

UNA LECTURA VERTICAL DE
ARLT Y BORGES

Tomás Fernández

Introducción

Este librito tiene dos objetivos interrelacionados: por un lado, explicar en qué consiste la lectura vertical de un texto; por el otro, proveer de una lectura concreta aplicada a dos textos centrales del canon literario argentino: el último capítulo de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt y el cuento “El indigno” (1970) de Jorge Luis Borges (para estos y otros autores y temas, ver el glosario al final del volumen).

La distinción entre los niveles (o ejes) horizontal y vertical de un texto literario tiene una larga tradición. Empezó de modo explícito con los formalistas rusos y se populariza a partir de la “Introducción al análisis estructural del relato” de Roland Barthes. Sin embargo, en estos autores la división entre niveles no es la columna vertebral del estudio, sino un elemento entre varios. Esa es la primera gran diferencia con este trabajo: aquí todo se orientará desde esta división, y se pondrá el acento en el nivel vertical. La segunda diferencia es que este trabajo se dedica al lector no especializado y al estudiante de literatura, si bien espero que aquí y allá pueda ser de interés también para un lector profesional. Una tercera diferencia: el presente ensayo tiene un fin muy práctico, que consiste en utilizar las herramientas teóricas para abordar de manera concreta dos textos. Todo comenzó como una charla en una biblioteca popular. El tono, enfoque y objetivos se mantienen aquí, aunque la extensión original se haya duplicado.

Una palabra sobre los ejes horizontal y vertical es necesaria. El primero puede definirse más fácilmente. Sus elementos, visibles y manifiestos, suelen encadenarse témporo-causalmente para construir una trama. Los elementos horizontales son, en principio, acciones. Estas se correlacionan en series, que constituyen el eje horizontal. Su contraparte, el eje vertical, incluye todo lo que ese nivel sucesivo, horizontal, que tiende a transcurrir en el tiempo, no abarca. El simbolismo de un color o una emoción, el carácter sugerente de los marcos espaciales, los caracteres de los personajes, las reminiscencias que alguna frase evoca en distintos lectores: estos elementos son verticales, si bien veremos que los ejes siempre se intersectan, y que no hay elementos horizontales y verticales puros. Muchos de los elementos verticales, al contrario de los materiales, son invisibles, dependen de nuestra práctica lectora, y deben rastrearse debajo o, mejor, al costado de la superficie horizontal de un relato. El contenido específico de este eje vertical se irá precisando a lo largo de este ensayo.

La lectura vertical puede aplicarse a cualquier texto. Algunos la requieren casi obligatoriamente; su aplicación suele ser intuitiva. Un ejemplo es el cuento “El tío Wiggily en Connecticut” (1948), de J. D. Salinger. Sobre el final, la protagonista Eloise, alcoholizada, se

enfurece con su hijita Ramona, que dormía muy al borde de la cama. Eloise sabe que está haciéndole lugar a su amigo imaginario, Jimmy Jimmereeno, y le pregunta por qué le hace lugar si a este amigo imaginario lo había atropellado más temprano un auto. ¿Por qué dormir tan al borde?, pregunta Eloise.

–Porque... –dijo Ramona.

–¿Por qué? Ramona, mira que no tengo ganas de...

–Porque no quiero lastimar a Mickey.

–¿A quién?

–A Mickey –dijo Ramona, frotándose la nariz–. Mickey Mickeranno.

Eloise responde con furia y violencia. Su proceder sería inexplicable si antes no hubiera estado hablando sobre un viejo enamorado, Walt Glass, muerto en un accidente durante la guerra, de quien solo tiene recuerdos hermosos, y de su actual marido y padre de Ramona, Lew Wengler, a quien detesta.

El cuento es una obra maestra de correspondencias significativas entre las series paralelas de Ramona (Jimmy Jimmereeno muere; lo suplanta Mickey Mickeranno) y de Eloise (Walt Glass muere; lo suplanta Lew Wengler). El lector atento capta la furia de la madre frente a la presencia del nuevo amigo imaginario en ese contexto de frustración: su hija, como ella, traicionó a alguien que ya no está.

Sin embargo, el mecanismo de poner en relación niveles distintos opera en cualquier obra literaria. Y no solo en obras literarias. Un ejemplo es la canción *Psycho*, escrita por Leon Payne, cantada en estilo country por Eddie Noack, pero ahora famosa por la versión de The Growlers. Si es posible, les pido que la escuchen. Para nuestro análisis, la vamos a simplificar. En música, la melodía es horizontal, la armonía vertical. Pero para este ejemplo vamos a tomar la música, a fines prácticos, como una simple acompañante de la letra. Y vamos a llamar “horizontal” solo a la historia que transcurre en su letra. Vamos a empezar por la música, que en nuestra lectura es un elemento vertical. ¿Qué tipo de historia les parece que puede acompañar esta música? En una charla, dijeron que parecía una canción feliz, romántica, quizá de desamor o de recuerdos tiernos. La melodía desata previsiones que van en esa dirección.

En realidad, es la historia de un asesino despiadado, con trastornos mentales graves. Pero el elemento musical, dulce y reposado, va a contrapelo del elemento horizontal: la historia de un psicópata. Aquí está la genialidad: nada más relajado y buena onda que este asesino violento.

Anoche volví a ver a mi ex, mamá.

En el baile en la tienda de Miller

Estaba con esa Jackie White, mamá.

Las maté a las dos, ahora están enterradas bajo el sicomoro de Jenkin

(I seen my ex last night, Mama

At a dance at Miller's store

She was with that Jackie White, Mama

I killed 'em both, and they're buried under Jenkin's sycamore)

Esta desproporción entre los planos vertical y horizontal produce un malestar muy particular. Mucho más frecuente es, desde luego, que los planos se encuentren en armonía. Sobre esta relación entre planos va a tratar este librito. Al final de la primera parte, el vínculo entre Jimmy Jimmereeno y Walt Glass, o entre la letra y la música de *Psycho*, va a ubicarse en una línea de casos análogos, si bien menos perceptibles, en la que opera el mismo procedimiento narrativo.

El plan del libro es el siguiente. En la primera parte voy a definir qué entiendo por lectura vertical, y para eso me gustaría dar dos ejemplos con un libro tomado casi al azar, la *Divina comedia*. En la segunda, voy a señalar los elementos horizontales de las obras de Arlt y Borges. En la tercera voy a ocuparme en detalle del nivel vertical en *El juguete rabioso*. En la cuarta, del plano vertical en “El indigno”. En la quinta, voy a comparar.

I. *Lectura vertical y horizontal*

Lo vertical y lo horizontal se entrelazan todo el tiempo. En ocasiones pueden superponerse, según el punto de vista. Un ejemplo informal: cuando llego a casa, mi perrita me huele. Ella recibe un torbellino de información que conecta, me gusta imaginar, con las cosas que fui haciendo: determinado olor es del arroyo, otro del gato de un vecino, el de más allá proviene de la talabartería. Lo que yo fui viviendo horizontalmente, primero una cosa y luego la otra, se verticaliza en las huellas presentes que quedan en mi cuerpo. La aventura horizontal que fue mi día es percibida verticalmente por la perrita.

La misma técnica utiliza Sherlock Holmes. En el primero de sus relatos cortos, “Un escándalo en Bohemia”, el detective infiere que Watson volvió a ejercer la medicina, que dio un paseo por un lugar húmedo y que su sirvienta es una joven torpe y descuidada. Watson admite que las tres cosas son verdad. ¿Cómo hizo Holmes para enterarse? Por observar, verticalmente, los indicios presentes en Watson, deduciendo así la historia punto horizontal.

La vista me dice que en la parte interior de su zapato izquierdo, precisamente en el punto en que se proyecta la claridad del fuego de la chimenea, está el cuero marcado por seis cortes casi paralelos. Es evidente que han sido producidos por alguien que ha rascado sin ningún cuidado el borde de la suela todo alrededor para arrancar el barro seco. Eso me dio pie para mi doble deducción de que había salido usted con mal tiempo y de que tiene un ejemplar de doméstica londinense que rasca las botas con verdadera saña. En lo referente al ejercicio de la medicina, cuando entra un caballero en mis habitaciones oliendo a cloroformo, y veo en uno de los costados de su sombrero de copa un bulto saliente que me indica dónde ha escondido su estetoscopio, tendría yo que ser muy torpe para no dictaminar que se trata de un miembro en activo de la profesión médica.

Horizontal, Watson: lo vertical, los rastros presentes en un cuerpo, permiten reconstruir el nivel horizontal, una historia desarrollada en el tiempo según la vivenció el doctor. Con esto vemos que no hay oposición, en realidad, sino complementariedad entre lo horizontal y lo vertical. Pero ¿en qué consisten estos niveles o ejes? Me gustaría comenzar con una definición provisoria que luego iremos revisando.

