

Las dos orillas

Borges y el debate intelectual en revistas culturales del Río de la Plata

Silvia Araújo



Ediciones del gato gris

[SERIE CÁTEDRA]

Silvia Araújo

Las dos orillas

*Borges y el debate intelectual en revistas
culturales del Río de la Plata*



Ediciones del gato gris

Rada Tilly, Argentina

Araújo Seijas, Silvia

Las dos orillas : Borges y el debate intelectual en revistas culturales del Río de la Plata . - 1a ed. - Rada Tilly : Del Gato Gris, 2014.

28 pp.; 21x15 cm E-Book.

ISBN 978-987-45354-1-2

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Argentina. I. Título
CDD 801.95



Este obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional. Esta licencia permite copiar, distribuir, exhibir e interpretar este texto, siempre que se respete la autoría y se indique la procedencia.

© Silvia Araújo, 2014

© Ediciones del Gato Gris

Catamarán Gandul 1856, Rada Tilly

Chubut, Argentina

www.delgatogris.com.ar

ISBN 978-987-45354-1-2

Si bien el concepto de revista cultural es complejo y varía según los autores podríamos aventurar, en principio, tres características primordiales que permiten la delimitación de sus especificidades más básicas. Por un lado, la exigencia perentoria de alguna estrategia de *intervención* en el campo cultural. Puesto que una revista se hace en tiempo presente, tendría como principal tarea programática la de participar de manera activa en la contemporaneidad de los debates vigentes dentro del campo cultural. Por otro, una suerte de homogeneidad de grupo, de *proyecto tácito* que, según Podlubne: “(es) elaborado en torno a amplios puntos de consenso en el plano político, ideológico y cultural” (Podlubne, 2011, p.13) Y por último, un posicionamiento, ya sea explícito o no, en claro *antagonismo* a otro grupo y/o revista, principal destinatario de invectivas, réplicas e impugnaciones en torno a algún tema y/o figura preponderante dentro del campo cultural.

En este sentido, el propósito de las páginas que siguen será analizar la gravitación de la figura de Jorge Luis Borges en el ámbito de las revistas culturales de ambos márgenes del Río de la Plata, en especial en *Sur* y en *Contorno*, de Buenos Aires y en *Marcha* de Montevideo en torno a uno de sus textos más debatidos y resistidos: “La fiesta del monstruo”

La orilla de acá: *Sur* y *Contorno*

Revista *Sur* (1931 – 1992)

La revista *Sur* nace a la vida literaria argentina el 31 de enero de 1931, cuando Victoria Ocampo cuenta con 41 años y una enorme fortuna que destina casi enteramente a la revista y a la editorial homónima que funda en 1933. Comienza siendo dirigida por su dueña y con una salida trimestral hasta que en el período de 1938 a 1961, momento más prolífero que tiene como Secretario de Redacción a José Bianco, la frecuencia de salida pasa a ser mensual. Lo sucede María Rosa Bastos desde 1961 a 1968 con una tirada bimestral de la revista, luego la reemplaza Enrique Pezzoni¹ desde 1968 a 1973 y, a partir de la década del 80 hasta 1992 que deja de salir, la publicación aparece esporádicamente.

4

En este sentido, la iniciativa emprendida por Victoria Ocampo representa uno de los fenómenos culturales de mayor envergadura y trascendencia dentro del campo cultural argentino. El papel *Sur* a lo largo de seis décadas es ya un hito insoslayable basado en dos pilares fundamentales: Difusión y traducción.

Respecto de la primera, no son pocos los autores, en una y otra orilla del Plata, que coinciden en afirmar que el papel de divulgación que tuvo la revista fue un sello distintivo que le imprimió su directora. Así lo manifiesta Juan Carlos Onetti en una entrevista realizada a Victoria Ocampo en el diario *Acción* de Montevideo²:

Desde hace cerca de treinta años, *Sur*, que es lo mismo que decir Victoria Ocampo, se ha dedicado a cumplir los propósitos que anunciara en su primer número y que fueron recordados al cumplirse el primer cuarto de siglo de la revista y editorial. *Sur* se fundó para establecer un puente –son las palabras que esta mañana nos repitió Victoria Ocampo- entre las culturas de Europa y América. Más concretamente, para reducir a las proporciones realiza-

bles el ambicioso programa, Sur se propuso hacer conocer en Europa a los escritores argentinos y en la Argentina a los europeos. No sabemos qué dimensiones tuvo en la práctica el primer objetivo. En cuanto al segundo, Victoria Ocampo cumplió con creces lo prometido. Las pausas de cinco o diez años que separaban, hasta la fundación de Sur, la publicación de libros importantes en Europa –y también en Estados Unidos- de su traducción en español, fue suprimida por las ediciones de la revista. Y sus páginas han sido desde entonces un reflejo fiel de lo que sucede en las literaturas del mundo (Onetti, 1957, p.5)

En el mismo sentido, Beatriz Sarlo, en la orilla opuesta y muchos años después, manifestará:

Victoria Ocampo fue una turista que se comportó como una expedicionaria (...) tiene algo de expedicionaria en este mismo rasgo acumulativo: explora para importar, para encontrar algo que sirva en otra parte, en el lugar, Buenos Aires, al que siempre se regresa y nunca se pensó abandonar. Lleva y trae, de un lugar a otro. Se comporta siempre como un intérprete o como un viajero del siglo XIX, un comerciante o un sabio que va por el mundo para aprender o prosperar (...) Sur fue una biblioteca de literatura europea y americana en traducciones excepcionales (Sarlo, 2007, p.139 - p.145)

5

En cuanto a las traducciones, basta pasar lista por los índices de *Sur* hasta bien entrado los años sesenta, para confirmar, sin dudas, el enorme valor de los autores introducidos, tanto la revista como la editorial: Virginia Woolf, André Gide, Graham Green, T.S. Elliot, William Faulkner, Henry James, entre muchísimos otros.

