

Poética esteticista y gran público

Eduardo Romano

El curso de Literatura Argentina II, en el primer cuatrimestre de 2003, estuvo dedicado a rastrear y perseguir el nacimiento y las proyecciones de una poética esteticista en la literatura argentina. Comprobamos ahí que las poéticas dominantes hasta fines del siglo XIX –gauchesca, nativismo, reformismo, en mi terminología– partían de una concepción instrumental del discurso literario, de su subordinación a fines previos claramente definidos.

Fue indispensable que la literatura adquiriera un cierto margen de autonomía dentro de los discursos sociales existentes para que una poética como la esteticista, donde la literatura no se aparta de sus propios fines y explora más bien hacia dentro que hacia fuera, en una búsqueda sobre aspectos que el iluminismo, fundamento ideológico de la primera modernidad, había descuidado o eludido.

Por ejemplo, aquellas zonas de la experiencia que no caen bajo la luz de la racionalidad y, por lo contrario, se hunden en la sombras de lo desconocido, de lo que recibió diversos nombres hasta que Freud incorporó el término “inconsciente”. Algo que, durante el siglo XIX, estuvo incluso asociado con el Mal, dado que todo lo bueno se desplegaba en las zonas de la conciencia, de lo razonable, de lo considerado, al menos socialmente, como ético.

Ya durante el romanticismo inglés, verdaderamente precursor en Europa, Lord Byron exploró en varios de sus grandes poemas narrativos esas capas ocultas de la personalidad, de la conducta. Su propia vida, inclusive, estuvo signada por cierto *frenesí*, por cierta vertiginosa exaltación que lo impulsó a transgredir límites y lo llevó incluso a una desesperada inmolación en favor de la independencia griega, más allá de razones políticas o humanitarias.

Su poesía fue imitada sin éxito en Buenos Aires por Esteban Echeverría y por José Mármol. Y con esa falta de éxito aludo a que ninguno de esos poetas –el segundo menos que el primero– eran capaces de asimilar y de plasmar una búsqueda similar. Tanto, que Echeverría, en *El ángel caído* (hacia 1845), convirtió al diabólico Don Juan byroniano en una figura ejemplar y moralizadora.

La explicación de eso era posible buscarla, a mi juicio, en que la llamada “generación romántica” argentina había sido educada desde el iluminismo y no llegó a romper nunca con los marcos de dicha concepción del mundo. Su acceso a la novedad romántica fue bastante exterior, producto en gran medida del viaje que hace Echeverría a Europa; es decir, puramente libresca, basada en un deseo de actualización algo mecánico, actitud que, por desdicha, reaparecería muchas otras veces luego y con consecuencias esterilizantes similares.

Sólo a fines del siglo XIX y con la lectura y reescritura que hace Horacio Quiroga de otro romántico frenético, el norteamericano Edgar Allan Poe, la poética esteticista comienza a arraigar entre nosotros (y me estoy refiriendo con este pronombre, por supuesto, a toda la

región rioplatense). De ese hecho me ocupé, parcialmente, en mi aporte al último Congreso de Literatura Argentina (Arpes y Ricaud, 2005, 81-96) celebrado en octubre de 2003 en Río Gallegos.

Por lo tanto, y como incluso algunos de los asistentes a esa reunión académica están presentes en esta sala, voy a saltar tal instancia, aunque no sin recordar que ya en Horacio Quiroga se nos plantea la problemática de un esteticismo que no elige replegarse sobre sí y dejar librada la búsqueda a un núcleo de público selecto, restringido.

En realidad, el modernismo que alienta el despegue literario inicial del gran narrador uruguayo tampoco se había dejado atrapar por esa falacia y si reparamos en la producción de Rubén Darío o de sus discípulos rioplatenses, advertimos que todos tuvieron una activa participación en la gran prensa de ese momento.

Quiero decir que no se limitaron a escribir para las pequeñas revistas literarias que promovían (*Revista de América*, 1884, dirigida por Darío y Jaimes Freyre; *El Mercurio de América*, a cargo de Eugenio Díaz Romero; *La Revista* 1897-1900 de Julio Herrera y Reissig), sino que colaboraron con periódicos de creciente circulación o con otra clase de revistas no limitadas a la minoría intelectual.

