

Cristina Iglesia

LA VIOLENCIA DEL AZAR

ENSAYOS SOBRE LITERATURA ARGENTINA

Prólogo

En la escena que marca el encuentro de la pareja romántica de *Terciopelo Azul*, la película de David Lynch, un joven en busca de aventuras, pero guiado por las mejores intenciones, ve salir del follaje y de la noche a una muchacha rubia y gentil que lo contempla extasiada. La muchacha, sin dejar de mirarlo, exclama con voz trémula: “Tú eres el que encontró la oreja entre la hierba” y el muchacho asiente conmovido, seguro de que la frase no sólo no rompe el hechizo sino que lo confirma. Una oreja humana en descomposición es no sólo la evidencia de un crimen sino también del comienzo de la historia de amor.

Muchos años antes de que esta película existiera, Francisco Madariaga había comenzado a desplegar paisajes donde los palmares sin orilla y el agua del país de la garza real tienen poderes sobre la memoria poética sólo comparables a los colores del padre muerto y donde los niños se ahogan suavemente en pantanos de un brillo rutilante.

La estética del “terror delicado” —una asociación feliz que pertenece a Madariaga pero que Lynch podría considerar propia— ha marcado la escritura de los ensayos breves que aquí se reúnen y ha orientado la búsqueda de casi todos los textos que en ellos se releen.

Este libro engarza esas relecturas y las distribuye en zonas de tránsito crítico.

La primera, que toma prestada para el título la frase del poeta de los esteros, agrupa páginas críticas dedicadas a ficciones que reelaboran antiguas y nuevas relaciones de sometimiento: las iniciaciones de Delicia, la doble extranjería de la cautiva blanca, la belleza diferente de las indias tensada entre el rasguño y la pintura, las cicatrices de torturas en el cuerpo de la militante arrepentida y la búsqueda de Elena de un sitio libre de recuerdos son formas cercanas de abyección que encuentran formas ficcionales de sublimación.

La segunda zona, llamada “Tierra adentro”, convoca a un espacio de fronteras. Allí la propuesta es seguir la insinuante ruta de las biografías de pasaje: la historia del hombre con la pólvora en el rostro, la gesta autonarrada del coronel Mansilla entre ranqueles, la búsqueda del entenado que viene de la nada son relatos de vidas en movimiento, relatos de abandonados a la experiencia extrema de ser otros.

La tercera, “Resplandores urbanos”, se ocupa de la ficción entrampada en los brillos y las amenazas de la ciudad moderna. Entre simuladores de talento y *freaks* científicos, entre historias de adulterio y conspiraciones de autómatas, Buenos Aires se constituye en todos estos textos en la gran generadora de relatos que hablan, sobre todo, de ella misma.

La relectura es una forma de la crítica que practica sin miramientos la apropiación de las palabras de su objeto. Esta intención confesa de poseer y manipular la textualidad ajena y la voluntad de no traspasar los límites de la literatura argentina son, quizás, las dos marcas que le dan a este libro, como diría Borges, una ilusión de continuidad. Cualquier otro intento de justificar la reunión de estos artículos escritos en algo menos de diez años sonará, con seguridad, falso.

1. Breve tratado sobre el silbido en la literatura nacional

El silbador en la mira

Tras de cada frase, de cada palabra, de cada coma y aun tras de los márgenes y blancos, en vez de la alegre silbatina de un flaneur han oído zumban los dardos envenenados que, hijo desnaturalizado y perverso, le he hundido con mano parricida en las entrañas de nuestra madre común

EUGENIO CAMBACERES, *Pot-pourri*

Pot-pourri,¹ de Eugenio Cambaceres, es un texto silbado. Título y subtítulo inauguran un gesto estético en la literatura argentina: narrar desde los bordes, desde el lugar displicente de un vago rentista y silbador, y nombrar lo que se narra como un texto para jugar o hacer reír armado con fragmentos de retóricas diversas, de escenas de géneros tradicionales, de oralidades entremezcladas. El texto de Cambaceres se publica en 1882. Tiene título y subtítulo (*Silbidos de un vago*), pero no tiene firma. Su irrupción anónima en el circuito de la cultura letrada instala el escándalo, la circulación mano en mano, casi clandestina, risitas sofocadas de las lectoras, que son muchas y que después se harán las ofendidas, el éxito, en fin, irrefutable, que obliga a dos reediciones sucesivas (1882-1883).

