

BERNAL HERRERA

ARLT, BORGES & CÍA.

Narrativa rioplatense de vanguardia




EDITORIAL
UCR

BERNAL HERRERA

ART, BORGES & CÍA.

Narrativa rioplatense de vanguardia

Identidad Cultural



EDITORIAL
UCR
2024



CC.SIBDI.UCR - CIP/4199

Nombres: Herrera, Bernal autor.

Título: Arlt, Borges & Cia. : narrativa rioplatense de vanguardia / Bernal Herrera.

Descripción: Primera edición facsimilar. | San José, Costa Rica :

Editorial UCR, 2024. | Identidad cultural.

Identificadores: **ISBN 978-9977-67-438-4** (rústico)

Materias: ARMARC: Arlt, Roberto, 1900-1942 – Crítica e interpretación.

| Borges, Jorge Luis, 1899-1986 – Crítica e interpretación.

| Literatura argentina – Historia y crítica – Siglo XX. | Autores argentinos – Siglo XX.

Clasificación: CDD Ar863.409 –ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición: 1997.

Primera edición facsimilar: 2024

© Editorial Universidad de Costa Rica,

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257

administracion.siedin@ucr.ac.cr

www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial.

Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Índice

Abreviaturas	ix
Prefacio	xi
1 <i>Leer y escribir: el corpus</i>	1
Componentes y fronteras.....	3
Aprendizaje y traición: Arlt y Güiraldes	8
Las variantes de la tradición: gauchesca y realismo ...	26
Rupturismo y conservadurismo radicales:	
Macedonio Fernández y Larreta	30
De polémicas y rupturas	38
2 <i>Texto y contexto</i>	59
La lucha contra el realismo: Borges, Macedonio Fernández y González Lanuza	61
Autoridad y transparencia realistas: Castelnuovo	71
La causalidad literaria y la bifurcación vanguardista: ortodoxos y heterodoxos.....	78

	Lecturas y reescrituras: Arlt, los géneros formulaicos, y el mundillo literario	88
	El esteticismo vanguardista	102
3	<i>Autoridad y verdad</i>	129
	Voz y autoridad: Lugones, Quiroga y Castelnuovo ...	131
	Dos confesiones opuestas: Lugones y Arlt	141
	Voces y ecos: Arlt	147
	Arlt, Borges y el eslabón perdido: Nietzsche	153
	El pragmatismo nietzscheano: Arlt	159
4	<i>Literatura y poder</i>	179
	De la retórica política a las políticas de la retórica	181
	Literatura y política en las vanguardias: la lectura temática	186
	Autoridad y confusión: literatura y fascismo	193
	Sentido y fuerza discursivos: Arlt, Mussolini y la lucha por el poder	202
	Las torciones del discurso: Arlt	209
	Saber y poder: Arlt y la (pos)modernidad	220
	Obras citadas	235

Prefacio

Este libro se estructura alrededor de líneas de lectura representables como círculos concéntricos. De adentro afuera, el primer círculo, y eje principal de la lectura, propone una interpretación de la ficción narrativa publicada por Roberto Arlt entre 1926 y 1933, ficción que figura con creciente prominencia en los debates y estudios sobre el desarrollo de la narrativa argentina e hispanoamericana. Tal prominencia, paradójicamente, no suele argumentarse con base en la inserción e influencia de la narrativa arltiana en dicho desarrollo, sino perpetuando la imagen de Arlt como productor de una obra más bien aislada dentro del panorama literario de su época. Defensores y detractores por igual de la ficción arltiana enfatizan más su carácter supuestamente anómalo y atípico, que sus posibles relaciones con el ámbito literario en que surge. Partiendo de una posición opuesta, analizaremos los lazos que anudan su ficción con la literatura rioplatense de su tiempo, intentando precisar el carácter específico de su aportación. El segundo círculo de lectura lo constituye una reinterpretación de los vínculos de la ficción arltiana con la prosa coetánea de Jorge Luis Borges, figura clave del período estudiado tanto ante los ojos de sus contemporáneos como

desde la perspectiva del lector actual. Creador de una escritura que, en cuanto a prosa se refiere, incluye reseña, ensayo y cuento —géneros cuyas fronteras acabará por difuminar—, Borges influye por igual la práctica y la teoría literarias. La lectura de la prosa de Arlt a la luz de su contexto literario vuelve casi inevitable confrontarla con la de Borges, su coetáneo; confrontación cuyo casi unánime resultado hasta la fecha es la afirmación del carácter diametralmente diferente, cuando no opuesto, de ambas obras. Sin pretender igualar dos escrituras cuyo tono y estrategias retóricas muestran evidentes diferencias, proponemos una más matizada lectura de sus relaciones, basada en la reubicación de ambas obras dentro del movimiento vanguardista de renovación literaria que, a partir de mediados de los años veinte, toma lugar en la Argentina. Lo cual nos lleva al tercer círculo concéntrico de la lectura propuesta: la delimitación de la prosa de vanguardia del período.