Puede argumentarse que las obras narrativas se desarrollan en dos niveles: uno horizontal, que transcurre en el tiempo y donde los elementos mínimos se siguen unos a otros según una ley de sucesión (niveles sintagmático y metonímico), y uno vertical, que conecta elementos que no suceden en el tiempo, unidos por un principio de semejanza (niveles paradigmático y metafórico). En la “Introducción al análisis estructural de los relatos”, Barthes clasifica a los elementos verticales en informantes (datos puros como la edad o el estado civil de un personaje) e indicios (elementos no narrativos que suelen volver más armónico el relato, como la descripción de un paisaje de tormenta que sirve de marco a las agitaciones del personaje). Los compartimentos no son estancos; los elementos verticales se pueden combinar libremente con los horizontales. El ejemplo de Barthes: cuando James Bond bebe whisky, el elemento horizontal (beber en un tiempo y espacio determinado, antes y después de otros eventos, para además representar la función nodal de la espera) se combina con el vertical (el indicio de modernidad, ser *cool*, etc.).

El principio constructivo del nivel horizontal es sucesivo: sus elementos se ordenan uno detrás del otro en una serie témporo-causal. Es el nivel de la historia y el relato, de la melodía. También el nivel de la temporalidad. Ejemplos de elementos horizontales serían que Astier traicionó al Rengo o que Cruz luchó junto a Martín Fierro.

El nivel vertical es metafórico y paradigmático. Su principio constructivo se funda en la semejanza y no en la sucesión. Es el nivel de las correspondencias, de la armonía o el contrapunto. Ejemplos de sus elementos mínimos serían los tipos de flores en un jardín, el sonido de un curso de agua al correr, etc.

En la *Divina comedia* hay una parte del canto V que sigue llamando la atención de los lectores. En el segundo círculo del Infierno, destinado a los lujuriosos, una pareja se mueve con ligereza. Dante le dice a Virgilio, su guía, que querría hablarles. No tiene más motivo más la curiosidad. En esto parece muy italiano: ve a alguien en cualquier lado y de pronto le quiere hablar. Vamos a ver que este elemento, al remitir a un modo de ser, es vertical, pero a la vez tiene una funcionalidad narrativa clara que es horizontal, porque la curiosidad de Dante es la causa de que los amantes cuenten su historia.

Virgilio convoca a la pareja. Los condenados, que son Paolo Malatesta y Francesca da Rimini, se acercan “como palomas llamadas por el deseo”. La portavoz es Francesca, que

cuenta cómo, estando casada con Gianciotto Malatesta, apodado “el Cojo”, se enamoró del hermano de este, precisamente Paolo –apodado “el Bello”. La historia, según la cuenta Francesca, es muy sencilla:

Leíamos un día por gusto
sobre Lancelot cómo amor lo envolvió,
estábamos solos y sin sospecha alguna (vv. 127-129).
*(noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancillotto come amor lo strinse,
soli eravamo e sanza alcun sospetto).*

Cuando leímos que la deseada risa
era besada por semejante amante,
este, que nunca más de mí va a separarse,
la boca me besó temblando todo (vv. 133-136).
*(Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante).*

Hasta aquí, la sucesión horizontal es clara: los dos se encontraban solos, leyendo el beso apasionado que Lancelot o Lanzarote, “semejante amante”, estampó sobre la “deseada risa” (la boca) de la reina Ginebra; y sin poder resistirse, besó todo tembloroso la boca de Francesca.

Pero en el canto XVI del *Paradiso*, Dante recuerda algo que los lectores medievales ya sabían: Lancelot no besó a la reina, sino ella a él. La relación entre este elemento y el del *Inferno* no es horizontal, sino vertical. Se sale del tiempo, no tiene influencia en la causalidad ni en la sucesión temporal. Los elementos son semejantes y se iluminan entre sí; el segundo muestra que Francesca, deliberadamente o por error, introducía una falsedad en su discurso. Esto, como lectores, nos hace sospechar de todo lo que cuenta. Empezamos a leer el canto V como si fuera un policial en el que Francesca nos ha llevado por la pista falsa.

Esto puede ser un “indicio” en la terminología de Barthes. También es un indicio en la terminología detectivesca.

Solo ella habla. No sabemos por qué. Pero sabemos que ella y su amante están imbuidos en los principios del amor cortés. El caballero nunca contradiría a la dama. Por ende, puede que Francesca mienta. El silencio de Paolo no se debe a que tácitamente le dé la razón. Este es el segundo elemento vertical, algo que sabemos sobre determinados códigos de conducta.

Tercer elemento vertical: el beso de Lancelot, según Francesca, se espeja en el beso de Paolo. Aquí los elementos se corresponden horizontalmente, porque uno causa al otro, o lo facilita (el beso de Lancelot causa el de Paolo), pero también verticalmente, porque son equivalentes en un plano simbólico (los dos son besos adulterinos y apasionados).

Esto es central: los planos horizontales y verticales, aunque nosotros los separemos analíticamente, funcionan simultáneamente.

Y así como es falso que Lancelot besó a Ginebra, puede ser falso que Paolo haya besado a Francesca. Probablemente haya sido Francesca quien besó a Paolo.¹ La historia subterránea, que Dante relata elípticamente, solo puede ser entendida por quien lleve a cabo una lectura vertical y junte los elementos desperdigados en el otro nivel.

El segundo ejemplo dantesco es el del conde Ugolino della Gherardesca, quien, como Paolo y Francesca, fascinaba a Borges. Ugolino está condenado con otros traidores políticos. Empezó siendo gibelino, luego se hizo güelfo, y conspiró contra su propia ciudad de Pisa.

Dante encuentra a Ugolino en el penúltimo círculo del *Inferno*, royendo eternamente la cabeza de un traidor a la patria, el arzobispo Ruggiero. Le clava los dientes más allá de la nuca. Ugolino, a diferencia de quien come pan, nunca puede saciarse.

En vida, el traidor Ugolino había sido encerrado con sus hijos en una torre. Al principio, les daban de comer. Luego, en cambio, según él mismo cuenta, no tiene qué ofrecerles. Se muerde las manos de desesperación. Los hijitos le dicen: “Padre, tú nos diste la vida y revestiste de carne nuestros huesos; quítanos ahora esta carne.” O sea: cómenos. Los hijos dicen eso porque malinterpretan la desesperación del padre, tomándola por hambre. Entendían que Ugolino quería comer sus propias manos. Pronto los hijos mueren.

¹ Véase C. Fernández, “El beso de Francesca. Una lectura del canto V del *Infierno*”, *Tenzzone* 16 (2015), 119-142.

Ugolino agrega que luego “más que el dolor pudo el ayuno”. Así termina su relato. Inmediatamente después de hablar, sigue comiéndole la cabeza a Ruggiero.

Horizontalmente, el relato es claro: Ugolino está en el infierno por traidor y su pena consiste en roer la cabeza de otro traidor; Ugolino murió de hambre y en el infierno mordisquea eternamente una cabeza. Relata que en la mazmorra, sus hijos, por amor filial, se ofrecieron a ser comidos. Ugolino considera monstruosa la proposición. Puede ser un traidor, pero tiene los sentimientos de cualquier padre. Los hijos mueren. Luego él, pese a que el dolor lo mantenía vivo, fallece también por el hambre. No hay canibalismo alguno.

En la lectura vertical, en cambio, los elementos de antropofagia enmarcan el relato.

Ugolino le roe la cabeza a una persona.

Sus hijos se ofrecen a ser comidos.

Ugolino indica que el ayuno pudo más que el dolor, lo cual puede interpretarse como que, pese al dolor que sentía (por cometer un acto de canibalismo), cedió al hambre.

Inmediatamente, Ugolino sigue royendo la cabeza de Ruggiero.

Estos elementos, tan numerosos y combinados en un orden tan efectivo, no pueden ser casuales. Crean una atmósfera donde el canibalismo es un hecho. Producen una sensación clara, inducen una lectura. Si Dante tuvo determinada intencionalidad, es una pregunta secundaria. Sí es claro que hubiera sido muy fácil eliminar la ambigüedad y que, por otro lado, es un maestro en generar estados de ánimos útiles a sus fines. Ninguna necesidad de que Ugolino atacara la cabeza del otro condenado, o de que sus hijos se ofrecieran a ser comidos (algo infrecuente en la literatura que muestra hijos afectuosos), o que más que el dolor pudiera el ayuno (¿qué significa esto?), o que apenas después de hablar Ugolino siguiera practicando la antropofagia.

Sin hacer esta división, Borges se preguntó: ¿Quería Dante que pensáramos que Ugolino devoró a sus hijos? Y respondió: No, pero quería que lo sospecháramos.² Yo creo que un modo de justificar esta intuición genial es a través del eje horizontal/vertical.

² “El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio”, en *Nueve ensayos dantescos, Obras completas* III, p. 352. Desde luego, es peligroso preguntarse qué “quiso” un autor, pero los signos textuales verticales, aquí, permiten sostener con un alto grado de verosimilitud que la sospecha sobre la antropofagia es, como mínimo, legítima.

Horizontalmente, Ugolino es un padre ejemplar. De ningún modo se come a sus hijos.

Sin embargo, indicios verticales sugieren que es un caníbal por necesidad.

El lector debe saber que las dos opciones pueden ser verdaderas a la vez, aunque posean elementos contradictorios. Por una peculiaridad del arte narrativo, los grandes maestros, pero no solo de ellos, pueden sugerir determinado rumbo mientras la trama explícita toma otro. Y esto es una ganancia, porque la certidumbre suele ser un empobrecimiento.

