idea del nombre del narrador ni de los personajes.

Ahora bien —y siendo consecuentes con algunos señalamientos del “Diario de pocos días”—, si recordamos que el narrador decidió, ante la historia del ventarrón, el gorro de la señora y su sombrero, entre la posibilidad de “descubrir una verdad o hacer una cosa bella”, realizar ambas, tal vez una forma de darle su plenitud total a esa prosa sería llamarla “Juan Méndez y Almacén de ideas y Diario de pocos días”. Éste es, en efecto, un diario y una especie de bodega de ideas y la historia de un tal Juan Méndez: todo al mismo tiempo.

En la indefinición del título hay otro aspecto en torno a la apertura textual que debe analizarse: la posibilidad de que el lector se vuelva un colaborador del proceso creativo. Si en la cita anterior del “Diario de pocos días” el narrador concede la elección del título a los lectores, al final de la “Dedicatoria” de la “Filosofía del gángster” el narrador solicita la intervención del público para dar forma a la historia: “...¿cómo quieres que sea la trama? Si tienes una idea de cómo te gustaría que fuera lo desconocido, o si ya te imaginas cómo será la obra, mándamelo decir, que te haré escribir por un personaje a sueldo (¡oh lector, acaso yo mismo!) lo que tú te imagines” (pp. 148-49). De hecho, será de quien sostenga el texto entre las manos que venga lo mejor de éste: “Por otra parte te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número de veces: tal vez, casi seguro, lo que tú pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro” (p. 149). Por ello, no es sorprendente que el narrador de “El taxi” comience saludando al lector con un “estimado colega” (p. 150): el tradicional binomio escritor-lector abandona la verticalidad y es sustituido por una relación de carácter horizontal.

Para Lange-Churion, la primera frase de “El taxi” “ductiliza la

oposición escritor / lector”.<sup>30</sup> Sin embargo, en “El taxi” –y en cierto grado en el “Diario de pocos días”– estamos ante la posibilidad de que la noción de escritor como única autoridad del texto desaparezca: tanto el narrador de “El taxi” como el del “Diario...” son narradores de “libros futuros”, no escritos, “y si el libro, producto tangible en un espacio y tiempo determinado, es lo que justifica al escritor, entonces, nuestro vano escritor [dice Lange-Churion pensando en el primero de los textos], emisor y receptor, de su muy vana dedicatoria, no existe como tal”.<sup>31</sup>

Si la idea de escritor como autoridad escritural está en riesgo de desaparecer en las manos de Felisberto Hernández, no resulta nada extraño que no sepamos siquiera quién es “Juan Méndez”: ¿es el autor del diario o el personaje de la novela futura o, quizás, el posible lector de los dos anteriores? Seamos coherentes con la apertura estética felisbertiana: es cualquiera de ellos y todos a la vez; es decir, un “fulano de tal” más.

Dada la inexistencia efectiva del libro a que aluden algunas invenciones felisbertianas, Lange-Churion piensa que “quizá leamos un vacío; un vacío: escritura carente de plenitud semántica, un vacío sobre el cual nuestra lectura vierte la potencialidad de un caudal infinito de significación”.<sup>32</sup> Ante esa apertura absoluta del texto –como hemos visto–, estamos frente a la posibilidad de tomar la estafeta del escritor. Y, al ocupar el sitio de éste, no realizaríamos un acto de vanidad cualquiera –como parecen insinuar las alusiones a la vanidad al comienzo de la “Dedicatoria”–, sino uno de los más radicales en el terreno del arte. Sin embargo, es un gesto de vanidad que las primeras invenciones de Felisberto no sólo sugieren necesario, sino deseable. Luego de que el narrador de la “Dedicatoria” ha señalado que de la colaboración del lector puede venir lo mejor del libro y se muestra dispuesto a hacerse a un lado, comenta significativamente: “¿Visteis qué modesto? Bueno, ahora quita la modestia y quédate con el hecho: ésta es una de las veces que encontrarás algo detrás de la modestia” (p. 149).

Julio Prieto dice que “Felisberto se instala [...] en un momento liminar, previo a la escritura, para desarrollar un discurso sobre su

<sup>30</sup> P. Lange-Churion, tesis cit., p. 123.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

inminencia o imposibilidad –un discurso asentado en la duda, en la indecisión de si ese libro se escribirá o no”.<sup>33</sup> De esta manera, en tanto que el pre-original de “Tal vez un movimiento” son los preliminares de una proyectada “Novela metafísica” (p. 187), y en tanto que en el “Diario de pocos días” y en la “Filosofía del gángster” se habla tan sólo de libros futuros, quizás los podamos ver también como otra especie de “prólogos de libros que nunca se escribirán”. Sin embargo, con la “Dedicatoria” los gestos se vuelven acaso excesivamente radicales: ya ni siquiera se redacta un prólogo; la escritura se detiene en la dedicatoria misma.

Desde el arranque de su trayectoria literaria, se ha discutido el asunto de la “mala escritura” hernandiana.<sup>34</sup> Sin embargo, Julio Prieto argumenta: “En Felisberto hay [...] una declarada aversión al ‘cierre’ sintáctico, a la clausura de las proposiciones, lo que le lleva a una apología de la ‘mala’ escritura –una escritura que no borra sus ‘errores’, que se finge escrita sobre la marcha”.<sup>35</sup> Una vez más, la negativa rotunda a cerrar el texto mediante una de las mayores ambiciones artísticas de la modernidad: la escritura donde toda palabra es inamovible, insustituible; la escritura “perfecta”. Por ello, de llegarse a redactar el libro del que se nos habla en el “Diario de pocos días”, el narrador ni siquiera pretendería publicarlo:

...yo seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante, y entonces se diferenciará de las demás obras interesantes en que publicaré los ensayos, pues a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó un autor para llegar a tal lugar y que él por vanidad se los guarda. Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré lo que era el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento (p. 153).

<sup>33</sup> J. Prieto, *op. cit.*, p. 274.

<sup>34</sup> Son muy conocidos los reproches de Emir Rodríguez Monegal en su reseña a *Nadie encendía las lámparas*: “no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones” (“*Nadie encendía las lámparas*. Felisberto Hernández”, *Clinamen* 5 (1948), p. 52, *apud.* J. Prieto, *op. cit.*, p. 335).

<sup>35</sup> J. Prieto, *op. cit.*, p. 338.

Para Julio A. Rosario, “Escribir sobre lo que no se sabe” es uno de los cimientos de la narrativa de Felisberto.<sup>36</sup> No obstante, da la impresión de que, en realidad, el uruguayo *siempre está escribiendo sobre lo que no se sabe*. Y no por un afán indagatorio, epistemológico, sino porque parece estar convencido de que el “no saber” es central en la experiencia humana. No es fortuito que en la “Explicación falsa de mis cuentos” —líneas centrales de lo que se ha considerado la poética felisbertiana— se renuncie a una aclaración rotunda, y que sea, justamente, una “no-explicación”. De esto se desprende uno de los asuntos que recorren su prosa de manera continua —en muy diversas “variaciones”, en el sentido musical del término—, y que ha sido comentado con frecuencia: la idea de *misterio*.<sup>37</sup>

Julio Prieto asegura que “Felisberto expone el ‘misterio’ como una hueca estructura de conocimiento, análoga a la que sostiene la situación analítica: el misterio como un ‘supuesto saber’ —un saber vacío, ilusorio: un *efecto* de saber—...”.<sup>38</sup> En esa “hueca estructura” podemos intuir una estrategia más de la apertura escritural: en tanto que el misterio es una zona de conocimiento inexplorada o inexplorable —es decir, *abierta*— se opone de modo definitivo a cualquier certidumbre epistemológica.

En el pre-original de “Tal vez un movimiento” se presenta enigmáticamente el asunto del hueco. Mientras el personaje está tratando de aprehender lo que denominará “sus ideas en movimiento”, descubre algo:

Así trataba de cazar, en un espacio, o en un hueco que un instante antes había aparecido, un pájaro que en ese momento, cuando la atención quería ocupar el hueco, él la sorprendía huyendo sin ruido, sin dar tiempo a que la atención lo cazara y sin dejar otra huella que un poco de aire agitado. ¿Pero el pájaro no sería la misma idea? ¿No sería la idea que buscaba hacer nido en algún hueco oscuro, en algún lugar extraño? (p. 189)

<sup>36</sup> Véase J. A. Rosario, tesis cit.

<sup>37</sup> Prácticamente no hay artículo ni volumen dedicado a Felisberto que no trate, aunque sea de manera breve, el tema del “misterio”.

<sup>38</sup> J. Prieto, *op. cit.*, p. 317.

Esa zona hueca está vedada a la contemplación. Por ello, el narrador, en su exploración de las ideas nos dice, de modo lacónico, “entre-observé algo más” (p. 188): palabras en las que se manifiesta la imposibilidad de un conocimiento directo y cabal. Tal vez por ello en el texto se nos mencione con insistencia la noción de *símbolo*: “En los días en que además de sentir el sentimiento con fugacidad abstracta –mientras veía moverse hojas con el viento, por ejemplo–, también creía sentirlo con un símbolo más concreto, entonces abandonaba por un momento el símbolo para poder sentirlo de nuevo y mejor” (p. 187).

Para Jean Chevalier, la flexibilidad significativa del símbolo ha permitido una representación más abierta y una aproximación cognitiva sin rigideces del universo.<sup>39</sup> Yes la naturaleza de los símbolos –por sus connotaciones “laterales”, “indirectas”, de denominación– lo que parece convenirle más al protagonista del pre-original: “primero jugaba con el sentimiento de la vida y el misterio; después jugaba, además, con el símbolo que lo representaba en forma más o menos aprehensible” (p. 187).