La producción poética y programática de la vanguardia rioplatense, como de la hispanoamericana en general, ha sido bastante más estudiada que su narrativa. Factores tan diversos como la mayor difusión de su producción poética, fenómeno que la vanguardia comparte con el modernismo, y la rápida desertión de algunas de sus principales figuras, inciden en ello. Pero el factor que aquí más interesa destacar es la heterogeneidad escritural que caracteriza la producción vanguardista, fuente de grandes incertidumbres taxonómicas. Con excepción de la obra de Macedonio Fernández, la configuración misma del corpus textual de la narrativa rioplatense de vanguardia dista todavía de ser clara. ¿Es *Don Segundo Sombra* un texto vanguardista, modernista, la última manifestación de la gauchesca, o la despedida de la así llamada literatura rural? ¿Cómo ubicar los primeros libros de ensayos de Borges, quien tras abjurar de ellos impidió su reedición, emprendida tan sólo tras su muerte? ¿Es Arlt realmente un autor realista, según propone la más difundida de sus lecturas? Para responder a este tipo de interrogantes proponemos: 1) una

lectura de la narrativa del período que defina con mayor precisión las líneas que demarcan la producción vanguardista, así como la especificidad de sus logros, rupturas y estrategias literarias, y 2) algunos criterios básicos que permitan juzgar, de modo menos impresionista que hasta ahora, la pertenencia o no de un texto concreto a la narrativa de vanguardia del período. Lo anterior implica, a su vez, aclarar la especificidad del carácter y accionar de las diversas fuerzas literarias que interactúan en ese momento. Se dice que la vanguardia quiebra con la tradición; aceptando tal afirmación se hace necesario, por ejemplo, precisar qué se entendía entonces por 'la tradición', y cuáles son las manifestaciones concretas de esta quiebra.

Para lograr los objetivos propuestos, delineamos un corpus textual, constituido por textos rioplatenses en prosa aparecidos entre 1925 y 1935, que además de Borges y Arlt incluye autores como Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Enrique González Tuñón, Ricardo Güiraldes, Felisberto Hernández, Enrique Larreta, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. El análisis propuesto requiere, por tanto, del estudio no sólo de textos pertenecientes a los movimientos de vanguardia, sino a otras corrientes escriturales influyentes durante el período. Sin ser exhaustivo, el corpus es representativo de las principales fuerzas y tendencias literarias actuantes en aquel momento, fuerzas y tendencias en cuyo interior consideramos necesario dilucidar los rasgos básicos de la vanguardia.

En lo fundamental, concebimos la literatura, y la vanguardia rioplatense también la concibió así, como un arte de palabras, afirmación cuyo carácter perogrullesco desaparece si se le toma seriamente. Ello, por ejemplo, conlleva afirmar que el principal contexto para entender tanto a Arlt como a los otros autores estudiados no son las circunstancias socio-políticas del período, sino las fuerzas literarias en juego en ese momento. Los textos serán analizados y clasificados con base en sus estructuras

literarias, en sus elementos y estrategias narrativas. Lo anterior no implica renunciar al análisis ideológico. Muy al contrario, uno de los problemas teóricos que hemos tratado de resolver es cómo evitar, simultáneamente, la depolitización de una labor analítica centrada en las estructuras formales, y el análisis ideológico tradicional, centrado en la temática sociohistórica explícita de los textos literarios. Considero que la respuesta a tal dilema consiste en analizar no el discurso político explícito, sino lo que podemos llamar la política discursiva de los textos, las interacciones de sus estrategias retóricas con el ámbito discursivo político del momento. Para ello hemos desplazado el foco del análisis ideológico de los contenidos explícitamente políticos a lo que denominamos la ideología literaria, principalmente determinada por los sistemas de verdad y autoridad puestos en juego por la escritura. Determinados éstos, se puede proceder a su confrontación con los sistemas de verdad y poder vigentes en la realidad sociohistórica, lo que permite una mejor comprensión del accionar ideológico de los textos más allá de su temática.

Siendo uno de los objetivos conceptualizar y analizar la narrativa rioplatense de vanguardia en general, y la arltiana en particular, no aisladamente sino a la luz de sus relaciones con las principales fuerzas y tendencias literarias del ambiente literario en que surge, los textos individuales son estudiados en tanto actores del campo literario que los engloba. Ello permite: 1) entender la inserción y posición de Arlt en el panorama literario del momento con base en su interacción con las otras obras del corpus; 2) contar con un marco general dentro del cual analizar las relaciones entre Arlt y Borges; 3) definir con alguna precisión las principales características que definen la narrativa rioplatense de vanguardia; y 4) precisar las interacciones que, durante el período, rigen las relaciones entre la tradición, la vanguardia y la narrativa coetánea no-vanguardista.

Hemos preferido analizar los rasgos y acción de la vanguardia rioplatense no en función de sus relaciones con

sus congéneres europeas, sino con la historia y fuerzas literarias locales. No negamos la importancia, y menos aun la existencia, de las relaciones entre la vanguardia rioplatense y las europeas, pero creemos que el estudio de la primera en base a clasificaciones y marcos conceptuales tomados de las segundas, impone límites y problemas sólo superables atendiendo a la especificidad de la tradición literaria local en que, primeramente, se enmarca la vanguardia rioplatense. Como ocurre con las de otras áreas latinoamericanas, la narrativa rioplatense de vanguardia no es reducible a modelos europeos, cuya aplicación indiscriminada oscurece más que ilumina sus rasgos propios. Visualizamos las principales relaciones entre la vanguardia rioplatense y las europeas no en términos de adscripción o subordinación, sino en función de sus compartidas raíces: los cambios ocurridos a principios de siglo en las principales matrices epistemológicas occidentales. Por ello un hilo conductor recorre toda la lectura: la presencia, a veces abierta y a veces encubierta, de Nietzsche, principal propulsor de numerosas ideas presentes en el caldo de cultivo que influirá, pocos años después de su muerte, en la aparición y desarrollo de las vanguardias. La gravitación del pensamiento nietzscheano en Arlt y Borges, no en tanto tema más o menos explícito —aunque en ese nivel también está presente—, sino como origen de las principales matrices epistemológicas que estructuran su escritura, como teórico del nuevo régimen de saber/poder representado en tales estructuras, establece uno de los principales vínculos, si no el principal, entre las obras de Arlt y Borges. Siendo Nietzsche uno de los filósofos más leídos en Latinoamérica durante el primer cuarto de siglo, hemos querido reconstruir, no documental sino inductiva e imaginativamente, lo que pudo haber sido su impronta en la literatura estudiada. Su continua presencia, además, traza una fuerte continuidad entre la vanguardia y muchos de los instrumentos críticos aquí utilizados para su estudio, estableciendo una empatía intelectual entre las fuentes teóricas, los textos literarios y los instrumentos críticos. Aun cuando