Este contrapunto es lo que nos interesa. La combinación del eje horizontal y el vertical es siempre imprescindible, pero prestarle una atención obsesiva a los elementos verticales permite que enriquezcamos incluso el eje horizontal, le planteemos nuevas preguntas, lo pongamos en duda.

Cualquier texto de cierta extensión puede ser dividido en unidades menores, que vamos a llamar “motivos”. Que Dante se encuentre con Ugolino es un motivo. Transcurre en el tiempo, antes y después de otros motivos. Por eso es un motivo del nivel horizontal, a la vez efecto (de motivos anteriores) y causa (de motivos futuros).

Otros motivos no transcurren en el tiempo. Por ejemplo, que Paolo y Francesca se movieran “como palomas llamadas por el deseo”. Esta imagen tan vívida nos remite al mundo de las aves, a menudo consideradas lascivas, y nos hace imaginar cómo se mueven los amantes casi como si los estuviéramos viendo. Nos hace ver la paradoja de que hasta en el infierno los condenados se puedan mover con esa gracia y ligereza, nos saca de allí por un momento. Y si bien el movimiento es horizontal y transcurre en el tiempo, la semejanza con las palomas, puramente simbólica, no transcurre en el tiempo y es vertical.

Los motivos del nivel horizontal suelen ser necesarios para la trama; son las que Barthes llama “funciones cardinales”. Pero también pueden ser acciones secundarias, que podrían eliminarse sin que la trama deviniera incomprensible. En este caso, serían “catálisis” para Barthes. Ambas, funciones cardinales y catálisis, pertenecen al nivel horizontal.

Los motivos del nivel vertical rara vez son necesarios para la trama, aunque sí puedan serlo para el género; heroínas de belleza sobrenatural, por ejemplo, son poco menos que indispensables en la novela griega y en las comedias románticas clásicas de Hollywood.

Los motivos horizontales se siguen unos a otros por una ley de sucesión (vienen unos detrás de otro) y habitualmente también de causalidad (están causados por motivos anteriores en el tiempo y son causa de motivos posteriores). Aquí podemos diferenciar funciones cardinales y catálisis. Las primeras están ligadas causalmente entre sí y con el conjunto de la obra; las catálisis menos. Pero todas transcurren plenamente en el tiempo y son horizontales.

Los motivos verticales se relacionan unos con otros por una ley de semejanza, y no por una necesidad (causal); en cambio, se iluminan entre sí y suelen ser los que logran la diferencia entre una gran obra y una mera narración de sucesos novelescos.

En términos musicales, la melodía tiene que ver con la sucesión de notas en el tiempo, que compone una línea musical. La melodía, en cambio, tiene que ver con notas que suenan a la vez, produciendo texturas. Los motivos horizontales son melodía; los verticales, armonía.

Veamos otro ejemplo. En *La playa*, de Alex Garland, el narrador ha recibido un misterioso mapa y debe declarar como testigo ante la policía de Bangkok, Tailandia. Al salir, empieza a hablar con un francés, compañero de hostel. Y recuerda que una vez transportó 3,5 gramos de hachís (“an eighth of hash”) en India, y que sin ningún motivo, muerto de miedo en el aeropuerto, le contó a otro pasajero que llevaba droga en su equipaje. Acto seguido, le relata a su interlocutor algo que había ocultado a la policía.

Los dos hechos, considerados en sí, son horizontales: viaje por la India con drogas, ocultamiento a la policía del mapa. Horizontalmente, no tienen relación. El primero no tiene ninguna importancia en la trama. Y, sin embargo, verticalmente, la relación es obvia y explica mejor que una larga serie de razonamientos por qué relató una infidencia. Lo hizo porque es así. No puede estarse callado: ese es su carácter. La equivalencia simbólica de las dos escenas, además, le da una homogeneidad al relato que funciona en muchos niveles: psicológico, de imágenes, rítmico, etc. Aquí, la relevancia vertical salta a la vista. El ejemplo es un poco obvio y más embrionario que los de Dante o los que vamos a analizar en Arlt y Borges.

Los chistes también se apoyan en esta correlación difícil, a veces paradójica, entre niveles horizontal y vertical; la podemos llamar paradójica porque, típicamente, el nivel

vertical sugiere algo que el horizontal desmiente. Esta difícil correlación no se debe a que haya dos historias y una sea secreta, sino a que algo transcurre en el tiempo mientras algo, desde fuera del tiempo, colorea todo lo que sucede, le da otra consistencia y otra textura, y deja perplejo al lector atento, obligándolo a buscar otras explicaciones.

“Había una vez... truz” tiene la forma típica de la broma clásica, ya presente en Aristófanes, que sugiere una sucesión del tipo “había una vez una niña llamada Caperucita”, y la corta con un elemento inesperado que, pese a eso, forma parte de una serie vertical. La clave es que el elemento disruptor es inesperado, pero no solamente inesperado. No es arbitrario, ya que pertenece a una serie posible. Su relevancia vertical en la serie posible lo hace funcionar como chiste.

La línea horizontal, sintagmática en términos de la lingüística, es lineal. Un elemento viene después del otro en determinado orden.

Pero cada uno de los elementos en sucesión se selecciona verticalmente. Y en esa línea paradigmática, completar “una vez” en una “avestruz” incorpora un elemento inesperado, pero posible, en la línea vertical, y rearma la horizontal hacia atrás, obligando, entre otras cosas, a una nueva separación de palabras.

No hay una historia secreta e inesperada, aunque también podría haberla. El mecanismo es el mismo.

El mecanismo más general, me parece, es el de la verticalidad que cruza en un lugar impensado a la horizontalidad. Sobre todo allí, cuando algo no cierra, vemos la serie vertical, que de otro modo suele pasar desapercibida.

Los ejes horizontal y vertical no son activos únicamente en el lenguaje, salvo en la medida en que el lenguaje haya teñido nuestra experiencia más concreta. Un caso real: una noche escuchamos un ruido del otro lado de un cerco que daba a las vías del ferrocarril. Pensamos: puede ser algo peligroso. Una señora que estaba conmigo, en vez de entrar a la casa y cerrar con llave, y eventualmente hacer una llamada telefónica, marchó a un cerco secundario que rodeaba a una pileta y cerró la puertita de madera de ese cerco secundario que, por supuesto, no podía detener a nadie.

Horizontalmente, lo que hizo no tiene sentido. Al contrario, estaba aumentando el riesgo de la situación por no buscar refugio rápidamente.

Verticalmente, en cambio, tiene todo el sentido: estaba cerrando una puerta abierta, que era un modo de protegerse.

Lo mismo sucede con la magia llamada simpática³ o con el vudú: le clavo un alfiler en el pecho a este muñeco para que la persona a la que representa sufra dolores de pecho. El mecanismo de estos hechizos es vertical, no horizontal.

Ahora podemos volver al cuento de Salinger y concluir con esta presentación de la lectura vertical. El motivo de enojo hacia un hijo puede ser de lo más variado. Pero aquí no aparece ningún motivo habitual. La hija no llevó a cabo ninguna travesura típica. Simplemente se puso muy en el borde de la cama. Esto le permitió a la madre sospechar que había resucitado o, peor, suplantado a su amigo imaginario: estaba, por ende, replicando la conducta que ella no se perdonaba, reviviendo y recreando la tragedia de su existencia.

La relación entre la acción de Ramona y la respuesta de la madre podría ser de cualquier tipo. Lo brillante es que la frustración no tan secreta de la madre queda a la vista precisamente por la furia desatada en la creación del mundo paralelo, donde un nuevo amigo imaginario ocupa el lugar del otro. La relación entre la serie de la madre y la de los amigos imaginarios es vertical, aunque ambas, por separado, puedan analizarse horizontalmente. Y la rabia de la madre puede explicarse horizontalmente (la hija hizo algo que le desagradó), pero esta explicación resulta incompleta si no se tiene en cuenta el aspecto vertical (la hija duplicó su conducta, obligándola a revivirla) Aquí, de un modo que suele ser menos claro en otras obras, la relación vertical entre planos irrumpe directamente, motiva y reorganiza el plano horizontal primario.

Unas últimas precisiones sobre los niveles horizontal y vertical, simples apuntes para una investigación futura.

Arriba señalo que los chistes funcionan de acuerdo a una correlación particular entre niveles horizontal y vertical, “porque, típicamente, el nivel vertical sugiere algo que el horizontal desmiente. Esta difícil correlación no se debe a que haya dos historias y una sea

³ La magia simpática (*sympathetic magic*) asocia lo semejante con lo semejante, como la metáfora; la magia por contagio, una cosa con lo que ha estado en contacto con ella, como la metonimia. La primera opera verticalmente; la segunda, horizontalmente. Un ejemplo del segundo tipo de magia es la que recoge recortes de pelo o uñas para hacer hechizos. La oposición entre ambos tipos de magia es habitual desde fines del s. XIX, y se la asocia al antropólogo James George Frazer.

secreta...". Este es el mecanismo habitual de los cuentos, según Ricardo Piglia: la oposición de una trama visible a otra oculta que se revela recién sobre el final. La historia invisible, en apariencia, forma parte del nivel vertical o, dicho con más precisión, es una serie horizontal que se relaciona verticalmente con otra serie horizontal (la trama primaria) hasta el final, donde, al menos en los casos habituales, se conecta con esa serie también horizontalmente; se revelan (sus vínculos témporo-causales con ella). En mi lectura, la combinación de series y de niveles horizontales y verticales es una dinámica narrativa más explicativa que la de la trama subterránea. Se verifica con especial claridad en el cuento clásico y la *nouvelle*, pero también en el chiste, la tragedia, la novela o en el relato sin doble fondo narrativo, como las anécdotas del joven Chéjov o las viñetas de Kafka o R. Walser.

