

Anomalías de la literatura argentina

Blas Matamoro

Con cierto hartazgo, los argentinos que andamos dispersos por el mundo –eventualmente, también concentrados– recibimos la machacona pregunta: ¿Cómo es posible que un país de tantos recursos ande tan mal? ¿Cuál es su anomalía? Supongo que a los japoneses que viajan por el planeta se les formulará la misma pregunta pero invertida: ¿Cómo es posible que un país con tan pocos recursos ande tan bien? ¿Cuál es la anomalía, esta vez dichosa, que lo explica? Una clasificación irónica de cierto economista norteamericano de los años sesenta, en efecto, optaba por cinco categorías de países: primer mundo (el capitalista desarrollado), segundo mundo (el entonces llamado «socialismo real»), tercer mundo (países emergentes) y los dos mencionados e inclasificables: Japón y la Argentina.

Hay un terreno en que la anomalía resulta creativa y es el del arte. Por ceñirme al tema propuesto: la literatura. Desde sus comienzos y fijando ciertas tradiciones, el desarrollo de la literatura argentina propugna un cultivo inquietante por lo anómalo, aunque no se advierta en la superficie de las obras sino en una suerte de organismo oculto. El tópico argentino no se asocia con el colorido tropical que rápidamente señala la presencia de lo sudamericano. Más bien se diría que hay cierta reticencia al tópico, cierta tendencia a la disolución en los matices del gris que, si bien se combina fácilmente con cualquier color, propende a silenciar sus estridencias cromáticas.

La literatura argentina no es anterior al romanticismo, a la llamada generación de 1837, error de fecha que comete Echeverría al evocar el Salón Literario de Marcos Sastre, realmente fundado en 1835. Igualmente, Sarmiento se equivocará al atribuir la autoría de su «Las ideas no se matan», según Groussac habrá de mostrarlo en su momento, por lo que la pifia bautiza la aparición de las letras nacionales con un gesto de memoria oral y flotante. Más aún: un desprecio por las precisiones eruditas y la autoridad de las fuentes magistrales.

En el territorio de lo que hoy es la República Argentina ya se había escrito en tiempos coloniales y en los comienzos de la vida más o menos independiente. Pero nada de lo hecho en ese tiempo se puede identificar con peculiaridades que sí tendrán los escritores del 37. Para éstos, nada de

lo hecho antes equivale a una precedencia. La historia la fundan ellos mismos y en el desierto y el exilio. En efecto, se trata de unos escritores que se han marchado a Montevideo, Santiago de Chile o La Paz a la espera de que caiga el dictador Rosas, intentando conocer mundo, lo que para la mayoría equivale a decir Europa. Sarmiento añadirá los Estados Unidos y Brasil, ya que sus cabalgatas norteafricanas ocurren en la Argelia francesa.

En tal momento fundacional, la década de 1840, la Argentina carece de una definición territorial, pues apenas está ocupado por los argentinos un tercio del actual país. También carece de estructura política, de Constitución y órganos de gobierno central, viviendo en una especie de federalismo de hecho que se basa en los pactos celebrados por los caudillos locales, con la Aduana porteña y las relaciones exteriores en manos del gobernador de Buenos Aires.

En tal contexto, la literatura argentina es anterior a la existencia formal de la nación, y se funda fuera de su territorio, por un grupo de exilados que se conectan por la circunstancia histórica de la expulsión pero que carecen de elementos orgánicos como no sea alguna publicación más o menos transitoria. En cambio, sí se plantean tener una doctrina poética propia, como el texto que Alberdi redacta para el certamen poético de Montevideo, y hasta contar con una lengua nacional, como Sarmiento discutirá con Andrés Bello y Juan María Gutiérrez, con Martínez Villergas, «Antón Perulero». Finalmente, se admitirá que la lengua literaria de los argentinos, por razones históricas que un romántico no puede ignorar, es el español. Un español, en cualquier caso, pasado por América, modernizado y hasta impregnado de galicismos y anglicismos, como para mostrar que se está en el mundo aunque no se pueda estar en el propio país. A varios de estos escritores –Sarmiento, Alberdi, Echeverría– les tocará morir en el extranjero.