Esa actitud ponía en cuestión algunas afirmaciones vertidas por el notorio historiador Eric Hobsbawn en el capítulo “La transformación del arte” de su volumen *La era del Imperio 1875-1914* (Hobsbawn, 1989). Ya lo advertí en un pasaje de mi investigación sobre el surgimiento del periodismo ilustrado en el Río de la Plata (Romano, 2004, capítulo II), pero dejé en suspenso la posibilidad de discutir ahí, por ejemplo, la drástica separación establecida por Hobsbawn entre el arte de vanguardia, cuyo proyecto finalmente sucumbe a lo largo del siglo XX, y lo que llama “el arte plebeyo”, triunfador en definitiva a gran escala (en el plano internacional).

Los casos literarios a que hice referencia, y a los que se pueden sumar otros posteriores, demuestran que al menos en esta región –preferiría no generalizar– lo literariamente experimental no estuvo reñido con la posibilidad de establecer contacto con el gran público en formación, sobre todo a través de la prensa masiva. Si eso vale para la entrañable relación de Horacio Quiroga e inclusive Leopoldo Lugones con el semanario *Caras y Caretas* y con algunas otras revistas y periódicos, tampoco se trata de un fenómeno excepcional ni limitado a la prensa.

El llamado grotesco teatral, desde Carlos Mauricio Pacheco en la primera década del siglo XX, a Alberto Novión, Francisco Defilippis Novoa y Armando Discépolo, es decir hasta 1930, aproximadamente, se construye un lugar propio dentro del amplio abanico de espectadores que asistían, desde fines del siglo XIX, a los espectáculos del teatro por secciones porque buscaban allí sobre todo entretenimiento y diversión, música, bailes, canto, buen humor. Los hace salir de la sala con una mueca que cuestionaba su desaforado optimismo, sobre todo en el ascenso social ilimitado, si es que tal confianza existía.

De la misma manera, diversos autores buscaron insertar su manifiesta vocación literariamente indagatoria en la gran prensa. El caso de Roberto Arlt en el diario *El Mundo* ya ha sido bastante investigado, desde el aporte del norteamericano James Scrogging (1981) hasta los trabajos recientes de Sylvia Saítta (1993, 2000, 2004) pero no hay nada equivalente a propósito de Conrado Nalé Roxlo, compañero y amigo de Arlt, con el cual compartió un gran trecho de la actividad periodística en la editorial Haynes.

Ya antes de incorporarse orgánicamente a aquel matutino, Arlt colaboraba con la revista *Don Goyo* que dirigía Nalé y este último tiene palabras de reconocimiento y admiración para el autor de *El juguete rabioso* (1926) en varios pasajes de sus memorias:

Conocí a Roberto Arlt a fines de 1917 o a principios de 1918 y durante mucho tiempo nos vimos casi a diario. Había entre nosotros tantos puntos de contacto como divergencias, que es lo que hace interesante una amistad. Veníamos de ambientes muy distintos; él, de una familia de inmigrantes que no tuvo suerte en la conquista de América, y yo vivía el lento naufragio de una casa venida a menos que acepta su decadencia con resignación fatalista. (Nalé Roxlo, 1978, 142)

Arlt colaboró allí entre enero y diciembre de 1926. Ya su inicial *Epístola de los baúles* consigue explorar el imaginario social de la época con humor filoso que reúne en aquel objeto, símbolo de lo que se guarda o atesora, un emblema de lo que la sociedad valora: “...me parece imposible que tú desprecies ese artefacto que es la base de nuestra moral social, el exponente de la civilización y progreso económico de un estado” (Arlt, 1996, 66). En recordar la abominación de Jesucristo por las posesiones terrenales; en apelar a exageraciones que signan una larga tradición barroca y rabelesiana: “los baúles no son baúles, son ‘mundos’ maravillosos” (Arlt, 1996, 67) y en rematar la epístola con un consejo sarcástico: “Hermano, si no tiene un baúl, ahórcate, y morirás contento, créeme, morirás contento...” (Arlt, 1996, 68).