En el penúltimo párrafo de “Tal vez un movimiento”, el narrador dice: “Así como algunos caminan con movimientos muertos en el cuerpo, otros se han dejado olvidados y tropiezan siempre, con ideas muertas. Pero hay muertos que ni siquiera abonan la tierra. Y hay muertos que transforman sustancias de la tierra donde nacen y florecen toda clase de plantas misteriosas, del bien y del mal, y de la vida y de la muerte” (p. 186). En estas hermosas palabras hay un rasgo llamativo: parece haber una contradicción con toda la concepción previamente expuesta sobre las “ideas muertas”, ya que acaso algunas de ellas sean rescatables y productivas. No obstante, el protagonista se desdice enseguida: “Pero ésto no es mi idea. Tal vez lo fuera mientras lo estaba pensando. Ahora ya pasó” (p. 186). Con ello, no solamente está abjurando de su pensamiento, sino –de manera implícita– de la escritura que, *justo un momento antes*, lo plasmó.

Si hay alguien dominado por el espíritu de la contradicción, ése es el hombre de la modernidad. Y Felisberto quizás ve en la

<sup>39</sup> Véase J. Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, especialmente el capítulo introductorio “La naturaleza indefinible y viva del símbolo”(pp. 15-37).

contradicción no sólo un instrumento de la destrucción de las ideas como convicciones categóricas, sino también un elemento para derruir definitivamente –mediante un asesinato simbólico al final del “Diario de pocos días”– la escritura como posibilidad: “...pienso, con un resto de optimismo ante lo que no puedo seguir, que bastante me hice el gusto llenando este cuaderno y que en él habré soltado muchas ideas malas: esto tiene mucha importancia porque, aunque nuestras ideas valgan poco, siempre buscamos la ocasión de meterlas en alguna parte, y de esta manera ya las maté” (p. 161). Muerte que no debe engañarnos del todo: si bien ésta significa un momento de llegada y conclusión definitiva, en manos de Felisberto puede ser, al mismo tiempo, un punto de partida para que se reinicie el movimiento de las ideas. Ideas que no dejan de agitarse en los márgenes de esta estética fragmentaria y a-narrativa con la que perseguía la apertura total del texto literario.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Autor

HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, tomo I, introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz, Arca-Calicanto, Montevideo, 1981.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, tomo II, introducción, ordenación y notas José Pedro Díaz, Arca-Calicanto, Montevideo, 1982.

### 2. Otras obras

ANTÚNEZ, Rocío, “Yo, mi personaje central”, *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), pp. 293-311.

BARRENECHEA, Ana María, “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 159 – 194.

\_\_\_\_\_, “Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: ‘La cara de Ana’”, *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), pp. 57-68.

BORINSKY, Alicia, “Espectador y espectáculo en *Las Hortensias* y otros cuentos de Felisberto Hernández”, *Cuadernos Americanos*, núm. 4, 1973, pp. 237-46.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.

- DÍAZ, José Pedro, "Más allá de la memoria", *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), pp. 5-30.
- , *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, tomo I, Arca, Montevideo, 1991.
- , *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Planeta, Montevideo, 2000.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario filosófico*, IV, Ariel, Barcelona, 1994.
- GIRALDI DEI-CAS, Norah, "Genealogía de Felisberto Hernández: Un cuento y un cuentista en movimiento o ¿un nuevo decálogo de Quiroga a F. Hernández?", *Río de La Plata*, núms. 4-6, 1987, pp. 225-235.
- LANGE-CHURION, Pedro, *La escritura de lo extraño y el itinerario del deseo en la narrativa de Felisberto Hernández*, tesis de doctorado, University of Cincinnati, 1988.
- MORILLAS, Enriqueta, "Las primeras invenciones de Felisberto Hernández", *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 7 (1982), pp. 259-279.
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002.
- QUIROGA, Horacio, "Decálogo del perfecto cuentista", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento, I. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, 1993, pp. 29-30.
- ROSARIO, Julio A., *La obra cuentística de Felisberto Hernández: "Escribir sobre lo que no se sabe"*, tesis de doctorado, University of New York, 1982.
- XAUBET, Horacio, *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Fundación Banco de Boston, Montevideo, 1995.

PARA UNA POÉTICA DE LA FRAGMENTACIÓN.  
*ESPANTAPÁJAROS (AL ALCANCE DE TODOS)* DE  
OLIVERIO GIRONDO

JORGE ZEPEDA  
EL COLEGIO DE MÉXICO

La tradición clásica es punto de partida del proceso de evolución del arte occidental, cuyas transformaciones provienen de síntesis sucesivas de continuidad y ruptura. La estética imitativa consideraba al hombre inserto sin conflicto alguno en la naturaleza, y supuso para el romanticismo el precedente a superar; esto hizo intentar a los herederos del *Sturm und Drang* la fusión con el orden natural. Tanto la apropiación del entorno –y su respectiva subjetivización– como la idea de que el poeta era canalizador de fuerzas trascendentes los llevaron al agotamiento que, en el siguiente periodo de tránsito entre códigos estéticos, se transformó en negación radical de esos vínculos. Las vanguardias históricas, a su vez, sumaron a las experiencias de Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé y Valéry el intento de erigir una realidad distinta a la natural, conscientes de la imposibilidad de integrar al ser humano, como ente social, en el orden natural.<sup>1</sup> Según Hans Robert Jauss, “La estética de la moder-

<sup>1</sup> Aldo Pellegrini, por ejemplo, en el ensayo introductorio a las *Obras completas* de Lautréamont, observa que: “Aparte del significado individual de cada forma animal, existe uno indisolublemente ligado a esa predilección evidente de Lautréamont por tales formas, que significarían, precisamente por su dinamismo y capacidad agresiva, un mundo vital opuesto a la inmovilidad a que está habitualmente destinado el hombre en el mundo social. En diversos pasajes de *Los cantos [de Maldoror]* aparecen la inmovilidad, la parálisis, como el máximo castigo. Además, la metamorfosis en animal aleja al hombre de su esencia humana, esencia

nidad transforma el atrevido intento de una vuelta romántica a la naturaleza, en un giro *contra* la naturaleza. El arte deberá fundamentarse como antinaturaleza. En la era que comienza, de una alianza del arte y la industria, la actividad estética del hombre será el compendio de su plena autonomía”<sup>2</sup>

El descarte de los aspectos que pudieran asociarse con la vertiente más ingenua de la estética romántica llevó a los vanguardistas a un discurso cuya caducidad era inminente, puesto que el elitismo de su estética rechazaba la identificación del lector con el texto al mismo tiempo que la continuidad de una tradición a la cual se consideraba agotada.<sup>3</sup> Mientras que la estética clásica aspiraba a

despreciable para Lautréamont, como se demuestra por ejemplo en la alegría que siente Maldoror al ser metamorfoseado en cerdo” (“El conde Lautréamont y su obra”, en *Obras completas: Los cantos de Maldoror-Poesías-Cartas*, Argonauta, Barcelona, 1986, p. 19).

<sup>2</sup> “El arte como anti-naturaleza: el cambio estético después de 1789”, en su libro *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1995, p. 109; en adelante, “El arte como anti-naturaleza”.

<sup>3</sup> En un artículo reciente, Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles explican que: “Los nuevos escritores, los que surgen después de 1920, intentan divulgar, mediante manifiestos, proclamas y un lenguaje en ocasiones escandaloso, una estética que quería ser y se denominó de *vanguardia*, adoptando una actitud belicosa en contra de todo lo que se consideraba tradicional o, como se decía en Brasil, *passadista*. Con la nueva actitud intelectual se abrió otra fase de la *modernidad* que se fue desdoblado desde el siglo XVIII: iluminismo, romanticismo, realismo, simbolismo y en el siglo XX, los diversos movimientos artísticos y literarios que se crearon bajo el signo de la libertad” (“Los puntos cardinales de las vanguardias latinoamericanas”, en Inke Gunia *et al.* (eds.), *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann*, Tranvía-Walter Frey, Berlin, 2000, p. 245; en adelante, me referiré a este volumen como *La modernidad revis(it)ada*). Otra caracterización que hace énfasis en la actitud de ruptura que distinguía a la vanguardia es la de Gustav Siebenmann: “A escala internacional podemos definir la vanguardia como un movimiento a menudo colectivo que reúne un grupo de artistas o escritores alrededor de un manifiesto, un programa, una revista, una antología, articulándose cada vez un apasionado y agresivo antagonismo frente al orden establecido, frente al canon estético vigente, a fin de producir, en el público al que se dirige (y al que posiblemente menosprecia), efectos de estupefacción y escándalo [...]” (“Las vanguardias poéticas en Latinoamérica: diferencias y desfases”, en *La modernidad revis(it)ada*, p. 252; en adelante, “Las vanguardias poéticas”).

plantear una totalidad regida por el equilibrio y lo sublime, la vanguardia se propuso reivindicar las posibilidades estéticas y existenciales de lo cotidiano. Esta recuperación la condujo también a desechar el énfasis en la individualidad del artista romántico, ya exhibir que sus nexos con el mundo social demuestran, en el balance final, su pertenencia a un sistema estético e histórico distinto del clásico. La autorreferencialidad, la tendencia a dar mayor realce a formas y técnicas con respecto a contenidos era, para Ortega y Gasset, la característica más notable de las vanguardias:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico.<sup>4</sup>

En la estética vanguardista domina el objetivo de distinguirse del arte precedente haciendo énfasis en el límite que separa a receptores ávidos y receptores reticentes. Como ejemplo de un paradigma artístico inserto en los propósitos renovadores de la vanguardia, la obra de Oliverio Girondo muestra una sintonía considerable con las propuestas surrealistas, que aparecían alrededor de los años de publicación de sus primeros libros en los círculos más involucrados con la iconoclasia estética, ya entonces en una segunda etapa de actividad.<sup>5</sup> En su libro de 1932, *Espantapájaros (al alcan-*

<sup>4</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en su libro *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ed. de Paulino Garagarri, Alianza, Madrid, 1983, p. 27; en adelante, *La deshumanización del arte*.