Pero, más que estas circunstancias irregulares, lo anómalo señala otros extremos. Uno de ellos ha sido apuntado: la Argentina tuvo literatura antes de ser un país. Podría equipararse su caso a los de Alemania e Italia, que llegan tardíamente a tener Estados nacionales en el último cuarto del siglo XIX, cuando ya sus literaturas llevaban centurias de rodaje. Es evidente que esta diferencia resulta esencial, aparte de que ambos países tenían memoria histórica de haber sido imperios, perdidos y disueltos en el tiempo histórico, pero no por ello menos imperiales.

La Argentina de los escritores románticos no había sido nunca un imperio, como el inca o el azteca, ni tenía siglos de letras. Los muchachos del 37 se propusieron como fundadores en un paisaje que veían como el Desierto, no un lugar desértico por despoblado, ya que lo atravesaban

malones de indios nómades, sino el Desierto simbólico de la historia, donde no hay nada hecho sino todo por hacer. El mal argentino es la extensión, dice Sarmiento, y Alberdi identifica gobierno con poblamiento.

La divisa que los une es el enfrentamiento a la tiranía y la rápida asimilación entre caudillismo y barbarie. Son partidarios de la civilización, de las normas urbanas de vida moderna, de la comunicación con el exterior y la ruptura del aislamiento que enquistaba la vida tribal en una monotonía circular y repetitiva. Pero su romanticismo les juega una mala pasada y su literatura, si por algo brilla, es por lo que tiene de sensibilidad «bárbara». Echeverría consigue, de tal modo, a mediados de siglo, después de Balzac y antes que Flaubert, instaurar el realismo en su cuento *El matadero*. Es evidente que el narrador toma partido por el joven civilizado, por el «poncho celeste», pero lo que consigue es una descripción atmosférica de todo lo contrario, el medio del matadero fangoso, visceral y maloliente, con la misma bárbara belleza que Sarmiento advertirá en las corridas de toros españolas, antes de que los argelinos elogien su bárbara habilidad para montar a la usanza mora. Por su parte, *Amalia* de José Mármol resulta compulsiva y poco habilidosa cuando retrata a los personajes civilizados, en tanto raya a gran altura cuando se le aparece el dictador Rosas hablando con el embajador inglés o con el bufón Biguá, o en el chismoso comentario del baile en los salones del Fuerte porteño, a cargo de una vieja lugareña que hace un retrato realista de gente de arraigo y recién llegados, digno del mejor Stendhal.

Quiero señalar que lo notable del romanticismo argentino es su precoz y anómalo realismo, en tanto su defensa de la civilización muestra una sensibilidad, esta vez sí romántica, que se inclina a las seducciones de la barbarie, es decir de la naturaleza titánica y los núcleos ancestrales de poblaciones aisladas del mundo circundante.

Un episodio del proceso es el único sistema literario argentino que cumple su ciclo, se cierra y se liquida: la literatura gauchesca. Iniciada por un peluquero uruguayo, Bartolomé Hidalgo, llega a sus máximas cotas escrita, a imitación del habla campesina de una población iletrada, supuestamente gaucha, por unos poetas ciudadanos, gente de la alta burguesía y la buena sociedad: Hilario Ascasubi, José Hernández y Estanislao del Campo. A veces, como en el caso de éste último, se respetará la forma popular de la décima, propia de la improvisación de los payadores, pero Hernández resolverá su *Martín Fierro* con sextillas de un verso blanco, una invención propia. O sea que la gauchesca no es poesía popular –iletrada y anónima, quiero decir– y, en tal sentido, no es romántica. Pero tampoco es realista en tanto no recoge documentalmente el habla de los rústicos, sino que hace un

manierismo inspirado en ella hasta que Rafael Obligado muestra al payador derrotado por el demonio del progreso (seamos políticamente correctos: de la globalización).

Estas anomalías provocan la peculiar riqueza del romanticismo argentino. Al carecer de una deuda con las tradiciones coloniales, como son los casos de las importantes literaturas barrocas de México, Perú y Colombia (Nueva Granada, si se prefiere), el romántico argentino actúa con mayor libertad y excede los límites del casticismo costumbrista que ha embretado a Fernández de Lizardi, Juan Montalvo, Carrasquilla o Ricardo Palma.