Pero tampoco quiero detenerme ahora en la relación entre vanguardia y gran público practicada por Arlt, que en *El Mundo* alcanzó momentos descollantes, como *Una excusa: el hombre del trombón* (Arlt, 1958), publicado el 17 de marzo de 1929. Esa *aguafuerte* abre el texto con una digresión disparatada acerca de los oficios que más inclinarían a tocar el trombón y concluye por reconocer: “todo lo que pueda escribirse respecto al tocador de trombón es macaneo puro” (Arlt, 1958, 76).

A continuación reconoce que es “trágico (...) escribir una nota en veinticinco minutos”, sobre todo ese día, porque quiere irse a nadar al club, la enunciación pasa a primer plano y el tema se vuelve la mejor manera de llenar las ochocientas palabras obligatorias. Es decir que el texto se da vuelta como un guante para exhibir las entretelas del oficio. A su lado está el dibujante que “reclama la nota para ilustrarla” (Arlt, 1958, 77) y el hablante busca la complicidad de otros en situaciones semejantes “(Muchachos, el caso es llenar espacio)” y de los propios lectores: “Pero, díganme ustedes: ¿No es una broma esto de tener que terminar una nota en veinticinco minutos de reloj?”

Reconoce que esa tarea es “brutal” pero linda a la vez, contento de haber ingresado a la tercera carilla, y busca amparo en la simpatía que le tiene el Director (Muzio Sáenz Peña) del periódico. Es cierto que siempre le reclama que tenga al menos una nota por adelantado, pero no consigue escribirla y eso que apenas duerme (otra hipérbole) “siete minutos y medio” por noche. Pero es “indulgente” cuando lo presenta a las visitas como: “-El atorrante de Arlt. Gran escritor” (Arlt, 1958, 78).

Voy a culminar este rápido recorrido por escritores que no abandonaron sus arrestos vanguardistas por el hecho de publicar en medios de gran alcance y que, en todo caso, encontraron la manera de tramar con aquéllos textos atractivos e interesantes, con Conrado

Nalé Roxlo. También porque su ruptura esteticista no se limitó al campo periodístico, pues abarcó otro, aun menos considerado, el de su producción para las tablas. Sobre su capacidad para encarnar periodísticamente una escritura renovadora, conviene recordar lo que él mismo confiesa casi al comienzo en sus ya citadas memorias y que vale citar por extenso:

Carezco de vocación y aptitudes para el periodismo, aunque es la galera en que he remado siempre y, tal como van las cosas, seguiré inclinado sobre su borda hasta la hora del último naufragio. No me quejo. Mucho le debo al periodismo, donde tuve la suerte de encontrar amables e inteligentes cómitres que me permitieron remar con mi propio remo. Dicho en términos no tan dramáticos y náuticos, los directores de los muchos diarios en que trabajé me dejaron un rincón tranquilo, al margen del comentario de actualidad y de las noticias donde dejar volar mis fantasías y soltar mis ocurrencias. Así nacieron muchas de las páginas que después pasaron al libro. Toda la obra humorística de mi *alter ego* Chamico, por ejemplo, tiene ese origen, y muchas cosas más. (Nalé Roxlo, 1978, 13)

Destaco, en esas palabras, varios aspectos que las distancian de las referencias a la experiencia periodística formuladas por otros escritores anteriores. De Roberto Payró, por ejemplo, las distancia el agradecimiento a una labor donde aprendió mucho, aunque descargue la cuestión en un solo rubro, el de las amistades perdurables.

A diferencia de Riga, el protagonista de la muy leída novela *El mal metafísico* (1913) de Manuel Gálvez, quien sufre la experiencia de que los periódicos sólo esperan del colaborador una escritura impersonal y vinculada a la política, reconoce que de su producción para la prensa periódica espigó mucho material para sus libros.

