

Permítase un ejemplo más que, en apariencia, se inscribe en otro registro estilístico. En este caso, se habla desde una perspectiva narrativa exterior al personaje: «Margarita Duzan, la heroína histórica de los cuentos abrumantes, el alma de una novela real vivida intensamente. Aquel eterno enamorado de lo anormal y de lo extraño —extraño y anormal él mismo— aventuró por vez primera la defensa de la mujer que, al hacerlo actor de una comedia indescifrable, le había entregado el secreto del éxito, impulsándolo al triunfo con una aureola de misterio.» (LNH, 6.) La narración se propone representar un personaje típico (y trivializado) de la literatura decadente, recurriendo a todos los dispositivos de este registro. La frase parece gobernada por la duda de que el lector se percate del esteticismo satánico del personaje y, para asegurarse, subraya el demonismo de la representación.

Como primera medida, remite tres veces a la literatura: «cuentos», «novela», «comedia», adjetivando espectacularmente las tres remisiones: «abrumante», «real», «indescifrable». El uso de «real» es decisivo: se nos indica que, si bien estamos ante una historia excepcional, digna de la literatura, esa excepcionalidad no está afectada de falsedad: es tan «real» como la novela que estamos leyendo. Y sin embargo, al mismo tiempo, se nos proyecta, como lectores, a un mundo triplemente imaginario (y dos veces triplemente: por el nombre y por la cualidad). El narrador asegura los rasgos de ese mundo a través del efecto de acumulación, por una parte. Por la otra, a través del recurso a un solo eje valorativo para la selección de las notas de cualidad. Es el eje del Misterio, donde se asiste al despliegue de «anormal» y «extraño», repetidos en quiasmo, hasta llegar al «indescifrable misterio» que cierra el párrafo.

Un punto de vista invariable, unido a la acumulación, crean, en el nivel de la enunciación, la certidumbre de ser *bien leído*. En el mismo relato, una narración en primera persona repite este procedimiento que responde a lo que podría llamarse, con Moles<sup>12</sup> principio de acumulación: «Sentí sus brazos finos, con yermas crispaciones, aferrarse a mi cuello, y sus labios, empalidecidos por la sensualidad de un goce macabro, arrancaron de los míos un beso largo, que no tuvo la envolvente caridad de los deseos, pero sí el santificante temblor de los íntimos temores.» La serie fónica, marcada por la aliteración (que recuerda a un Lugones modernista leído al pie del sonido), proporciona la textura verbal al decadentismo fúnebre que se propone el texto. La acumulación: yermas crispaciones, empaldecimiento sensual, goce macabro, que apela al procedimiento de la yuxtaposición, produce un efecto de cadena causal que asegura la comprensibilidad del texto: donde los brazos se ven afectados por yermas crispaciones, los labios no pueden sino ser pálidos; la sensualidad de la palidez se vincula con un goce cuyo clímax se parece al de la muerte; el contacto sucedido en el marco de esta sensualidad no es el de deseo, sino el de lo desconocido, de aquello que genera el miedo: un contacto abisal. Aunque la acumulación de notas revele una casi inverosímil pobreza descriptiva, el estilo al repetir sus recursos léxicos y fónicos asegura por una parte la inalterable claridad del punto de vista y, por la otra, la comprensión en el proceso de lectura.

El sistema de personajes también está afectado por esta preocupación de «claridad».

<sup>12</sup> MOLES, *op. cit.*, pág. 72-3.

Se trata, claro está, no de transparencia respecto de un referente externo al texto, sino de univocidad expositiva. Unidimensionales, los personajes *son* su función narrativa. El alto grado de estereotipo permite la comprensión rápida de las tramas y anuda los puntos de vista a «lugares» psicológico-morales conocidos bien, y de antemano, por el lector, que ha ido pasando por una serie de experiencias de lecturas similares que contribuyeron a completar la enciclopedia necesaria para el manejo exitoso de estos textos.