La tercera edición, de 1883, sigue sin firma, pero incorpora “Dos palabras del autor”, a manera de prólogo, en las que Cambaceres complejiza el campo de la polémica provocada por su texto: asume para sí la pose del silbador —“un pobre diablo que transita pacíficamente por las encrucijadas de la vida con una cantinela en los labios”—, acusa de “orejas enfermas” a aquellas para las que “su música suena mal” y en una sola frase coloca en escena a los contendientes: de un lado, el artista solitario, del otro “una turba rabiosa que se le va encima, lo avanza, lo acosa y puja por arrebatarse... nombre, fama y reputación”. El escri-

¹ Eugenio Cambaceres, *Pot-pourri (Silbidos de un vago)*, Madrid, Hyspamérica, 1984.

tor es literalmente asaltado por la crítica, por los lectores rabiosos. Desde la perspectiva de Cambaceres, la impugnación del texto anónimo se vincula con la impugnación de su nombre y su reputación y esto lo coloca, de inmediato, en la perspectiva de un acusado, alguien que debe defenderse al defender su obra. Vida privada y texto público parecen dos caras complementarias de un gesto provocativo que irrumpe por los bordes de la cultura hegemónica del ochenta, y que recibe de inmediato una sanción ruidosa. Precisamente porque su ademán es defensivo, en sus “Dos palabras” Cambaceres sólo atina a reivindicar su derecho a escribir porque sí, porque tiene tiempo y ganas –lo que ya es bastante– y a justificar sus “excesos” por una suerte de adhesión a ultranza a una escuela, la naturalista, que se otorga el derecho a mostrar las lacras sociales para que se curen a tiempo. No aborda, sin embargo, la cuestión fundamental que sigue encerrada en el texto mismo, en la propuesta estética de *Pot-pourri*, que rompe los códigos de representación de lo que tradicionalmente se entiende por realismo. Hay un sólo momento en ese texto justificatorio, en el que Cambaceres parece intuir, confusamente, el núcleo del debate: es la frase en la que reivindica su derecho a “cambiar de rumbos, a *inventar* algo nuevo [el destacado es mío]”. De modo que al moverse contradictoriamente desde el lugar del vago silbador hacia el de representante de la escuela naturalista, que no trabaja con silbidos sino con buriles, Cambaceres diseña un lugar híbrido desde el que su gesto, su texto, deberían ser leídos. No alcanza a entender que al atacarlo, nadie habla de escuelas literarias. Se habla de otra cosa. Veamos de qué.

“Es un libro escrito en una deplorable situación de espíritu, no viene de un alma equilibrada, revela un estado patológico”, argumenta, entre otras cosas, Pedro Goyena, militante católico.² Miguel Cané, militante liberal, amigo de Cambaceres, se pone serio bruscamente: “*Silbidos de un vago* no es sólo un libro enfermo, es el libro de un enfermo”.³ Reitero, para Goyena, para Cané, no se trata de tomar partido por escuelas literarias, sino de defender límites. Ambos están diciendo que *Pot-pourri* es un texto producido fuera de la norma, fuera de lo que el sistema literario permite como variación y que, por lo tanto, debe ser confinado, separado, encerrado en un hospicio. En sus “Dos palabras”, Cambaceres se asombra del carácter policial de la persecución de la que es objeto: “Pero de veras, nunca me figuré que les diera tan fuerte, y que llegaran a desgañitarse, vociferando: *a la garde, au voleur, a l’assasin!*”

² *La Unión*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1882.

³ *Sud América*, 30 de octubre de 1885.