En el capítulo que abre la Segunda parte de aquella novela, en efecto, Riga está empleado en el diario *El Orden* –título que sugiere la complicidad del fundador, Basa, con la política imperante– y recibe una reprimenda del secretario de redacción, resumida en estilo indirecto libre y tercera persona:

En el mes que llevaba Riga en el diario, ¿qué había hecho? El primer día entregó un cuentito; al otro, unos versos. El se los publicó, porque no eran malos y no todo había de ser política. Pero el diario no podía vivir de literatura. El ya le había aconsejado, le había dado varios temas para artículos políticos. El resultado había sido pésimo. Ahora el propietario había manifestado su descontento. (Gálvez, 1943, 131)

Confrontadas con las palabras de Nalé, dejan la certidumbre de que en pocos años el discurso periodístico había cambiado, también porque la aptitud literaria era apreciada de otro modo. Tal vez sea la *Crítica* de Botana el punto de inflexión entre ambas épocas. No desde el comienzo, sino desde el momento –fines de la década de 1920– en que incorporó a su redacción a buen número de los poetas y prosistas innovadores (Rojas Paz, los hermanos González Tuñón, Nicolás Olivari, Pondal Ríos, Borges, Petit de Murat, etc.) para cumplir diferentes funciones (ver Saïtta, 1998, 157-188).

Precisamente en las páginas de *Crítica* comenzó Nalé su sección *A la manera de...* tras el seudónimo de Algo por Alguien. También él provenía del transgresor periódico *Martín Fierro* (1924-1927), una de cuyas cualidades distintivas residió en el humor desenfadado y en la falta de respeto a las figuras más acartonadas y solemnes del mundillo intelectual argentino: Rojas, Lugones, Gálvez, etc.

Se había iniciado como poeta y, cabe subrayarlo, en una línea que no era la del ultraísmo español, la epidemia que Borges trajera consigo desde España. Por lo contrario, los rasgos más sobresalientes de *El grillo* (1923), que se hiciera acreedor a un premio municipal, muestran coincidencias con el llamado *sencilismo* de Baldomero Fernández Moreno, respeto por la métrica tradicional y una poética que aduce regirse por las fuerzas y ritmos de la naturaleza: “Dejo que el joven corazón se abra” y “doy versos lo mismo que el rosal”.

Otros ejemplos de transustanciación hay en *Nocturno*, así como *Partida* elogia la inacción y *Conformidad* declara desde el título cuál es la posición del poeta frente al mundo. En fin, el poema que le diera mayor fama no es sino una confirmación de dicho animismo (el poeta canta espontáneamente, como el grillo), defensa contra un “triste país” y el “panorama gris” de las grandes ciudades.

Todo eso entusiasmó a Lugones, por entonces fervoroso defensor de la rima y de las formas canónicas contra los ataques de la muchachada martinfierrista, quien saludó al libro con la nota *Albricias poéticas* en su página del matutino *La Nación*, donde le reconocía sentido de “la humana emoción” (el arte de vanguardia recibía ya acusaciones de deshumanizado), “el panteísmo de todo poeta verdadero” y una sensibilidad “impresionista” (Nalé Roxlo, 1942, 10-19).

Según Víctor Pesce (1999, 15), inició su columna en *Crítica* el 24 de diciembre de 1932 –y no en una página fija– con textos de carácter humorístico, que fueron virando progresivamente hacia el *pastiche* o imitación festiva (Genette, 1989) de diferentes tipos discursivos, incluidos los de conocidos autores internacionales (los únicos que pasarían a su *Antología apócrifa*, de 1943).

La pregunta inevitable es hasta dónde y cómo el lector habitual de ese vespertino, considerado “sensacionalista” o creador del “amarillismo” periodístico en la Argentina, disfrutaba con esos textos. ¿Poseía cierta experiencia del original o hipertexto aludido, según la terminología de Genette, o apelaba a recursos humorísticos que valían por sí mismos, aunque desconociera el modelo al que se estaba trastrocando?

Antes de ensayar una respuesta, me detengo un poco en el Nalé dramaturgo que estrena el 20 de mayo de 1941 la comedia en tres actos y 7 cuadros *La cola de la sirena*, en el teatro Marconi del barrio del congreso y con dirección de su amigo Enrique Guastavino. El argumento parte de un cuento del propio Nalé y, con motivo del éxito alcanzado por la pieza, le dedican un banquete –hábito inaugurado por los promotores de la revista *Nosotros*– en el cual hablan Roberto Giusti y Norah Lange.

Esos nombres señalan, de por sí, que Nalé fue un literato de intersección, capaz de aproximar lo aislado como culto de lo francamente popular, la experimentación –que en buena medida practicó en las publicaciones periódicas donde colaborara– con lo más arraigado, lo transgresor y lo establecido.