Un resumen que sea solo trama es preponderantemente horizontal. Sus elementos centrales pueden subrayarse fácilmente: acciones o eventos que sucedan en el tiempo, normalmente conectadas causalmente. Sin embargo, lo vertical siempre está allí. Si yo escribo "Juan arrojó la piedra", puedo pensar en Juana en vez de Juan, en lanzar o tirar en vez de arrojar, en guijarro o tornillo en vez de piedra.

Un texto preponderantemente vertical es más difícil de concebir. Quizás alguno que consista más que nada en sonido, sin línea cronológica reconstruible, sería preponderantemente vertical. Un ejemplo del *Finnegans Wake* de James Joyce, que no me atrevería a traducir: "his oewfs à la Madame Gabrielle de l'Eglise, his avgs à la Mistress B. de B. Meinfelde, his eiers Usquadmala à la pomme de ciel, his uoves oves and uves à la Sulphate de Soude, his ochiuri sowtay sowmmonay à la Monseigneur". Aquí es difícil determinar si algo transcurre en el tiempo, pero las proyecciones verticales se dan con una profundidad desacostumbrada. Son evidentes las referencias a "huevos" en varios idiomas, y a nombres rimbombantes de platillos franceses inventados. También la repetición de la estructura (his... his... his... his), que apunta a una verticalidad, por el subrayado del paralelismo entre sus elementos y por continuación de la serie a través de la sumatoria de más miembros análogos.

Notemos también que el plano vertical de un texto es inagotable. Depende de nuestra imaginación interpretativa todavía más que el horizontal, cuyos elementos, en gran medida, ya están allí, explícitamente. Son los que transcurren en el tiempo. Basta con identificarlos.

Este breve ensayo no pretende dar cuenta de los planos que no son claramente ni verticales ni horizontales. Estos incluyen elementos de época que permiten situar a una obra de modo implícito o explícito en un tiempo y espacio dados (“informantes”, en la terminología de Barthes). La alegoría, por dar un ejemplo, tiene dos niveles. El primero, sobre todo en la medida en que describe un hecho, es horizontal; su significado místico o moral es vertical.

Más abajo digo que “al comparar [las tramas de los textos de Arlt y Borges] verticalizamos al menos a una de ellas”, y que lo mismo sucede si se explica una acción por referencia a otra situada en un tiempo y espacio distintos. Este procedimiento resalta la correlatividad (simbólica, narrativa, dramática, etc.) entre planos horizontales de diferente jerarquía. Se trata de un mecanismo mixto, ya que combina elementos horizontales en un desorden de la linealidad cronológica (horizontal). Podemos llamarlo transversal. Aparece, por ejemplo, en *La playa*, cuando el protagonista explica su actuación presente por referencia a una acción pasada; o en *La divina comedia*, cuando un elemento horizontal como el beso de Paola y Francesco se explica, verticalmente, por otro elemento horizontal como el beso de Ginebra y Lancelot. Los elementos, en sí horizontales, solo se vuelven comparables si postulamos una línea vertical, a través de su relación vertical de semejanza y complementariedad.

Menciono al pasar que los elementos horizontales pueden aparecer en desorden cronológico. Un ejemplo es la miniserie *Chernóbil*: comienza apenas después de la catástrofe, remite a muchos momentos anteriores y posteriores, y solo al final llega al clímax, el momento de la explosión, yuxtaponiéndolo con la explicación del profesor. Empezar en un punto que despierte la intriga, y dejar el clímax, de un modo dramáticamente muy efectivo, para el final, puede llamarse transversal: a su modo es horizontal, pero su presentación calidoscópica bombardea y desarma esa horizontalidad, arrancándola de su eje.

Incontables relatos combinan la sucesión y la causalidad con preferencias rítmicas y dramáticas que están por fuera de la necesidad sucesiva. Este desorden temporal es de una importancia extraordinaria, narrativamente. En nuestro análisis de Arlt y Borges este plano transversal va a aparecer poco, motivo por el que no profundizaremos en él. Pero en novelas

como *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, el relato se ve descompuesto en unidades narrativas menores y es reorganizado de un modo que hace estallar la linealidad cronológica. El proceso no es puramente horizontal, pero tampoco es vertical. Por eso lo llamo diagonal o transversal.

Lo central a tener en cuenta es que todos los textos tienen planos horizontales y verticales a la vez. Uno u otro suele predominar, pero ninguno es exclusivo. En lo que sigue, vamos a demorarnos en los elementos verticales de los textos de Arlt y Borges. Pero antes de eso es necesario dar una brevísima visión panorámica de sus ejes horizontales.

II. Elementos horizontales del cuarto capítulo de *El juguete rabioso* y “*El indigno*”

Horizontalmente, por la sucesión de acciones en el tiempo, podemos resumir así el capítulo de Arlt. Silvio Astier, el protagonista, se gana la vida vendiendo papel a comisión. Odia a la “chusma” que lo rodea, pero a la vez se encuentra fascinado por ella. Pasa mucho tiempo en la feria de Flores, donde aparece por primera vez el Rengo, un pintoresco sujeto que Astier ya conocía. El Rengo tiene el plan de robar la casa del ingeniero Arsenio Vitri. Astier accede a ayudarlo pero, en vez de seguir con el plan previsto, se encuentra con el ingeniero para acusar al Rengo. El golpe se frustra, el Rengo termina preso. Astier recibe del ingeniero, junto con un gran desprecio, un trabajo en la Patagonia. Fin de la novela.

En “*El indigno*”, por su parte, Fischbein, un viejo librero cuenta al narrador que a los quince años conoció a un compadrito, Ferrari, que tenía una conducta caballerosa con las damas y era percibido por el joven Fischbein como un ídolo. Ferrari lo invita a participar de un robo. Fischbein acepta y a continuación lo delata en la comisaría. El golpe se frustra. Ferrari es asesinado por la policía con el pretexto de que se resistió a la orden de arresto.

Para destacar la analogía entre sus elementos centrales, podríamos resumir así los dos textos. En el cuarto capítulo de *El juguete rabioso*, Astier acuerda cometer un robo con “el hombre más noble que conoce” y luego, sin ninguna motivación económica o sentimental clara, lo traiciona. Se siente hermoso como Judas Iscariote. En “*El indigno*”, Fischbein acuerda cometer un robo con quien en esa época le parecía un héroe y luego, sin ninguna motivación económica o sentimental clara, lo traiciona. Se siente “un buen argentino”, pero dice “ojalá me maten”. Si comparamos las tramas mínimas, vemos que son equivalentes. Esta equivalencia es horizontal. Sin embargo, cuando les encontramos un paralelismo, presuponemos un eje vertical que las conecta. Al compararlas, verticalizamos al menos a una de ellas.

Existen numerosos elementos verticales puros que acercan el cuento de Borges a la novelita de Arlt. Un tal Eald o Alt atiende a Fischbein en la comisaría de calle Moreno; Borges menciona a Arlt en el prólogo a *El informe de Brodie*, que contiene “*El indigno*”. Sobre estos elementos ya habló Piglia en su novela *Respiración artificial* (1980) y no vamos a volver sobre ellos.

Vale la pena hacer un pequeño recorrido horizontal de los capítulos anteriores de *El juguete rabioso*, para resaltar de qué modo el cuarto se apoya en ellos. En el primero, Astier roba una biblioteca; en el segundo, intenta incendiar la librería de su patrón; en el tercero intenta suicidarse. Los capítulos son casi cuentos, mundos autocontenidos que no tienen mucho en común salvo que en esos mundos evoluciona el protagonista.

Una excepción: en el cuarto capítulo nos enteramos del pasado de sus compañeros de robo. Pero incluso esto sirve para presentar una tipología (vertical) de las evoluciones posibles: Astier se regeneró, Lucio se volvió policía, Irzubeta criminal y está preso. Lo que sucedió con los viejos compinches no tiene mayor influencia en el Astier del final; no guarda ninguna relación horizontal con la trama del cuarto capítulo.

Cada uno de estos capítulos es semejante a una foto. El tiempo transcurre no tanto en cada uno de ellos (aunque, desde luego, algún tiempo transcurre) sino en los blancos entre capítulo y capítulo. Sin embargo, la evolución de Astier es clara, comparable a la que vemos en cuatro fotos de un joven a cuatro edades distintas. Astier empieza cometiendo delitos graves y termina colaborando con la justicia. En un plano externo, horizontal y sucesivo, mejora como ciudadano. Pero en verdad, al hacerse mejor ciudadano de ese modo explícito, baja a la abyección más terrible, aunque siga generando la simpatía que tienen muchos desdichados activos. Esta evolución se aprecia en el nivel vertical.