En general, los personajes son presentados por la exasperación de sus cualidades: las mujeres bellas son bellísimas, los generosos, un puro desinterés, los ambiciosos, seres capaces de todo y los mediocres, incluso, son total y absolutamente anodinos. La contradicción o la ambigüedad atraviesan muy raramente las superficies lisas de psiques, almas y cuerpos que pueblan estas narraciones. Pero, cuando la contradicción los persigue <sup>13</sup>, los límites dentro de los que se plantea son nítidos y cuando los personajes sucumben al destino, el *fátum* que los agobia no deja de tener un perfil razonable. El sistema de personajes reconoce también el principio de acumulación y cada uno de ellos es, invariablemente, una superficie repleta de cualidades de signo opuesto o complementario. Se puede confiar en que el conocimiento de sus actos, pensamientos y deseos es, por regla estética y compositiva, siempre posible, y no exige mayores operaciones a partir de lo representado en el texto.

Las metáforas y comparaciones recurren a un inventario relativamente manejable por un lector habituado a estas narraciones. No se caracteriza por su extensión ni por su imprevisibilidad, proporciona el placer del lenguaje figurado sin exigir el trabajo de una interpretación que requiera operaciones complejas. Las figuras más que liberar fijan la semiosis textual, contribuyendo a disminuir la indeterminación de situaciones o personajes: acercan lo «desconocido», que el texto va a relatar, con lo «conocido» al que recurre para compararse.

El siguiente ejemplo pertenece a un relato de César Carrizo (LNS 75). Es el otoño y también el otoño prematuro y trágico de un matrimonio joven, unido por amor, pero asaltado por una enfermedad que él lleva en su sangre, como la sombra de su herencia. El hombre, atacado por un extraño mal (que evoca desenfrenos de sus antepasados) ya está parálítico, no puede engendrar y morirá, se sabe, pronto. Ambos cónyuges son perfectos y lo hubiera sido su dicha, pero están afectados por este desorden heredado. El principio de desorden es único, inevitable y ninguno puede ser responsabilizado al respecto. Esto, precisamente, los convierte en personas de extrema transparencia, acentuada por la claridad de la figuración con que son representados:

«En el estanque un cisne negro seguía a una cisneza alba y joven. No lejos del agua un ciprés verdinegro y alto, aguzaba su copa en una moharra afilada con la intención de dispararla al cielo azul.

—Laura éves cómo caen las hojas?

—Sí, hijo mío.

---

<sup>13</sup> Estas contradicciones responden a la oposición: orden moral / pasión y orden social / pasión, incluido el caso particular de las prohibiciones emanadas del sistema de parentesco.

—Es tan irónica la muerte, que las amortaja de oro al llevarlas; lo mismo que a nosotros, nos atavía de blanco, el color de la infancia.

—Antes que una ironía yo veo un consuelo que Dios envía a los que mueren; respondió ella por decir algo.

—Ve, baja al jardín y tráeme unas hojas muertas.

Laura fue y volvió con las hojas muertas. Benjamín prosiguió:

—Si supiéramos al comenzar la vida que terminaremos como estas hojas, seríamos menos orgullosos y menos soñadores.

—Pero tú, Benjamín, ¿caso no fuiste el más digno de los hombres?

—Dices bien: «fui»; pero ahora soy apenas un guiñapo inútil.

—Para mí eres el mismo del primer día.

—¡Laura!

—¡Sí, alma mía, mi santo, mi hombre!

Callaron un instante. Se miraron de hito en hito como en la noche ya lejana al conocerse por primera vez. El enfermo continuó:

—¿Ves esos cisnes?

—Hermosos, juguetones.

—Ella es blanca, hermosa; y él, negro y triste: parece una sombra, un mal signo ¿verdad?

—No sé, porque...

—Observa, Laura, y dime a qué se parecen esas aves.

—No acierto.

—¿No hallas similitud con nuestras dos vidas? Tú eras la cisneza blanca y sin man-cilla. Así te vi en los clásicos salones de los Pedernera. Vogabas como esa cisneza en un lago tranquilo y diáfano; y cuando nadie se animaba a turbar tu blancura y tu serenidad con una palabra, yo me atreví, te seguí; nos casamos. Y aquí me tienes: soy tu cisne negro, tu mala sombra ¿Verdad?»