esta empatía no es necesaria para la labor crítica, su presencia no habrá de dañarla.

Un par de aclaraciones podrán tener alguna utilidad. La referencia al objeto de estudio oscila a lo largo del texto entre los gentilicios 'rioplatense' y 'argentina', lo que no se debe a un imperdonable descuido sino a que el primer calificativo incluye la producción uruguaya. También se habla a lo largo del texto de 'pureza discursiva', no debiendo entenderse por ella fenómeno alguno relacionado con el así llamado purismo lingüístico, sino toda escritura construida alrededor de un solo tipo de discurso, cualquiera que éste sea. La pureza discursiva se opone aquí al hibridismo, a la mezcla de diversos discursos, no a una supuesta bajeza o bastardía de algunos de estos. *Last but not least*, el libro aspira, ignoramos si con éxito, a presentarse como la narración de una lectura. Tanto como a convencer de la verdad, siquiera relativa, de lo afirmado, aspiramos a compartir el placer experimentado durante la investigación y la escritura.

1

Leer y escribir: El corpus

Componentes y fronteras

La crítica opera mediante reglas constitutivas que, a través de énfasis y restricciones, delimitan y construyen objetos y sentidos, y como toda delimitación se da a partir de un conjunto de objetos, sentidos y límites posibles mucho más amplios y numerosos que los finalmente delineados. Tanto las reglas de constitución como el objeto constituido parten de y apuntan a posibles lecturas, origen y meta de la actividad crítica. Nuestro objeto de estudio es un corpus textual cuya membresía es definida por diversos límites. Los primeros son cronológicos: se abre con *Inquisiciones* (1925), primer libro de ensayos de Borges, y se cierra con *Historia universal de la infamia* (1935), su primer libro de relatos. Los segundos son geográficos y genéricos: incluye textos rioplatenses escritos en prosa. Estas fronteras, sin embargo, no son únicamente cronológicas, geográficas o genéricas. La escogencia como límite cronológico de los textos borgeanos y no, digamos, de *Cuentos de la oficina* (1925) de Mariani y *Más allá* (1935) de Quiroga, publicados en idénticas fechas, así como la exclusión de la poesía y el teatro en contraste con la inclusión del ensayo, indican que tales fronteras demarcan cronológica y genéricamente un espacio textual concebido en función de taxonomías escriturales. En cuanto a los límites geográficos, permiten

trabajar con textos producidos en un ámbito literario compartido, relacionados entre sí no sólo de cara al lector contemporáneo sino también durante su escritura; textos, por ende, alineados desde su nacimiento a lo largo de líneas de tensión preexistentes a las definidas en sus posibles lecturas contemporáneas.

El corpus se centra en la prosa de vanguardia del período delimitado¹, pero incluye textos de otras tendencias literarias que ayudarán, por contraste y en tanto actores del ámbito literario que los engloba, a definir algunas de las características peculiares de la prosa vanguardista. Incluye, por orden alfabético de autor: *Vidas de muertos* (1934) y *Vidas de payasos ilustres* de Ignacio Anzoátegui; *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932) y *El jorobadito* (1933), de Roberto Arlt; *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932) e *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges; *Larvas* (1931) de Elías Castelnuovo; *Museo de la novela de la Eterna* (¿1904-47?) de Macedonio Fernández; *Aquelarre* (1927) de Eduardo González Lanuza; *Tangos* (1926) y *Camas desde un peso* (1932) de Enrique González Tuñón; *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes; *La envenenada* (1931) de Felisberto Hernández; *Zogoibi* (1926) de Enrique Larreta; *El ángel de la sombra* (1926), *La patria fuerte*, *La Grande Argentina* (1930) y *Política revolucionaria* (1931), de Leopoldo Lugones; *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada; *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga; y *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz. El conjunto, repetimos, no pretende ser exhaustivo, pero sí representativo de la prosa producida dentro de los límites establecidos.