Con esto, pasamos al capítulo final de la novelita de Arlt.

III. Elementos verticales de *"Judas Iscariote"*, cuarto capítulo de *El juguete rabioso*

Monti era un hombre activo y noble, excitable como un espadachín, enjuto como un hidalgo. Su penetrante mirada no desmentía la irónica sonrisa del labio fino, sombreado por sedosas hebras de bigote negro. Cuando se encolerizaba enrojecíanse los pómulos y su labio temblaba hasta el hundido mentón.

Con estas palabras empieza el capítulo. Salta a la vista, primero, la reminiscencia de Don Quijote, obvia sobre todo en que fuera "enjuto como un hidalgo", sobre todo si tenemos en cuenta que los hidalgos, o nobles, no se caracterizan por su delgadez. Cervantes escribió:

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro; gran madrugador y amigo de la caza.

Segundo, la acumulación de adjetivos que forman un conjunto tenso y dispar: "activo", "noble", "excitable", "enjuto". ¿Qué tienen en común activo, noble y enjuto? La acumulación parece vanguardista, aunque también aparezca en la comedia de todos los tiempos o en la literatura barroca.

El tercer rasgo notable es el orden de los demás adjetivos: "penetrante mirada", "irónica sonrisa", "sedosas hebras", "hundido mentón". Son muy preponderantes los adjetivos antepuestos.

Y por si algo hacía dudar, tenemos el cuarto rasgo: Arlt escribió "enrojecíansele".

Estos cuatro rasgos de estilo muestran la conjunción de los ejes horizontal y vertical. Detengámonos en el último. El verbo "enrojecíansele", por ejemplo, narra un hecho situado en el tiempo y el espacio que se conectará causalmente con otros hechos, o los explicará (horizontal). A la vez, verticalmente, remite a un modo de escribir peninsular y no argentino. En la calle, incluso en época de Arlt, nadie decía "enrojecíansele los pómulos" sino, más probablemente, "se le ponían colorados los cachetes". Pero Arlt nunca cayó en la tentación de copiar como un autómatas la oralidad de las calles. Siempre la reelaboró y le permitió respirar en sus textos, pero en un segundo plano no siempre explícito.

Creo que este es el estilo de Arlt en el sentido más puro. Fácilmente, se le podría reprochar la falta de color local en el lenguaje, la búsqueda artificiosa de ritmos, lo trabado

de las imágenes. En realidad, creo que tenemos todo lo contrario: la búsqueda de un lenguaje propio que a mí me recuerda a Homero, que nunca habló un dialecto histórico, y en varios momentos ni siquiera narró con palabras que existieran antes de él. También me recuerda a Dante, que ha sido llamado un terrorista de la lengua. Y los motivos por los que un autor siente esta tendencia a inventar un lenguaje no tienen tanta importancia. Seguramente, tampoco importa si no podía escribir de otra manera, al modo culto habitual. Importa que efectivamente escribe así.

Silvio Astier es el corredor de Monti. Por cada kilo de papel vendido, al parecer a 32 centavos si es recorte especial, y a 26 si es recorte común, cobra una comisión de tres centavos⁴. Si nos interesara la lectura horizontal, contaríamos que en las primeras semanas Astier no vende un solo kilo y que traba amistad con otro corredor, llamado Mario. Después de la primera venta que realiza, y antes de concretar la segunda, Astier entra al mercado de Caballito, donde se encuentra con Lucio, el viejo compinche que fue cómplice en el robo de la biblioteca. También este encuentro pertenece al plano horizontal.

El mercado le recuerda los mercados de Carolina Invernizio. Es llamativa la mención de una autora considerada melodramática, farolera, sensacionalista, y considerada por Gramsci, en una frase no exenta de misoginia, “gallina honesta de la literatura popular”. Aquí hay una conexión directa con el comienzo de *El juguete rabioso*, donde se mencionan los placeres y sinsabores de la literatura bandoleresca.

Esta capa de literatura popular, estratigráficamente, es de segundo o tercer orden. No es la primera capa, por mucho que superficialmente pueda parecerlo. En la primera capa, Astier, como el joven Arlt, lee y cita a autores cultos y amados por la crítica, no a biógrafos de Diego Corrientes, bandido sevillano, ni a Carolina Invernizio. Sí a De Quincey y Baudelaire. En el proceso de escritura de *El juguete rabioso*, Arlt fue muy cuidadoso en borrar la preponderancia de estos elementos cultos, que aparecen con una profusión extraordinaria en su primera obra, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*.

En ese mismo mercado que le recuerda a Invernizio, Astier, envalentonado por su segunda venta, piensa en su jefe. ¿Y qué piensa?

⁴ No es explícito que la comisión sea la misma en los dos casos.

“Monti es un idiota”, es lo que piensa⁵. Esta reflexión es típica del Astier “maduro”, el que ronda los dieciocho años.

Poco después, Astier dialoga con Lucio, a quien le corresponde la primera línea:

—Yo también trabajo.

—¡Ah, trabajás!

—Sí, trabajo, ¿a que no sabes de qué?

—No, no sé.

—Soy agente de investigaciones.

—¿Vos... agente de investigaciones? ¡Vos!

—Sí, ¿por qué?

—No, nada. ¿Así que sos agente de investigaciones?

—¿Por qué te extraña?

—No... de ninguna manera... siempre tuviste aficiones... desde chico...

—Ranún⁶... pero mirá, che, Silvio, hay que regenerarse; así es la vida, la “struggle for life” de Darwin...

—¡Que te has vuelto erudito! ¿Con qué se come eso?

—Yo me entiendo, che, ésa es la terminología ácrata; así que vos también te regeneraste, trabajás, y te va bien.

—Arregular, como decía el vasco; vendo papel.

—¿Te has regenerado entonces?

—Parece.

Lucio le cuenta que Enrique Irzubeta, el otro joven ladrón de libros, está preso:

—¿Qué hizo?

—Nada, che: la “struggle for life”..., la lucha por la vida quiere decir, es un término que le aprendí a un gallego panadero que le gustaba fabricar explosivos. ¿Vos no fabricás explosivos? No te enojés; como eras tan aficionado a las bombas de dinamita...

⁵ “Infinita alegría, dionisiaca alegría inverosímil, ensanchaba mi espíritu hasta las celestes esferas... y entonces, comparando mi embriaguez con la de aquellos héroes danunzianos que mi patrón criticaba por sus magníficos empaques, pensé: ‘Monti es un idiota.’”

⁶ “Rana” significa astuto, vivo. “Ranún” deriva de “rana” de modo análogo a “gilastrún” (gil), “chantún” (chanta), “fiacún” (fiaca), etc.

La pregunta sobre si fabrica explosivos puede estar motivada por el contexto: un gallego anarquista fabricaba explosivos (hecho repetido que sucedía en el tiempo y el espacio: elemento vertical). La mención a ese oficio peculiar lleva, por analogía, a la cuestión acerca de si el interlocutor no fabricará explosivos también (elemento vertical). Pero sobre todo, en un eje vertical, el agente Lucio, como quien no quiere la cosa, busca una confesión espontánea de Astier. La pregunta muestra el plano de lo que piensa pero, por cálculo, no quiere decir directamente (“probablemente vos también seas un criminal”).

Astier ya no va a confiar. Pero tampoco va a fingir santidad. De una manera abrupta, inesperada, cuando le cuentan cómo estúpidamente fue descubierta la falsificación de un cheque llevada a cabo por Irzubeta, dice:

—Es curioso: va a tener un gran porvenir el amigo Enrique.

Como si hablara de una Martha Argerich que acaba de dar un concierto glorioso. En realidad, está hablando de un chico con talento para falsificar pero sin la astucia común de los maleantes típicos. Un artista. Un artista romántico que es demasiado bueno para el mundo del delito argentino, donde hay que ser vivo y transar, más que tener talento. Y el agente Lucio le sigue el juego. “Envidiable”, dice sobre el porvenir de Enrique.

Pero, inmediatamente, llega la contradicción: “Algunos se regeneran, otros caen”, dice Lucio. Está diciendo que mientras Astier se regeneró Irzubeta ha caído. ¿Qué tiene que ver con su mención de un futuro envidiable, si es ejemplo de quien cae?

Lucio piensa que regenerarse es madurar, mientras que ir preso es caer, al margen de cualquier talento. Si le da la razón a Astier, que anticipa un futuro grande para Irzubeta, lo hace casi por vicio profesional, o para tirarle la lengua a su interlocutor⁷.

⁷ Las historias de los personajes son, en tanto historias que transcurren en el tiempo, horizontales. Pero si los personajes son presentados como totalidades ya más o menos completas, de un modo que casi anula la sucesión, lo horizontal se verticaliza y deja de importar, o de percibirse, lo que sucedió en el tiempo. El carácter o el personaje se ve orgánicamente, fuera del tiempo. Importa que Irzubeta es el artista criminal, Lucio el policía sin fe, Astier el vendedor de papel que tiene un dios en el pecho. Aun consideradas horizontalmente, el modo en que las biografías de Irzubeta y Lucio inciden en la de Astier es vertical: resaltan lo que Astier tiene de particular y lo definen oposicionalmente (no tiene tanto talento ni convicción para dedicarse al crimen, ni tiene el estómago para volverse policía). Su relevancia también es vertical.