Enzensberger anota que los críticos de la vanguardia “tienen necesidad de la policía para dar valor a sus sentencias sobre lo que es sano o enfermizo, lo que es genuinamente ‘popular’ o lo que es degenerado. Sin la policía sus sentencias carecen de importancia”.⁴

Del mismo modo, utilizando criterios de salud y enfermedad, cordura y locura, conducta delictiva y conducta normal, la crítica contemporánea —a excepción de García Merou—⁵ enfrenta con violencia un texto cuyo carácter transgresor lo convierte en manifiesto y, a su autor, en bando.

El silbador enfrenta al otro bando

Para que uno contribuya por su parte a enriquecer la literatura nacional me dije, basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir en español: yo reúno discretamente todos esos requisitos, por consiguiente, nada se opone a que contribuya, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional.

EUGENIO CAMBACERES, “Dos palabras”

Pot-pourri: destapar la olla, hurgar el deterioro que produce toda mezcla, mostrar la verdad oculta: este texto comparte esa ilusión extrema del naturalismo, pero también la pone en crisis porque construye, con un tenue sintagma narrativo y la técnica del montaje de partes que se autonomizan hasta volverse prescindibles, un objeto artístico que tiene más de la alegoría de la vanguardia que de la referencialidad del realismo.

En el bando opuesto, Cané y Goyena tienen en común algo más que la voluntad de definir los límites entre lo inmoral y lo moral; proponen como modelos sus propias producciones: en la narrativa, *Juvenilidá*, en el club o en los salones familiares, la gracia inofensiva del *causeur* Goyena.

Juvenilia, publicada en 1884, se convertirá en el otro gran *best-seller* del momento. El libro organiza un recorrido nostálgico por un pasado cercano en el que los hijos de familias hidalgas, pero empobrecidas, llegan adonde hay que llegar por méritos intrínsecos de clase, que señala con el dedo a

⁴ Hans M. Enzensberger, “Las aporías de la vanguardia” en: *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969.

⁵ Martín García Merou, “Las novelas de Cambaceres” en: *Libros y autores*, Buenos Aires, F. Lajouane, 1886.

⁶ Miguel Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Eudeba, 1976.

los que se quedan en el camino o a los que toman caminos desviados, y que reprime la sensualidad, el erotismo: en *Juvenilia* un maestro condena la lectura de una composición escolar en la que Nerón no es sostenido por columnas de mármol sino por pechos femeninos. El maestro dice basta y Cané, alumno, obedece. El modelo Cané /Goyena es obediente.

Cambaceres desobedece, se “emperra” como “borracho que enderezan a la comisaría”. Sirve una olla podrida, provoca al lector con una escritura que, como la ortiga, “pincha y hace arder la epidermis de todo el que se le acerca”. Exactamente lo contrario de Goyena que es, en las páginas de *Pot-pourri*, “el causer más agradable del país, porque en cualquier parte donde Goyena esté, hace lo que la temperatura: se equilibra según el grado de calor intelectual que encuentre, estudia a su público, lo cala, le toma el peso, busca la dominante y afina su órgano al diapason común. De ahí que no desentone jamás”. Cambaceres desentona, se resiste a “tirar y a trotar parejo con el lector” (trotar parejo, escribir a contrapelo, pinchar como una ortiga: también es provocativa la utilización de imágenes rurales para definir lo que se discute entre los escritores de la ciudad). Y lo que se discute a partir de *Silbidos* son los márgenes de la renovación, de la novedad, posibles: Mansilla, Siccardi, Gutiérrez, tocan extremos permitidos pero sin impugnar la tradición del sistema realista/romántico de representación literaria.

En el límite, y un poco más allá, *Pot-pourri* se organiza como un combate contra las convenciones literarias vigentes hacia el ochenta. En su escritura hay un uso temprano de recursos que serán constitutivos de la vanguardia: montaje, parodia, ironía y, sobre todo —y en esto consiste su “originalidad”, otro valor vanguardista—, la utilización de la oralidad como procedimiento, una oralidad decididamente porteña que se esgrime para impugnar un género, la novela realista y sus códigos de lectura. Gran parte de este montaje se elabora con fragmentos que parodian géneros tradicionales: drama, farsa, libros de memorias, libros de viaje, epistolarios, la poesía del romanticismo tardío, el periodismo, la oratoria parlamentaria.

