

# Sobre fatalidades y máscaras: tradición e identidad en la literatura argentina contemporánea

María BERMÚDEZ MARTÍNEZ. Universidad de Oviedo

Es con el surgimiento de las ideas independentistas cuando los criollos, ya añanzados como “americanos” y tomando progresiva conciencia de sus particularismos, se convertirán en “pioneros” de la nacionalidad. El llamado “capitalismo impreso” surge, en opinión de Benedict Anderson (1997), como un factor determinante para la *creación* de estas “comunidades imaginadas” que, concebidas no como ideologías sino como sistemas o artefactos político-culturales, dotan de unidad y sentido a la comunidad viniendo a cubrir el vacío dejado por las grandes concepciones culturales que, entrada la modernidad, se resquebrajan. Junto a la delimitación de un territorio, la existencia de una lengua y cultura propias se constituyen en pilares para la configuración de una identidad nacional, y la letra impresa, con el consiguiente desarrollo de la literatura como práctica social más o menos autónoma y diferenciada, tendrá un papel relevante en este proceso. No obstante, los nuevos estados nacionales americanos presentan fallas en este sistema: contruidos a partir de las unidades administrativas creadas durante el virreinato, sus parámetros lingüísticos y culturales siguen contaminados por los del viejo mundo occidental.

Centrándonos en la situación de la naciente República Argentina, las luchas políticas entre unitarios y federales marcarán el devenir histórico de la nación a partir de una disputa acerca de los modos de organización que, paulatinamente, se convertirá en la defensa de intereses particulares por encima de todo postulado político y, desde un punto de vista sociológico que tendrá un eco directo en la literatura, se traducirá en la dicotomía “civilización”/“barbarie”. Lo americano es lo bárbaro, lo europeo (excluyendo aquí lo español), lo civilizado. Sarmiento, con su *Facundo*, acuñará esta dicotomía como radiografía de la patria; formulación maniquea que encontrará en estos inicios varias expresiones, pero siempre manteniendo el planteamiento esencial que tiene como punto de mira la “civilización europea” como modelo a seguir. A esto sumemos, desde mediados del siglo XIX y sobre todo a principios del actual, la llegada de un aluvión inmigratorio que pasará a formar parte de la población urbana, suscitando una acalorada polémica intelectual en torno al papel que dichas masas inmigratorias representan en el grueso de la nación. Polémica que trajo consigo toda una serie de actitudes extremas que tratan ahora de resaltar lo particular y lo propio frente a lo “extranjero”. Un espíri-

tu que busca reforzar la identidad nacional y que en el campo literario se traduce en sentar las bases de una tradición literaria: el *Martín Fierro* de Hernández y a partir de él toda la literatura gauchesca, como bases sobre las que instalar esa tradición. Esta línea de pensamiento indagador de la esencia nacional que comienza con Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones o Manuel Gálvez, volverá a hacerse presente en la vanguardia de los años veinte a través de la oposición “criollismo” / “cosmopolitismo” que enfrentará a los supuestos grupos “Boedo” y “Florida”. En la década de los años treinta y siguientes, la reflexión sobre el ser nacional no se agotará, dando lugar a formulaciones diversas si bien todas ellas marcadas por tintes pesimistas, como las que desarrollan Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada o Héctor Murena. En la actualidad todos estas posturas han sido revisadas y reformuladas desde miradas mucho más serenas que podríamos llamar integracionistas o conciliadoras, que se asimilan –por encima de las particularidades propias del desarrollo histórico argentino– a cuestionamientos parecidos formulados en y con respecto a otros puntos del continente americano.

Con nuestra propuesta volvemos entonces sobre una “obsesión” –diría Jorge Luis Borges– hecha de “fatalidades” y de “máscaras”. En su célebre ensayo «El escritor argentino y la tradición» (1991), Borges abordará sin reparos la pregunta que marca los orígenes mismos de la reflexión intelectual argentina y, por extensión, hispanoamericana; el mismo interrogante que en fechas cercanas volvía a plantearse Ricardo Piglia: “¿Se puede hablar de una novela argentina? ¿Qué características tendría?” El autor de *Respiración Artificial* afirmará que hoy los novelistas argentinos escriben “(también) para contestar a esa pregunta” (Piglia 1987, 85), palabras que no nos sitúan en el vacío porque lo cierto es que el camino ya ha sido trazado, existen respuestas y sobre ellas pretendemos reflexionar a partir de las propuestas estéticas y teóricas que nos ofrece la escritura argentina contemporánea.