Todo proceso interpretativo prioriza ciertos sentidos y aspectos del objeto de estudio en detrimento de otros. En tanto

objeto de estudio todo corpus textual incluye no sólo los materiales que lo componen, sino su delimitación y agrupamiento por una lectura que los singulariza mediante la exploración sistemática no de las innúmeras posibilidades contenidas en los materiales, sino de unas pocas cuyo desarrollo y acentuación le otorgan sentidos que lo diferencian de otros posibles corpus, incluso, tal vez, de los susceptibles de ser definidos por otras lecturas de los mismos materiales. Analizar la prosa rioplatense de vanguardia de 1925 a 1935 subsumiéndola en el espacio textual definido por el corpus es una decisión metodológica, basada en una concepción de la literatura como actividad que, aunque fuertemente imbricada en su entorno socio-político, tiene como principal horizonte el ámbito literario en el cual surge, con el cual interactúa y contra el cual se define. Por ello se estudiarán los textos no tanto individualmente, y ciertamente no como expresión directa de su entorno socio-político, sino en tanto pertenecientes a un horizonte discursivo en general y literario en particular regido por leyes y fuerzas que sobrepasan las de cualquier texto individualmente considerado. En resumidas cuentas, releeremos el sentido de las principales tendencias literarias del período en cuestión, tendencias que se manifiestan con más claridad en el corpus en tanto unidad que en los textos individuales que lo constituyen y definen. Vemos en el corpus, pero no necesariamente en todos y cada uno de los textos que lo integran, un espacio cuyos sentidos están marcados por la manera de enfrentar las actividades primordiales de toda actividad literaria: leer y escribir. Lo anterior, sin duda, es válido de muy diversos espacios literarios; aquí interesa la especificidad de las lecturas y escrituras concretas encerradas en el que nos ocupa. *Inquisiciones*, y esta es la razón de su selección como límite inaugural del corpus, es, entre otras cosas, un conjunto de indicaciones e instrucciones de lectura, constitutivas de una esfera literaria

basada en modos de entender la escritura y las lecturas que rigen su propia textualidad. Borges escritor se declara lector no sólo de autores como Joyce, Torres Villarroel, Ipuche, Silva Valdés y Quevedo, sino de sí mismo: “La prefación es aquel rato del libro en que el autor es menos autor. Es casi un leyente y goza los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio.”²

La primera de las instrucciones postuladas en *Inquisiciones* afirma que sólo en apariencia son los textos individuales el principal resultado de la actividad literaria, ya que su adecuada lectura presupone su inclusión en marcos literarios que los engloban y trascienden, y dentro de los cuales cobran más sentido. No podemos entender adecuadamente a Joyce, dice Borges, si no lo situamos en la tradición de irlandeses que, como Swift y Sterne, renuevan periódicamente la literatura en lengua inglesa (*INQ* 20-25). Ignorar estos marcos literarios constituye para Borges un grave error crítico:

Hay una crítica idolátrica y torpe que, sin saberlo, personaliza en ciertos individuos los tiempos y resuelve todo en imaginarias discordias entre el aislado semidios que destaca y sus contemporáneos, siempre remisos en confesar el milagro. Así, la crítica española nos está armando un Luis de Góngora que ni deriva de Fernando de Herrera ni fué coetáneo de Hortensio Félix Paravicino ni sufrió dura reducción en los escritos de Gracián. No creo en tales monstruos y juzgo que la mayor grandeza de un hombre estriba en responder con su tiempo y en ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él. (*INQ* 37)

‘Responder con su tiempo’, ‘ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él’, estas expresiones refieren aquí no tanto a la necesidad de prestar atención a las circunstancias socio-políticas cuanto al ambiente literario y a los discursos en boga, a sus móviles y a menudo conflictivas cargas

semánticas. Borges construye para y a partir de la literatura un marco de referencia intertextual pero, en lo fundamental, no extra-discursivo. Los textos, constituidos a partir de la doble actividad de la lectura y la escritura, no deben ser juzgados aislada ni sociológicamente, sino como partes integrantes de un sistema literario que el lector/crítico habrá de delimitar a partir de reglas y materiales igualmente literarios. Aun los ensayos de *Inquisiciones* en apariencia centrados en un único autor suelen acabar, o empezar, por colocarlos en un contexto mayor. Torres Villarroel es visto a la luz de sus relaciones con escritores previos, en especial Quevedo (*INQ* 11-14); Unamuno es agrupado con Browning y Almafuerte (*INQ* 107); y del expresionismo alemán se comentan sus relaciones con la anterior poesía alemana: “En el decurso de la literatura germánica el expresionismo es una discordia. Ahondemos la sentencia.” (*INQ* 146) El mismo gesto que niega la autosuficiencia de las categorías de texto y autor individuales, sin por ello anularlas, niega también la prioridad a menudo dada en la lectura a elementos extraliterarios. Si a estos rechazos sumamos la correlativa necesidad crítica de constituir un corpus, de leerlo, escribirlo y re-escribirlo, vemos que más que un mero inicio cronológico *Inquisiciones* marca la apertura de unas posibles reglas de constitución del sentido, de encarar la lectura y la escritura; en otras palabras, de concebir la literatura.³ Si *Inquisiciones* representa la inauguración cuasi-oficial de las concepciones dominantes en el corpus sobre la lectura y la escritura, según las cuales todo texto individual debe ser entendido a la luz de un ámbito mayor y juzgado según parámetros literarios, *El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra* inauguran la ficción narrativa del período que utiliza estas normas como elemento estructurante implícito. Lo explícito (*Inquisiciones*) y lo implícito (*El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra*) no se enfrentan, sino que utilizan y

desarrollan diversamente los ya mencionados elementos: lectura, escritura y puesta en escena de reglas y límites para encarar sus productos.