El gesto omnipotente del narrador que conoce bien todos los géneros en uso (sólo se puede parodiar lo que se conoce bien) se condensa en una frase nuevamente vinculada a la serie culinaria: “Yo puedo servirles a gusto del consumidor: puedo servirles una de barricadas, un sainetón representado en media calle, etc.”. Es decir, puedo mejorar lo que ya se ha escrito, pero también puedo distanciarme, parodiar, y encontrar en el mismo acto paródico una forma diferente de producir el texto literario.

La parodia opera también sobre una larga serie de convenciones políti-

cas y sociales. La lista es extensa. Sin embargo, hay dos cuestiones que ocupan un lugar de privilegio en *Pot-pourri* porque están, precisamente, en el centro de la discusión, ya no estética sino política: el sistema republicano y su eficacia como regulador de una democracia restringida, y el matrimonio y su eficacia como regulador del basamento del Estado así constituido.

Leemos en *Música sentimental*,⁷ la segunda novela de Cambaceres: “una mesa de ruleta es como un baile por suscripción: mucha república”. En *Pot-pourri*, la cuestión está propuesta como un fragmento autónomo, la “Farsa Republicana”, que ocupa íntegramente el capítulo VI. Empuñando la ironía que, como enseña la historia de la retórica, es un arma de la lucha de contrarios, la farsa denuncia que en el sistema republicano argentino vota todo el mundo, todos los criollos habidos y por haber y aun los difuntos. Detrás de las denuncias a prácticas corruptas lo que el texto señala es la ausencia de selección, de discriminación.

Convertido en amenaza, el elector –reclutado en las penitenciarias, en los batallones de línea, en las pulperías y en los lupanares– es denigrado, no sabe a quién votar y muchas veces puede ser comprado al mejor postor: el gesto aristocrático lo señala como a un enemigo.

Y hay más. La mujer en la mira del silbador

Siempre en *Pot-pourri* leemos: “El art. 6º del Reglamento General de Policía conocido con el nombre de la Ley de Dios prohíbe las *robadas* al contrato matrimonial bajo las penas más severas”, o bien: “señora, empiece usted por no hacerle la *rabona* al tálamo, única escuela autorizada por el Gobierno [énfasis en el original]”.

El matrimonio comienza a mostrar sus falencias hacia el ochenta como institución reguladora de la salud del cuerpo social porque no puede impedir la mezcla y hasta corre el riesgo de legitimarla: mucha república también por el lado del tálamo.

La mujer está en el centro de ese fracaso y es la que permite la corrupción: si es de familia decente, se le mete en la cama un arribista que no hará sino “robarle la plata”; si no lo es, ella se meterá en la cama del hombre honorable y no precisamente para pasar la noche:

⁷ Eugenia Cambaceres, *Música sentimental*, Madrid, Hyspamérica, 1984.

- Porteño y todo, lo han de poner overo si se descuida.
- Trataré de no descuidarme, entonces.
- Hará bien. Y sobre todo sáquele el cuerpo al collage o, cuando menos, mire con quién se cuea.

Éste es el consejo del experimentado narrador de *Música sentimental* a Pablo, el inexperto porteño en París que se enamora de una prostituta. Las inseguridades e infelicidades del matrimonio o los riesgos del *collage*: concubinato feliz pero peligroso.

Por eso, *Pot-pourri* será, justamente, un *collage* silbado por un vago, no por un distraído. El silbido organiza el juego, dice cómo y con quién se debe jugar para que al final no haya que ponerse serio. Juego organizado y con moraleja, también se anticipa a la vanguardia en ese autor/narrador que controla el mundo que describe. Un yo que organiza el texto de manera autónoma, que asume, citando a Masiello, “la responsabilidad de todos los lugares de significación en el espacio del discurso, ordenando ideas y objetos y que brinda a la vez una orientación para la lectura”.⁸ Un narrador que llega a exclamar, sin rodeos: “Yo tengo las llaves del cielo”.