También es increíble cómo Astier capta los tonos de la oralidad, a veces brutales, que cuando usa palabras cultas quedan oscurecidos (pero perceptibles en un segundo plano). Más adelante va a decir, por ejemplo:

—Mal rayo lo parta al tío ése.

Esto no es culto, sino españolizante. Hemos visto que también relata de este modo el diálogo con Lucio:

—Yo también trabajo.

—¡Ah, trabajás!

—Sí, trabajo, ¿a que no sabes de qué?

y esto no es solamente muy argentino, muy porteño, muy de vanguardia en los 20, es también el tipo de diálogo fático, que repite frases para lograr tonos, que pareciera que inventó Hemingway pero que, como vemos, Arlt usaba desde mucho antes, si bien aquí está tan mezclado con otras tonalidades que a veces corre el riesgo de pasar desapercibido.

Astier camina y camina para vender.

Mis ojos bebían ávidamente la serenidad infinita, extática en el espacio celeste.

Llamas ardientes de esperanza y de ensueño envolvíanme el espíritu y de mí brotaba una inspiración tan feliz de ser cándida, que no acertaba a decirla con palabras.

Y más y más me embelesaba la cúpula celeste, cuanto más viles eran los parajes donde traficaba.

Recuerdo...

¡Aquellos almacenes, aquellas carnicerías del arrabal!

Estas líneas tienen un tono de familia con los primeros poemas de Borges, que son contemporáneos de este capítulo de *El juguete rabioso*⁸. Es verdad que en Borges aparecen imágenes de una gracia renacentista como la de la “quebradiza luna nueva” (“La vuelta”, en

⁸ La novela fue publicada en 1926, pero según el mismo Arlt, el primer capítulo data de 1919 y el último de 1924.

Fervor de Buenos Aires) paseándose por las paredes del jardín de la infancia, y que en cambio no puede nombrar algo tan vulgar como una carnicería sin agregar que es “más vil que un lupanar” (“Carnicería”, en *Fervor de Buenos Aires*). Esa misma carnicería es una obra maestra simbólica, un templo griego trasplantado: la cabeza de la vaca sobre el umbral

preside el aquelarre
de carne charra⁹ y mármoles finales
con la remota majestad de un ídolo.

La carnicería de Arlt es más sensual, y su simbolismo menos inmediato.

Un rayo de sol iluminaba en lo oscuro las bestias de carne rojinegra colgadas de ganchos y de sogas junto a los mostradores de estaño. El piso estaba cubierto de aserrín, en el aire flotaba el olor de sebo, enjambres negros de moscas hervían en los trozos de grasa amarilla, y el carnicero impasible aserraba los huesos, machacaba con el dorso del cuchillo las chuletas... y afuera... afuera estaba el cielo de la mañana, quieto y exquisito, dejando caer de su azulidad la infinita dulzura de la primavera.

Borges escribe que la carnicería rubrica como una afrenta a la calle. Rubricar es poner una firma o un sello en rojo. La carnicería es un insulto color sangre a la calle graciosa. Astier, en cambio, se extasía frente al contraste entre el cielo y el ambiente de la carnicería. Sin ese contraste, ni siquiera vería el cielo.

Aunque lo representen de un modo muy distinto, en los dos hay un compromiso con el mundo exterior, “real” entre comillas, que está en los bordes de Buenos Aires. Arlt es más rimbombante, Borges más refinado. “Caminaba así, estremecido de sabrosa violencia”, dice Astier.

En las obras completas de Borges, o en la parte que tengo leída, no encontré ningún sentimiento como este, anidado en una conciencia concreta que se ve sacudida por cuestiones materiales externas mínimas.

⁹ Abigarrada, de varios colores, en mezcla confusa.

Se trata de elementos verticales: la referencia al cielo del barrio, que era más excelso cuanto más viles los lugares por los que caminaba; la semejanza con el barrio de Borges; el modo indirecto en que el barrio permite que salga disparada la rabia terrible de Astier.

Astier pierde la timidez, evoluciona (elemento horizontal: paso del tiempo). Gusta de pelear con sus clientes y mostrar su picardía.

Así eran las disputas con los individuos carniceros y ciudadanos vendedores de pescado, gente ruda, jaquetona y amiga de líos.

Ya les ha perdido el respeto, si alguna vez lo había tenido. Ya los conoce bien. Teniendo en cuenta la resonancia y la armonía (nivel vertical), llamar a los pescaderos “ciudadanos vendedores de pescado” es un insulto a la vez contra esos vendedores y contra la democracia, o contra la república. Por eso también resulta atractivo Arlt, porque nunca es políticamente correcto.

En las gloriosas mañanas de octubre me he sentido poderoso, me he sentido comprensivo como un dios.

Si fatigado entraba a una lechería a tomar un refresco, lo sombrío del paraje, lo semejante del decorado, hacía me soñar en una Alhambra inefable y veía los cármes¹⁰ de la Andalucía distante, veía los terruños empinados al pie de la sierra, y en lo hondo de los socavones la cinta de planta de los arroyuelos. Una voz mujeril acompañábase con una guitarra, y en mi memoria el viejo zapatero andaluz reaparecía diciendo:

—José, ¿era tan lindo que una rroza.

Amor, piedad, gratitud a la vida, a los libros y al mundo me galvanizaban el nervio azul del alma.

No era yo, sino el dios que estaba dentro de mí, un dios hecho con pedazos de montaña, de bosques, de cielo y de recuerdo.

El amor a las colectividades se apreciaba aquí:

¹⁰ “En Granada, quinta con huerto o jardín”, según el *Diccionario de la lengua española*. La palabra, casi desconocida en Argentina, suena preciosista, pero es muy adecuada al contexto.

No hablemos de la ralea de los feriantes turcos.

Y más en general:

Nos deslenguábamos en reniegos contra esa chusma que no reconocía formalidades, ni compromisos de ningún género. [...] Pero ¡y la gentecilla! ¡Los comerciantes al por menor, los tenderos y los farmacéuticos! ¡Cuánta quisquillosidad, qué de informaciones y exámenes previos! [...] He pensado muchas veces que se podría escribir una filogenia y psicología del comerciante al por menor, del hombre que usa gorra tras el mostrador y que tiene el rostro pálido y los ojos fríos como láminas de acero.

Creo que aquí se ve la voluntad de escribir una comedia humana al modo de Balzac, pero no sobre la totalidad social sino sobre un fragmento de esa totalidad, justamente el más bajo, pero no el bajo marginal (las locas, las putas y los defectuosos con los que escribirá luego sus grandes cuentos y novelas) sino el bajo habitual y por eso despreciable. Y esa comedia humana arltiana no cuenta únicamente con anécdotas y demás elementos horizontales, sino con descripciones según categorías verticales.

[...] hay que aprender a dominarse, para soportar todas las insolencias de los burgueses menores.

Por lo general, los comerciantes son necios astutos, individuos de baja extracción, y que se han enriquecido a fuerza de sacrificios penosísimos, de hurtos que no puede penar la ley, de adulteraciones que nadie descubre o todos toleran.

El hábito de la mentira arraiga en esta canalla acostumbrada al manejo de grandes o pequeños capitales y ennoblecidos por los créditos que les conceden una patente de honorabilidad [...].

El crédito económico se corresponde con crédito moral. Es la única manera con la que los “burgueses menores” pueden ennoblecerse. Los grandes o pequeños capitales son paralelos a la respetabilidad. Los bienes materiales, los bienes simbólicos. Los premios y castigos se distribuyen entre los jugadores según la cantidad de fichas monetizables que posean. No tiene nada que ver con la virtud o la moralidad, pero se disimula bajo una pátina de nobleza y honorabilidad. Este es el *habitus* que percibe Astier, un sociólogo muy agudo.

Observa todo esto pero, por falta de recursos, tiene que ocupar en el tablero una posición inferior a la de esos tenderos que odia. Por astucia, pero también por desesperación y por una desidia debida a los fracasos desde sus catorce años. No hay salida. No hay camino. Y, sin embargo, o por eso mismo, tiene en el pecho “un dios tan grande que no me deja respirar”.

Parece igual, pero no lo es. Ese es su consuelo. Y no es diferente por una superioridad moral que solo pueden permitirse los que ya tienen resuelta la vida material, sino todo lo contrario. Su diferencia tiene más que ver con un plano de otro orden (afín a lo divino), que por eso mismo está, al menos eso pretendería Astier, ya que de otro modo no podría sobrevivir, más allá del bien y del mal. Estas cualidades de Astier son verticales, por más que dependan, al menos en parte, de una evolución horizontal, debida al paso del tiempo.