Aprendizaje y traición: Arlt y Güiraldes

El juguete rabioso ha sido considerado novela picaresca y/o de aprendizaje, esto último en su doble acepción de *Bildungsroman* y de texto primerizo. La lectura usual se atiene a la temática explícita de corte social: Silvio Astier, narrador y protagonista, es un adolescente pobre que, deseando salir de su mediocre situación, comete actos delictivos y emprende una serie de frustrantes trabajos menores. Tras intentar, sin éxito, desarrollar sus habilidades técnicas en una escuela de mecánica del ejército de la que es injustamente expulsado, intenta suicidarse. El capítulo final lo muestra triunfando en modesta escala, situación en que se encuentra cuando un amigo le propone un robo. Silvio decide traicionarlo, lo denuncia, y la novela termina.

Ciertamente la problemática del ascenso o descenso social está en el libro, abiertamente articulada por el narrador-protagonista: “¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo?”⁴ Pero aún sin abandonar las estructuras de la picaresca y/o de la novela de aprendizaje, el libro puede ser leído de diverso modo si enfatizamos no la problemática del estatus socio-económico del protagonista, sino sus modos de apropiación y producción de discursos. Teniendo en mente lecturas de la picaresca como la propuesta por Maurice Molho⁵, podemos priorizar factores como la centralidad dada por el género a la bastardía y el antilinaje, temas que en *El juguete rabioso* estructuran no el accionar social del protagonista sino el discursivo. Silvio nace

a la literatura como el Lazarillo al mundo: pregonando a viva voz su antilinaje. Si el Lazarillo exhibe sin ningún pudor la condición socialmente ínfima y degradada de sus padres, Silvio hace lo mismo con la no menos ínfima condición tanto de los textos con que se inicia en la literatura, novelones de literatura popular bandoleresca, como de su fuente, un zapatero remendón extranjero, pobre, cojo y avaro. La bastardía característica del pícaro aparece en Silvio, aunque no en el plano social; Silvio no es hijo de varios posibles padres, como Guzmán de Alfarache, ni de una posible prostituta como el Lazarillo, sino de múltiples discursos cuyo apropiio y utilización es lo que nos cuenta la novela. Su literatura iniciática, nos dice Silvio,

que yo devoraba en las 'entregas' numerosas, era la historia de José María, el Rayo de Andalucía, o las aventuras de Jaime el Barbudo y otros perillanes más o menos auténticos y pintorescos en los cromos que los representaban de esta forma:

Caballeros en potros estupendamente enjaezados, con renegridas chuletas en el rostro, cubierta la colilla torera por un cordobés de siete reflejos y trabuco naranjero en el arzón.
(*EJR* 12)

Estas lecturas, unidas a las de «los cuarenta y tanto tomos que el vizconde de Ponson du Terrail escribiera sobre el hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole» (*EJR* 13), no sólo generan en Silvio el confesado anhelo de convertirse en bandido sino que, y esto es lo que aquí más importa, también tienen consecuencias literarias, como el suministro de un léxico especializado (perillanes, chuletas por patillas, trabuco, etc.) posteriormente utilizado por Silvio en su narración. La doble vertiente socio-discursiva de los efectos producidos en Silvio por sus lecturas de literatura popular, será fielmente reproducida por él en su propia narración, *El*

juguete rabioso, cuya acción y posibles ejes de lectura oscilan constantemente entre el registro social y el literario.⁶

La iniciación literaria de Silvio presupone la capacidad de lectura en sus aspectos más mecánicos y automáticos, de los que, significativamente, no se narra su adquisición. Esta ausencia desplaza la función primordial de la lectura del desentrañamiento de sentidos en apariencias fijas —proceso enfatizado en las habilidades lectoriales básicas presupuestas pero específicamente dejadas fuera del texto—, a la introducción, afirmación y utilización de sentidos, funciones implicadas en las diversas lecturas emprendidas por Silvio y coincidentes con las propuestas por Borges en *Inquisiciones*. Esta concepción de la lectura, centrada en la movilidad de sentidos cuya siempre provisional definición queda a cargo del lector, vale aquí no sólo para el discurso literario representado por la literatura popular, sino también para el en apariencia más rígido discurso técnico, cuyo dominio Silvio trata de lograr simultáneamente a su lectura de los textos bandolerescos. Logrado este dominio, siquiera precariamente, mediante el estudio de manuales técnicos, el protagonista lo utiliza para construir un pequeño cañón que logra disparar una vez. La lectura permite a Silvio lograr la posesión de un lenguaje y un conocimiento técnico especializados, que a su vez le sirven para reclamar cierta autoridad, criterio utilitario que iguala muy diversos discursos y conocimientos con base en la igualdad de sus efectos. Mientras Silvio conquista un espacio social gracias al cañón⁷, las hermanas de Enrique lo intentan mediante la literatura:

Las doncellas, mayores de veintiséis años, y sin novio, se deleitaban en Chateaubriand, languidecían en Lamartine y Cherbuliez. Esto les hacía abrigar la convicción de que formaban parte de una 'élite' intelectual, y por tal motivo designaban a la gente pobre con el adjetivo de chusma. (*EJR* 17)