<sup>5</sup> Delfina Muschietti alude en particular a ciertas concomitancias de los textos de *Espantapájaros* y el surrealismo, como son la yuxtaposición de imágenes que imitan la sintaxis de los sueños y la escritura automática, donde se asocian elementos ajenos entre sí: “[...] se trata de revertir la función de desmembramiento focalizado y la simultaneidad, recuperando para la escritura el funcionamiento de

*ce de todos*), la radicalización de estas propuestas se manifiesta en la escritura de viñetas<sup>6</sup> que, si bien podrían vincularse en algunos casos al poema en prosa, llevan con frecuencia intenciones de mostrar el carácter irruptivo de lo absurdo en el orden cotidiano y, por ello, se alejan de una posible intención de sentido típica de la narrativa –al menos bajo el aspecto con que ésta suele presentarse con más frecuencia: la tendencia del cuento a ganar a su lector por *knock out* en contraposición a la novela, que seduce si concilia sus momentos de lectura por decisión, como gustaba Cortázar de planear sus distintos estatutos genológicos. Pero el mismo escritor argentino, frecuentador de toda la gama del espectro de los géneros literarios, cuenta también con libros-almanaque –según los designa Rose Corral–, que subvierten las taxonomías más estrictas.<sup>7</sup> En *Espantapájaros* puede apreciarse un prototipo de dichos volúmenes, pues sustenta su estructura en la exploración fragmentaria de una cierta realidad donde no hay soluciones de continuidad lógica que conecten los 24 textos numerados y el caligrama que los precede.

Para Saúl Yúrkievich, en este tipo de escritura ocurre que

Una concatenación, una causalidad internas al texto alteran jerarquías y valoraciones, desquician el sistema de restricciones naturales y sociales. Girondo, como nadie en la literatura de este periodo, rompe con la ilusión verista para utilizar abiertamente

producción de los sueños” (“El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia”, *Filología*, 23 (1988), p. 146). Puede observarse una intención común de contrarrestar la cosificación y el aislamiento del individuo en la sociedad moderna por medio de prácticas en las que el racionalismo queda sometido a la subjetividad.

<sup>6</sup> Rose Corral y Adriana Rodríguez Pérsico utilizan esta designación (véanse, respectivamente, “Relectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*”, –en Oliverio Girondo, *Obra completa*, ed. crítica coord. por Raúl Antelo, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México-París, 1999, pp. 587-599–, y “Girondo o el triunfo de una ética posagónica”, *ibidem*, pp. 379-403; en adelante, al referirme a este volumen, lo haré como *Obra completa*).

<sup>7</sup> “Los actos estrafalarios, imprevisibles de las visitas –actos de estirpe vanguardista– anticipan zonas de cierto Cortázar, del Cortázar de los almanaques y de las *Historias de cronopios y de famas*. La convivencia con lo absurdo, la liberación de las leyes de causalidad –hay efectos sin causa–, se convierten también en una fuente de evasión de lo conocido” (“Relectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*”, en *Obra completa*, p. 598; en adelante, “Relectura”).

las arbitrariedades que toda ficción, hasta las naturalistas, contiene y oculta. No pretende hacer pasar las convenciones con que usualmente se representa el mundo por imposición de lo real verificable. Por fin, la sinrazón de su discurso es un correlato de la sinrazón del mundo y de la vida. Girondo obedece a las fuerzas centrípetas del texto que lo impulsan a convertirse en discurso autónomo. Su lirismo se libera de justificación o de integración externas.<sup>8</sup>

Bajo el rótulo “12” figura el único poema en verso incluido en el libro. Esta apuesta por la visión parcial decide abrir ventanas en esa realidad presupuesta que, en última instancia, definen un pequeño ámbito donde la voz narrativa se dedica a destruir convenciones e indagar itinerarios extravagantes que rompan la enajenación del ser humano. En las viñetas de *Espantapájaros*, lo cotidiano, lo común, lo poco estimulante, recibe un tratamiento distinto del desdibujamiento de lo natural que dominó el Romanticismo. Girondo toma a ese mismo entorno como patrón de desrealización que supera la artificialidad de ciertas vanguardias estruendosas y poco propositivas, como el estridentismo mexicano. Al mismo tiempo, rechaza el *modus operandi* de la estética imitativa basado en la cohesión del todo y su consecuente unidad. Rose Corral propone que

*Espantapájaros* puede leerse como un montaje de fragmentos heterogéneos que reconoce en su seno la ruptura y lo discontinuo como principios constructivos. Tampoco se persigue en el libro de Girondo una síntesis o unidad superior de los fragmentos, como en la obra de arte tradicional. Por otra parte, el espantapájaros representa el cruce o la confluencia por excelencia entre lo subjetivo y lo objetual al que ya nos hemos referido. En efecto, el espantapájaros, como los maniqués o los muñecos, objetos predilectos del arte de vanguardia, es una figura ambivalente, una mezcla equívoca entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo inerte, un sustituto inquietante de lo humano.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> “La pupila del cero”, en su libro *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 250.

<sup>9</sup> “Relectura”, pp. 592-593.

Habida cuenta de esa heterogeneidad, se percibe en el libro de Girondo un alejamiento cabal tanto de la estética representativa como de la estética romántica. Entre los especialistas predominan dos posturas con respecto a la trayectoria estética de Girondo. Mientras que para Saúl Yurkievich hay una evolución lineal de la poesía girondiana, para Jorge Schwartz es evidente el hiato que representa *Campo nuestro*, libro que delimita la etapa más contundente del poeta argentino cuya cifra es *En la masmédula*.<sup>10</sup> El desacuerdo sobre la importancia de *Espantapájaros* en la obra de Girondo<sup>11</sup> ilustra hasta qué punto ha sido un libro irreductible a las taxonomías más convencionales. Su radicalidad, inserta en una trayectoria autoral conflictiva de por sí,<sup>12</sup> parecería recibir el justo contrapeso en esa

<sup>10</sup> La opinión de Yurkievich puede verse en el artículo citado en la nota 8. Schwartz expone su visión de la obra de Girondo en “La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo” (en *Obra completa*, pp. 749-761). Sin embargo, para Francine Masiello, tal interrupción no existe: “[...] Girondo se apoya en movimientos fugaces y agitados entre lenguaje y acontecimientos, entre sentimiento y ‘escenas’, entre mitos totalizadores y la desconstrucción sucesiva de imágenes, con el objeto de recordarnos que no hay nada de natural en el discurso poético sobre la nación [...]. Girondo insiste, por lo tanto, en que el lenguaje –y no la tierra ni nuestros objetos de deseo– es el medio principal para transformar nuestra visión de la cultura” (“Oliverio Girondo: naturaleza y artificio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24 (2º semestre de 1998), p. 97). Los argumentos de Fernando José Rosenberg (“Modernidad y arrepentimiento: Oliverio Girondo de los años 20 a *Campo nuestro*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23, (invierno de 1999), p. 256; en adelante, “Modernidad y arrepentimiento”) muestran que tras la recriminación de criollismo que recibió Girondo por este libro se oculta la misma actitud descalificadora que la crítica mantuvo inicialmente hacia *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes.

<sup>11</sup> Para Marta Scrimaglio, por ejemplo, “*Espantapájaros* –libro que comienza a señalar la entrada de Girondo en un clima más o menos surrealista–, despojado de todo intento plasmador, no merece un estudio más detenido” (*Oliverio Girondo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964, p. 29). En su cronología de los hitos vanguardistas en América Latina, Gustav Siebenmann pasa por alto *Espantapájaros* (véase “Las vanguardias poéticas”, pp. 257-267).

<sup>12</sup> Esta inasibilidad se aprecia en los continuos esfuerzos por explicarse la perseverancia de Girondo en los propósitos de la vanguardia cuando otros ya la habían abandonado. Enrique Molina encuentra que: “Ajenos a un auténtico in-conformismo, la mayoría de los componentes del grupo terminaron en las más reaccionarias actitudes estéticas. En este terreno, sus propias audacias –que por lo demás no habían ido demasiado lejos– no tardaron en aterrorizarlos. Excepto

supuesta aceptación del criollismo que implica, para algunos, *Campo nuestro*, volumen de 1946.<sup>13</sup> Esto impide reducir a Girondo al esquema de uniformidad con que los manuales de historia literaria presentan al lector autores, corrientes y obras. Hay también una tercera postura, que defiende Enrique Molina, y que secciona en tres compartimentos la obra publicada por Girondo.<sup>14</sup>

En uno de sus primeros artículos sobre Girondo, Jorge Schwartz se plantea una indagación sobre la naturaleza del espantapájaros que conviene tomar como punto de partida para esta revisión del libro como conjunto. Afirma el crítico argentino que:

Girondo concibe el Espantapájaros como una invención del lenguaje: representa su poesía con la imagen del engendro, y lo traduce en forma de caligrama. Monstruosos ambos, el muñeco del rabino de Praga imita y sirve al amo, es su propia extensión; el de Girondo, en cambio, es justamente una interpretación invertida del Golem, en tanto simboliza todo aquello que Girondo combatió en vida: el academicismo. Así, en vez de ser una proyección de la identidad del amo, encarna su alteridad, su diferencia. Es el académico que lucha contra la vanguardia, un grotesco disfraz de la tradición, que nace, irónicamente, bajo el signo de la muerte: su cuna es una carroza fúnebre.<sup>15</sup>

algunos pocos—entre los cuales debe destacarse a Girondo y Macedonio Fernández—casi todos ellos han ofrecido un triste espectáculo de deserción y caducidad” (“Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, Prólogo a Oliverio Girondo, *Obras: poesía*, Losada, Buenos Aires, 1998, t. 1, p. 13; en adelante, “Hacia el fuego central”).