Ahora bien, cabe aquí hacer una salvedad al respecto para entender cabalmente la importancia de las traducciones *suristas* en el ámbito de la literatura nacional. Siguiendo a Gargatagli,

podemos afirmar que la traducción en sí misma no produce ningún efecto. De hecho, se podrían traducir bibliotecas enteras sin que por ello, necesariamente, se viera afectada la lengua literaria que recibe el caudal de la lengua extranjera. En este sentido, para comprender acabadamente qué hizo *Sur* con las traducciones o qué le hizo a la literatura argentina hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales. Primero, en las obras extranjeras escogidas para su divulgación hay un nuevo modo de escribir que propone rupturas que las literaturas en lengua castellana ni siquiera se habían planteado. Segundo, los mismos traductores de esos textos son, en gran parte, escritores que capitalizan positivamente la utilización de los nuevos procedimientos narrativos y poéticos en la construcción de sus obras. Al respecto, Gargatagli afirma:

6

La indagación –de ahí la energía simbólica que conservan las traducciones de ese período– dibujó un escenario insólito, poderosísimo: escritores que traducían los recursos formales de la gran literatura del siglo XX, que estaba escribiéndose casi al mismo tiempo que se traducía en castellano, mientras esos mismo escritores escribían la literatura argentina en una lengua que estaba buscando su propia forma. Ese programa, por tanto, no produjo un canon de virtudes pretéritas o postergables: tuvo la consistencia de un organismo vivo (Gargatagli, 2012, p.36)

Tan sólo con repasar someramente la lista de traductores y traducidos se puede entender la importancia y la impronta que esta operación suscitó en la literatura argentina. Éste es el caso de Jorge Luis Borges, traductor de Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, Herman Melville. Así como también de José Bianco, traductor de Henry James, Jean Genet y Samuel Beckett, de Juan Rodolfo Wilcock, traductor de Graham Green, de Silvina Ocampo, traductora de Emily Dickinson, de Alberto Girri, traductor de Wallace Stevens y de T.S. Eliot, y ya en la se-

gunda etapa de la revista, a partir de los años cincuenta, de Alejandra Pizarnik, traductora de Antonin Artaud o de Yves Bonnefoy, de Eduardo Cozarinsky, traductor de Susan Sontag, etc. De esta manera, la doble tarea de traducir para difundir y traducir para producir engendró una literatura con un perfil tan particular e inusitado como no tuvo igual en el resto del continente.

Borges en Sur

Si tal como mencionáramos al comienzo, uno de los rasgos que constituye la conformación de una revista tiene que ver con una suerte de homogeneidad de grupo, de acuerdo tácito y colectivo en torno a un proyecto identitario más o menos común hay que decir que en el caso de *Sur* resulta complejo mantener esta afirmación. En este sentido, la crítica coincide en señalar que desde sus inicios convivieron, de forma asordinada, en el seno de la publicación dos bandos antagónicos, dos tendencias literarias divergentes, representadas, por un lado, por los intereses morales y espiritualista de Eduardo Mallea y, por el otro, por las preocupaciones formales de Borges³ En la década del 30, el proyecto programático de *Sur* está signado por la exaltación de la figura de Mallea, a través de un género considerado decadente y exiguo y que la revista se encargará de cultivar hasta lograr imponer el esplendor que alcanzará, bajo su mediación, en las décadas posteriores: la reseña bibliográfica. Sin embargo, una serie de circunstancias hacen que la balanza se incline a favor del grupo más o menos marginal conformado por Borges y Bioy: La publicación de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares con un prólogo firmado por Borges en el que desarrolla una teoría de la novela que, según Gramuglio, sirve menos para la valoración de la novela que para “la construcción de espacios de alianzas para la propia escritura, cuando ella cuestiona la norma y propone un nuevo valor” (Gramuglio, 2004, p.329). Asimismo, la caída en desgracia de Mallea ante la negativa recepción que recibió con

La bahía del silencio, por parte de sus mismos compañeros, al tiempo que Borges pierde el Premio Nacional de Literatura con “El jardín de los senderos que se bifurcan”, lo cual produce la publicación de un desagravio masivo por parte de gran cantidad de los colaboradores de la revista⁴, hace que la báscula se vuelque a favor del escritor de *Ficciones*. Cuando, finalmente, llegue la consagración nacional e internacional de Borges, a partir de las traducciones de su obra al francés por la editorial Gallimard, la revista de Victoria Ocampo capitalizará en su haber la publicación de la mitad de los relatos de *Ficciones* y más de la mitad de los de *El Aleph*. *Sur* tenía, entonces, entre sus filas al escritor argentino del momento y su hegemonía en el campo cultural argentino se volverá insoslayable. En este sentido Martín Prieto sostiene:

8

Eso quiere decir que el imperio de Mallea en *Sur* en los años treinta no estuvo sólo relacionado con la importancia de su obra –afín a los gustos de quienes hacían la publicación-, sino, sobre todo, con la puesta en valor de esa obra a partir del ejercicio de la crítica, desarrollada básicamente mediante la reseña bibliográfica. Será esta forma (...) la utilizada, unos años después, por quienes hasta entonces conformaban un grupo marginal dentro de la revista y quienes, en una suerte de golpe palaciego, reemplazaron el canon malleísta por uno nuevo que, en contra de la representación realista y de la introspección psicológica y a favor de la invención y de la perfección de las tramas, encontró en Borges no sólo a su máximo propagandista, sino también su más brillante ejecutor (Prieto, 2006, p.281)

Si bien la revista siguió saliendo con cierta regularidad hasta los años setenta (luego lo hará esporádicamente) ya en la década del cincuenta *Sur* ha perdido la supremacía en el campo de la literatura argentina. Las razones son varias: por un lado, los profundos cambios políticos y culturales de la segunda mitad del siglo

XX y, por otro, la aparición de nuevas corrientes críticas (marxismo, existencialismo, psicoanálisis) sobre todo impulsadas por un grupo de jóvenes reunidos alrededor de la revista *Contorno*.