Rafael Gutiérrez Girardot distinguía dos actitudes en el pensador hispanoamericano ante el supuesto problema de su identidad: la de quienes “de tanto mirarse el ombligo folklórico y considerarlo el centro del mundo han perdido su norte y en un acto supremo de autocastración intelectual inventan el problema de la ‘identidad cultural’ de Latinoamérica”; frente a la de aquellos que, conscientes de su identidad, afirmándola sin cuestionarla, se suman a la tradición reconocida e iniciada por un Sarmiento o un Bello (entre muchos otros), para fortalecerla, enriquecerla y profundizarla (1991, XXI-XXII). Si recuperamos el conocido texto borgeano situaremos inmediatamente a su autor entre estos últimos: el escritor argentino se enfrenta al objeto de su ensayo con “escepticismo”, ya que el planteamiento mismo le resulta erróneo en tanto se considera como “problema”. En palabras de Borges, estamos ante un “tema retórico, apto para desarrollos patéticos”, ante “una apariencia”, “un simulacro” o “un seudoproblema” (1991, 128).

En el desarrollo de su argumentación, el escritor va a desbaratar una a una las teorías centrales que abordan las relaciones entre el escritor argentino y su tra-

ción. En primer término, rechazará toda postura que tome como centro la necesidad de ajustarse a una temática "nacional" que dote de "color local" a la escritura, idea ligada a la solución que ve en la poesía gauchesca –en su léxico, sus procedimientos y sus temas– el origen y arquetipo a seguir. Borges recurre, entre otros, al ya famoso ejemplo de la ausencia de camellos en el libro sagrado de los musulmanes, *El Corán*, detalle relevante en tanto bastará esta ausencia para probar que el libro es árabe, ya que "lo verdaderamente nativo, suele y puede prescindir del color local" (1991, 132). Reafirmando su posición, antes ha aludido al *Martín Fierro* de Hernández en comparación con los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, señalando que no hay ninguna razón para considerar más argentino al uno que al otro: si bien Banchs alude a realidades "no argentinas", su obra refleja (en otro nivel) elementos propiamente argentinos: lo que Borges llama "reticencia argentina" (1991, 132). Siguiendo un razonamiento paralelo en lo que atiende a esa supuesta necesidad de abundar en color local, Bruno, el personaje de Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas* (1975, 174), retomará el ejemplo borgeano de un Shakespeare que, aún cuando muchas de sus obras ni siquiera se desarrollan en Inglaterra, no deja de ser considerado el autor más representativo de la Inglaterra isabelina. El personaje, como el mismo Sábato, pondrá entonces el acento no en la búsqueda de elementos coloristas o folklóricos, sino en la "profundidad", en el "acento metafísico" que el escritor considera elemento clave en la constitución del "ser" argentino (basándose esencialmente en las consecuencias derivadas de la inmigración y en la ausencia de una tradición indígena en Argentina).

Dos réplicas más le bastarán a Borges para desbaratar los cimientos del problema: si el "color local" no es argumento válido para identificar una literatura nacional, tampoco lo serán –en el caso argentino– las posiciones de quienes abogan por una desvinculación absoluta de Europa fundamentándose en la declaración (muy europea, por otra parte) de soledad y primitivismo de una joven Argentina sin historia; ni las de quienes defienden la aceptación sin reservas de la tradición española. Para el escritor "la historia argentina puede definirse sin equivocación como [...] un voluntario distanciamiento de España" y, por contra, como un afianzamiento progresivo de su vinculación con Europa al que se suma la asunción de la historia propia desde la afirmación del carácter histórico de Argentina (Borges 1991, 134-135).

Desarticuladas las soluciones más usuales que se han dado para la búsqueda de esa esquiua identidad, y rechazado el planteamiento del problema como tal; Borges podrá afirmar sin titubeos la existencia de la tradición argentina, que para el escritor no es otra que "toda la cultura occidental" (1991, 135). Tras afirmaciones como esta, a primera vista avaladas por la ficción borgeana, no es extraño llegar a acusar al escritor de "europeísta", como hará Bruno en *Sobre héroes y tumbas*: aprovechando un razonamiento muy borgeano ("un europeo no es europeísta: es europeo, sencillamente"), el personaje de Sábato verá en el autor de *El Aleph* un "típico producto nacional", precisamente por ese su "europeísmo". Si bien enten-

diendo este "europeísmo" no como alienación, ya que no podrá dejar de admitir sus orígenes culturales y rechazar posturas como la de Méndez que, en defensa de una supuesta "originalidad" nacional, llegan a repudiar por "adventicia" y "antinacional" toda influencia europea en los escritores argentinos. Sin negar pues lo evidente, Bruno vislumbrará en cierto modo el camino, al no incluir a Borges, pese a todas las limitaciones que ve en su escritura, entre los que denomina "ateos de la patria", los "cosmopolitas". Porque, en la confusa opinión de Bruno, a Borges, pese a todo, "le duele el país de alguna manera" (Sábato 1975, 174-175).