<sup>13</sup> En carta a Girondo, fechada el 4 de julio de 1947, Alfonso Reyes acusaba recibo del poemario mencionado con las siguientes palabras: “Al instante me he metido en campo traviesa. ¡Cuánta sencillez y cuánta nobleza! Poesía auténtica de hombre y señor a un tiempo, que no echa tierra a los ojos, que no miente, que no chalanea. No sabe usted la alegría y, no sé por qué, el orgullo con que lo leo” (*apud* Rose Corral, “Notas sobre Oliverio Girondo en México: introducción a un texto de Xavier Villaurrutia y a la correspondencia Reyes/ Girondo”, en *Obra completa*, p. 474).

<sup>14</sup> “Hacia el fuego central”, pp. 15-16.

<sup>15</sup> “¿A quién espanta el espantapájaros?”, *Xul*, núm. 6 (mayo de 1984), p. 30; en adelante, “¿A quién espanta el espantapájaros?”.

Schwartz abre así una lectura que pasa por alto algunos detalles que pueden conducir la lectura del libro de 1932 en sentido contrario al que postula. Es factible pensar que el título subsume como conjunto los 25 textos que incluye; lo que ya no parece tan fácil de asimilar bajo un mismo membrete es el acto público con que Gironde impulsó la venta del volumen. Un episodio como tal, si bien entraría en las actitudes posibles con que la vanguardia solía romper el *status quo* de la sociedad en que surgía, también se presta a una interpretación que supere las apariencias más inmediatas. Si ya el simbolismo había representado para el poeta una situación de elitismo, de exclusión con respecto al común de la sociedad, para la vanguardia la superación de los discursos obvios era uno de los puntos decisivos de segregación con respecto al individuo promedio, como ya lo advertía Ortega y Gasset.<sup>16</sup> Schwartz cae, además, en la falacia de juzgar el libro como emanación directa del autor, con lo que sostiene una postura romántica: arte equivalente a vida —parece ser la inferencia a extraer de esta opinión. Aunque el espantapájaros que Gironde usó para su estrategia de notoriedad está vinculado a la anécdota real, muy distinto puede ser el caso del volumen de 1932. Evidencia de que uno es el espantapájaros que aún se conserva en Buenos Aires (en la Sociedad de Autores de Argentina) y otro el aludido por el título del texto literario es lo que el mismo Schwartz advierte párrafos adelante: “Aunque ciertos textos críticos, como los de Enrique Molina y los de Beatriz de Nóbile hayan tratado de rescatar el monstruo del olvido, hoy se lo recuerda más por su valor meramente anecdótico que por su fuerza poética”.<sup>17</sup> Un juicio tal sólo puede traslucir la identificación automáti-

<sup>16</sup> En el caso de Gironde, Luis Martínez Cuitiño señala que: “Esta actitud será una constante en la trayectoria de Gironde. La busca permanente de un circuito de vanguardia que lo lea y lo entienda. Más allá de ese círculo, la existencia de todo un mercado editorial al que accede triunfante como vencedor (es el caso de *Espantapájaros*), pero manteniendo siempre un diálogo de cenáculo, sin intentar catequizar a sus lectores posibles, simplemente tratando de comprometerlos en su aventura poética. Si intenta atraerlos hacia la vanguardia, no lo hace didácticamente. No hay nunca concesiones intratextuales para la captación de una mayor audiencia” (“Gironde y sus estrategias de vanguardia”, *Filología*, 23 (1988), p. 157).

<sup>17</sup> “¿A quién espanta el espantapájaros?”, p. 31. El especialista habla del prólogo de Enrique Molina a las obras completas de Gironde (ya citado), y del libro de

ca entre dos ámbitos de acción distintos. Si se refiere al caligrama o al libro como un todo, Schwartz parece no tener en cuenta que “fuerza poética” remite exactamente a la antítesis de la siguiente frase de Gironde: “Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME”.<sup>18</sup>

Como objeto que imita la figura humana, el espantapájaros del título (no el del episodio que tanto escandalizó a Jorge Luis Borges),<sup>19</sup> tal vez sea más semejante al Golem de la tradición cabalística de lo que supone Schwartz. Dada la estructura del volumen, que consiste en un caligrama, veintitrés viñetas que oscilan entre el poema en prosa y el relato autocontenido, y un poema en endecasílabos que divide en dos el libro,<sup>20</sup> el carácter más evidente de éste es su heterogeneidad, la posibilidad inherente de contener distintos géneros y formas.<sup>21</sup> Idéntico rasgo distingue al espantapájaros en tanto objeto real, existente con un fin práctico bien concreto, como es salvaguardar la integridad de las cosechas. Aquí es

Beatriz de Nóbile, *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1972; en adelante, *El acto experimental*.

<sup>18</sup> Epígrafe a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en *Obra completa*, p. 4.

<sup>19</sup> En su testimonio personal sobre Gironde, Borges deja traslucir todo su malestar y cierto encono hacia el poeta: “Él estaba muy interesado en la venta de los libros, fue uno de los precursores de la promoción, que se ignoraba entonces. Yo publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23, y no se me ocurrió mandar un solo ejemplar a las librerías, o a los diarios, o a otros escritores, yo los distribuí entre mis amigos, pero él no; claro, él vino de París y trajo ese concepto comercial de la literatura” (“Testimonios: Jorge Luis Borges”, *Xul*, núm. 6 (mayo de 1984), p. 10).

<sup>20</sup> Pablo Lombó ha advertido la singularidad del texto “12” y muestra su cercanía a cierta etapa de la tradición literaria hispánica: “[...] el poema del argentino resulta muy propositivo, pues en plena época vanguardista se esmera en adoptar formas como la octava real –que había caído en un desuso mayor que el de los sonetos– para reinventar la poesía” (“Las octavas reales de Oliverio Gironde”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 366, junio de 2001, p. 47).

<sup>21</sup> Adriana Rodríguez Pérsico afirma que: “Cada viñeta de *Espantapájaros* realiza la parodia de algún género literario reconocible: literatura amorosa, fantástica, realista, autobiográfica –retratos y recuerdos–, psicológica, de reflexión, de anticipación. Por eso, la aclaración que reza en el título –«al alcance de todos»–, además de remitir a una cuestión de mercado, es un guiño a los lectores que convoca la pluralidad de géneros” (“Gironde o el triunfo de una ética posagónica”, p. 390; en adelante, “Ética posagónica”).

notable la omisión de Schwartz en su lectura asociativa de ambos referentes: de continuar su interpretación, los cuervos representarían a los escritores de vanguardia, y aunque a éstos no les vendría mal una asociación tan poco favorecedora para escandalizar al buen burgués, difícilmente puede verse en Girondo una postura tan cercana a la reivindicación del marginal que el Simbolismo defendía.<sup>22</sup>

Más que un estatuto de excepción, el paralelo entre el ser humano y su imitación caricaturesca podría insistir en los rasgos que el humano posee en común con esta última. En particular si se presta atención al caligrama que precede al resto de los textos que integran el libro de Girondo. Schwartz señala que en él,

Girondo trata de organizar el caos interior, la nada, a través de algunos artificios. Primero: la simetría cuadrada de la cabeza, denotando un falso equilibrio, que en el fondo remite a la frágil estructura vacía del espantapájaros. Segundo: la enumeración pronominal, como principio organizativo de su discurso, aparece transgredida en la ordenación arbitraria de los pronombres (Yo, Tú, Ud., Él, Ellos, Ellas, Uds., Nosotros). Queda así establecida una relación de identidad entre el caos existencial (contenido) y el trastocamiento de la sintaxis (desorden formal).<sup>23</sup>

Nuevamente el crítico recurre a una lectura basada en presupuestos pertenecientes a una estética distinta de la vanguardista. Si ya antes ha demostrado su apego a un paradigma romántico al homologar literatura y vida, ahora muestra una clara tendencia clasicista; sin descartar que toda escritura requiere de un cierto

<sup>22</sup> Postura que Schwartz avala sin más cuando declara que: “Nuestro análisis muestra un Girondo vinculado a la retórica de los poetas malditos, el éxtasis como forma del horror, lo bello como modalidad de lo feo, la voluptuosidad como expresión del mal, como el asesinato del amor: Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Lautréamont, Sade. Más aún, puede leerse el *Espantapájaros* como un paso hacia la disolución final de *En la masmédula*” (p. 35). Definir el libro culminante de Girondo como disolución final evidencia que hay una postura excesivamente positiva con respecto a él, al grado de incurrir en cierto historicismo estético para el cual todos los elementos de una situación, o los episodios de un hecho determinado, cumplen con la función de contribuir al *gran final* de lo que se relata; no existen por sí mismos, sino sólo como anticipo de aquello que pretende explicarse.