A ello se agrega la fijación de un tipo de obra atípica, si vale el oxímoron, que podemos denominar *texto omnibus*, que perdura como tradicional rasgo en la descendencia que conviene adjetivar como neorromántica. La propuesta del romanticismo inicial, la idea que del *Roman* tiene, por ejemplo, Novalis, supone la quiebra de la poética de los géneros y la instauración de un texto omnívoro, donde todo cabe y nada termina de decirse. Por extenso que sea, resulta fragmentario y clama por aceptar la dramática insuficiencia del lenguaje, de la pobre palabra, frente a la inabarcable riqueza de lo real. Obras como *Facundo*, *El ángel caído*, *Historia de la Confederación Argentina*, *Amalia* o los sarmientinos *Viajes*, abiertas a cualquier código literario, se ven heredadas, a través de los años, por textos como *Adán Buenosayres* de Marechal, *Rayuela* de Cortázar, *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* de Sebrelli, *Sobre héroes y tumbas* de Sabato, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Piglia, la trilogía *Canguros* de Jorge Asís y tantas más, entre ellas, últimas pero no ínfimas, las combinaciones de géneros que Borges hace en sus cuentos (ficciones de cuentos, alegorías intelectuales enmascaradas de relatos) con conclusión ensayística, y sus ensayos con trámite de narraciones.

Otra herencia de este momento fundacional es la relación del español, lengua literaria histórica de la literatura argentina, con otras lenguas que los letrados hablan y/o leen como parte de su mundo idiomático cotidiano. Dejo de lado, claramente, los casos de bilingüismo, ejemplificado por los escritores que, escribiendo normalmente en español, también lo han hecho en otra lengua, generalmente el francés: Enrique Larreta (que traduce él mismo su *Lampe d'argile* a *Pasión de Roma*), Daniel García Mansilla, Lisandro Galtier, Delfina Bunge de Gálvez, Gloria Alcorta, Manuel Mujica Lainez, Silvina Bullrich, Jorge Max Rhode, el Vizconde de Lascano Tegui. Dejo también aparte el caso de Guillermo Enrique Hudson, que ha escrito en inglés unos libros de referencias argentinas que tal vez se podrían considerar parte de la literatura nacional: *La tierra purpúrea*, *Allá lejos y hace tiempo*, *Verdes mansiones*. Y, por fin, desplazo asimismo a los escri-

tores que han cambiado de lengua, como Héctor Bianciotti (al francés), Alberto Manguel (al inglés) y Juan Rodolfo Wilcock (al italiano).

Los casos que me importan, por tratarse de un país muy marcado por las inmigraciones, son los de unos escritores que se producen en castellano pero que, tras esta lengua que podemos denominar expuesta, tienen otra, que llamaremos sofocada. Ya en tiempos románticos, se importa al napolitano Pedro de Angelis, afrancesado y bonapartista que Bernardino Rivadavia contacta en París y lleva al Río de la Plata, donde acabará siendo una suerte de escritor oficial de Rosas, enemigo de Rivadavia a quien manda a morir en el exilio gaditano. Angelis es un buen archivero y ordena los documentos de la historia argentina que luego servirán de base a los investigadores. Tras la batalla de Caseros, se le impone un nuevo exilio, esta vez al Brasil, donde ofrece sus servicios al emperador.

Poco después se da el más expresivo caso, que es el del francés Paul Groussac. Llegado a la Argentina sin saber el español, adquiere tal lengua trabajando entre los arrieros de Tucumán y llega a ser director del Colegio Nacional de la provincia y, más tarde y hasta su muerte en 1922, de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires. Groussac escribió la mayor parte de su obra en un español de resabios áureos, muy respetuoso de los clásicos castellanos renacentistas. Ordenó el registro idiomático de los escritores del Ochenta, muy transidos de literatura francesa, es decir que les hizo recorrer el camino inverso al suyo propio. En el español de Groussac se sofoca el francés, lengua en la que, de algún modo, se le impedía escribir.

Creo que cabe alinear en esta tradición a Borges, educado en inglés durante su infancia, y en francés durante su adolescencia, en la cual se enseñó a sí mismo el alemán para leer a Schopenhauer. También, a los escritores que provenían de la inmigración y escribieron en castellano, como el citado Galtier, Alfonsina Storni y Syria Poletti. Milagros Ezquerro, estudiando la obra de Augusto Roa Bastos, se valió de la figura del gusanillo que vive dentro de una manzana, se alimenta de ella y altera su composición química, sin que su presencia se advierta desde fuera. Roa tendría, dentro de su español, el gusanillo guaraní, como quizás Unamuno y Baroja, el gusanillo vascuence.