La Argentina del siglo veinte asiste una vez más a la historia de una disputa entre "criollistas" o "nacionalistas" y "europeístas" o "cosmopolitistas". Ahora bien, todo planteamiento dicotómico en los términos aludidos partirá de un error de base: la confusión de arraigamiento con criollismo cerrado, de conciencia de patria con afán nacionalista; y de europeísmo con atracción hipnótica y mimetismo de modelos europeos (sean o no españoles). Desde aquí, como ha señalado Gutiérrez Girardot, las afirmaciones borgeanas acerca del derecho de apropiación de la tradición europea pueden llegar a interpretarse, desde una lectura literal y descontextualizada, como una declaración de europeísmo cerrado que ignoraría en el seno de la tradición, tanto "el pasado precolombino", como "el presente y pasado criollos e indígenas" (1991, XVII). Sin embargo el escritor no está negando, ni aquí ni en la práctica de su escritura, las múltiples realidades que conforman una tradición propia. Borges no hace sino reafirmar lo que en 1927 ya anunciaba el maestro Pedro Henríquez Ureña que, siguiendo un razonamiento paralelo y casi en los mismo términos que el argentino, señalaba: "tenemos el derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental" (1952, 47). Asunción de la cultura europea que tiene que ver no con una confesión de dependencia sino con la necesidad de determinar una originalidad propia a partir del reconocimiento de una realidad histórica y cultural evidente.

Para el pensador dominicano el problema de la expresión original de Hispanoamérica empieza con la aceptación misma del idioma, a la que se suma una unidad de cultura que entroncaría a Hispanoamérica con la familia románica, por lo que (recuperando a Sarmiento) no durará en afirmar: "pertenece [...] al Imperio Romano" (Henríquez Ureña 1952, 48). Si bien Henríquez Ureña limita históricamente la filiación cultural de Hispanoamérica al mundo románico, no por ello dejará de admitir una relación, siquiera indirecta y filtrada a través de ese tamiz, con el mundo anglosajón que Borges, atendiendo al desarrollo histórico particular de Argentina y sin duda a su propia situación personal, nunca dejará de apropiarse (si bien negando, no sin cierta dosis de arbitrariedad, la herencia española). En último término, tanto Borges como Henríquez Ureña, apuntarán a la universalidad de las prácticas literarias y culturales.

Ahora bien, admitida una herencia común y rechazadas tanto toda probabilidad de aislamiento como de creación absolutamente original, esto no implica la

negación de la posibilidad de una expresión propia. La respuesta está en actuar dentro de esa cultura y no limitarse a aceptar e imitar: abrir aquí también el tan añorado camino de la diversidad dentro de la unidad. Sin esa confrontación y asimilación nunca se podrá alcanzar una expresión propia, pues, como apunta Gutiérrez Girardot.

En el caso de Latinoamérica, la determinación de su originalidad se hace cuando se comparan su cultura y la europea que la acuñó desde la Conquista hasta la segunda mitad del siglo pasado, época en la que Andrés Bello, Sarmiento, José Martí, Manuel González Prada, Rubén Darío y José Enrique Rodó, entre los más destacados, le dieron sus perfiles. Pero para lograr ese deslinde es preciso también conocer la cultura europea. Sin ese conocimiento y sin ese deslinde, la noción de «originalidad» se convierte en provincianismo patético y verboso que en vez de hacer transparente la conciencia de Latinoamérica, es decir, el conocimiento de su situación histórica y cultural en el mundo, la obnubila. (1991, XVII)

Este es el “europeísmo” que defiende Henríquez Ureña y que asimila Borges; no el de quienes mantienen “recio y firme el lazo que nos ata a la cultura europea”, quienes creen “que nuestra función no será [...] sino continuar, proseguir, desarrollar, sin romper tradiciones ni enlaces” (Henríquez Ureña 1952, 46). Estos últimos son los “cosmopolitas” de Sábato; frente al “cosmopolitismo” concebido como asimilación crítica y creadora tal como lo entendieron Rubén Darío, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o Borges siguiendo el camino trazado, ya en los albores de la patria, por un Sarmiento o un Bello, entre otros.