El sistema de figuración tiene dos dimensiones: una es el plano general (la vida humana) y otro el particular (estos amantes). Las hojas muertas, ataviadas de oro en el otoño, son como los hombres, vestidos de blanco para ser arrastrados hacia la muerte. Está toda aquí la ironía romántica de la muerte bella, apoyada en el contraste entre apariencia y destino, que multiplica el patetismo de la pareja. En el plano particular, los cisnes son el centro del sistema de figuración. El blanco y el negro de agregan como colores tópicos a una ave de extensa trayectoria literaria (desde el cisne de Leda a los varios cisnes del modernismo). Personajes-cisnes, efímeros como las aves, frágiles y bellos como ellas, su desgracia despierta la identificación y la simpatía: la nobleza de su figuración los define. Cisnes-signo: apuntan por copresencia todos los valores que definen a la pareja protagonista, sin que el lector, para entenderlo, deba realizar transformaciones complicadas. El texto se ilumina con la comparación, sin que esa luz (estética) implique recargar su sistema de referencias. Y por si alguien hubiera quedado dudoso, cuando el marido muere, vuelven los cisnes: «¿Y los cisnes? (Se pregunta ahora el narrador, recordando, páginas después la comparación.) Un día aparecieron muertos sobre el agua, a la par, abrazados, cual si el destino los hubiera herido al mismo tiempo, en instante de suprema comunión.»

Muerte/amor/destino/suprema comunicación: no hace falta decir más. El autor puede estar seguro de que todo el mundo ha entendido, porque, con un gesto típico de esta literatura, narración y figuración son absolutamente coherentes y, sobre todo, se manejan en el horizonte de lo conocido: ¿quién no sabe cómo se aman y mueren pájaros tan prestigiosos como los cisnes?, ¿quién no ha escuchado alguna vez que nuestras vidas son como las hojas muertas? Anclado en este mundo conocido, el sistema de personajes dibuja oposiciones claras y funcionales. Hombres y mujeres en la edad del amor son el centro del sistema, un centro inmóvil, ya que los avatares de la pasión o el deseo no modifican psicológicamente a los personajes, que entran y salen de sus pasiones intactos, como aves. A su alrededor, padres y madres serviciales no a sus deseos sino a las necesidades de la trama, integran una comparsa sin espesor, funcional a los lugares que el verosímil social les adjudica. Tampoco existe una particularización lingüística de los personajes y, a esta altura, parece innecesario demostrar las razones. Excepto en algunos relatos costumbristas, los enamorados hablan como en la poesía posromántica o en los vales. La tipificación lingüística alteraría el ideal de lengua culta que estos relatos profesan. Desde este punto de vista, como de otros, las narraciones ocultan la señales del trabajo y la conciencia estilística.

Lo que existe, más bien, es un patrimonio estilístico colectivo, un fondo común que proviene, transformado y simplificado, de la literatura «culto», tal como era leída, escrita y traducida, en la Argentina, entre 1890 y 1910. A este fondo aportan el modernismo (en especial según su versión Amado Nervo), el decadentismo, la novela sentimental francesa y un repertorio de clisés tomados de las traducciones de lo que hoy consideramos literatura epigonal.

No hay problematicidad lingüística porque, como afirmaría Bachtin <sup>14</sup>, ésta se produce a partir de la problematicidad ideológica, del reconocimiento del otro, social, moral o psicológico. Existe, sí en este fondo común un repertorio de figuras que estetizan las peripecias narrativas (naves, aves, muertos, flores, cielos, en la serie del texto citado). Repertorio limitado desde el punto de vista cuantitativo, su limitación lo torna fácilmente reconocible y poco ambiguo.

Este fondo común asegura también la rapidez y proliferación de la escritura, punto importante si se piensa en las decenas de narraciones de este tipo que consumían las prensas porteñas en los años veinte. La fuerte estetización del afecto y del deseo, producida a partir del clisé, hace surgir el fantasma de la literatura, la ilusión de que no se están contando simplemente historias, sino que, en esta actividad de escritura, queda comprometido también el Arte. Sin duda, el estilo de clisé tiene su estética, y la insatisfacción que los intelectuales experimentados frente a ella no necesariamente se corresponde con un vacío de placer para sus lectores medios y populares.

Sería necesario formular todavía algunas preguntas a estas narraciones. Sus diálogos evocan los del cine argentino de los treinta y no los del teatro costumbrista urbano <sup>15</sup>. Desregionalizados, trabajan con un español «culto» e internacional cercano al de

---

<sup>14</sup> Véase: MIJAIL BACHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978, especialmente «Du discours romanesque», pág. 83-152.

<sup>15</sup> A pesar de que muchos autores, como el exitoso JOSÉ QUESADA, cuya *Vendedora de Harrods* fue un éxito, compartían con la escritura teatral o el periodismo su actividad de redactores de estas ficciones.