Hasta acá, tenemos un Caballito de los años 20 tan concreto que casi lo podemos tocar. Y tenemos el conflicto entre una conciencia que reconoce la injusticia del mundo pero no la sufre como tal, porque Astier no se engaña acerca de su bondad, su heroísmo, moralidad y virtudes de carácter, sino, por el contrario, sabe que es cruel y egoísta. Sí se lamenta, diríamos, por su mala suerte. Por su mala suerte y quizá por su cobardía para no intentar el único camino digno que le queda abierto.

Es el conflicto de la novela moderna, el del alma frente al mundo, pero ya no es el alma bella que no puede ceder frente a un mundo horroroso. Hay una vuelta de tuerca que vuelve a la novela parte plena de la mejor tradición narrativa, y a la vez otra cosa. El alma ya no es bella, pero tampoco es demoníaca como la de un héroe byroniano. Es más bien la de un chico vulnerable y maltratado que hace lo posible por ser un Manfred o un poeta maldito, y no lo logra, porque la maldad definitiva va muy en contra a lo que sustancialmente, pese a todo, es.

Ahora nos movemos al sudoeste de la ciudad. Entramos a la feria de Flores y hay un quiebre. Aparece el Rengo, imagen borrosa y grotesca del Irzubeta del primer libro y a la vez espejo quebrado, por contraste, de Astier, como en el primer capítulo lo era Irzubeta.

Nuevo elemento vertical de paralelismo. Irzubeta es incitador, el Rengo también. Irzubeta es respetado por Astier, igual que el Rengo. Pero el Rengo, como amigo, es menos

común. Es más viejo. Da una impresión de suciedad y desaliño. Es presentado de modo tal que se destacan sus aspectos repugnantes y ambiguos.

Todo esto, en la sucesión de la novela (serie horizontal), es muy normal. Astier podría encontrarse verosímilmente con cualquier personaje. Y, sin embargo, verticalmente, es muy simbólico que se encuentre justamente con el Rengo, como antes se había encontrado con un “buen ladrón” como Irzubeta.

Es el signo de en qué se ha convertido Astier: “dime con quién andas...”. También los refranes y máximas, recordemos al pasar, son elementos verticales por excelencia.

Las descripciones tienen un componente vertical. La feria de Flores, según este cuarto capítulo, “se compone de dos filas”:

Una formada por carniceros, vendedores de puercos, hueveros y queseros, y otra de verduleros. La columna se prolonga chillona de policromía, churrigueresca de tintas, con sus hombres barbudos en mangas de camiseta junto a las cestas llenas de hortalizas.

Aquí sucede algo que me parece muy hermoso y es que para contar algo muy real, y dar una impresión casi documental de sus percepciones: el narrador usa términos que no tienen nada que ver con la realidad del pueblo argentino. Lo más llamativo es el adjetivo “churrigueresco”, castizo y un poco rebuscado. Y precisamente esto es lo más auténtico del relato, porque es legítimo narrar con los adjetivos que uno tiene a mano, con la respiración que leyó en los libros, no solamente con las palabras que escucha en la calle. Esto también es un efecto de realidad, pero de realidad de estilo; se trata, asimismo, de un nuevo elemento vertical.

Esa fidelidad a lo que uno es, que consiste en mucho más y mucho menos de lo que pasa a la calle, Astier la practica incluso al escribir afectadamente. Esa afectación lo vuelve más auténtico que el mismo Borges, yo pienso. Esta potencial paradoja Borges ya la apreciaba en “El escritor argentino y la tradición”, cuando decía que Banchs era muy argentino, entre otras cosas, por hablar, con esa timidez tan argentina, de un pájaro como el ruiseñor, que no vive en América, o como el mismo Borges cuando habla de héroes nórdicos y de bibliotecas infinitas. ¿Qué tiene de argentino eso? Todo, diría Borges, justamente

porque los argentinos mezclamos lo más diverso sin respeto por las evoluciones ni por las jerarquías ni por las armonías.

En este sentido, *El juguete rabioso* quizá es más porteño cuando usa términos lujosos tomados de la lengua culta de la península ibérica que cuando imita con una sutileza increíble los ritmos del habla más popular.

Los perros rondan arrebatándose el triperío de desecho, y los mercaderes con los velludos brazos desnudos y un delantal que les cubre el pecho, cogen a pedido de las compradoras el pescado por la cola, de una cuchillada le abren el vientre, con las uñas le hurgan hasta el espinazo destripándolo, y después de un golpe seco lo dividen en dos.

Casi parece que Arlt tuviera sus intuiciones deslumbrantes en el castellano más rioplatense y después sustituyera por palabras y órdenes de palabras cultos: “rondan” en vez de “dan vueltas”, “el triperío de desecho” en vez de “las tripas tiradas”, “los mercaderes con los velludos brazos desnudos” en vez de “los vendedores de brazos peludos y desnudos”, “cogen” en vez de “toman” o “agarran”. Pero se le cuelan eso de tomar “por la cola” o “de un golpe seco lo dividen en dos”.

Arlt podría haber escrito: “los perros dan vueltas robándose las tripas tiradas por el piso, y los vendedores de brazos peludos y un delantal encima del pecho toman a pedido de las compradoras el pescado por la cola”. Hubiera sido más coherente, más adecuado al habla popular, más diestro en el sentido habitual. Pero habría perdido el carácter de mezcla heterogénea, que es lo que tiene más gusto en *El juguete rabioso*.

Cuando Astier busca al Rengo, la gente de la feria dice, con mínimas variaciones, cuatro veces la misma frase:

–Rengo... Vení, Rengo.

Esto tiene un componente casi de baile, de coro de tragedia. O mejor, de comedia. Ahí aparece la frase deslumbrante:

Y el Rengo olímpico, desfachatado y milonguero, semejante al símbolo de la feria franca, en el pasaje sembrado de tronchos, berzas y cáscaras de naranja, avanzaba contoneándose.

El Rengo tenía “sus cascabeles de ladrón”, “parecía un ladrón” (elementos verticales). Solía decirle a Astier:

–¿No es cierto, che Rubio, que tengo pinta de “chorro”?

y contaba relatos “de asaltos y rapiñas”. Todo esto, horizontalmente, no tiene relación de causa-efecto con que el Rengo vaya a planear un golpe. Verticalmente sí, y no sorprende que desde antes le haya propuesto a Astier poner “una fábrica de moneda falsa”, que combina la capacidad emprendedora con el delito y emite guiños al anarquismo. Tampoco su ayudante, el Pibe, incitado por el Rengo, robe en la feria o en la iglesia a la primera oportunidad.

Verticalmente, como indicios, estas menciones anticipan el tema principal del capítulo. Lo hacen parecer inevitable, sugieren un ámbito más oscuro.

La grandeza y el heroísmo del crimen ya quedan planteados desde su aspecto de malandra (que satisface al Rengo) y desde una épica cuyos héroes son ciertos bandidos de mucho coraje. Aquí hay una diferencia central, de carácter horizontal, por más que deje consecuencias duraderas en la personalidad (y como tal se transforme en un rasgo vertical): el Rengo conoció a los compadritos, mientras Astier leyó sus aventuras en varios libros. El Rengo ya tiene un pasado criminal, Astier no.

Pero Astier es más que el Rengo. El Rengo quiere imitar a modelos que estaban en todas las esquinas, Astier quiere buscar un nicho nuevo.

Astier lo trata con condescendencia. Dice que “el Rengo con toda su vagancia tenía ribetes de inventor”. Es claro que los inventos del Rengo no le parecen comparables a los suyos. El Rengo lo persigue y Astier se deja perseguir. Verticalmente, hay otro elemento clave, y es que la madre de Astier le había recomendado que se cuidara de los señalados de

Dios¹¹. Nadie que bizquee, sea rengo, tuerto o algo por el estilo puede ser inocente, en esta concepción.

Algunas veces en la noche. –Piedad, quién tendrá piedad de nosotros. [...] no tenemos un dios ante quien postrarnos. [...] ¿Por qué no sabemos de nuestro Dios?

¡Oh! Si él viniera un atardecer y quedamente nos abarcara con sus manos las dos sienes.

Astier tiene una cualidad religiosa muy marcada, aunque pueda hablar entre risas del robo a una iglesia. La iglesia es, precisamente, el lugar en el que la religión se vuelve canalla y burocrática. La cualidad de Astier es específicamente religiosa porque tiene que ver con el sentido del misterio, que es lo más religioso de la religión. El sentimiento de pérdida porque Dios no aparezca, aunque Astier lo enuncie con egoísmo, no por el bien de la humanidad sino por el deseo de estar bien uno, está muy relacionado con este misterio.

Cuando le muestra la llave de la caja de seguridad del ingeniero, a quien van a robar, el Rengo “dijo con una voz que no parecía suya”:

—¡Es linda vida!

—Sí, la vida es linda, Rengo.

Y es cierto que no parece suya. Es la voz de Astier.