Derecho, por tanto, a asumir la cultura occidental, pero además –no lo olvidamos– situación privilegiada para su asimilación: aquí culmina el planteamiento de Jorge Luis Borges acerca del escritor argentino y la tradición. Recuperemos el ya citado acto de fe borgeano para atender a una matización importante: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (Borges 1991, 135). Recurriendo a un ensayo del sociólogo norteamericano Thorstein Veblen en el que alude al papel de los judíos en la cultura occidental, y extendiendo sus conclusiones al caso de los irlandeses con respecto a la cultura inglesa, en lo que se refiere a la capacidad de actuar e innovar dentro de esas culturas desde una situación de inclusión-exclusión en las mismas, Borges afirmará: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (1991, 136). Borges expone así la que puede ser considerada tesis central de su ensayo, la posibilidad de apropiación de tradiciones “ajenas” para formar la propia, desde la situación privilegiada de culturas “periféricas” como la argentina en particular y la hispanoamericana en general. En situación parecida se encuentra a su vez, aunque por procesos históricos diferentes, la Polonia de Witold Gombrowicz.

*Transatlántico* es la novela que recogerá la experiencia de los diez primeros años en Argentina de un Gombrowicz que, el 21 de agosto de 1939 desembarca, para una breve estancia, en el puerto de Buenos Aires. Diez días después se produciría la invasión alemana de Polonia y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. La encrucijada histórica aconsejaba una vuelta rápida y en el último momento, cuando el barco se disponía ya a zarpar, el escritor, cargando con sus maletas, decide desembarcar: no realizaría el viaje de vuelta hasta veintitrés años más tarde. Gombrowicz hace sus cuentas: "26 años, 332 días en Polonia; 23 años, 226 días, en Argentina (9.490 y 8.395 días)" (Gombrowicz, Rita 1987, 294). Polaco de nacimiento, Gombrowicz encontraría en Argentina su patria de adopción y esta su experiencia argentina moldeará definitivamente su pensamiento. La historia paradójicamente le situaría en una Argentina que presentará muchos puntos de confluencia con el mundo cultural polaco, también alejado del estratégico centro europeo. Las reflexiones que Gombrowicz nos ofrece acerca de la cultura y la literatura polaca son en muchos casos extensibles a la realidad argentina y en este sentido sus aportaciones pueden clarificar algunas de las contradicciones fundamentales que recorren el desarrollo cultural argentino.

Ricardo Piglia (1987, 81) calificaba de "memorable" un episodio de *Transatlántico* que muestra este paralelismo: se trata del duelo verbal que tiene como protagonistas al anónimo Escritor argentino más Famoso (extraordinariamente sofisticado, inteligente y sutil), y al Gran Escritor y Genio Polaco, identificado claramente como "Gombrowicz". El polaco decide acceder a las peticiones que sus compatriotas le hacen, e inicia su acoso verbal. El genio argentino parece desconcertado al saber que se enfrenta a un Escritor Extranjero, pero una vez enterado de que no es sino polaco, esto es "europeo con minúsculas", comienza su contraataque de citas. El argentino logrará derrotar a Gombrowicz al despojarle de toda originalidad con su rico caudal de estrambóticas citas, haciéndole ver –o creer– que todo lo que dice ya ha sido dicho por otro: "Aquel canalla logró enmudecerme, dejarme sin palabras, porque lo mío ya no Era Mío, sino que parecía Robado" (Gombrowicz 1986, 47). El episodio no hace sino poner en escena, como apunta Piglia, "los tonos y las intrigas de la ficción argentina. Los lenguajes extranjeros, la guerra y la pasión de las citas. Son los problemas de la inferioridad cultural los que están puestos en juego y ficcionalizados" (1987, 81). Pero al igual que para Borges, esa posición de "inferioridad" y "dependencia" –de "inmadurez" como diría Gombrowicz– común a la cultura polaca y a la argentina, presentará en el pensamiento witoldiano ventajas considerables. Conocidas son las difíciles relaciones de entendimiento del polaco con Jorge Luis Borges, a quien no dudará en acusar de falta de compromiso con su propia realidad:

No saben que son en cierto modo un especialista en su mayor problema -la inmadurez- y que toda mi obra gira en torno suyo. Resulta paradójico que en América del Sur, Borges, abstracto y exótico, desligado de sus problemas, esté en el pináculo de la gloria, mientras que yo sólo tenga un puñado de lectores. Una para-

forma que deja de serlo si se considera que con Borges pueden presumir en Europa. Conmigo no, porque soy polaco, no soy un *valor nacional*. (Gombrowicz 1989, 258).