La anómala y precoz aparición del realismo en plena eclosión romántica redobla su anomalía porque desaparece sin dejar consecuencias para reaparecer en época tardía. Entre medias, se da un auge naturalista que no es, como corresponde, la deriva del realismo, sino una suerte de incrustación situada en la frontera de la literatura, la sociología criminal y la medicina social, con las obras de Cambaceres, Argerich, Sicardi, Manuel Podestá y cierto teatro de Florencio Sánchez. Lo curioso del fenómeno se acentúa si

se tiene en cuenta que por las mismas fechas florece en la Argentina, con epicentro en Buenos Aires, el modernismo acaudillado por Rubén Darío, es decir una estética situada en el polo opuesto de cualquier realismo, sea o no naturalista, y de toda relación referencial con el mundo circundante, como no sea rechazarlo por municipal, espeso y plebeyo, desde la marginal eminencia que ocupa el artista en la sociedad burguesa. Las ínfulas aristocráticas y el culto por un inexistente pasado remoto sólo se explican en un medio compuesto por olas inmigratoria de europeos y levantinos hambreados, hacia un país cuyo pasado data de escasas décadas.

El realismo, por su parte, retoma su curso con los llamados escritores del Centenario: Manuel Gálvez, Hugo Wast, Benito Lynch, tardíamente el Güiraldes de *Don Segundo Sombra*. Se tocan con el personalísimo y, por lo mismo, anómalo Horacio Quiroga, surgido del modernismo y empujado hacia la zona de las anomalías clínicas del naturalismo, donde instala su peculiar manera de vivir la literatura como delirio. A ello cabe sumar que, retirado a la selva misionera donde construye una choza e intenta negocios locales, propone romper con el modelo francés del hombre de letras, seguido por la mayor parte de los escritores argentinos, inclinándose por el disperso ejemplo de los escritores norteamericanos, dedicados a cualquier oficio apartado de la literatura.

El realismo argentino se distancia de sus paradigmas europeos en tanto no se funda en filosofías profanas que investigan la realidad social con expectativas de ciencia. Estos escritores tienen, más bien, una orientación nacionalista que los lleva al regionalismo, descentrando por primera vez la literatura argentina de su fulcro de irradiación portuario. Sus vínculos con lo religioso, en especial el catolicismo, acentúan aquella distancia, lo cual obliga a curiosos trayectos que llevan a los maestros. Gálvez, por ejemplo, se siente próximo al anarquismo cristiano de Tolstói y, por cristiano, se aproxima al eclecticismo religioso de Galdós, influido por el krausismo español. En otro sentido, Baroja le resulta admisible, a pesar de su anticlericalismo, por el contacto anarquizante ya citado, y el trasfondo de piedad que Baroja instala en sus narraciones, a partir de una visión, igualmente cristiana sin saberlo, de la vida humana como caída, pecado y corrupción mortal.

Como extrema consecuencia del modernismo, en tanto busca una posición de dorada marginalidad ajena a los manejos de la sociedad fenicia, el escritor de la Argentina próspera se ve aquejado, en una zona expresiva de la comunidad letrada, por lo que Gálvez denomina «el mal metafísico». Un tratamiento de choque para tal morbo es el apartamiento del mercado, tempranamente ensayado por Enrique Banchs a comienzos del siglo XX. Tras

cuatro libros juveniles, Banchs deja de publicar y no reedita sus textos, convirtiéndolos en rarezas bibliográficas. Juan Filloy, por su parte, imprimirá sus obras en ediciones privadas que irá regalando a una lista de amigos. Buena parte de los escritos de Macedonio Fernández se conocen póstumos, organizados en forma de libro por su hijo. Macedonio, de la misma edad que Lugones y Larreta, y cercano a Gálvez y a Ricardo Rojas, propone, contra el modelo del escritor orgánico, autor de ordenados sistemas de poligrafía, la contrafigura del escritor inorgánico, autor de libros que no existen como tales o que se proclaman ejemplos de mala literatura, en una suerte de anticipo de la posthistoria de estos tiempos postmodernos, entre cuyas postrimerías podría figurar la literatura como ilustre difunta. También su desmontaje de las estructuras literarias consabidas puede tomarse como un anuncio de las desconstrucciones que nos aquejan y no se alejan. Literatura conceptual, si se prefiere, alusión que un discurso hace a otro, a sabiendas de que ese otro no existe.