Así, ese estreno queda enmarcado en una sala y un circuito que los teatrístas suelen calificar despectivamente como comercial. Con tanto desprecio que, a diferencia del circuito independiente, que se inicia a mediados de la década de 1930 con el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, casi no ha sido estudiado y, por tanto, sabemos muy poco acerca de su funcionamiento.

Vale destacar eso, porque también en esta práctica elige Nalé darle la cara al gran público y no recluírse en una sala para iniciados. Y el gran público, siempre en gestación y transformación, le responde satisfactoriamente, según las crónicas de la época.

La novedad de esa comedia –y de la farsa *Una viuda difícil*, estrenada en el Odeón en abril de 1944, y del drama que le siguió, *El pacto de Cristina*, representado en el Teatro Presidente Alvear por la compañía que encabezaban Berta Singerman y Santiago Gómez Cou– consiste en contribuir a la configuración de un teatro poético del que habíamos carecido.

Recuerdo, sumariamente, que el llamado teatro poético fue, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, una de las líneas más renovadoras de la escena por su franco antirealismo y antinaturalismo. Una ruptura que fue desde el libreto literario, tal cual lo compusieron Oscar Wilde, William Butler Yeats, Maurice Maeterlink, García Lorca y otros poetas, sin olvidar lo farsesco del rey Ubú inventado por el protosurrealista Alfred Jarry, ni los criterios mismos de la representación escénica del Teatro de Arte (Paul Fort) o el Teatro de l' Oeuvre (Lugne-Poe).

Sin equivalentes de importancia en nuestra escena, le cupo a Nalé activar esa cuerda en el preciso momento en que buena parte de la intelectualidad local optaba por una nueva etapa de literatura reformista, también en los escenarios. Por eso su propuesta, desplegada a través de varias salas con su propio público cautivo, y en manos de compañías de acreditada profesionalidad, marca otro hito del enlace entre el esteticismo y una audiencia por lo menos ampliada.

En cuanto a lo poético de esos textos, que es además vinculable con la ola de neorromanticismo que lideraban poetas como Vicente Barbieri, Eduardo Jonquieres, Alfonso Sola González etc., en ese mismo momento, tiene varios asideros. Uno es apelar a personajes arquetípicos o de alto valor simbólico; a historias de linaje mitológico o al menos legendario; a la intercalación del verso en un texto básico escrito en prosa, sobre todo a través de canciones; a un alto voltaje metafórico que desemboca incluso en alegorías.

Quiero destacar especialmente, sin embargo, la presencia de algunas paradojas, porque esa modalidad discursiva marcaba entonces la prosa de por lo menos dos grandes renovadores de la literatura argentina, uno con actual reconocimiento unánime, el otro bastante soslayado o por lo menos poco y mal conocido. Me refiero a Jorge Luis Borges y a Arturo Cancela, respectivamente.

En *La cola de la sirena*, mientras Patricio se siente atraído por lo distinto de Alga, su condición híbrida, y luego lo atípico de Gloria, porque las mujeres no solían ser aviadoras y menos aspirar a horizontes tan amplios (los dos nombres femeninos son claramente connotativos), ellas se empeñan en volverse comunes, es decir parecidas a las demás mujeres, para conquistarlo o, mejor aún, para retenerlo.

También desemboca en algunas paradojas la acción de *El pacto de Cristina*, verbalizadas en este caso por Madre Florida, un nombre cuyo simbolismo no es tan obvio como el de las anteriores. En todo caso, alude a la naturaleza, a aquellos que la sociedad, con las leyes y códigos de cada época, suele maniatar o ignorar desaprensivamente, y su oficio celestinesco le otorga en todo caso una oblicua connotación al “florecimiento” amoroso.

Ella le revela a la ingenua Cristina, protagonista de un pacto diabólico sin que la guíe ningún afán de lucro o de poder –un aspecto precursor, como se lo ha señalado, del filme *El bebé de Rosemarie* (Roman Polanski, 1968), basado en un texto de Ira Levin– porque “los hombres, hija mía, sólo encuentran el alma de las mujeres a través de su cuerpo” (I,1). Y en el mismo diálogo, poco después, cuando la Celestina insiste en que se arregle mejor:

Cristina. –¡Déjame! ¡Es como si estuvieras disfrazando mi amor!