Pero pese a esta acusación, Witold Gombrowicz estaba definiendo con Borges un mismo plan estratégico de actuación: "En los mismos años, a pocas cuadras uno del otro, ignorándose y probablemente detestándose mutuamente, el papa de la inteligencia europeizante y el emigrado polaco, los duelistas irreconciliables de *Transatlántico* definían, para darle un sentido a su propio trabajo, la misma estrategia respecto de la tradición de occidente" (Saer 1989, 14). Esa táctica no es otra que la que proponía Borges en «El escritor argentino y la tradición» y que en Gombrowicz enlaza directamente con el elemento que se constituye (junto a la idea de "inmadurez") en cimiento de su escritura: la demolición de la "forma". Gombrowicz advierte claramente el paralelismo entre las "inmaduras" historias culturales de una Polonia que no siendo plenamente Europa, tampoco es Asia (1988, 391); y de una Argentina que siendo un país europeo, incluso más europeo que la propia Europa, sin embargo y al mismo tiempo, "está fuera" (Gombrowicz, Rita 1987, 207). Y es justamente esa distancia, esa situación de inclusión-exclusión, la que, para Gombrowicz como para Borges, permite asegurar una aportación original a la cultura europea. La "forma" representa en Gombrowicz "todas nuestras posibilidades de manifestación, como la palabra, las ideas, los gestos, las decisiones, actos, etc.", operando como fuerza limitadora que "deforma", que "viola" al hombre y lo falsea (1972, 27). Una "forma" que, realizada a través de la cultura y las relaciones interhumanas, actúa a modo de corsé que impide al hombre desempeñarse libremente y ser auténtico. Si volvemos a las páginas de *Transatlántico*, la novela que le valió la acusación de falta de patriotismo, veremos claramente su postulado de liberación ante esa manifestación de la "forma" que constituye la "polonidad": *Transatlántico*, escribe en el prólogo,

es una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes entre nosotros. Es más, eso oculta en su interior una explícita propuesta que tiene que ver con aquel sentimiento: «superar la polonidad». (Gombrowicz 1986, 8)

"Mi postura ante Polonia", reafirmará en su *Diario*, "es resultado de mi postura ante la forma; deseo rehuir Polonia, igual que rehuyo la forma; deseo elevarme por encima de Polonia, como me elevo por encima del estilo; mi tarea en ambos casos es la misma" (Gombrowicz 1988, 72).

"Ser polaco" es para Gombrowicz (como para Borges "ser argentino") una "fatalidad", de manera que el ajustarse a la llamada y abstracta "polonidad" significará asumir la postura de sujeción a una forma que impedirá al polaco ser "plenamente polaco", esto es, "ser plenamente él mismo" (1989, 27). La llamada de Gombrowicz tiene alcance universal, y consiste en provocar un distanciamiento en

cuanto a la forma que identifica a la nación para así poder “verla desde fuera” y desenmascararla. Esta capacidad de asumir lo que Juan José Saer ha dado en llamar la “perspectiva exterior” (1989) está íntimamente ligada en Gombrowicz a su exilio argentino. Tras esos veintitrés años en Argentina, el polaco podrá afirmar:

He regresado, pero ya no como un salvaje. Tiempo atrás, en la época de mi juventud en el país, me sentía completamente salvaje ante Polonia, no sabía afrontarla, no tenía estilo, ni siquiera era capaz de hablar de ella; ella sólo me atormentaba. Después, en América, me hallé fuera de ella, separado. Hoy las cosas son distintas: regreso con unas exigencias concretas, sé qué es lo que debo pedir a la nación y sé lo que puedo darle a cambio. Me he convertido en ciudadano. (Gombrowicz 1989, 34)

El exilio representa para Gombrowicz una posibilidad de libertad espiritual por lo que tiene de ruptura con las ataduras de la patria, pero también una condición de escritura, un estímulo en tanto permite pensar y escribir “desde afuera”. No saber aprovechar las ventajas de esa “pérdida de la patria” es la recriminación que el escritor hace a los exiliados polacos en Francia.