<sup>23</sup> “¿A quién espanta el espantapájaros?”, p. 32.

orden –sea cual sea su finalidad estética–, la conclusión de Schwartz exige que el entorno al que remite el caligrama de Gironde se pliegue a una jerarquización racional previa. La incertidumbre que denota la enumeración caótica llama la atención del lector hacia la falta de correspondencia entre la realidad desconcertante y las abstracciones y paradigmas con que el ser humano pretende asimilarla, más que hacia un contenido carente de orden. Aún si así ocurriese, es imprescindible tener en cuenta que hoy la teoría matemática sostiene que el caos es sólo un orden que sigue patrones distintos de los convencionalmente empleados para diferenciar entre la armonía y la disonancia de un conjunto.<sup>24</sup> No hay, por cierto, sintaxis anómala (lo que sería equivalente al hipérbaton, tal vez), sino la tentativa de dar cuenta de la complejidad de una situación cualquiera con respecto a los patrones con que se pretende abarcarla y someterla.

La caracterización que Gironde hace de sí y de sus contemporáneos en las líneas del caligrama que representarían los brazos del espantapájaros descartaría la asociación vitalista con que el romanticismo pretendió homologar arte y vida. Por el contrario, Schwartz establece que “Rotas las normas impuestas por las reglas sociales (‘nuestra educación’), el poeta cae en zonas sin respuesta. Solución: la poesía”.<sup>25</sup> Gironde se refiere a la anarquía que las tendencias artísticas conservadoras observaban en la vanguardia, por su desacralización del arte como institución y por su búsqueda de una solución que concilie vida y proyecto estético, sin subordinar ninguno de estos elementos entre sí.

Si ya la “cabeza” del espantapájaros apuntaba a la desaparición de las certezas fáciles, este nuevo segmento del caligrama sugiere que la postura iconoclasta de la vanguardia era, como ataque diluido en su propio frenesí, estéril. Al mismo tiempo, en el umbral del

<sup>24</sup> Véase, al respecto, la opinión de A. Rodríguez Pérsico: “El caos es el conjunto de todos los posibles, el espacio de una absoluta multiplicidad disyuntiva. El predominio de las mezclas desplaza jerarquías, fomenta una infinidad de alianzas y posibilita la coexistencia de elementos dispares que convocan sin cesar una relación de horizontalidad entre ellos. Las simbiosis de materiales heterogéneos desconocen la centralización en tanto rasgo inherente a la homogeneidad” (“Ética posagónica”, p. 381).

<sup>25</sup> “¿A quién espanta el espantapájaros?”, p. 32.

libro, Gironde cumple con esta auto-observación o autorreferencialidad implícita y supera las condiciones que dictaron el alto al resto de su generación y su vuelta a moldes estéticos más usuales. Para confirmarlo, basta recordar los juicios que suscitó *Espantapájaros* entre los reseñistas más reacios.<sup>26</sup> La contradicción, ahora puesta en evidencia, sólo puede quedar atrás si se concilia acción (vida) con contemplación (estética). Dicha avenencia está muy lejos del vitalismo que Schwartz percibe en el texto. Si queda sugerida una cierta irresolución, bien podría remitírsela al convencimiento de que el objeto artístico aparece en el mundo sin dar respuestas directamente aplicables al orden vital; muestra de que esto es así podría considerarse el discurso edificante o moralizante del Realismo-Naturalismo, cuya denuncia de las taras humanas desemboca, como en muchas de las novelas de Galdós, en una caricatura esencialista, lejana de la “realidad” que se pretendía atacar y denunciar y muy cercana al ideal romántico-modernista. Esta imposibilidad de subsumir al arte en un sistema moral predeterminado queda clara al observar el torso de la figura y su “cantar de las ranas”; mensaje similar transmiten las piernas del espantapájaros, con la idea de un ir y venir redundante, reiterado y que termina en sendos callejones sin salida. El caligrama que da inicio al libro muestra, así, un distanciamiento categórico entre arte y vida, no como esferas excluyentes, sino como partes de un conjunto en el que la gratuidad de uno, su carácter autónomo, se desenvuelve en

<sup>26</sup> Rose Corral se refiere a esta escasa respuesta crítica: “Los pocos comentarios que recibí *Espantapájaros*, muestran que no se entendió el libro innovador de Gironde: se leyó como un producto tardío de la generación martinfierrista [...]. Dos críticas más, publicadas en la revista *Nosotros*, que había reproducido en los años veinte las notas elogiosas de Enrique Díez-Canedo y de Ramón Gómez de la Serna a su primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), no resultan más estimulantes” (“Relectura”, p. 588). La especialista advierte, con justicia, la estratagema de Arturo Capdevila, que consiste en reducir el libro de Gironde a una rareza bibliográfica sin ninguna posibilidad real de trascendencia: “*Espantapájaros* es flor legítima y estéril de la vida moderna” (“*Espantapájaros* (al alcance de todos), por Oliverio Gironde”, en *Obra completa*, p. 622). La reseña anónima de *Crítica* comienza afirmando que se trata de “Un libro bien escrito y mal hablado [...]” (“El último libro de Gironde”, *ibidem*, p. 622) y tras un solitario párrafo, dedicado a la enumeración de supuestos elogios que suenan más a palabras huecas, reproduce íntegro el texto “2”.

un sistema que, aunque contenido dentro de un orden social determinado, no puede aspirar a modificarlo de manera automática.<sup>27</sup> Aunque el procedimiento de interpretación que Schwartz utilizó no parece, hasta aquí, muy convincente, el crítico cierra sus observaciones declarando que:

No en vano, la transformación de la imagen [del espantapájaros] en caligrama corresponde al descubrimiento del hombre como texto, como sintaxis, como palabra. Gironde nos ofrece entonces la posibilidad de lectura –no como una interpretación de símbolos, sino como un cuerpo escrito, un tatuaje escritural, una escritura sobre el cuerpo, como diría Sarduy.<sup>28</sup>

Schwartz postula así una metáfora en la que todo vestigio de pensamiento analógico con regusto a romanticismo queda superado. No en vano Ortega y Gasset señalaba que éste era el tropo privilegiado por la vanguardia.<sup>29</sup> La asimilación de los términos se basa en el esquematismo del texto, patente en su calidad de instantáneas sucesivas,<sup>30</sup> y señala hacia la dinámica que la modernidad ha impuesto al ser humano; así, el espantapájaros, con su característico aspecto improvisado, muestra, en cierta forma, la enajenación del hombre contemporáneo.<sup>31</sup> Gironde ha planteado una metáfo-

<sup>27</sup> En su texto “Arte, arte puro, arte propaganda”, Gironde apunta que: “La superioridad del arte sobre las otras manifestaciones del espíritu [...] se encuentra más allá de la moral, de la filosofía y por lo tanto de la política, porque, al crear belleza, encuentra una verdad, una ‘utilidad’, una razón de ser, en sí misma, y se libera, en cierto modo, de las contingencias del tiempo y del espacio, ya que expresa algo perdurable y universal” (*Xul*, núm. 6, mayo de 1984, p. 9).

<sup>28</sup> “¿A quién espanta el espantapájaros?”, p. 35.

<sup>29</sup> “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas” (*La deshumanización del arte*, p. 36).

<sup>30</sup> La crítica ha preferido, en los últimos años, llamar viñetas a los textos numerados de *Espantapájaros*. Como este género gráfico, los textos de Gironde aspiran a ser autosuficientes, y sólo una lectura apresurada, superficial, podría ver en su perfil fragmentario un todo armónico, continuo e ininterrumpido.

<sup>31</sup> Agustín Sánchez Vidal hace ver que esta posibilidad de comparación ya era clara para los surrealistas: “[...] quizá nada exprese con mayor rotundidad esta confusión de lo humano con lo objetual que el maniquí, rudimentario y poco reconocible embrión del robot de la era electrónica y una de las obsesiones del

ra muy elaborada del papel del ser humano en la realidad del mundo moderno, metáfora que se manifiesta en varias posibilidades de lectura. Mientras que el espantapájaros está formado por objetos de procedencia diversa, el texto de *Espantapájaros*, el libro, mostrará a lo largo de sus veinticinco segmentos cómo el personaje que toma la voz es objeto de fuerzas que tienden a disgregarlo y someterlo a situaciones absurdas, resultantes de una deformación consciente y estética de la “realidad” en que suele actuar. A esta nueva forma de auto-observación de la vanguardia se refiere Yúrkievich en los siguientes términos:

La dispersión focal, la fragmentación yuxtapuesta, los montajes diferenciales (deriva de una función por incremento de la variable) desmantelan el esquema figurativo tradicional, desarreglan la transposición lineal y global de conjuntos antes integrables, proponen una imagen del universo que no coincide con el recorte utilitario, ponen en evidencia el poder humano de crear agrupamientos muy heterogéneos regidos por otra causalidad, por una nueva concepción del tiempo y del espacio interrelacionados. Al orden de la acción unificadora sucede el de la relatividad y la discontinuidad.<sup>32</sup>

La estética de la modernidad se aleja, por esas vías, del sentido monolítico de la estética imitativa y sustenta, en este rasgo de fragmentación, una parte importante de sus concepciones en torno a la expresión artística. Es indispensable observar que la fragmentación ya observada en la estructura del texto se manifiesta también en el interior, en el contenido de algunas de las viñetas. El cuerpo fragmentado o el proceso de *animización* de animales u objetos, coinciden al mostrar la realidad como un todo heteromorfo, compuesto por formas distintas, y por ello heterogéneo. Animales, objetos y seres humanos aparecen en las viñetas de *Espantapájaros* de

surrealismo, que surge en la intersección de dos de sus grandes temas: la cosificación del hombre y la mutilación” (“Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, p. 54; en adelante, “Extrañamiento e identidad”).

