

Raros y canónicos

La paradoja de los intentos de fijar un género, y por ende la historia literaria, es que se quiere aceptar toda monstruosidad o perturbación con el fin de respetar todas las normas. Esta condición, señalada por Derrida (256), es la de Darío en *Los raros*, cuyo programa de revalorización disimula una ley de impureza, un principio de contaminación que lo mina y envenena. Darío usa el anti-canon de la rareza para, paradójicamente, enaltecer lo que hoy se consideraría un convencionalismo: el poder de la tradición. Es esto lo que se ve en su homenaje al difunto Martí, el único hispanoamericano incluido en esa colección, junto con Augusto de Armas.

En el Prólogo, el nicaragüense dice que le tocó dar a conocer el simbolismo francés en América, con el resultado de que lo acusaron de decadente. Continúa diciendo que no por eso se ha rendido, y que a pesar de admitir algún desliz en su juicio estético, la razón de ser de su colección es que: «Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera» (8). Es decir, la madurez nos puede hacer creer en un canon puramente esteticista. No es raro, entonces, que en el primer texto, «El arte en silencio» cite esta parte del credo de Camille Mauclair, autor de *L'Art en silence*, libro que reseña:

Creo en el individualismo artístico y social. Creo que el arte [...] es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad; que hay buenos o malos artistas, pero que no tenemos que juzgar sino a los mentirosos, y los sinceros serán premiados en el altísimo cielo de la paz, en tanto que los brillantes, los satisfechos, los mentirosos, serán castigados. Creo todo eso, porque ya he visto pruebas alrededor mío, y porque he sentido la verdad en mí mismo, después de haber escrito varios libros, no sin sinceridad ni trabajo, pero con la confianza precipitada de la juventud (10).

Por supuesto, Darío está hablando de sí mismo, y de cómo construye un canon. Pero difícilmente se puede ignorar el problema de que un juicio estético se base en la dicotomía verdad/mentira, aun antes de Vargas Llosa y sus teorizaciones. Darío pontifica en el párrafo anterior al citado: «En la confusión de tentativas, en la lucha de tendencias, entre los juglarismos de mal convencidos apóstoles y la imitación de titubeantes sectarios, la voz de este digno trabajador, de este sincero intelectual, en el absoluto sentido del vocablo, es de una transcendental vibración» (9).

Como es natural, la historia literaria muestra cómo ciertas corrientes, escuelas, grupos y movimientos se ocupan de superar, a veces de manera contundente, los paradigmas de sus antecesores. Así, si pensamos en que todo no surge de Darío, una nómina inmediata de los nuevos raros incluiría los siguientes nombres: Felisberto Hernández (recordemos que la anticanonización a veces sólo emplea nombres o apellidos), José Antonio Ramos Sucre, Arlt, Macedonio Hernández, Pablo Palacio; los dos Julios, Garmendia y Torri, y Antonio Porchia. Pasando a esta mitad del siglo que termina, incluimos a Arreola, Gironde, Piñera, Ribeyro, Monterroso y ¿por qué no? Borges y Cortázar. ¿Pero son menos «raros» Benedetti, Elizondo, Galeano, Pía Barros y otros? El problema básico con este registro de la historia literaria es que se puede pensar que se basa en rasgos personales, en una actitud de rebeldía constante, en practicantes de varios géneros. Por otro lado, es obvio que no incluye a todos los autores que en cierto sentido establecen un puente necesario entre Darío y los nuevos raros. Hablo aquí de los que se quedaron en el puente, específicamente en la «novela».

¿Una literatura menor?

Indiscriminada e irregularmente, nuestras historias literarias salvan del olvido obras atípicas, desquiciadas, rebeldes, olvidadas. No lo hacen por prurito de originalidad o por provincianismo, sino por una apreciación renovada de lo que era estética o históricamente valioso. Este tipo de recepción obviamente produce un cúmulo de textos *sui generis*, un corpus confuso y difuso que frecuentemente parte de la arbitrariedad. Cabe anotar al respecto que el casi medio centenar de obras que componen el corpus (véase Apéndice) que he delimitado poseen, generalmente, la extensión de novelas cortas, noveletas o *nouvelles*. Es una postura crítica que puede devolver los textos al olvido del cual surgieron. Y esta zona de carga y descarga es particularmente evidente en lo conceptualizado como novela, acto y apelación que de por sí acarrearán problemas complejos, y por ende el peligro de ser programático.

Antes de pasar a ilustrar estos problemas cabe presentar el tipo de texto al que me refiero. He aquí unos títulos que varios lectores reconocerán:

1) «Salvad vuestros ojos (Novela posthistórica); 2) «El jardinero del Castillo de Medianoche (Novela policial); 3) «La cigüeña encadenada (Novela patriótica y alsaciana); 4) «El Gato con Botas y Simbad el Marino o Badsim el marrano (Novela póstuma); y 5) «La misión del gánster o la lámpara maravillosa (Novela oriental)». Es más, los tres primeros textos se agrupan bajo el título *Tres novelas ejemplares*, y los dos restantes bajo el título *Dos ejemplares de novela*.