El exilio será, asimismo, uno de los temas recurrentes en la escritura de Juan José Saer: muchos de sus personajes se alejarán de su núcleo de referencia, la “zona”, para partir al “extranjero”. A través de Tomatis, su personaje sin duda más definido, llegamos a conocer algunas de las reflexiones de Pichón Garay sobre su situación en el “extranjero”, condición que –en palabras del personaje– pone en peligro la pervivencia clara de unos “rastros” que “son el signo que nos acompaña, que nos deforma y que moldea nuestra cara, como el puñetazo en la nariz del boxeador” (Saer 1982, 147). Habrá que esperar a *La pesquisa* para reencontrarnos con un maduro Pichón Garay que después de años de ausencia vuelve a su ciudad natal y allí, envuelto en una atmósfera de emociones de reencuentro frustradas, entiende por fin, en un momento de clarividencia, su relación con la “zona”:

[...] ha entendido por qué, a pesar de su buena voluntad, de sus esfuerzos incluso, desde que llegó de París después de tantos años de ausencia, su lugar natal no le ha producido ninguna emoción: porque ahora es al fin un adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto sino la extrañeza, un hogar que no es ni espacial ni geográfico, ni siquiera verbal, sino más bien, y hasta donde esas palabras puedan seguir significando algo, físico, químico, biológico, cósmico, y del que lo invisible y lo visible, [...] o lo que puede llegar a saberse sobre lo invisible y lo visible, forman parte, y que ese conjunto que incluye hasta los bordes mismos de lo inconcebible, no es en realidad su patria sino su prisión, abandonada y cerrada ella misma desde el exterior -la oscuri-



dad desmesurada que errabundea, ígnea y gélida a la vez, al abrigo no únicamente de los sentidos, sino también de la emoción, de la nostalgia y del pensamiento. (Saer 1994, 78-79)

Ante todo, lo que experimenta este personaje que flota entre dos mundos (como tantos otros personajes saerianos), es una sensación de “extrañamiento”: los años de alejamiento le posibilitan la relativización de lo particular, de lo propio. Esta es, como también apuntaba Gombrowicz, la mayor –sino la única– ventaja de viajar al extranjero. Por su parte, Julio Cortázar veía en el exilio “la condición del *hombre nuevo*”, ya que –en palabras del autor– “el primer deber del exiliado debería ser el desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y de la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es” (Grandis 1993, 55-56). En sentido semejante, haciéndose eco de las palabras de Baudelaire, para quien “el extranjero es la posteridad contemporánea”, Juan José Saer apuntará:

Fuera de lo conocido, de la infancia, de lo familiar, de la lengua, se atraviesa una especie de purgatorio, de no ser, hasta que se reaprende un nuevo mundo, que consiste en el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido [...]

Yo creo que la relativización de lo familiar es un hecho positivo. El extranjero es un nuevo avatar del principio de realidad. (Saer 1986, 12).

Esta relativización, consecuencia positiva del alejamiento, se manifiesta –añade Saer– de manera aún mucho más fructífera en el caso de la cultura argentina, que presenta como una de sus contradicciones principales la oposición nacionalismo-europeísmo. En ese viejo debate Saer entrará de la mano de sus maestros Borges y Gombrowicz, para negar toda idea de localismo o nacionalismo aplicada a la literatura y defender, desde la situación privilegiada de una especie de “tradicción en el vacío”, un único patrimonio para el escritor: el universo.

La patria, o mejor la prisión que encerraba al maduro Pichón Garay en *La pesquisa*, no era ese espacio del litoral argentino donde casualmente fue a nacer, sino un espacio interior donde han quedado marcados unos rastros –esos que lo configuran desde su infancia– que en principio él mismo identificaba con ese mundo concreto donde, por supuesto, fueron forjándose. Tras la experiencia del alejamiento, no puede reintegrarse por completo a ese mundo precisamente porque ese mundo era la infancia; y ahora, en plena madurez personal, la existencia de una sólida y compacta realidad se ha perdido. Su patria es también su prisión porque, anegado por la incertidumbre que provoca la vacilación en toda creencia y seguridad, lo real –en Santa Fe y en París– se revela como problemático. Esta es también la lección de Gombrowicz: descubrir desde la madurez, la inmadurez como valor, la “difícil infancia del adulto” que se encuentra “abandonado a la propia soledad y

a las propias fuerzas" (Gombrowicz 1988, 305); para así poder hacer lícita la infancia (la patria) llevando toda apócrifa madurez a la bancarrota e instaurar, frente al orden de los padres y de la "patria", el añorado reino de los personajes de *Transatlántico*: la "filiatría", el reino de la juventud. Aquí la lección de un Gombrowicz que alcanzará esta visión gracias en gran parte a su exilio argentino.