En este sentido Jorge Panesi sostiene:

Sur no formó una corriente crítica que proyectada en los márgenes de la cultura argentina pensase el modo de existencia y de posibilidad de la literatura nacional, y esta carencia no se debe por cierto al innegable eurocentrismo de sus gustos, ni siquiera a la pretendida falta de compromiso con lo argentino. A Sur le faltó reflexión crítica específica sobre la dificultosa y mudable especificidad de lo literario, que confundió con el arte del buen decir y del decoro estilístico (Panesi, 2000, p.61)

Y será justamente esa vacancia en el campo cultural la que cubrirán los jóvenes “parricidas” de *Contorno*, quienes escribirán un nuevo capítulo en el ámbito de las revistas culturales en el Río de la Plata.

Revista *Contorno* (1953-1959)

Con motivo de cumplirse los treinta años de *Sur*, Ruben Co-telo desde el suplemento cultural del diario *El País* de Montevideo afirma:

Los tiempos han cambiado y Sur no, pese a las variaciones de formato y las nuevas adquisiciones para el elenco de redacción. Treinta años intensos en la historia política y cultural del mundo, y de la Argentina en particular, no han transformado sustancialmente los puntos de vista, la estética y la orientación de la revista; más bien los han confirmado, seguramente los han endurecido. El temporal peronista la volcó hacia el liberalismo político; las enormes concentraciones en la Plaza de Mayo le indujeron mayor desconfianza acerca de las masas en acción que no leen a T. E. Lawrence,

a Tagore, a Lanza de Vasto, que no leen Sur. Los tiempos cambian y es difícil cambiar con ellos, o por lo menos entender los cambios. La gente joven piensa distinto, y hasta hay algunos que hacen terrorismo intelectual con panfletos incendiarios, con revistas muy dialécticas en las que desean hacer trizas a la señora directora y a sus colaboradores más fieles (Cotelo, 1961, p.5)

Obviamente, esa *gente joven que piensa distinto* y que hace *revistas muy dialécticas* no son otros que los jóvenes *denuncialistas* nucleados en torno a la revista *Contorno*.

Aparecida en noviembre de 1953 se publica en Buenos Aires bajo la dirección de Ismael Viñas, quien junto a Juan José Sebrelí se posicionan como portavoces de una generación en clara oposición a aquellos que otrora fuesen la vanguardia *martinfierrista* y que ahora integran las filas de *Sur*. En este sentido, ya en el número 1 de la revista se definen positivamente. En contra, dice Sebrelí: “de los arrabales de lujo –sin suciedad, sin hambre y sin sudor- elegantemente decorados con esquinas rosadas y faroles de adorno, y protagonizados por compadres metafísicos y costureras románticas con música de fondo de organitos” (Sebrelí, 1953, p.2)

Si bien las filiaciones y los posicionamientos políticos de sus integrantes divergen entre sí, hay un rasgo que los identifica como conjunto y es, justamente, ese “escribir en contra”. En contra de Borges, en contra de Mallea, en contra del “martinfierrismo”, en contra del bodeísmo, en contra del comunismo, en contra del academicismo, en contra de la generación del 40 representada en la figura de Alberto Girri. Para Martín Prieto, rebeldía, rechazo y desconcierto son, entonces, las tres características que permiten trazar el perfil de esta generación, a las que Ávaro y Capdevila añaden otra: el resentimiento.

Para los denuncialistas toda intervención supone una toma de conciencia a partir de un análisis riguroso de la propia contemporanei-

dad, interpretada, a su vez, como efecto no deseado de una circunstancia pasada. Su negatividad no se confunde, por lo tanto, con la rebeldía juvenil típica de la vanguardia de los años 20, el movimiento que consideran inmediatamente anterior –y al que se oponen en la búsqueda de sus propios rasgos generacionales- sino que se presenta bajo la forma del resentimiento. David Viñas diferencia de ese modo la negatividad denunciadora de la del martinfierrismo: “[en los años 20] Se decía “no” porque era la forma más breve de hacerse oír. La contraposición no significaba ni confrontación ni discusión ni síntesis trascendente”. En cambio, el resentimiento de los jóvenes del 50 es la fuerza que sostiene la impugnación positiva, que denuncia en el presente las secuelas de la época anterior, que da cuenta de la herencia recibida evaluada como resaca, como remanente que debe ser sopesado y rebatido en sus justos términos. “Resentimiento por lo que se nos presenta: próceres estucados, tinglado, historia cubierta de pancaque y colorete, figurones levantados gracias a la especulación o a la condescendencia (Avaro y Capdevila, 2004, p.7)

Llegados a este punto vale aclarar, siguiendo a Sarlo, que este rasgo de negatividad tan propio de Contorno de ninguna manera la vuelve una revista de vanguardia. Es tan sólo un “gesto” vanguardista y no siempre una ruptura decisiva en el campo literario toma la forma “vanguardia”. Así lo manifiesta en su clásico artículo de *Punto de vista*, “Los dos ojos de Contorno”:

Si ésta es la forma ideológica de un ajuste de cuentas (y todo Contorno es un ajuste de cuentas), la diversidad con que el “ellos” es percibido habla también sobre la dificultad de establecer un “nosotros”. Sin embargo, ese “nosotros” existe en primer lugar como negatividad: no es un nosotros de vanguardia. Esta comprobación es importante para definir el estilo de Contorno, porque la revista no rompe a la manera de las vanguardias (...) Si Martín Fierro, al constituirse como grupo rebelde, practica una modalidad abstracta

de la ruptura, Contorno se propone no como rebelde, sino como crítico. Si la vanguardia niega **la historia**, el pasado, los orígenes, el proyecto de la revista se coloca explícitamente en la historia. **La ruptura** existe, pero lo que está en debate es su forma: frente a la provocación y el escándalo, típicas de la vanguardia, Contorno elige otra modalidad: se la llamó “parricidio”. Parricidio, pero también discusión de la herencia (Sarlo, 1983, p.800)

Asimismo lo manifiesta Jorge Panesi:

No parece figurar en los propósitos de Contorno lo que es un rasgo de los grupos de vanguardia: la intervención en un mercado mediante la oferta de una mercancía para la cual no existe ninguna demanda reconocida (...) no hay una estética o una poética distintiva en la revista, salvo la del compromiso existencialista sartreano del que difícilmente podría decirse que constituye (...) una instancia renovadora para los esquemas narrativos o la constitución de un código alternativo de lectura (Panesi, 2000, p. 51)

Borges para Contorno

La relación de los contornistas con el escritor de *Ficciones* es más bien de silencio y de escamoteo respecto al lugar que ocupa en el parnaso de las letras nacionales. Y este gesto de rechazo asordinado lo justificará Viñas muchos años después diciendo: “A mí Borges no me interesaba, la polémica era con Mallea”. Ahora bien, por qué es el escritor de *La bahía del silencio* y no, Borges el objeto de las invectivas de la revista. Porque la estrategia de intervención de los contornistas en el campo literario argentino fue establecer las bases programáticas para pensar una literatura nacional; una literatura que expresara la “interferencia” entre el escritor y su “contorno” por fuera del paradigma del realismo socialista en todas sus variantes autóctonas (folclorismo, costumbrismo, etc.) y que, a su vez,

diera cuenta de “nuestra propia expresión”. En ese sentido, es Mallea quien les ofrece el contrapunto perfecto para elevar al escritor que les permitirá reordenar el canon de la literatura nacional, Roberto Arlt.

De esta manera lo expresa Ismael Viñas:

Así fue que Susana y yo aceptamos la idea de David (...) de sacar Contorno, una revista cuya preocupación única era centrarse en la cultura argentina, y en una visión crítica, pues advertíamos, sobre todo, la falta de verdad que había en ella: en novela, había llegado al extremo de que Eduardo Mallea escribiera una obra íntegra sin un solo diálogo, aparentemente para eludir el voseo, pues advirtió sin duda lo ridículo que hubiera resultado si sus personajes hablaran de tú (...) Uno de los problemas que afrontamos desde Contorno fue, claro, el del voseo (...) En los tiempos en que apareció Contorno, el voseo era algo típico del Río de la Plata (...) Pero existía una especie de vergüenza oficial por su uso: desde el jardín de infantes y la escuela primaria, las maestras se empeñaban en una batalla abierta y constante contra su uso, su aparición impresa era inusitada, y aun en las simples cartas familiares, había personas que no se animaban a tratar de vos a sus correspondientes (...) El uso natural del “vos” fue nuestra puerta de entrada para nuestra reivindicación de Roberto Arlt, frente a las “decorosas” posiciones de Mallea (Viñas, 2007, p.8)

Así, el segundo número de la revista, publicado en mayo de 1954, es dedicado enteramente a revalorizar la figura de Roberto Arlt con los siguientes artículos: “Una mentira de Arlt” de Gabriel Conte Reyes, “Una expresión, un signo” de Ismael Viñas, “Erdsain el plano oblicuo” de Ramón Elorde, “Roberto Arlt y el pecado de los ojos” de Solero, “Arlt y los comunistas” de Juan José Gorini, “Roberto Arlt: una autobiografía” de Molinari, “Roberto Arlt, periodista” de Fernando

Kiernan, “Arlt, un escolio” de Diego Sánchez Cortés, “Arlt-Buenos Aires” Jorge Arrow y “El único rostro de Jano” de Adelaida Gigli⁵.

En este sentido, la figura del escritor de *Los siete locos* opera como un faro para esta generación y les otorga, en palabras de Ismael Viñas: “*un signo con el que podemos contar e identificarnos*” (Viñas, 2007, p.13)

Si bien, la oposición Mallea-Arlt corre el eje de disputa sobre la cuestión borgeana, cabe resaltar que el primer libro de crítica sobre la obra de Borges, “*Borges y la nueva generación*”, es escrito por un contornista: Adolfo Prieto. Es a partir de allí, donde se puede apreciar cabalmente la posición desde la cual se leyó al autor de *Ficciones*. Desde las lecturas de Martínez Estrada (el crítico, no el narrador), de Jean-Paul Sarte “*con quien la deuda de nuestra generación es honesto enfatizar*”, desde el privilegio de la novela frente al cuento que es, para Prieto “*su hermano menor, bosquejo o ejercicio retórico*” y de la valoración del policial como género menor “*un fenómeno equivalente a la práctica de deportes por la masa*”. En definitiva, sentencia Prieto, el Borges cuentista es un “*excelente prosista*”, pero ganado por los “*juegos mentales, ejercitaciones del intelecto y la imaginación, combustión aristocrática del ocio*”.

Si bien la ausencia de la mención de Borges, salvo el libro de Prieto, es uno de los rasgos que caracteriza a *Contorno*, el silencio se quebrará con la publicación de un artículo de V. Sanromán, seudónimo de Ismael Viñas, ante la aparición del cuento “La fiesta del monstruo”, en la revista *Marcha* de Montevideo.