Los autores de la primera agrupación son Hans Arp y Vicente Huidobro, la segunda pertenece sólo a Huidobro. Este quíntuplo narrativo fue publicado por Zig Zag de Santiago de Chile en 1935, con el título *Tres inmensas novelas*. La «novela» más extensa de éstas es la primera de Huidobro, con diecisiete magras páginas en la edición original. En una lectura inicial, y tal vez muy divulgada y compartida, éstas son formas novelísticas híbridas, «poéticas», «raras», transgresoras, aparentemente humorísticas, reveladoras del recurso (en el sentido del formalismo ruso), y *menores*. Esto se deduce con facilidad de su título problemático, escogido por sus autores, un poeta chileno canónico, y un poeta/escultor alemán que en 1916 fundó el Zurich el *Dada Cabaret Voltaire*. Las otras obras que discuto también son «menores», ¿pero por qué?

La literatura menor puede ser una literatura nacional que no tiene grandes autores. Si es así, cabe preguntarse si puede tener grandes obras. Y si es así, ¿qué se hace entonces con las obras «menores» de Borges y Bioy Casares? Sólo la posibilidad de armar una práctica menor de un lenguaje mayor desde dentro le permite a uno definir las literaturas populares, marginales y otras afines. Deleuze y Guattari ven en este intento usos incorrectos de la lengua (42). Y recuérdese que en algún momento Rodríguez Monegal acusó a Felisberto de ese delito. Pero es que sólo así, siguen Deleuze y Guattari, se puede convertir la literatura menor en una máquina de expresión colectiva, contra la ley y el poder (97-113), para ser verdaderamente capaz de lidiar con sus contenidos y desarrollarlos.

Repasemos algunos criterios que definen a la literatura menor. Primero, una literatura menor emplea un lenguaje apropiado para «usos raros y menores» debido a su alto coeficiente de desterritorialización. Segundo, es una literatura que tiene una función social y política inmediata. Y tercero, es una literatura que fomenta expresiones más colectivas que individuales. Los dos últimos criterios son particularmente problemáticos para el corpus que analizo porque esas funciones no son siempre claras. Las reterritorializaciones de estas obras a veces son arcaicas, míticas y simplemente simbólicas. Con esta salvedad, tal vez lo más útil de la teoría de Deleuze y

¹ En este sentido difiero del período señalado por Forster para la cronología y centros de la vanguardia. Los años 1920 a 1935 son para él los de mayor efervescencia y cambios radicales, sobre todo para escritores del Brasil, Chile, Argentina, Perú, México y Cuba (6). Forster tiene razón en su síntesis respecto a las cuatro presuposiciones fundacionales de lo que caracteriza a la vanguardia (6-7), especialmente porque son las que asumen, con algunas salvedades, obras igualmente globales como las de Verani, Osorio, Schwartz, Unruh y otros. Pero trabajos como el de Cynthia Vich, respecto a otro mapa cognitivo de la vanguardia peruana vis-à-vis el Boletín Titikaka en Puno, están renovando nuestra percepción de las vanguardias «periféricas» y la noción de «centro». Excepto donde se indique lo contrario, toda traducción posterior es mía.

Guattari es que una producción específica como la hispanoamericana exige una reformulación de esa teoría. Kafka dice en sus diarios que en un país con una literatura menor la literatura es menos una preocupación de la historia literaria que del pueblo (193). Esa percepción, estirada y politizada por Deleuze y Guattari, es un esquema apto para las formas novelísticas hispanoamericanas.

La realidad es que el tipo de novela afín a las de Huidobro y Arp tiene sus precursores en dos textos de 1923: *Notas de un literato naturalista*, del argentino Elías Castelnuovo, y *Mi viaje a la Argentina (odisea romántica)*, del colombiano Vargas Vila. Sobre las novelas de éste, Hugo Wast, tal vez un menor gran escritor malo, pontificó diciendo que eran lectura para su cocinera. En el libro que menciono, Vargas Vila le contestó que en ciudades de segunda categoría como Buenos Aires, las cocineras eran naturalmente más inteligentes que los críticos. «Menor» quiere decir aquí el índice de fuerzas transformativas inherentes al lenguaje y su poder para transgredir el orden establecido. Es un índice que sirve para distinguir diferentes experiencias con un lenguaje y para distribuir la esfera política de manera diferente. Dicho de otra manera, es el *uso menor* del lenguaje, en el sentido de un Vargas Vila. La recepción surge naturalmente del autoconcepto de los autores, y si no conocemos sus opiniones, es más difícil concretizar la manera en que se han leído, peor proyectar cómo se las leerá.

Unos años después de ese conflicto colombo-argentino nos encontramos con la única novela de José Carlos Mariátegui, *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella* (1929), también opacada por otros géneros que practicó este autor. Así podríamos seguir por lo menos hasta 1938, un año antes de que Onetti iniciara otro corpus con *El pozo*, cuando el venezolano Enrique Bernardo Núñez publica *La galera de Tiberio*. Con atisbos de ciencia-ficción ésta establece un vínculo entre el imperio romano y el imperialismo estadounidense, a propósito de la explotación del Canal de Panamá. Dentro de los polos cronológicos de estos tres lustros caben obras de «Martín Adán», «Juan Emar», Macedonio, Neruda, Vallejo, Salvador Novo, Palacio, Torres Bodet, Arqueles Vela, y algunos otros en que me detendré¹.

Aun frente a una lista que sólo aumentaría indefinidamente el corpus, mas no el valor representativo de sus componentes, no urge escoger fechas límites, rastrear códigos y estrategias, establecer parámetros interpretativos, protocolos de lectura. Estas condiciones, primordiales para el canon, nos remiten a los problemas contextuales de la novela olvidada de los años 20 y 30. Aunque examino textos específicos esporádicamente, es más fructífero en el contexto de una lectura fundacional dejar constancia