Y junto al exiliado, el viajero. Recordemos que muchos de los personajes saerianos no son sino viajeros europeos a quienes diversas circunstancias han llevado al Río de la Plata: Bianco, el protagonista de *La Ocasión*, un ocultista europeo que se ve obligado a abandonar su país y llega a la pampa argentina; el entonado que, en la novela así titulada, se embarca como grumete hacia las Indias donde vive su experiencia con los indios colastiné para volver posteriormente a Europa y encontrarse en todo momento fluctuando entre los dos mundos,... Se recupera así, a nivel ficcional, la literatura de viajeros extranjeros; una tradición que, en opinión del escritor, comenzaría con los orígenes mismos del país y en la que Gombrowicz ocuparía un lugar destacado: "buena parte de nuestra literatura –desde sus orígenes, pero sobre todo en el siglo XIX y a principios del actual– ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros" (Saer 1989, 12). Bien entendida, y al margen de establecer aquí cualquier límite reductor, esta hipótesis que, como apunta Graciela Montaldo (1993, 90), enlazaría a su vez con las tesis de Martínez Estrada y Ricardo Piglia, no es en modo alguno descabellada. Si pensamos –según matiza Montaldo con respecto a Piglia– que toda visión sobre lo propio requiere una previa "desterritorialización" o "desautomatización"; sólo los desplazados, los exiliados, los extranjeros que para escribir deben ejercer la violencia del idioma, podrán asumir la perspectiva exterior y operar productivamente dentro de esa cultura. Tesis que nos remite, una vez más, a la expuesta por Jorge Luis Borges en «El escritor argentino y la tradición» (Montaldo 1993, 89).

En todo momento hablamos (con Pedro Henríquez Ureña) de operar dentro de la tradición, de actuar por encima de toda teoría prefijada, proyecto o propósito sobre lo que es o debe ser esa tradición. Lo contrario sería un simulacro, asumir una "máscara" que –advierte Jorge L. Borges– impedirá toda posibilidad de desenvolverse y crear. Pasar del "nosotros" al "yo", situar al individuo por encima de la nación, negarse a todo programa, rebelarse contra una apócrifa madurez y contra toda "forma" del pasado, presente o futuro, será la enseñanza de Witold Gombrowicz. Desmantelar toda veleidad de identidad tanto cultural como personal, dirá Juan José Saer, como paso previo para la posibilidad de crear. Porque, en definitiva, lo "nacional" no existe separado de la experiencia individual, nada existe más allá de la sensación de pertenecer cultural e históricamente a una nación que, en último término y como ya apuntaba Anderson, no es sino una creación de la imaginación (que no una falsedad). Construcción imaginaria que, añadiríamos, no ha hecho sino sentar algún cimiento, afirmando con Gutiérrez Girardot que toda identidad (nacional o personal) "es un punto utópico de partida, no una estación permanente u objeto de especulación narcisista, sino una meta de perfección humana"

1991, XXII). Por eso en fechas cercanas podía concluir Ricardo Piglia: "los novelistas argentinos escribimos (también) para contestar a esa pregunta" (1987, 85), destacando una vez más el papel que en este proceso desempeña la escritura.