<sup>32</sup> “Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119, enero-junio de 1982, p. 354.

forma tal que las categorías del orden cotidiano y racional quedan superadas. Adriana Rodríguez Pérsico señala con acierto que este proceso que experimentan seres humanos y objetos “[...] implica una desintegración corporal: del sujeto, de los objetos, pero también del cuerpo social y del cuerpo de las leyes. Para socavar este poder tiránico se necesitan tácticas eficaces; por esa razón, el devenir-humano de los objetos y el devenir-cosa de los sujetos no revierten en los valores tradicionales de ‘humanización’ o ‘cosificación’”.<sup>33</sup>

Para establecer la diferencia –cuya necesidad observa esta especialista– sería necesario hablar de *objetualización* al referirse a la disgregación que sufre el ser humano y que lo hace partícipe de un estado de conciencia distinto, del que se desprende una mayor sintonía con el medio ambiente.<sup>34</sup> Mientras tanto, los objetos adquieren un alma que rompe su aislamiento, pero no pueden humanizarse puesto que, para Gironde, el ser humano es susceptible de esa enajenación que corrompe su verdadera vitalidad.<sup>35</sup> La distinta procedencia de los elementos que Gironde involucra en la mayor parte de los textos de *Espantapájaros* recibe, usualmente, una jerarquización en el mundo real. Ortega y Gasset afirma que: “Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos

<sup>33</sup> “Ética posagónica”, p. 387.

<sup>34</sup> Hans Robert Jauss recuerda que “Este *medio ambiente*, entendido primero como algo armonioso y benefactor, y que asume claramente la función perdida de la correspondencia romántica entre alma y naturaleza, se va revelando cada vez más en el «engranaje de la sociedad» como un poder enemigo del hombre y que todo lo determina” (“El arte como anti-naturaleza”, p. 128).

<sup>35</sup> Esta ruptura decisiva con la homogeneización de la existencia se manifiesta, en la obra de Gironde, como una correlación entre la unidad textual del libro y la unidad intratextual de sus referentes: “While the collagelike, rhapsodic collection challenges the notion of an integrated cultural order, the instability of the body –its absence, its transformational propensity, or its transformation and disintegration– constitutes a further negation of wholeness” (Vicky Unruh, *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*, University of California, Los Angeles, 1994, p. 166).

de la vida”.<sup>36</sup> La búsqueda de un orden distinto desemboca, desde luego, en las posibilidades del absurdo inserto en lo cotidiano. Así, Girondo se alza de nueva cuenta contra el prejuicio de lo sublime, en particular contra el *dictum* religioso que sitúa al género humano como corona de la creación divina del mundo. Obsérvese, por ejemplo, lo que ocurre en el texto “5”:

A medida que nuestra existencia se confunde con la existencia de cuanto nos rodea, se intensifica más el terror de perjudicar a algún miembro de la familia. Poco a poco, la vida se transforma en un continuo sobresalto. Los remordimientos que nos corroen la conciencia, llegan a entorpecer las funciones más impostergables del cuerpo y del espíritu. Antes de mover un brazo, de estirar una pierna, pensamos en las consecuencias que ese gesto puede tener, para toda la parentela. Cada día que pasa nos es más difícil alimentarnos, nos es más difícil respirar, hasta que llega un momento en que no hay otra escapatoria que la de optar, y resignarnos a cometer todos los incestos, todos los asesinatos, todas las crueldades, o ser, simple y humildemente, una víctima de la familia.<sup>37</sup>

La oposición extrema de los papeles que le correspondería desempeñar a la voz poética –víctima o victimario– transmite cierto grado de ecumenismo del cual se desprende un sentido de pertenencia al entorno.<sup>38</sup> “Desde el amanecer, me instalo en algún eucalipto a respirar la brisa de la mañana. Duermo una siesta mineral, dentro de la primera piedra que hallo en mi camino, y antes de anochecer ya estoy pensando en la noche y las chimeneas con un espíritu de gato” (“16”, p. 98).

<sup>36</sup> *La deshumanización del arte*, p. 38.

<sup>37</sup> Oliverio Girondo, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, en *Obra completa*, p. 83. En adelante, indico número de texto y páginas de la cita entre paréntesis, a continuación de ésta.

<sup>38</sup> La suerte de fusión que entonces ocurre tiene un correlato en la realidad social, donde “[el] hombre siente que la distancia entre él y los objetos se acorta, sobre todo a medida que éstos van ganando en perfección y se traducen en máquinas más y más fascinantes, que le dejan atrás. Mientras él se objetualiza, las cosas pasan a tener un protagonismo inusitado” (“Extrañamiento e identidad”, p. 54).

La voz narrativa refleja una actitud nómada, contraria al sedentarismo sancionado por las normas sociales. La movilidad inherente a esa peculiar transmigración desdibuja la estabilidad de los discursos al uso. Gironde explica un proceso similar en la pintura de los impresionistas, cuya técnica procede a contracorriente de la estética imitativa. La “descomposición” de las imágenes en simples rasgos hará del espectador el elemento imprescindible para dar sentido a las imágenes; sólo a la distancia necesaria para una contemplación activa podrá insertarse cada segmento en el sitio significativo que le corresponde dentro del conjunto:

A instancias de Courbet –del naturalismo de Zola, de los Goncourt– los Impresionistas deciden enfrentarse con la realidad, luchar contra el enfatismo de la academia, descubrir la belleza de lo característico, para afirmar que la pintura es una interpretación de la naturaleza, ajena a toda intromisión psicológica o literaria. Pero tanto como en esta actitud, su trascendencia reside en las innovaciones técnicas que aportan y que se resumen – como es sabido– en el precepto teórico de que la forma es color, de que éste sólo existe con relación a la luz (siendo la sombra una luz de otra calidad y de otro valor); y en el precepto práctico del uso exclusivo de los colores puros, mediante pinceladas dispuestas unas al lado de otras, en forma tal que, al mezclarse en la pupila del espectador, le proporcionen –debido al empleo ajustado de los valores– no sólo la sensación exacta del colorido de las cosas, sino también la del sitio que ocupan en el espacio.<sup>39</sup>

Las texturas, las formas visuales, quedan “reducidas” a una apariencia apreciable sólo en la visión de conjunto; no desaparecen, no son despojadas de su sitio específico. Si el espectador vuelve un poco sobre sus pasos, el cuadro ofrece su entidad en un atisbo. Esta misma precisión de perspectiva ocurre en los textos de *Es pantapájaros*, donde la unidad como volumen reside en la fragmentación, y no en el sentido de coherencia usualmente atribuido a un libro. La disociación de lo cotidiano que se aprecia en sus viñetas se vuelve el aspecto configurador de sentido en ellas, y lo

<sup>39</sup> *Pintura moderna*, en *Obra completa*, pp. 279-280.

extraño, lo excepcional, son entonces los parámetros de aproximación a la realidad:

El exotismo de las mariposas o de los mastodontes, los ritos de la masonería o de la masticación –al menos en lo que a mí se refieren– no consiguen interesarme. Necesito esqueletos pulverizados, decapitaciones ferroviarias, descuartizamientos inidentificables, y es tan grande mi amor por lo espectacular, que el día en que no provoquero ningún cortocircuito, sufro una verdadera desilusión. [...]

Aunque la mayoría de los hombres se satisfaga con rumiar el sueño y la vigilia con una impasibilidad de cornudo, quien haya pernoctado entre cadáveres vagabundos comprenderá que el resto me parezca melaza, nada más que melaza (“20”, p. 105).

La fragmentación presupone una existencia que se rige por excepciones más que por convenciones. Es vivir “a la espera de...”, como lo hace Johnny Carter, protagonista del relato “El perseguidor”, de Julio Cortázar. Las distintas experiencias desrealizadoras de Carter guardan gran semejanza con las catástrofes del absurdo que detalla Gironde en algunas viñetas de *Espantapájaros*. En particular, su incertidumbre ante la consistencia de la realidad y su entorno no desentonan con textos como el “20”, en el que todo lo que circunda a la voz narrativa cede al embate de la destrucción y la dispersión.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> “Bruno, ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, *que se sintieran seguros*. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros” (*Las armas secretas*, ed. de Susana Jakfalvi, Cátedra, Madrid, 1986, p. 173). F. J. Rosenberg, teniendo en mente estas temáticas comunes, afirma que “Con *Espantapájaros*... Oliverio pasa a formar parte de una genealogía literaria argentina (en la que Macedonio Fernández ya había sido y continuaría siendo *il migliore fabbro* y que luego retomaría Julio Cortázar) que hace hincapié en el desenfado, la crítica a la rutina cotidiana y a la moral media a través

La predilección por los fragmentos, visible en la mutilación del cuerpo humano, parece manifestarse en sentido contrario a la cosificación que enajena a la conciencia que lo rige. Lo hace *objeto* de una mirada –la de la voz narrativa– que, al tiempo que lo secciona, lo *comunica* de manera más auténtica, más estrecha, con el resto de los objetos de su pequeño mundo diegético.