2

Texto y contexto

La lucha contra el realismo: Borges, Macedonio Fernández y González Lanuza

La ruptura con la tradición que ayuda a definir los límites y sentidos de la vanguardia no es absoluta ni ejecutada en abstracto, ni exhibe un completo acuerdo respecto a cual sea la tradición que se busca superar, dándose, según vimos, dos posiciones principales de acuerdo a si la tradición es centrada en la gauchesca o en la narrativa realista. Lo anterior, importante a la hora de precisar la constitución y accionar de la vanguardia rioplatense dentro del panorama literario del período, no debe hacernos olvidar, sin embargo, que aun quienes, como Borges y Güiraldes, centran la tradición en la gauchesca, en la práctica rompen con el realismo en no menor escala que quienes, como Arlt, la centran en esta corriente. La razón es clara: independientemente de la recomposición de la tradición alrededor de la gauchesca —proceso orientado más por proyectos ideológicos que por fuerzas específicamente literarias—, el movimiento literario predominante en el momento del advenimiento de la vanguardia es el realismo. En la práctica, el recurso a la poco realista gauchesca por parte de autores como Güiraldes es una de las maniobras para sobrepasar el realismo entonces predominante. En un contexto

literario claramente dominado por dicha tendencia, todas las demás se definirán, sea por aceptación, rechazo o reformulación, de cara a ella. Lo anterior no ha escapado a la crítica, que suele estudiar la ruptura narrativa vanguardista en relación con la tradición realista. Siguiendo esta posición, nos interesa precisar el carácter y consecuencias de la ruptura de algunos de los principios literarios actuantes en dicha tradición, en especial dos de ellos: el tipo de control que sobre los hechos narrados exhibe la voz narrativa, y la estrecha referencialidad a situaciones y realidades históricas. Dos aclaraciones son necesarias. Primera: entenderemos por realismo no sólo el estrictamente definido como tal en los manuales de historia literaria, representado en Argentina por autores como Roberto Payró y Manuel Gálvez, sino el costumbrismo de un Fray Mocho y el naturalismo de un Cambaceres. Segunda: no nos concierne el problema de si sus textos son o no realmente realistas, sea en función de sus afiliaciones escolares o de su capacidad para representar la realidad histórico-social. Lo que aquí interesa es que fueron asumidos por sus productores y lectores por igual como realistas, como intentos de reflejar realidades históricas, ya que esta concepción determina, mediante su rechazo por parte de la vanguardia, algunas de las principales estrategias narrativas presentes en el corpus, definido una vez más por el eje de coordenadas lectura/escritura.

El rechazo vanguardista del realismo presenta tantos matices como lo rechazado. Mientras obras como la de Macedonio Fernández se estructuran alrededor del repudio y denuncia de todo elemento que huelga a realismo, otras como la arltiana utilizan estos mismos elementos de modo tal que la hace ser frecuentemente leída como literatura realista¹. Arlt, claro está, no es el único en utilizar novedosamente elementos

provenientes de esta tradición, siendo tal vez Borges quien más claramente ejemplifica las nuevas funciones que la información fáctica jugará en la escritura. Ya en sus primeros libros de ensayos Borges ataca el realismo, considerando que las realidades textual y extratextual se rigen por muy diversos principios, y distinguiendo la precisión literaria, lograda a base de imágenes representables y portadoras de sentido, de la precisión propia de otros ámbitos: "El deber de toda imagen es precisión. Este axioma o facilísima verdad ni siquiera lo es, ya que las precisiones de la aritmética o de la geografía suelen ser imprecisas a más no poder en el ejercicio del arte"². Esta manera de concebir la diferencia entre los principios estructurales que rigen la realidad externa de aquellos que rigen la literaria es puesta a funcionar en *Evaristo Carriego*, que tras abrirse con una descripción del ambiente en que surge y se desenvuelve Carriego, abandona el terreno sociológico para considerar la especificidad literaria de su poesía. El libro también ejemplifica el rol de la lectura a la hora de determinar el mayor o menor realismo de un texto. Borges, que en su prólogo de 1930 escribe: "He considerado también -quizá con preferencia indebida- la realidad que se propuso imitar"³, veintinueve años más tarde dirá del mismo texto: "¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A estas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo." (EC 101). De una lectura del texto que destacaba, siquiera para criticarlos, los elementos entonces considerados como realistas, se pasa a otra que enfatiza el carácter imaginativo de la realidad contenida en la escritura.

El *Evaristo Carriego* (1930) retoma ideas borgeanas anteriores, las mismas que, tras ser refinadas y profundizadas en *Discusión* (1932), serán puestas a funcionar en *Historia universal de la infamia* (1935), libro que postula con toda claridad su propio contexto: no la historia, ni las fuentes

históricas dadas al final del libro, sino Stevenson, Chesterton, los primeros films de von Sternberg y el *Evaristo Carriego*. Tan literaria y cinematográfica genealogía configura un mundo estético sujeto a reglas propias no derivables de otros ámbitos, independencia recalcada en el tratamiento dado a las fuentes históricas brindadas al final del libro. Indicada la fuente de cada relato, pero relegada a un segundo plano mediante su exclusión de la genealogía atribuida al libro, la información fáctica e histórica deviene mero motivo para ejercitar los recursos, principios y estructuras provenientes no de esta información sino de los principales modelos: los estéticos. Una de las narraciones, “El impostor inverosímil Tom Castro”, servirá para aclarar las concepciones literarias que rigen el texto⁴. El relato, recordemos, cuenta el intento de hacer pasar a un muy poco refinado impostor por un noble inglés desaparecido años atrás, estratagema que triunfa hasta que la intervención de algunos parientes, preocupados por la posible pérdida de la herencia, la echa abajo.