Pero antes de entrar a fondo en la polémica que suscita este texto en el ámbito de las revistas culturales rioplatenses, cabría aquí hacer una somera digresión respecto de los modos que adopta lo popular en la obra borgeana para entender cabalmente los puntos y desarrollos de esta discusión.

Excursus: Borges y lo popular

En un ensayo denominado “Kafka y sus precursores”, que integra el volumen *Otras Inquisiciones*, Borges postula que cada escritor “*inventa*” a sus precursores. Es decir, instaura una manera de ser leído y en esa operación traza las líneas de una “*tradición*” y su reinscripción dentro de la misma, a partir de la cual el escritor se define. Porque “*inventar*” una “*tradición*” (en el sentido performativo del término) es casi una de las operaciones borgeanas por excelencia. Es en esta línea, según Sarlo, que podría leerse *Evaristo Carriego*. Ese Borges heredero del proyecto de la Generación del '37 necesita articular lo universal con lo popular. En este sentido, Carriego le sirve para fijar posiciones, para intervenir en el canon, pero sobre todo para construirse y posicionarse a sí mismo dentro de una tradición. Una tradición estratégicamente montada desde Sarmiento, Lugones, Carriego y finalmente él: Borges, como síntesis de ese proyecto. Al respecto Alan Pauls sostiene:

15

El Carriego es un libro de arqueología militante, que sólo exhuma reliquias del pasado para redefinir una tradición y hacerla intervenir en el presente (...) y para construir una figura de escritor. A través de Carriego, Borges reivindica la tradición de la milonga, el truco, el duelo de compadritos, el velorio barrial, “lugares comunes” que ponen en escena una manera conversada –a veces indolente, otras violenta, pero nunca sentimental y quejumbrosa de ser argentino. El Carriego de “La canción del barrio”, además, le sirve para postular que la literatura (...) debe buscarse en los momentos “no literarios” de la cultura popular (Pauls, 2007, p.19- p.20)

Esta incorporación temprana de lo “popular” a través de la mitologización del barrio (de Palermo en particular) abrirá la puerta para el aditamento de nuevos personajes que poblarán la galería borgeana de lo “popular”: malevos, cuchilleros y compadritos; quienes desfilarán sucesivamente por su obra para prota-

gonizar querellas de toda índole. Si como afirma Alan Pauls, el duelo opera como matriz constructiva de los relatos borgeanos esta admisión de personajes populares sólo servirá de mera excusa para ilustrar y exponer rivalidades que se resuelven, por lo general, en el plano de lo metafísico. Aquí la incorporación de lo “popular” reviste otra de las estrategias borgeanas: demostrar que se puede ser un escritor universal desde lo nacional, como ya declarara en su célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición”: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental”.

Asimismo, tampoco quedará afuera de esta genealogía de lo “popular” ese personaje en el cual parece cifrarse y fundarse todos los valores de la nacionalidad argentina: el gaucho. Borges dedica numerosos ensayos y cuentos, más que al personaje en sí, a su forma de canonización más acabada que es el “Martín Fierro”. Aquí, la incorporación de esta figura “popular” persigue como objetivo fundamental, no tanto a Hernández y su posicionamiento en el parnaso literario⁶, sino la polémica con dos de sus canonizadores más acérrimos: Lugones y Rojas. La factura que le pasará al primero es la del empeño por querer establecer una forzada filiación entre la gauchesca y las composiciones de los payadores; en un movimiento de derivación descendente de causa-efecto. Al segundo, la pretensión totalizadora, archivadora e historicista de su *Historia de la Literatura argentina*, a quien le dispensará el siguiente comentario en *Discusión*: “...la historia de la literatura argentina es más extensa que la literatura argentina...” (Borges, 1974, p.279) En este sentido, las historias literarias como sistema omnicompreensivo de clasificación, basados en una noción de tiempo único y lineal propio del historicismo, despiertan en Borges las mismas desconfianzas que el programa irrisorio del obispo John Wilkins; aquel a quien le dispensara el famoso ensayo que causaría la hilaridad de Michel Foucault.

En definitiva, podríamos colegir a partir de esta somera exposición que la incorporación de lo “popular” (llámese compadrito, malevo, cuchillero o gaucho) en Borges remite siempre a

una operación, a una estrategia, para hablar de forma oblicua y sesgada de otra cosa: de cómo se construye una “tradición”, de cómo se puede ser un escritor nacional sin renunciar a lo universal y de cómo se erige y se funda el proyecto de constitución del canon literario argentino.

Ahora bien, a la luz de estas consideraciones el cuento “La fiesta del monstruo”, escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq, presenta algunas particularidades que lo ubican casi en un lugar excéntrico y marginal dentro del sistema borgeano. El argumento es bien conocido: un joven peronista relata las peripecias que vive junto a sus compañeros en un viaje desde Tolosa hasta la Plaza de Mayo, durante la celebración de un 17 de octubre. En el camino se encuentran con un estudiante judío al que obligan a saludar al retrato de Perón. Ante la reticencia y la negativa del joven, el grupo lo asesina impunemente a pedradas.

Obviamente, la matriz constructiva del cuento remite, sin lugar a dudas, al esquema de Civilización-Barbarie de *El matadero* de Esteban Echeverría, lo cual aparece refrendado también por el epígrafe de “*La Resfalosa*” de Hilario Ascasubi. Si bien el diseño de similitudes es obvio: El Monstruo (Perón) remite a la figura de El Restaurador (Rosas), los gauchos y matarifes, representantes de la barbarie, son aquí homologables a los partidarios peronistas, el joven unitario y el joven judío responden a los parámetros de la civilización, del mismo modo que el matadero y la Plaza de Mayo aparecen como los escenarios del crimen y la degradación.