La progenie del silbador

Amo el trapillo y la francachela, un pecho abierto,
de éste o del otro sexo, una botella de anisete, seis
barajas para un bésigue y por supuesto, mi pipa.

EUGENIO CAMBACERES, *Pot-pourri*

Pot-pourri, texto solitario y moderno. Alegoría de un fin de siglo y de un país que enfrenta cambios sociales e ideológicos profundos, este texto prevanguardista incorpora las principales zonas de riesgo, las posibilidades de fractura, las nuevas inseguridades y las antiguas certezas de un escritor que pertenece a la oligarquía pero que no cree que todo pueda sintetizarse en las dos palabras mágicas –paz y administración– con que la política del Estado oligárquico intenta aquietar las aguas.

Tan solitario es este texto que ni el mismo Cambaceres reincide en esta línea –como amaga en “Dos palabras”–, lo que no quiere decir que no siga

⁸ Francine Masiello, *Lenguaje e ideología*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

escribiendo. *Música sentimental* (1884), que reitera el subtítulo *Silbidos de un vago*, es de nuevo un collage trabajado a partir de la ironía como recurso principal pero ya se encuadra más en los límites del género; *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) aceptan la convención genérica realista-naturalista de manera ortodoxa.

La vanguardia de principios de siglo no tendrá en cuenta este texto. *Pot-pourri* será siempre considerado como el intento fallido de alguien que quiere escribir una novela y no lo logra. La crítica con buenas intenciones ha narrado, desde García Merou en adelante, la travesía del escritor Cambaceres en busca de la perfección del género. *Pot-pourri* es, para esa mirada, un borrador demasiado imperfecto. El carácter transgresor de esa imperfección no ha sido percibido. *Pot-pourri* es un texto no leído.⁹

El silbido en los sesenta

“En sus horas de lectura, que se cumplían entre la una y las cinco de la madrugada [...] Oliveira había llegado a la desconcertante conclusión de que el silbido no era un tema sobresaliente en la literatura.” Citamos *Rayuela*:¹⁰ 1963. Continúa la cita:

En cuanto a la literatura argentina, silbaba poco, lo que era una vergüenza. Por eso, aunque Oliveira no había leído a Cambaceres, tendía a considerarlo como un maestro nada más que por sus títulos; a veces imaginaba una continuación en la que el silbido se iba adentrando en la Argentina visible e invisible, la envolvía en su piolín reluciente y proponía a la estupefacción universal ese matambre arrollado que poco tenía que ver con la versión áulica de las embajadas y el contenido del rotograbado dominical y digestivo de los Gainza, Mitre y Paz y todavía menos con los altibajos de Boca Juniors y los cultos necrofilicos de la baguala y el barrio de Boedo.

Es indudable: el modelo de *Pot-pourri* funciona —desde la mención puntual de esta cita hasta la construcción misma de *Rayuela*— como antecedente

⁹ Salvo, quizás, por Macedonio Fernández. Sus primeras notas periodísticas de 1892-1894, recogidas en *Papeles antiguos*, son muy cercanas a la propuesta de Cambaceres. En una de ellas, “Casa de baños”, hay una extensa divagación sobre el silbido, al que Macedonio considera “más servicial que un yesquero, como dice Anastasio el Pollo”. Sus variaciones sobre el brindis, que culminan “como pudo llegar el caso de un brindis oral faltante”, también recuerdan el tono con que Cambaceres parodia una convención social que cristaliza en una retórica de banquetes. Véase Macedonio Fernández, *Papeles antiguos*, Buenos Aires, Corregidor, 1981.

¹⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

prestigioso, como la punta de una línea respecto de la cual este libro se propone como “continuación”. O, lo que no es exactamente lo mismo, Cortázar, desde la neovanguardia de los sesenta, encuentra, en los dos primeros textos de Cambaceres, una tradición para oponer a otra.¹¹

Es decir: pensar y escribir la Argentina como un matambre arrollado envuelto en un silbido interminable convertido en piolín. Esto sería poner en práctica un mandato de la literatura silbada: romper la solemnidad, “agarrar a la Argentina por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido [...] demostrarle de alguna manera que no se le podía tomar tan en serio como pretendía”.