Madre Florida. –Calla, tonta... ¿Quién sabe si la verdadera cara del amor no es un disfraz?...

(Nalé Roxlo, 2003, 110-111)

Respuesta que remite a una paradoja, aparte de carnavalizar la vida amorosa en su conjunto. Varios simbolismos recorren asimismo la trama textual. Uno, catafórico, surge cuando los soldados tratan de manosear a Cristina y no lo consiguen, pero comentan:

Jerónimo. –Daría parte del botín que tomaremos a los infieles por saber qué diablos tiene esa muchacha.

Andrés. –Cuando yo intenté abrazarla, fue como si los brazos se me volvieran de arena y se me deshicieran a lo largo del cuerpo.

Jerónimo. –Cosa del diablo parece.

(Nalé Roxlo, 2003, 106)

Doble mención de lo diabólico que en el segundo acto aparecerá como Maese Jaime. Cuando Gerardo besa por primera vez a Cristina, “se le cae la espada” (Nalé Roxlo, 2003, 111), un símbolo de que su destino de santo-militar corre peligro. Eso se acentúa en el acto siguiente, cuando Maese Jaime adopta el perfil de un macho cabrío en medio de la noche y del bosque. Autodefinirse como “el honrado escribano de tu pueblo” (Nalé Roxlo, 2003, 114) desacredita a esa profesión, aliada del capital y sus intereses.

Cristina formula, entre sus palabras siguientes, dos afirmaciones de alcance simbólico: respecto de Gerardo, que “su mirada pasa a través de todas las cosas y va a perderse en las murallas de Jerusalén” (Nalé Roxlo, 2003, 115), porque es un Cruzado; acerca de sí misma y su decisión de conquistarlo sin que nada la amedrente: “Estoy dispuesta a pasar por cualquier puente para llegar a su corazón”.

Por supuesto que en estos desplazamientos simbólicos quedan involucradas metáforas, como las que pronuncia el diablo para referirse a los atributos virginales de Cristina: más valioso que su salvación es para el demonio “una rosa que se abre en tu jardín” o “una paloma de tu palomar” (Nalé Roxlo, 2003, 118). Para asegurarle su cariño, le propone un simple juego de hechicería en el cual los árboles poseen valores asimismo valores agregados: elige una “rama de haya” y descarta al “olivo” por sus connotaciones evangélicas.

Sobre el mismo eje se alinean las palabras de Rimbaldo a Cristina: “veo sobre tu frente como la sombra de una rama oscura” “o del ala de un cuervo” (Nalé Roxlo, 2003, 123). Y Gerardo asegura que el accidente en el bosque le señaló su verdadero destino, que atribuye a la Divina Providencia: “Ven a mí por otro camino, y ese camino eres tú”) le dice a Cristina, que con la mayor sabiduría le da a conocer los efectos de su pacto, al responder: “yo no soy el camino... aunque soy el amor”, tapándose la cara y sollozando (Nalé Roxlo, 2003, 125).

Los términos “luz” y sombra” se cargan a partir de ahí de sobresentidos frecuentes en la liturgia cristiana. Y Cristina revalida un argumento que opondrá a las exigencias de Maese Jaime: “me vendió lo que no podía venderme porque ya era mío”, según la palabras de Gerardo, quien dice haberse enamorado en cuanto la vio por primera vez.

Madre Florida, más allá de su labor celestinesca, encarna otro saber, que atañe a la condición femenina y que resulta muy interesante para el contexto de la historia de los géneros en la Argentina. Al despedirla, y ya consumado el casamiento, dice: “Bueno, adiós, y que seas dichosa del único modo que podemos serlo las mujeres” (Nalé Roxlo, 2003, 131), es decir apelando a ardidés o brujerías. No obstante lo cual Cristina cierra el acto confrontando con Maese Jaime pues no está dispuesta a cederle sino joyas y dinero, pero no la vida de su hijo.

En el último acto, cuando Rimbaldo le asigna un lugar al Mayordomo, agrega estas palabras trascendentes, sobre todo porque él representa en la pieza a la poesía juglaresca e improvisada: “Yo nunca he sabido cuál era el mío” (Nalé Roxlo, 2003, 141), que abarca las relaciones todas entre la literatura y el poder. Asume el carácter de “ladrón” (¿respecto de otros textos orales o escritos de los que se ha apropiado?) y aun admite que sus manos no están “siempre limpias de sangre” (¿un eco de la vieja discusión entre las armas y las letras?) al entregarle el anillo de bodas a Cristina.