Ahora bien, como ya mencionáramos anteriormente este cuento plantea algunos puntos de disonancia respecto de la usual aparición de lo “popular” en la narrativa borgeana, si bien cabe aclarar que no pertenece exclusivamente a Borges, sino esa versión alternativa de él mismo que se llamó Honorio Bustos Domecq. En este sentido, lo primero que llama poderosamente la atención es que la inscripción de lo “popular” se presenta en el

cuento en términos colectivos. Algo inusual dentro de la obra borgeana, en la que la incorporación de la “otredad” siempre está restringida a la esfera de personajes individuales o, a lo sumo, geminados⁷. Otro de los rasgos inusitados es la homologación de lo “popular” con lo italiano para caracterizar al grueso de la masa peronista, y la total ausencia de provincianos o “cabecitas negras” dentro del grupo. Al respecto Luis Alejandro Rossi manifiesta:

A lo largo de la década del 30 decrece rápidamente la importancia de la inmigración ultramarina, adquiriendo cada vez más significación la emigración interna de origen rural y la originada en países limítrofes. Son conocidos los prejuicios con que los porteños reaccionaron frente a estos nuevos inmigrantes con quienes estaban ahora obligados a compartir la ciudad. Sus habitantes se sentían invadidos y despectivamente los llamaron «cabecitas negras». El peronismo era visto como el resultado político de esta invasión (Rossi, 2000, p.6)

18

En este sentido, en el cuento “Las puertas del cielo” de Cortázar se observa una correspondencia más estrecha entre las imágenes que la clase media y alta detentan de los sectores populares, y la descripción del *ethos* de esos personajes provincianos que asisten a la milonga; cuyos gestos y vulgaridades se resuelven y se justifican en el plano de lo racial: son los “grones”. En “La fiesta del monstruo”, en cambio, los rasgos de vulgaridad, en todo caso, no responden a un prejuicio racial sino al descuido personal: obesidad, callos, pie plano, etc. y están ligados al rechazo del inmigrante italiano, no al inmigrante interno de las provincias, lo cual pone de manifiesto un prejuicio más arcaico aún en Borges y Bioy.

Asimismo, se evidencia un registro paródico del habla “popular” a través de un narrador que repite una serie interminable de lugares comunes en un fárrago incesante de italianismos y de lunfardo, con sus consabidas referencias tangueras.

Como vemos a partir de esta breve aproximación al texto, de ese alter ego borgeano que es Bustos Domecq, se advierte que la inscripción de lo “popular” no responde en absoluto a las estrategias que hemos rastreado con anterioridad en la obra de Borges. Al respecto Alan Pauls se interroga: “... ¿Es él? ¿Es el mismo escritor a propósito del cual el sentido común, para enaltecerlo o para repudiarlo, invoca razones de estado como la Erudición, la Cultura, el Estilo?...” (Pauls, 2007, p.154) Y aunque la respuesta del ensayista opte por la negación debemos objetarle aquí que sí. Es el mismo Borges que ahora ha practicado un gesto nuevo y excéntrico respecto de su obra; porque si hasta el momento lo político sólo había participado de manera rara y tangencial en sus textos, ahora ha franqueado esa barrera de manera grosera y abrupta. Y como es de esperarse la reacción no tarda en llegar.

La orilla de allá

19

Marcha y La gaceta de la Cultura (Montevideo) y el debate con Contorno (Bs.As.)

“La fiesta del monstruo” está fechado el 24 de noviembre de 1947, en pleno gobierno peronista y recién se publica el 30 de setiembre de 1955, tras la caída de Perón, en la revista *Marcha* de Montevideo, bajo una presentación a cargo de Emir Rodríguez Monegal⁸. A partir de ese momento, Pablo Doudchitzky desde la revista *Gaceta de la Cultura*, publicación próxima al Partido Comunista del Uruguay, inicia una polémica con Rodríguez Monegal que puede subsumirse en dos argumentos básicos que aparecen explicitados en el título mismo del artículo: “Una monstruosa deformación y una calificación equivocada”. Respecto de la primera premisa referida a la “*monstruosa deformación*”, Doudchitzky cuestiona la noción de personaje “tipo” que aparece construida en el cuento:

La creación de un personaje típico, que suponemos objetivo del cuento, requiere **una objetividad** que está manifiestamente ausente. El personaje típico no puede ser aquel que reúna las peores cualidades individuales de una masa de hombres; éste será siempre un producto de laboratorio independiente de la realidad. Contrariamente, lo típico del enfoque humano, aquello que recree al hombre de la época, de cuya vida y conducta brota verídicamente, como a través de un filtro, **la esencia de lo social en un momento determinado**⁹. (Doudchitzky, 1955, p. 13)

En este sentido, aparece un requerimiento respecto de los personajes en sintonía con la propuesta marxista de Geörg Lukács en lo tocante a la representación de la novela realista decimonónica. El pensador húngaro elabora en su teoría la noción de personaje “tipo” el cual encarna en sí mismo, no lo más bajo y degradante de la escala social, sino la totalidad de las contradicciones sociales de su época a partir de una perspectiva objetiva del narrador. La ausencia de estas premisas, *tipicidad*, *totalidad* y *objetividad*, son las que claramente Doudchitzky objeta en el cuento de Bustos Domecq.

Cabe resaltar al respecto, que Rodríguez Monegal se hará cargo de esa ausencia de representación de la totalidad social al postular que el objetivo de Bustos Domecq es: “Presenta(r) a la chusma irresponsable, no al pueblo.” (Rodríguez Monegal, 1955, p. 8) Ante lo cual, Doudchitzky le remarca en su nota “Respuesta a E.R.M.” la ambigüedad y la falta de claridad entre ambas nociones.