En contraposición al proceso de *objetualización*, los objetos y los animales experimentan una *animización* donde se observa que dejan de ser sólo cosas para exhibir los eslabones que los unen a un orden inmanente, no evidente ni mostrenco, sólo susceptible a la visión desrealizadora de Girondo. Revelan un *ánima* que los hace ascender en la escala valorativa, los homologa a aquellos que, según el texto bíblico, recibieron la prerrogativa de *nominar*, don máximo del neoplatonismo, pero también del poeta clásico, del que crea con las palabras por antonomasia. El ejemplo más claro de esta estrategia es el del texto “23”: “¿Una colonia de microbios se aloja en los pulmones de una señorita? Solidario de los microbios, de los pulmones y de la señorita. ¿A un estudiante se le ocurre esperar el tranvía dentro del ropero de una mujer casada? Solidario del ropero, de la mujer casada, del tranvía, del estudiante y de la espera” (p. 110). En algunas de las viñetas, la muerte queda en evidencia por su carácter de mitigación trascendente de la rutina, como instancia de una falsa redención humana que cosifica y desnaturaliza:

Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto, no me suicido.

Apenas se desvanece la musiquita que nos echó a perder los últimos momentos y cerramos los ojos para dormir la eternidad, empiezan las discusiones y las escenas de familia.

¡Qué desconocimiento de las formas! ¡Qué carencia absoluta de compostura! ¡Qué ignorancia de lo que es bien morir! [...]

Mientras algún vecino patalea dentro de su cajón, los de al lado se insultan como carreros, y al mismo tiempo que resuena un estruendo a mudanza, se oyen las carcajadas de los que habitan en la tumba de enfrente (“11”, p. 91).

del absurdo, y que presenta una fuerte desconfianza en el lenguaje y los medios expresivos” (“Modernidad y arrepentimiento”, p. 260).

La radicalidad de Girondo se sitúa, así, en la búsqueda de un punto equidistante tanto de la conversión romántica a la naturaleza como de la conversión vanguardista contra la naturaleza. Puesto que no hay interiorización subjetiva del orden natural, Girondo se abstiene de subyugar la realidad a los designios de su voz narrativa, y más bien describe –única concesión a su favor– cómo ese entorno termina por integrar, por absorber y acotar todo cuanto contiene. Evidentemente hay aquí un procedimiento estético, y Girondo se encarga de llamar la atención hacia este hecho desde el caligrama con que se inicia *Espanatapájaros*. La subjetividad radical, que convierte al artista en medida definitiva de la realidad múltiple, destaca en el texto “8” de *Espanatapájaros*:

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

En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad.

Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor, en la cocina, hasta en el W. C. (p. 86).

El título completo del volumen muestra que el estatuto de excepción del objeto artístico se diluye en la heteromorfia del espanatapájaros, armado con materiales de distinta procedencia y formas disímiles, no modeladas a propósito para ocupar un mismo espacio simultáneamente. Su parecido con el cuerpo humano emula, con un fin utilitario, dicha presencia; el rasgo anterior remite de nuevo a las posibilidades de interpretación metafórica ya advertidas por Schwartz: en conjunto, las viñetas asumen el propósito trascendente de contrarrestar la enajenación del ser social con respecto a la naturaleza y, al mismo tiempo, de superar la sujeción a los cánones imitativos emanados de la estética clásica (“el prejuicio de lo sublime” que Girondo usó como divisa de toda su obra al incluirlo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*) y de su evolución más tardía, la emanada de la sensibilidad romántico-modernista. Este diseño opera desde lo inmanente y “disocia”, fragmenta lo humano y lo

homologa –hasta cierto punto– al resto de los elementos insertos en su entorno, que tampoco permanecen indiferentes; al ser *objetos* de la animización, contribuyen a una búsqueda de apariencias consistentes, sólo posible desde la circunstancia artística.

De ahí, quizá, el desconcierto que produce *Espantapájaros* en la primera lectura, y también, tal vez, el entusiasmo del lector adolescente, que, por desgracia, encuentra únicamente la fachada de la obra de Gironde en versiones trivializadas para consumo de los medios masivos, la seducción de su apariencia y superficie.<sup>41</sup> Cuando esto ocurre, Gironde corre la suerte de Baudelaire, al parecer sólo digno de ser el prototipo del escritor atormentado, incomprendido, marginal. El programa estético de Gironde –su vitalismo inherente y su carácter contestatario con respecto al estancamiento de la vanguardia y la vuelta de sus cultivadores iniciales a moldes clásicos– se reflejó hacia 1932 en la escasa respuesta crítica a este libro.

En el fragmento “19” se halla tal vez la mejor muestra de la aspiración a la existencia plena, donde la voz narrativa se sabe parte integrante de un orden superior al social y de mayor coherencia, por su capacidad para comprender el total de apariencias, objetos y seres presentes en el mundo de todos los días:

Cuando se tienen los nervios bien templados, el espectáculo más insignificante –una mujer que se detiene, un perro que husmea una pared– resulta algo tan inefable... Es tal el cúmulo de coincidencias, de circunstancias que se requieren –por ejemplo– para que dos moscas aterricen y se reproduzcan sobre una calva, que se necesita una impermeabilidad de cocodrilo para no sufrir, al comprobarlo, un verdadero síncope de admiración.

De ahí ese amor, esa gratitud enorme que siento por la vida, esas ganas de lamerla constantemente, esos ímpetus de prostración ante cualquier cosa... ante las estatuas ecuestres, ante los tachos de basura... [...]

Momentos de tal fervor, de tal entusiasmo, que me lo encuentro a Dios en todas partes, al doblar las esquinas, en los cajo-

<sup>41</sup> Me refiero, desde luego, a la película de Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón* (1992).

nes de las mesas de luz, entre las hojas de los libros y en que, a pesar de los esfuerzos que hago por contenerme, tengo que arrodillarme en medio de la calle, para gritar con una voz virgen y ancestral:

‘¡Viva el esperma... aunque yo perezca!’ (pp. 102, 103).

Esta suerte de panteísmo declarado hace del mundo su propio paraíso y de las evidencias más nimias de vitalidad una emanación que impregna los objetos y permite que la voz narrativa supere cualquier sentimiento de pesimismo debido a su mortalidad. El extremo contrario ocurre en el texto “24”, el más extenso de *Espantapájaros*, y también el que guarda mayor semejanza con una narración típica, con introducción, nudo y desenlace. Para Rose Corral se trata, también, de la viñeta donde consta de mejor manera la presencia de la muerte como uno de los temas principales del libro.<sup>42</sup> Muestra también, sin embargo, una atmósfera surrealista por la continuidad sistemática del absurdo, que logra convertirse en el principio rector de la conducta de los ciudadanos:

Hubo suicidios de todas las especies, para todos los gustos; suicidios colectivos, en serie, al por mayor. Se fundaron sociedades anónimas de suicidas y sociedades de suicidas anónimos. Se abrieron escuelas preparatorias al suicidio, facultades que otorgaban título ‘de perfecto suicida’. Se dieron fiestas, banquetes, bailes de máscaras para morir. La emulación hizo que todo el mundo se ingeniase en hallar un suicidio inédito, original (p. 112).

La culminación del procedimiento se concreta con la solución radical del problema, que consiste en arrasar la ciudad para prevenir la propagación del mal. Las armas con que se elimina la enfermedad revelan, una vez más, la actitud usual de la voz narrativa:

Sin aproximarse demasiado, para evitar cualquier peligro de contagio, los aviones fumigaron las azoteas con toda clase de desinfectantes, arrojaron bombas llenas de vitaminas, confetis afrodisíacos, globitos hinchados de optimismo, hasta que un exa-

<sup>42</sup> Véase “Relectura”, p. 598.

men prolijo demostró la inutilidad de toda profilaxis, pues al batir el record mundial de defunciones, la población se había reducido a seis o siete moribundos recalcitrantes.

Fue entonces –y sólo después de haber alcanzado esta evidencia– cuando se ordenó la destrucción de la ciudad y cuando un aguacero de granadas, al abrasarla en una sola llama, la redujo a escombros y a cenizas, para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte (p. 113).

A pesar de que es el único ejemplo explícito de narrativa ortodoxa en el volumen, Alejandro Higashi afirma que, en el caso de los textos de *Espantapájaros*,

Se trata, pues, de anécdotas, relatos breves de un hecho curioso de la vida diaria, que no tienen mayor necesidad de justificación si no es la de rivalizar con otras anécdotas hasta ganar un lugar de honor en esa parte siempre increíble –galería personal– de las vidas más normales. La única forma de captar la realidad cotidiana era elegir un género cotidiano anterior a las convenciones de la literatura didáctica (fábula, ejemplo, etc.) y narrativa (cuento y novela) que supiera orientar el interés del lector hacia el dato sencillo e inédito, evocador de vivencias comunes a todos.<sup>43</sup>

En la opinión de Higashi prevalece el concepto de *mimesis* como patrón para juzgar la obra de Gironde que resulta, así, sólo una retahíla de incidencias más o menos pintorescas, un conjunto de anomalías dignas de ser coleccionadas y poco útiles para cualquier otro fin, incluso incómodas. Cuando se tiene presente el amplio conocimiento que poseía Gironde de otras expresiones artísticas contemporáneas, se percibe que su estrategia de fragmentación está lejos de ser susceptible de reducción a moldes comunes. Al revisar su ensayo *Pintura moderna*, por ejemplo, se encuentra que: “El Cubismo llega así, a descomponer la forma, con un sentido analítico similar al que los Impresionistas aplicaron al color, aunque jamás

<sup>43</sup> “Receta para arrancar las telarañas que el hábito y la costumbre tejen de continuo: *Espantapájaros (al alcance de todos)*”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 104, octubre-diciembre de 1997, p. 101.