La narración arranca mostrando lo arbitrario de los signos lingüísticos: Tom Castro se llama Arthur Orton pero el nombre ‘falso’ desplaza al ‘verdadero’, arbitrariedad enfatizada al incluirse el nombre ‘falso’ en el título del relato, pese a que el ‘verdadero’ es conocido y utilizado en el resto de la narración. En Australia Orton/Castro conoce a Bogle, cuyas relaciones con Borges van bastante más allá de las cuatro letras compartidas por sus apellidos. Para efectuar la impostura que intenta hacer pasar a Orton/Castro por el difunto Sir Roger Tichborne, Bogle procede exactamente como Borges y renuncia a tratar de imitar la realidad externa; dicho en otras palabras, renuncia al realismo: “Sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabía también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables.

Renunció, pues, a todo parecido.”⁵ Orton-Castro-Tichborne es el texto producido por Bogle para ser leído por Lady Tichborne, texto que jamás será un facsímil del original pero que puede aludirlo adecuada, o al menos suficientemente, a través de su propia realidad, gracias a una escritura eficiente y la buena voluntad de la lectora. La imposibilidad de reproducir la realidad original parece ser condición inherente a toda escritura/impostura, ya que mientras aquella posee “rasgos agudos” y “una precisión ya molesta”, el texto/impostor es “de una infinita vaguedad” (*HUI* 302). Dos factores ayudan a Bogle/Borges a convencernos de la realidad de sus textos: la buena voluntad de Lady Tichborne/lectora, dispuesta de antemano a reconocer el texto por verdadero, y el tiempo transcurrido entre la desaparición de lo recreado y su recreación. Recordemos como en diversas ocasiones Borges aconsejó escribir relatos ubicados en un pasado cercano, por considerar que ello facilita la conexión del lector con lo narrado al tiempo que dificulta contrastar la escritura con la desaparecida realidad; la impostura de Bogle no sólo sigue el consejo al pie de la letra sino que acata otro elemento de la estética borgeana: la conveniencia de insinuar una realidad más compleja que la mostrada (*DIS* 219-21). Para ello Bogle hace enviar al *Times* apócrifas cartas en las que un falso jesuita desenmascara la impostura, maniobra gracias a la cual “las buenas gentes no dejaron de adivinar que Sir Roger Charles era blanco de un complot abominable de los jesuitas.” (*HUI* 304)

El falso Sir Roger Tichborne es un texto escrito por Bogle, y mientras éste vive impone a su creación un sentido unívoco, determinando las respuestas que da a sus lectores; desaparecido Bogle la univocidad se desploma y empiezan a surgir otros posibles sentidos: “Tom Castro era el fantasma de Tichborne, pero un pobre fantasma habitado por el genio de

Bogle. Cuando le dijeron que éste había muerto, se aniquiló. Siguió mintiendo, pero con escaso entusiasmo y con disparatadas contradicciones.” (*HUI* 305) Incapaz de fijar su propio sentido, el texto pasa a depender del que le asignen sus lectores: Orton-Castro-Tichborne recorre aldeas dando conferencias “en las que declaraba su inocencia o afirmaba su culpabilidad. Su modestia y su anhelo de agradar eran tan duraderos que muchas noches comenzó por defensa y acabó por confesión, siempre al servicio de las inclinaciones del público.” (*HUI* 305) Los textos de Borges —el relato— y de Bogle —Orton/Castro/Tischborne— responden a los mismos principios. Ambos renuncian por igual al realismo, creando una realidad que, sin negar ni rehuir la ‘original’, pide no ser medida contra ésta, no siendo casual que el estrecho escrutinio a que la escritura de Bogle es sometida durante el juicio acabe por revelar las inevitables diferencias que la separan del original.

Para Borges hay dos estilos opuestos, el copioso y detallista de la realidad, y el del recuerdo, que selecciona y simplifica: “Afortunadamente el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados” (*EC* 105). La polaridad realidad-recuerdo define una doble oposición: la que separa la realidad externa de la escritura y, al interior de la escritura misma, la que separa los textos —denominados ‘clásicos’ por Borges— que juegan abiertamente con su condición textual y renuncian de antemano a intentar reproducir la realidad, de aquellos —definidos por él como ‘románticos’— que intentan reproducir la realidad externa a fuerza de copiosidad y detallismo. Ambas oposiciones, no siempre excluyentes o fáciles de distinguir entre sí, generan ambigüedades de las que “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, otro de los ‘capítulos’ de *Historia universal de la infamia*, provee un buen ejemplo.

El relato empieza con dos apartados: “Los de esta América” y “Los de la otra”. El primero describe brevísimamente un duelo a cuchillo, cuyo vencedor “consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea en Nueva York es más vertiginosa y más torpe.” En el segundo apartado, cuatro veces más largo, leemos: “La historia de las bandas de Nueva York (revelada en 1928 por Herbert Asbury en un decoroso volumen de cuatrocientas páginas en octavo) tiene la confusión y la crueldad de las cosmogonías bárbaras, y mucho de su ineptitud gigantesca”, detallándose a continuación una serie de nombres de gangs, forajidos, actos delincuenciales, etc. Los apartados contrastan el abigarrado accionar de los innúmeros e idiosincrásicos delincuentes newyorquinos con la casi ritual repetición del duelo porteño, y la acumulación de delitos continuamente sobrepuestos con el constante volver a lo mismo para digerirlo mediante el recuerdo. Estas oposiciones, en apariencia dependientes de los estilos de proceder de la realidad, velan tenuemente la polaridad más importante: la de las escrituras afines a estos estilos. Al carácter ritual del malevaje porteño pareciera corresponder la parca escritura que cuenta una pelea en “Hombre de la esquina rosada”, y al carácter desaforado del hampa de Nueva York las cuatrocientas páginas en octavo de Asbury. Sería un error, sin embargo, deducir de estas correspondencias conexiones necesarias entre el estilo de la realidad y el de su escritura, ya que la oposición central que estructura el relato es estética, centrada en estilos escriturales que se desarrollan independientemente de la realidad a que se refieran. Si bien a primera vista pareciera insinuarse un acople natural entre la parquedad porteña del duelo y su expresión literaria por un lado, y el abigarramiento de la delincuencia newyorkina y su recuento escrito por el otro, el relato elimina toda conexión causal entre realidad y escritura al reducir el fárrago del