A su vez, la manifiesta subjetividad detectada por Doudchitzky : “La creación de un personaje típico, que suponemos objetivo del cuento, requiere **una objetividad que está manifiestamente ausente**”(Doudchitzky, 1955, p. 13) le da pie para objetar la “*calificación equivocada*” en que Monegal coloca el cuento, ya que no se trataría de un “*texto de resistencia*”, sino de “*reacción*” frente a las masas populares, cuyo destinatario sería,

en primera y última instancia, esa clase dominante de la cual forman parte la dupla de escritores que componen Bustos Domecq: "...en la lectura de ese trabajo, nos encontramos con un intento de descripción de las masas populares en forma por demás insolente y ofensiva que evidencia que está dedicado a la lectura de las clases dominantes, cuyo odio a lo popular comparte" (Doudchitzky, 1955, p.13)

A lo que Rodríguez Monegal replica, desde su nota titulada "Literatura y reacción", que el calificativo de "*resistencia*" dado por la revista responde al momento de escritura del cuento durante el gobierno peronista y cuya sola escritura ya implicaba un acto que mereciera ese calificativo. Asimismo, contra argumenta la perspectiva de lectura del cuento que hace Doudchitzky y con ello echa por tierra con los requerimientos marxistas de corte lukácsiano que reclamaba el autor de la *Gaceta*: "Otra cosa que el autor de la nota no parece haber entendido es que el estilo del cuento no es documental (a la manera del fotográfico realismo socialista) sino paródico" (Rodríguez Monegal, 1955, p. 23) Y agrega que tanto Borges como Bioy, en obras como *Evaristo Carriego* y *El sueño de los héroes*, respectivamente, han hecho una incorporación de lo "popular" sin los "*afeites grotescos*" que denuncia el autor.

Ante esta réplica, el periodista de la *Gaceta de Cultura* esgrime su posición respecto de lo que considera es un texto paródico:

La parodia requiere un juego de contrastes y semejanzas y un mínimo sentido del humor que encontramos inexistente en el texto (...) Lo cierto es que juzgamos a la pieza deprimente y negativa en su burla a (...) la presencia popular en la vida política argentina. En cuanto a contrastes y semejanzas, no pueden existir personajes absolutamente desligados de todo ejemplo humano. El cuento combina lo fantástico de la acción con una terminología popular cuya presencia tiene la finalidad de aportar elementos reales que hagan pasar desapercibido el contrabando que configura la síntesis argumental del texto (Doudchitzky, 1955, p. 11)

Finalmente, el debate se cierra con la nota de Emir Rodríguez Monegal titulada “Diálogo de sordos” en el que el crítico uruguayo reafirma los argumentos expuestos en notas anteriores y concluye calificando a su adversario de “demagogo”, al tiempo que establece una clara escisión entre literatura y política; que es, en definitiva, alrededor de lo cual gira esta polémica: “La literatura debe ser juzgada como literatura (...) Si estamos juzgando la literatura como literatura no podemos, no tenemos derecho, a invocar causales de validez e invalidez política” (Rodríguez Monegal, 1955, p. 23)

Hasta aquí, la exposición somera de los principales puntos del debate entre la revista *Marcha* y *Gaceta de la Cultura* de Montevideo; disputa que tuvo su repercusión en la otra orilla del Plata desde la revista *Contorno*, con una nota titulada de manera homónima al cuento borgeano, firmada por Ismael Viñas bajo el seudónimo de V. Sanromán. En ella, el intelectual argentino establece una relación, nada feliz para Borges seguramente, entre la metafísica borgeana presente en “La fiesta del monstruo” con el *Adán Buenosayres* de Marechal. De igual forma, destaca la ineficacia de la parodia en el cuento, así como también la insuficiente “versión del peronismo” que ofrece formulada, indudablemente, en los comienzos del ascenso de Perón al poder, sin someterla a una reformulación posterior. Por otra parte, si como afirman Crivelli y Kohan: “Una de las operaciones verificables en la mayor parte de los artículos de “Contorno” que se refieren al peronismo es la de escindir al líder de las bases: separar a Perón de los trabajadores que lo sustentaron, en función de una recuperación ideológica de los segundos” (Crivelli, M. y Kohan, M., 1988, p.73- p.78) ; este artículo no es la excepción. En la réplica se evidencia esta revalorización de las masas populares, al margen de su líder, cuando afirma: “(Borges) no ve ni la sinceridad del grasa, del cabecita negra, ni que la mayor parte de la razón (...) estaba entre ellos, esos humillados y ofendidos, **pese a Perón** y pese, seguramente a nosotros los antiperonistas” (Viñas, I., 1956, p. 172)

Al mismo tiempo, podríamos objetar que difícilmente podría llegar a verse al “grasa” o al “cabecita” en este cuento, ya que tanto el personaje central del relato como el resto de los que comparten el camión con él no responden a este estereotipo, sino al del hijo de inmigrantes italianos.

A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo hemos intentado llevar adelante una modesta reflexión en torno a la figura de Jorge Luis Borges en revistas culturales de ambos márgenes del Río de la Plata, centrándonos, principalmente, en el debate suscitado a partir de la publicación del cuento “La fiesta del monstruo” en el año 1955. De esta manera, hemos sopesado los aportes y las estrategias de intervención en el campo literario argentino tanto de *Sur* como de *Contorno*, así como también hemos pasado revista, someramente, a la inscripción de lo “popular” en la obra de Borges. En este sentido, vemos que esta disposición se manifiesta tempranamente en su obra y, a su vez, cediendo siempre a una polémica. De esta manera, la inscripción del cuchillero, del malevo, del compadrito y del gaucho persigue como objetivo fundamental la argumentación respecto de una querrela que los presupone, pero que a su vez los excede. Así, el *Carriego* le sirve para “inventar” una tradición e “inventarse” a sí mismo dentro de ella como escritor, mientras que un duelo entre cuchilleros vale para dirimir un debate entre dos escuelas filosóficas o una postura metafísica, tanto como el *Martín Fierro* es la excusa para polemizar con Lugones y con Rojas acerca de la constitución del canon argentino.