Y ella, desde ese lugar sobrehumano que le acordara el pacto, sostiene lacónicamente: “ningún hombre puede comprender”, con lo cual otra vez el saber femenino adopta una dimensión que los vínculos intergenéricos de la época no le reconocían. Por eso tampoco extraña que su lenguaje alcance hacia el final la dimensión mítica de una derrota:

Creí poder ser tuya dándote todo el amor de mi vida, desesperadamente, en el tiempo de una luna, y huir después, a morir sola en los bosques como las bestias impuras, evitando así que por mi cuerpo maldito descendiera el ángel que vendí en mi ceguera...

(Nalé Roxlo, 2003, 148)

Estrenadas entre 1941-1945, la poesía de estos textos tiene más que ver con aquellos antecedentes señalados, en el ámbito europeo, que con la neovanguardia poética que precisamente hacia 1944 irrumpía con la revista *Arturo* y la estética invencionista, tan en deuda con el creacionismo huidobriano de los años 20.

Lo de Nalé se asemeja, por lo contrario, al postsimbolismo que todavía irradiaba la *Nouvelle Revue Française* y su principal mentor de ese momento, André Gide, cuyo *Teseo* (1946), por ejemplo, dejó tanta huellas en el poema dramático *Los Reyes* (1949) de Julio Cortázar. Más audaz, en cambio, fue su participación como animador durante el primer año de la revista humorística *Rico Tipo*.

Entre 1944-1945 desplegó allí pastiches de numerosos estilos particulares y genéricos, volvió sobre autores que ya ha había parodiado antes, y que figuran en su *Antología apócrifa* (1940), de la misma manera que ensayó nuevas reescrituras. Trabajar minuciosamente ese período escapa a las posibilidades de este artículo, que ya toca a su fin, pero quisiera detenerme en el detalle de que Nalé cubrió, hasta donde pude comprobarlo, autores, géneros y modos que nos provocan al menos la inquietud de saber quiénes y desde dónde consumían tales textos en la publicación de *Divito*.

Imposible arriesgar ahora, sobre tan escasos elementos, una respuesta, pero esa participación me deja la certeza de que la lectura del pastiche no implica siempre un claro conocimiento del modelo o hipotexto –en términos de Genette (1989)– aludido. En tales casos, los recursos humorísticos, satíricos e hiperbólicos debían ser suficientemente certeros como para captar a un tipo de lector medio poco especializado, pero que podía gozar el texto, aunque no de igual manera que un conocedor privilegiado de la “víctima”, dado que su disfrute se nutría con otros ingredientes.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. (1996) *Epístola a los baúles*, en *El resorte secreto y otras páginas. Prólogo de Guillermo García. Recopilación y edición de Gastón Gallo*. Buenos Aires, Simurg, pp. 66-69.
- Gálvez, Manuel. (1943) *El mal metafísico*. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, Austral 406.
- Genette, Gerard. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Hobsbawn, Eric. (1989) *La era del Imperio. 1875-1914*. Madrid, Labor.
- Lugones, Leopoldo. (1942) *Albricias poéticas* en Nalé Roxlo, Conrado: *El grillo. Claro desvelo*. Buenos Aires, Losada.
- Nalé Roxlo, Conrado. *Borrador de memorias*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1968.
- Pesce, Víctor. (1999) “La gracia del lector crítico: Nalé Roxlo y el *Ulises* de Joyce”, en *La Ballena Blanca, Arte y Literatura*. Buenos Aires, año 3, agosto, pp. 14-24.
- Romano, Eduardo. (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos-Cafayate, capítulo 2.

Scrogging, S.; Daniel, C. (1981) *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires, E.C.A.

Saítta, Sylvia. (1993) Introducción a: Arlt, Roberto, *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, *vida cotidiana*. Buenos Aires, Alianza.

_____. (1998) *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____. (2000) *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____. (2004) *Aguafuertes porteñas, cultura y política*. Buenos Aires, Losada.