newyorkino Eastman al económico estilo del porteño Borges. Esta independencia del estilo escritural frente a la realidad aludida lo mismo permite crear el parco estilo de “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” a partir de la copiosidad newyorkina —o más correctamente, de su no menos copioso recuento por Asbury—, que el copioso estilo de las novelas de Eduardo Gutiérrez a partir del supuestamente parco accionar del malevaje rioplatense. Esta independencia de los procedimientos escriturales respecto a su referente externo es la misma que posibilita la producción de textos no-realistas a partir de tramas, personajes y estilos en apariencia realistas; tal es el caso de numerosos relatos de Borges y, muy particularmente, de las novelas de Arlt, textos que crean un hibridismo escritural al cual se oponen los puristas de la vanguardia, autores como Macedonio Fernández y González Lanuza.

Lindstrom anota como Macedonio Fernández identifica con exactitud, para negarse a incorporarlos, los rasgos básicos que un lector espera encontrar en una ficción realista. El ataque de Macedonio contra el realismo constituye una auténtica cruzada cuyas primeras y más notorias víctimas ya han sido mencionadas: tramas y personajes que huelan, apesten diría Macedonio, a realismo. En este plano un texto como *Museo de la novela de la Eterna* triunfa, siendo imposible caer en la alucinación realista con una novela cuya primera mitad la constituyen más de cincuenta prólogos, carente de trama y habitada por personajes como la Eterna, el Presidente, Dulce-Persona, Quizágenio y Deunamor, quienes se dedican gran parte de la segunda mitad a abstrusas y a menudo repetitivas discusiones estéticas y metafísicas, con un breve interludio (capítulos VIII y IX) en que se apoderan estéticamente de Buenos Aires. No contento con evitar las tramas y personajes

realistas, el texto rehuye casi toda estructura y recurso que pudiera recordar la realidad externa, sustituyendo en la primera parte la estructuración basada en capítulos numerados, recordatoria en alguna medida de la temporalidad lineal, por prólogos no-numerados y leíbles indistintamente en cualquier orden, artificio que evita cualquier posible residuo realista y exhibe la arbitrariedad y fragmentariedad de la escritura. Los puntos de contacto con la realidad extratextual son sistemáticamente abandonados, evitándose las referencias a una realidad histórica cuya esporádica aparición, más que contaminar de realismo a la novela, resalta por contraste la autonomía de su textualidad.

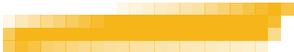
Una posición afín a la de Macedonio, aunque carente de su radicalidad, la representa *Aquelarre*, de Eduardo González Lanuza. Compuesto de cinco relatos y un “Índice de intenciones”, el libro construye una atmósfera alucinada que corta todo nexo explícito con el panorama socio-político del momento, aspirando a crear relatos auto-suficientes cuyo valor radique en sus logros estéticos y su onírica realidad. He aquí un ejemplo del tono de su prosa:

Los calendarios se le barajaban en un desbarajuste espantoso, tenía semanas de ocho días, monstruosas como manos de seis dedos, i otras de una excesiva brevedad de tres días, semanas de pata de ñandú.

I en aquel barajarse en el que los lunes saltaban por encima de los viernes i los junios atropellaban a los desprevenidos febreros, los almanaques se desequilibraron hasta tal punto, que tras el 8 de diciembre, vino el 24 de agosto, i luego, tras el 11 de julio, llegó la sota de copas, i aquello ya no era un día, sino una carta, una baraja, algo intercalado en el tiempo i que no era duración, algo incrustado, como un cálculo, como una piedra en un cuerpo vivo. (22)

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
[Librería UCR Virtual.](#)

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

Acerca del autor

Bernal Herrera estudió filosofía en la Universidad de Costa Rica y literatura hispanoamericana en Harvard University. Profesor en la Universidad de Costa Rica, sus variados intereses lo han hecho impartir cursos de nivel básico, maestría y doctorado sobre temas muy diversos. Ha sido conferencista, profesor invitado e investigador en diversas universidades extranjeras, comentarista en medios de prensa y asesor literario de montajes teatrales y coreografías. Su podcast, *Miscelánea*, se encuentra en Spotify y otras plataformas.

A partir de una visión de las vanguardias latinoamericanas que enfatiza el rol de las tendencias literarias locales, no de los modelos europeos, la audaz narrativa de Roberto Arlt (1900-1942), muy leída y estudiada en Argentina, pero poco conocida afuera, es ubicada dentro del vanguardismo literario de la época. En un entorno sociopolítico que incluye el primer golpe de Estado en Argentina y el surgimiento del discurso fascista, se analiza el variado espacio literario constituido por la narrativa de Arlt, Jorge Luis Borges y otros autores rioplatenses coetáneos, vanguardistas o no, como Ricardo Güiraldes y Felisberto Hernández.