“Mi país es un refrito”, dice más de una vez Oliveira. Y ya tenemos la serie culinaria: *pot-pourri*, olla podrida, puchero criollo, matambre y refrito, que establece, desde Cambaceres a Cortázar, una metáfora transgresora para nombrar al país: una imagen que se compone de fragmentos desmontables opuesta a la versión orgánica, oficial, institucional, en política y literatura.

Hay otras coincidencias, para nada azarosas, entre los *Silbidos* de Cambaceres y *Rayuela*: Oliveira cultiva la fiaca sistemática, vive en París de los giros que le manda un hermano abogado desde Buenos Aires, al que el texto ridiculiza como el prototipo del argentino medio, convencional y ordenado. El solterón de *Silbidos* declara: “Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo”. Del lado de acá, Horacio Oliveira vende casimires pero prefiere escaparle al trabajo —que en *Rayuela* se asocia siempre con rutina— y dedicarse a los juegos con sus vecinos y a las largas horas de lectura.

Todos estos textos proponen relaciones triangulares: Oliveira, Talita y Traveler; el solterón, María y Juan; Pablo, Loulou y el narrador. Lo que subraya la ambigüedad de la relación triangular es que la mujer siempre queda afuera: en *Rayuela* el tablón es un puente tendido entre Oliveira y Traveler aunque Talita transite por el medio. La Maga, del lado de allá, no podrá estar nunca en el círculo de tiza que encierra a los hombres. En *Pot-pourri*, el solterón acosará a la recién casada para salvar a Juan de la humillación del adulterio. En *Rayuela* la mujer queda afuera, sólo intuye, es incapaz de captar nociones abstractas, dice burradas, se prostituye o se deja violar en la adolescencia, como la Maga, por negros con olor a catanga. El hom-

¹¹ El capítulo 153 de *Rayuela* es la transcripción del pasaje de *Música sentimental* sobre los peligros que puede enfrentar un porteño que se descuida. La inclusión de este fragmento como capítulo de *Rayuela* puede considerarse más que un homenaje.

bre controla el saber, se burla del sentimentalismo y las burradas femeninas y sólo se enternece en sesiones de jazz del Club de la Serpiente, escuchando discos grabados por negros espiritualizados a fuerza de cantar *spirituals*, sin carne y sin olor y con falos amarillos que, por supuesto, son trompetas, porque Chicago queda bastante lejos de París, gracias a dios. Hablar de la misoginia de Cambaceres es un lugar común, pero creo no abusar al recordar que una de las novelas más leídas de la literatura argentina y latinoamericana, como fue y sigue siendo *Rayuela*, propone sin rubores un lector cómplice que es el que desea, y un lector hembra que es el que rechaza.

Y ya que hablamos de lectores, apuntemos, para terminar, una diferencia significativa. En la primera página de *Rayuela* enfrentamos el famoso tablero de dirección que organiza la subversión de la lectura convencional. Pero antes de las indicaciones, encontramos un texto sorprendente: “A su manera, este libro es muchos libros, pero sobre todo es *dos* libros. El lector queda invitado a elegir *una* de las dos posibilidades siguientes”. Sorprendente por lo autor/itaria, esta orden obliga al lector a tener la libertad de elegir entre las dos opciones propuestas por Cortázar, a pesar de que el libro es muchos libros, a su manera, claro. La diversión como doctrina y el azar como regla, apunta Enzensberger ironizando sobre los límites de la vanguardia. En el otro extremo del piolín que establece esta frágil tradición de la literatura silbada, Cambaceres propone que el lector saque las consecuencias que se le antojen y que, si se aburre, cierre sin más vueltas las páginas del libro. Lector cómplice, sin duda, pero con más libertad que el lector de Cortázar. Quizás éstas y otras diferencias permitan formular una hipótesis que cierre, provisoriamente, estas notas y abra otras: silbar es, para Cambaceres, una cuestión de género, para Cortázar, una cuestión de estilo.