olvide que su finalidad consiste en cubrir una superficie con tintas planas, cuyo ajuste sea tan preciso que se justifique por sí solo, ni que la pintura es otra cosa que un juego de volúmenes y de colores, capaz de procurarnos una emoción estética".<sup>44</sup>

Esta misma autoconciencia de los límites de validez que caracteriza la propuesta de *Espantapájaros* hace ver que su propósito principal es mostrar las posibilidades de *extrañamiento* que el arte, en tanto interlocutor subversivo de la realidad, puede ofrecer. La voz narrativa, testigo de una realidad distinta, en rebeldía frente a las convenciones, es fruto de la cercanía de Girondo con respecto a las propuestas estéticas cubistas:

El cubismo, tanto en la pintura como en la literatura, promovió otro giro de timón en las composiciones: alejarse en lo posible de la anécdota. Cuando la poesía se acerca más a los moldes de la pintura cubista, más se deslíe la personalidad íntima, y el poeta es un ojo que absorbe, sin escorzos, en un mismo primer plano, el espectáculo de un mundo ajeno. Pero de ninguna manera es una poesía espontánea. El hecho de transmitir la imagen en superficie es ya un indicio de acomodo mental.<sup>45</sup>

Esa estructuración específica surge con la intencionalidad clara de explorar territorios que el racionalismo y su saldo diario de cosificación vedan usualmente al ser humano. El rechazo que experimentó *Espantapájaros* muestra un guiño irónico en su subtítulo: (*al alcance de todos*). Así, entre paréntesis, Girondo declaraba su conciencia de que reivindicar lo absurdo, lo grotesco y lo inusual haría inaccesible el texto al lector común, sometido por las actitudes conservadoras a un estado de enajenación. Como Hans Robert Jauss, Oliverio Girondo habría podido declarar:

Yo apuesto más bien por una capacidad *estética*, por la espontaneidad de una comprensión estética y una experimentación de sentidos que, desde siempre en el juicio estético, ha sido capaz de fundar un lazo de solidaridad entre hombre y hombre, y de

<sup>44</sup> *Pintura moderna*, en *Obra completa*, p. 285.

<sup>45</sup> Beatriz de Nóbile, *El acto experimental*, pp. 28-29.

promover al mismo tiempo un trato con las cosas, y, por lo tanto, con «lo otro de la naturaleza», exento de coacción. Acepto tranquilo el esperable reproche de ser un idealista incorregible. Es propio de la experiencia estética proclamar, frente al claro poder de lo fáctico, la tranquila fuerza de lo posible, y, en consecuencia, ser necesariamente idealista.<sup>46</sup>

Más allá de reivindicaciones iconoclastas que no superaron el esquema inicial de rebeldía, la estética de Girondo colocó su obra a una gran distancia de quienes agotaron su trayectoria y se integraron al *mainstream* de la literatura argentina. Aunque muchos años después, Girondo encontraría reivindicación y respuesta en la obra de Julio Cortázar, que en libros como *Rayuela* e *Historias de cronopios y de famas*, entre otros, prolongaría sus planteamientos bajo condiciones más receptivas.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Autores

CORTÁZAR, Julio, *Las armas secretas*, ed. de Susana Jakfalvi, Cátedra, Madrid, 1986 (*Letras Hispánicas*, 69).

GIRONDO, Oliverio, “Arte, arte puro, arte propaganda”, *Xul*, núm. 6 (mayo de 1984), p. 9.

———, *Obras: poesía*, Losada, Buenos Aires, 1998, t. 1.

———, *Obra completa*, ed. crítica coord. por Raúl Antelo, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México-París, 1999 (*Archivos*, 38).

LAUTRÉAMONT, Conde de, *Obras completas: Los cantos de Maldoror-Poesías-Cartas*, Aldo Pellegrini, Argonauta, Barcelona, 1986.

### 2. Otras obras

BORGES, Jorge Luis, “Testimonios”, *Xul*, núm. 6 (mayo de 1984), p. 10.

CORRAL, Rose, “Notas sobre Oliverio Girondo en México: introducción a un texto de Xavier Villaurrutia y a la correspondencia Reyes/Girondo”, en Oliverio Girondo, *Obra completa*, ed. crítica coord. por

<sup>46</sup> “El arte como anti-naturaleza”, p. 134.

- Raúl Antelo, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México-París, 1999 (*Archivos*, 38), pp. 454-474.
- , “Relectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*”; en Oliverio Girondo, *Obra completa*, ed. crítica coord. por Raúl Antelo, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México-París, 1999 (*Archivos*, 38), pp. 587-599.
- HIGASHI, Alejandro, “Receta para arrancar las telarañas que el hábito y la costumbre tejen de continuo: *Espantapájaros (al alcance de todos)*”; *La Palabra y el Hombre*, núm. 104, octubre-diciembre de 1997, pp. 87-106.
- JAUSS, Hans Robert, “El arte como anti-naturaleza: el cambio estético después de 1789”, en su libro *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1995 (*La Balsa de la Medusa*, 76), pp. 105-134.
- LOMBÓ, Pablo, “Las octavas reales de Oliverio Girondo”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 366, junio de 2001, pp. 45-47.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, “Girondo y sus estrategias de vanguardia”, *Filología*, núm. 23 (1988), pp. 151-176.
- MASIELLO, Francine, “Oliverio Girondo: naturaleza y artificio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 24 (2º semestre de 1998), pp. 85-98. Después en Oliverio Girondo, *Obra completa*, ed. crítica coord. por Raúl Antelo, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México-París, 1999 (*Archivos*, 38), pp. 404-416.
- MOLINA, Enrique, “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, Prólogo a Oliverio Girondo, *Obras: poesía*, t. 1, Losada, Buenos Aires, 1998, pp. 9-48.
- MÜLLER-BERGH, Klaus, y Gilberto Mendonça Teles, “Los puntos cardinales de las vanguardias latinoamericanas”, en Inke Gunia *et al.* (eds.), *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-M innemann*, Tranvía-Walter Frey, Berlin, 2000, pp. 241-251.
- MUSCHIETTI, Delfina, “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia”, *Filología*, núm. 23 (1988), pp. 127-149.
- NÓBILE, Beatriz de, *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1972.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ed. de Paulino Garagorri, Alianza, Madrid, 1983.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, “Girondo o el triunfo de una ética posagónica”, en Oliverio Girondo, *Obra completa*, ed. crítica coord.

- por Raúl Antelo, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México-París, 1999 (*Archivos*, 38), pp. 379-403.
- ROSENBERG, Fernando José, “Modernidad y arrepentimiento: Oliverio Girondo de los años 20 a *Campo nuestro*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 23 (invierno de 1999), pp. 255-269.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982 (*Persiles*, 138, *Serie El Escritor y la Crítica*), pp. 50-73.
- SCHWARTZ, Jorge, “¿A quién espanta el espantapájaros?”, *Xul*, núm. 6 (mayo de 1984), pp. 30-36.
- SIEBENMANN, Gustav, “Las vanguardias poéticas en Latinoamérica: diferencias y desfases”, en Inke Gunia et al. (eds.), *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann*, Tranvía-Walter Frey, Berlin, 2000, pp. 252-270.
- SCRIMAGLIO, Marta, *Oliverio Girondo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964 (*Cuadernos del Instituto de Letras*).
- UNRUH, Vicky, *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*, University of California, Los Angeles, 1994.
- YURKIEVICH, Saúl, “Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119, enero-junio de 1982, pp. 351-366.
- , “La pupila del cero”, en su libro *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 (*Tierra Firme*), pp. 249-262.

*Ficciones limítrofes.*

*Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia,*

se terminó de imprimir

en julio de 2006 en los talleres

de Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.,

Calle 2, número 21, col. San Pedro de los Pinos,

03800 México, D.F.

Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.

Composición tipográfica y formación: Gabriela Oliva.

Cuidó la edición la editora, bajo la supervisión

de la Dirección de Publicaciones

de El Colegio de México.

# CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE ESTUDIOS DEL LENGUAJE

IX



CÁTEDRA  
J A I M E  
T O R R E S  
B O D E T



Las obras literarias que se estudian en el presente volumen han sido en buena medida textos marginados u olvidados por la historiografía literaria hispanoamericana del siglo xx. Pese a su modernidad fundadora, esta narrativa rebelde y experimental, escrita en los años veinte y treinta del siglo pasado, en pleno apogeo de las vanguardias históricas, una narrativa que anticipa las búsquedas e innovaciones de la novela hispanoamericana posterior, sólo ha empezado en los últimos años a recibir la atención crítica que merece.

La reflexión inicial en torno de la idea de modernidad, más abarcadora que la de vanguardia, permite entender la pluralidad y heterogeneidad de propuestas narrativas del periodo, obras todas de ruptura que en conjunto persiguen la renovación del género a partir del cuestionamiento radical de los modelos literarios heredados. Crisis de la mimesis y del sujeto de la enunciación, hibridez genérica y autorreflexividad son algunas de las características más notorias de estas ficciones limítrofes. Los estudios reunidos en este volumen ofrecen incisivas lecturas críticas de la obra narrativa de algunos de los autores hispanoamericanos más relevantes del periodo: Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Julio Garmendia, César Vallejo, Pablo Neruda, Felisberto Hernández y Oliverio Girondo.

Pintura de la portada: Xul Solar, *Proa*, 1926.

 EL COLEGIO  
DE MÉXICO

ISBN 968-12-1234-7



9 789681 212346