En esta línea de pensamiento se inscribe gran parte de la literatura argentina contemporánea que, con propuestas como la saeriana, rompe con toda idea de representatividad. Negándose a asumir cualquier postura que vaya más allá de lo estrictamente individual y subjetivo, la literatura recorre, ahora sí, el camino que va del "nosotros" al "yo", como pedía Gombrowicz. No es extraño entonces que Saer manifieste sus reticencias no sólo al hablar de una "literatura argentina", que sujeta a una visión globalizadora y compacta de las ideas de patria y nación se identifica con la "literatura oficial"; sino también en lo que atiene a su adscripción en la categoría de "literatura hispanoamericana" en tanto ésta es considerada como categoría estética uniforme y homogénea. El ataque saeriano se dirige a una postura crítica y estética asentada en la imagen de una literatura "auténticamente latinoamericana" en la que escritor percibe el peso de una "ideología de colonizados". Si Borges (1991, 132) y Sábato (1987, 60) veían en el culto argentino del color local una exigencia europea; para Saer el binomio "naturaleza desbordante" y "compromiso social" constituye el eje definitorio de esa visión crítico-ideológica que, proveniente de Europa, habría sido asumida por gran parte de los escritores hispanoamericanos: el "realismo mágico" por un lado, y la concepción de la praxis literaria como instrumento del cambio social, por otro, serían su expresión. De lo que se distancia el escritor no es más que de una literatura que se vende a sí misma como hispanoamericana, para defender el derecho a la diversidad de prácticas estéticas y tradiciones múltiples en el continente, sin que por ello dejen de ser propias y pasen a ser consideradas "extranjerizantes" (Saer, 1988, 7-20). Su escritura, pese al radicalismo de sus afirmaciones, se inscribe en el interior de las prácticas culturales argentinas e hispanoamericanas; si bien desde el cuestionamiento de los valores tradicionalmente definitorios de esa supuesta "identidad", siguiendo en esto, como hemos podido ver, a gran parte del pensamiento argentino e hispanoamericano contemporáneo.

El hombre crea patrias para que el escritor las ignore atendiendo a su único patrimonio: el universo. En cierta ocasión Ricardo Piglia no dudó en afirmar: "decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino actual es una manera de desmerecer su obra"; palabras que, por encima de todo elogio al compañero, no hacen sino arrasar una vez más las fronteras nacionales para afirmar una "tierra de nadie (sin propiedad y sin patria)" como "el lugar mismo de la literatura" (Piglia-Saer 1995, 37). Si bien lo "nacional", "regional" o "local" puede ser sin duda rastreado, como componente extraliterario, en cualquier texto; la fuerza no está en ese su valor referencial sino en la posibilidad de acceder, a través de lo particular y propio, como si de un pequeño Aleph se tratara, a lo general y universal, a la patria misma de la literatura.

Anderson, Benedict. 1997. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, F.C.E. (1ª edic. en inglés, 1983).

Borges, Jorge Luis. 1991. «El escritor argentino y la tradición». *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 128-137. (1ª edic., 1932).

Grandis, Rita de. 1993. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas -Mario Vargas Llosa- Rodolfo Walsh- Ricardo Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Gombrowicz, Rita. 1987. *Gombrowicz íntimo*. Madrid, Ediciones del Dragón.

Gombrowicz, Witold. 1972. *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*. Barcelona, Anagrama. (1ª edic. en polaco, 1970).

— 1986. *Transatlántico*. Barcelona, Anagrama. (1ª edic. en polaco, 1953).

— 1988. *Diario 1 (1953-1956)*. Barcelona, Alianza Editorial.

— 1989. *Diario 2 (1957-1961)*. Barcelona, Alianza Editorial.

Gutiérrez Girardot, Rafael. 1991. «Prólogo» a Reyes, Alfonso. *Última Tule y otros ensayos*. Caracas, Ayacucho, IX-XLIII. (Biblioteca Ayacucho, 163).

Henríquez Ureña, Pedro. 1952. «El descontento y la promesa» (1926). *Ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Raigal, 37-51. Recogido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928).

Montaldo, Graciela. 1993. «Entre el gran relato de la historia y la miniatura (Narrativa argentina de los años ochenta)». *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, a.I, nº 2. Caracas, 81-93.

Piglia, Ricardo. 1987. «¿Existe la novela argentina». *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*. 1986. Santa Fe, Fundación Banco Bica- Universidad Nacional del Litoral, 79-85. Recogido también en Piglia, Ricardo. 1990. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Siglo Veinte-Universidad Nacional del Litoral, 47-57.

Piglia, Ricardo - Saer, Juan José. 1995. *Diálogo*. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral. (1ª edic., 1990).

Sábato, Ernesto. 1987. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral. (1ª edic., 1963).

— 1975. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires, Sudamericana. (1ª edic., 1961).

Saer, Juan José. 1982. *La mayor*. Buenos Aires, C.E.A.L., 1982.

— 1986. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia.

— 1988. *Una literatura sin atributos*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

— 1989. «La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina». *Punto de Vista*, a. XII, nº 35. Buenos Aires, 11-15.

— 1994. *La pesquisa*. Buenos Aires, Seix Barral.