Aunque a menudo cierta crítica suele vincularlos, Macedonio y Borges, atípicamente argentinos ambos, pertenecen a dispares anomalías literarias. No es creíble que Borges tenga que ver con la antiliteratura o la destrucción de las estructuras literarias. Todo lo contrario: pocos escritores se muestran tan «escritos» —a veces, tan sobreescritos— como Borges. Sus alusiones a Macedonio son anecdóticas y apuntan, más que al escritor, al personaje que prefiere el cuarto de pensión o la mesa de café al butacón del ateneo o el diván de los salones, el letrado que opta por conversar antes que escribir, a sabiendas de que lo dicho de viva voz propende a deformarse y desvanecerse, al revés que la escritura.

Borges es atípicamente argentino en el sentido de que no se lo puede imaginar como nativo de otro lugar que esa Buenos Aires a destiempo, por la cual flanea sin por qué ni cuándo. Es una Buenos Aires ahistórica pero la suya no es la prescindencia de la historia que vive el intelectual argentino consabido, cuando llega a un bulevar de París y acaricia las piedras eternas como si no las hubieran percutido las guerras y las revoluciones. Lo atípico proviene, en su caso, de la renovada actitud fundacional que hereda de los románticos. De la literatura argentina precedente, Borges adquiere una sola deuda, la que tardíamente reconoce como acreedor a Lugones. Su curiosidad por la gauchesca es, más bien, un interés por lo extraño, que se puede alinear junto a su devoción por el quietismo oriental, Schopenhauer mediante, por las sagas islandesas o los héroes homéricos. Lo anómalo y argentino de este Borges es su abordaje a la enciclopedia de los saberes occidentales, cuyas jerarquías no respeta y cuyos cánones ignora. Esta maniobra lo caracteriza como excéntrico, como escritor que prescinde de los centros

establecidos, de modo que unos versos de Milton se emparejan con una milonga de Elías Regules y unos pareados de tango. El Julio César de Quevedo y de Shakespeare es un acuchillado de Tandil y el Aleph no está en el Museo del Louvre sino en un mezquino escalón de la calle Garay.

Tal actitud apunta al tema, sobado e inoperante, de la dialéctica centro-periferia. La Argentina es un país periférico, como tantos, pero ello no determina su cultura como necesariamente periférica. Borges así lo propone y activa, en lugar de aquella convención, la figura de un arte de leer que se proclama excéntrico, o sea carente de centros exteriores y, si se quiere, centrado en sí mismo como tal, o sea como trabajo de lector. El argentino, en efecto, es un lector que llega tarde, como toda América, según la propuesta de Alfonso Reyes, a un festín cultural antiguo, el servido en el refectorio de Occidente. Su servidumbre, que es al mismo tiempo su privilegio, consiste en servirse el alimento que prefiera y en el orden que elija.

Cabe sintetizar: la literatura argentina es excéntrica pero no periférica y el ejemplo más obvio de esta fórmula es la posición de Borges en la comunidad universal de lectores. Desde luego, no se trata de un caso único. A nadie se le ocurriría pensar que los novelistas rusos del siglo XIX son periféricos porque Rusia lo era. Ni que los filósofos alemanes de la Ilustración y el romanticismo, casi todos ellos profesores provinciales o preceptores de cortes menores, son periféricos porque sí lo era el mundo de los dispersos señoríos germánicos de su tiempo. Picasso provenía del subdesarrollo andaluz pero no es precisamente un pintor subdesarrollado. Etcétera.

La anomalía puede ser admitida como una tradición de la literatura argentina, a la que propongo añadir la descrita excentricidad. Son veneros creativos que han dado mucho de sí y pueden seguir dándolo. Vivimos una época en que el imperialismo de las grandes empresas editoriales restaura una jerarquía centrípeta en cuyo fulcro hay un equipo de gerentes de producción. Desde luego, la literatura de género, el tópico y lo consabido se imponen desde tal sistema. La excéntrica anomalía puede ser un interesante foco de resistencia. No procede abandonarlo en el museo de la Eterna.