“La fiesta del monstruo” escrito por la dupla Bustos Domecq, en cambio, no participa de estas estrategias, ya que aquí lo “popular” no oficia de excusa o de mediación para hablar de otra cosa, sino que es justamente el blanco contra el cual se arremete en el cuento. Siguiendo la matriz constructiva de ese antecesor

del siglo XIX que es Esteban Echeverría, con quien además comparte el proyecto fundacional de la literatura argentina, Borges termina construyendo un panfleto antiperonista basado en la hipérbole de la degradación popular. Y va a ser a partir de este gesto que la polémica se levante en ambos márgenes del Plata en el ámbito de revistas como *Marcha*, *Gaceta de la Cultura* y *Contorno*, quienes lo tendrán como centro de sus debates por varios números. Debates que se juegan en la tensión entre la literatura y la política y que, por primera vez, tienen la excusa perfecta a partir de este paso en falso dado por el escritor argentino.

En este sentido, se puede observar el papel de las revistas literarias, a partir de la confrontación polémica, que permiten tomar el pulso de una época y se constituyen en el testimonio indispensable para analizar e interpretar la constitución del campo intelectual del momento. Porque en ellas aparece de forma “cristalizada” debates y tendencias ideológicas de forma mucho más concreta y tangible, de la que luego tendrán en el formato libro con sus correspondientes reflexiones y articulaciones teóricas. En sus páginas se anticipa y se prelude los signos precursoros de una cultura, son, en definitiva, la lava en movimiento, antes de que se enfríe.

Notas

1. Algunos de los trabajos de Pezzoni en la revista fueron luego publicados en *El texto y sus voces* en 1986 (Actualmente reeditado por la editorial Eterna Cadencia)
2. Según Pablo Rocca, el texto va sin firma, pero en una fotografía se ve a Victoria Ocampo y a su entrevistador, Juan Carlos Onetti, cuyo rostro se recorta en el recuadro, con lentes gruesos, y la mano derecha que sobresale con un lápiz con el que toma las notas.
3. Las referencias sobre esta disputa pueden ampliarse en Podlubne (2011).
4. Número 94 de *Sur*, en julio de 1942

5. Cabe resaltar al respecto que, para Avaro y Capdevila, si bien Arlt fue poco y mal leído hasta la década del 50, la reivindicación no fue una idea absolutamente original de *Contorno*. Héctor Murena y Juan José Sebreli ya habían anticipado este gesto, antes que se publicara el primer número de la revista (Murena en *La Nación* -1951 y Sebreli en *Sur* en 1953 como un tipo de literatura superadora de Boedo) Así, como también se evidencian intentos de apropiación de la figura de Arlt por parte de una franja de la intelectualidad vinculada al Partido Comunista (Disputa Larra vs Salama) Las referencias sobre este punto pueden ampliarse en “Arlt: Por un realismo auténtico” (Avaro y Capdevila, 2004).
6. De hecho Borges rescatará la actitud de Hernández diciendo: “Hernández hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó”
7. El tema del doble o *doppelgänger* es una constante en la obra borgeana. Véase por ejemplo: Cruz y Fierro (“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”) Aureliano de Aquilea y Juan de Panonia (“Los Teólogos”) Lönrot y Trevinarius (“La muerte y la brújula”) “Borges y yo”, etc.
8. A propósito de las relaciones de Rodríguez Monegal con Borges ver Rocca, P. (2004, julio-diciembre) "Sur y las revistas uruguayas (La conexión Borges 1945-1965)" en *Revista Iberoamericana* Vol. LXX, Núm. 208-209, Julio-Diciembre 2004
9. El resaltado en negrita es nuestro

Bibliografía

- Avaro, N. y Capdevila, A. (2004) *Denuncialistas: Literatura y polémica en la década del '50*. Buenos Aires: Santiago Arcos
- Borges, J.L (1974) *Discusión*. Buenos Aires: Emecé
- Cotelo, R (1961, 27 de febrero) *La edad de la razón*. El País.
- Crivelli, M. y Kohan, M. (1998) “Cultura y política en la revista argentina *Contorno*” en CRICCAL (1992) *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle)

- Doudchitzky, P. (1955, octubre) “Una monstruosa deformación y una calificación equivocada”. *La Gaceta de la Cultura*.
- Gargatagli, A. (2012) “Escenas de la traducción en Argentina”. En G. Adamo (comp.) *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós
- Gramuglio, M.T. (2004) “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”. En N. Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé
- Panesi, J. (2000) *Críticas*. Buenos Aires: Norma
- Pauls, A. (2007) *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama
- Podlubne, J. (2011) *Escritores de Sur*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Prieto, M. (2006) *Breve Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus
- Rodríguez Monegal, E. (1955, 4 noviembre) “Literatura y reacción”. *Marcha*. Montevideo.
- Rodríguez Monegal, E. (1955, 23 de diciembre) “Diálogo de sordos”. *Marcha*. Montevideo.
- Rossi, A. (2000) “Borges, Bioy Casares y el peronismo” en <http://www.argiropolis.com.ar/documentos/investigacion/publicaciones/es/14/rossi.htm>
- Sarlo, B (1983) “Los dos ojos de Contorno” en <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3839/4008>
- Sarlo, B. (2007) *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Sebreli, J.J. (1953 diciembre) “Los “martinfierristas”: su tiempo y el nuestro” en Viñas I., Viñas, D. et al (2007) *Contorno (edición facsimilar)* Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Viñas, I. (1956) “La fiesta del monstruo” en Viñas I., Viñas, D. et al (2007) *Contorno (edición facsimilar)* Buenos Aires: Biblioteca Nacional

www.delgatogris.com.ar