Siguen aspectos que horizontalmente son cruciales: después de observar la llave, los dos comentan el golpe. El Rengo aclara que su mujer será cómplice desde adentro de la casa. Astier decide traicionarlo. Habla con el ingeniero y luego es despreciado por este, como Astier desprecia al Rengo¹² y el Rengo a los “otarios” que son más pobres que él, o más ingenuos: un desprecio de cada clase a la inmediatamente inferior, en la que solamente quien está encima de la escala se lleva todos los beneficios (el ingeniero), salvo en la lectura

¹¹ “Cada vez que le veía [al zapatero andaluz que lo inició en la literatura bandoleresca] recordaba este proverbio, que mi madre acostumbraba a decir: ‘Guárdate de los señalados de Dios’. Recordemos que las máximas se cuentan entre los elementos verticales más visibles.

¹² “Un gran desprecio me envaró el espíritu”

más secreta de la novela, en la que queda sugerido, verticalmente, que el ingeniero es un hombre con más privilegios que valores o fortalezas.

Astier busca explicarse la traición contra el Rengo:

Porque si hago eso destruiré la vida del hombre más noble que he conocido.

Si hago eso me condeno para siempre.

Y estaré solo, y seré como Judas Iscariote.

Toda la vida llevaré una pena.

¡Todos los días llevaré una pena!...

No hay que tomárselo exactamente al pie de la letra. El Rengo no es el ser más noble que ha conocido, sino un "pelafustán", un tráfuga, un pequeño estafador, un señalado de Dios, tan poco brillante que a Astier ni se le ocurre que pueda inventar algo. Aquí es muy visible el bovarismo de Astier, que se compara con el mítico Rocambole y se dice que él no es tan terrible. Pero se lo dice para consolarse, no porque realmente lo crea: nuevo elemento vertical. Astier supera a Rocambole porque él traiciona sin motivo, por la traición misma, como el artista que hace arte por el arte mismo.

Despacio, se desenroscó otra voz en mi oído:

—Canalla... sos un canalla.

Se me torció la boca. Recordé a un cretino que vivía al lado de mi casa y que constantemente decía con voz nasal: "Si yo no tengo la culpa."

—Canalla... sos un canalla...

—"Si yo no tengo la culpa."

—"¡Ah!, canalla... canalla..."

—No me importa... y seré hermoso como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena... una pena... La angustia abrirá a mis ojos grandes horizontes espirituales... ¡pero qué tanto embromar! ¿No tengo derecho yo...? ¿acaso yo?... Y seré hermoso como Judas Iscariote... y toda la vida llevaré una pena... pero... ¡ah!, es linda la vida, Rengo... es linda... y yo... yo a vos te hundo, te degüello... te mando al 'brodo' a vos... sí, a vos... que sos 'pierna'... que sos 'rana'... yo te hundo a vos... sí, a vos, Rengo... y entonces... entonces seré hermoso como Judas Iscariote... y tendré una pena... una pena... ¡Puerco!

En este monólogo se mezclan elementos de distintos planos. El más claro es que se felicita todo el tiempo a sí mismo, pero concluye inesperadamente con un “¡Puerco!”. Este remate inesperado es en realidad el que mejor da cuenta de lo que le está pasando: paralelamente al plano visible, del heroísmo (o al menos de la distinción) en la traición, un sentido muy fuerte de la realidad le marca que su conducta es reprochable. No puede suprimir esa corriente, es demasiado honesto para eso; no es un personaje unilateral como Manfred, Edmont Dantès (el Conde de Montecristo) o Rocambole. Y aquí vale la pena recordar la brillante intuición de Borges sobre el conde Ugolino. ¿El texto está indicando que Astier es un “puerco”? No, pero va a hacernos sospechar que Astier, para sí mismo, lo es.

Lo que sigue de este cuarto capítulo es una ejecución del plan, seguido de la captura del Rengo y una última entrevista con el ingeniero. En el plano vertical, de correspondencias simbólicas, agrega poco a las armonías que desplegó Astier hasta aquí.

Pasamos a Borges.

IV. Elementos verticales de *"El indigno"*

La primera oración del cuento de Borges se escapa de la sucesión o, mejor, la pone en perspectiva:

La imagen que tenemos de la ciudad siempre es algo anacrónica.

En un nivel horizontal, puede explicarse banalmente: siempre tenemos las imágenes de años atrás, que ya no se corresponden con la ciudad real. El narrador de Borges casi dice que todo tiempo pasado fue mejor: "El café ha degenerado en bar."

Pero también refiere a la anacronía de lo anacrónico y hace referencia a lo que está en un tiempo equivocado o mejor, siendo Borges quien escribe, a lo que en el fondo se halla fuera del tiempo.

Esta primera frase se escapa de la sucesión también porque empieza con una verdad universal: una máxima, siempre vertical. La diferencia con "Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y sinsabores de la literatura bandoleresca..." es total. La frase de Arlt representa lo que Barthes llama el "código proairético", el de la acción o aventura. La de Borges, lo que Barthes llama "código cultural". El narrador entona una verdad que presenta como supratemporal, en apariencia siempre válida, y hasta en su tema menciona un desajuste de la temporalidad.

Esta correspondencia de niveles horizontal y vertical, que en este caso apuntan a una atemporalidad en la ciudad, es frecuente en los escritores que aspiran a una suerte de clasicismo. Un romántico buscaría la contradicción de niveles, lo grotesco combinado con lo sublime. Un barroco, la interpolinización aditiva, por acumulación.

Poco después comienza el relato enmarcado sobre el recientemente fallecido Jacobo Fischbein, o Santiago "Barba de ballena". Fischbein se siente "un buen argentino"¹³, como el Juan Dahlman de "El Sur". Recordemos brevemente este último cuento:

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan

¹³ "Soy un buen argentino y un buen judío"; dos páginas más adelante: "Soy un buen argentino".

Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino.

No reniega de ser el judío. Al contrario, con una típica paradoja borgeana dice que, precisamente por ser judío, no cree que Israel deba tener un estado propio. ¿Y por qué? Porque convertiría a la nación judía en un estado típico, con instituciones, lengua y tradiciones únicas.

Firme y tranquilo, [Fischbein] solía condenar el sionismo, que haría del judío un hombre común, atado, como todos los otros, a una sola tradición y un solo país, sin las complejidades y discordias que ahora lo enriquecen.

Era bien argentino y bien judío. Esto no tiene nada de extraño en Borges, y no tanto por la realidad histórica de Buenos Aires en el siglo XX (donde se editaron, por ejemplo, un número enorme de textos en yiddish) sino por las ideas que Borges desarrolla en “El escritor argentino y la tradición”, y que son una manera de explicar por qué una cultura colonial y dependiente como la argentina es, en realidad, una cultura que no le debe nada a ninguna otra –que no le debe nada porque todo lo que tomó, al no tener nada, lo arrebató de pleno derecho y sin necesidad de pedir permiso, y ahora es tan dueña de la *Ilíada* o de la Capilla Sixtina como del mate o el facón.

Porque lo que define no es el linaje, dice Borges. No es la genealogía. No es ser hijo de reyes o emperadores, como pueden decir los griegos y los italianos, incluso los alemanes y los ingleses. Es lo que uno hace ahora con los elementos de que dispone. No importa de dónde llegaron, ni hace falta que provengan del mismo país para pertenecer a su tradición nacional. Pero esta pluralidad solo es posible de modo tan radical en un país sin tanto capital simbólico.

De una aristocracia de las literaturas, Borges pasó a una democracia. Con eso justificó su propia obra, que no se “achica” frente a la de ningún europeo o norteamericano, y también justificó que nada es más argentino que hablar de infinitos en el tiempo, de eternidades en el espacio, de temporalidades duplicadas, de realidades contradictorias.

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.

Y en esto somos iguales a los irlandeses, que llegaron mucho más lejos que los ingleses.

Algo semejante, según Borges, pasa con los judíos. Estos forman parte de la tradición occidental pero no se sienten atados a esta tradición por ninguna veneración especial, al contrario de lo que pasa, con mucha claridad, con los franceses o los alemanes. Por eso, para ellos es más fácil innovar dentro de esa misma cultura, dice Borges.

Vimos que Fischbein rechaza el nacionalismo judío precisamente porque es profundamente judío, y podemos enriquecer esta caracterización vertical con textos análogos como “El escritor argentino y la tradición”. Allí, Borges escribe:

Los nacionalistas [argentinos] simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

No tiene nada de casual que el protagonista de “El indigno” sea un judío argentino. Porque no hay nada más judío que un judío argentinizado, ni nada más argentino que un argentino judío. Judíos y argentinos nos caracterizamos por la mezcla, y combinados, más todavía. Acá hay un elemento vertical muy fuerte: la riqueza del cosmopolitismo, la necesidad de “traicionar” los elementos locales.

Con este elemento se conecta el Fischbein del relato y el Borges ensayista de los 30. Los dos desprecian el nacionalismo. Los dos ponen el acento en la posibilidad de apropiarse de tradiciones ajenas. Y Borges sitúa a este protagonista precisamente en un cuento en el que reescribe el final de la novela de su coetáneo Roberto Arlt, que él conoció a sus veintitantos años. Nuevo cruce armónico de niveles: Fischbein, que se apropia como personaje de otro personaje (Astier), defiende la apropiación sin prejuicios de una cultura por parte de otra. La relación entre los textos, vertical, se cruza con el otro eje vertical que es la perspectiva sobre lo propio y lo ajeno.

No hay que considerar las tradiciones como propiedades privadas, es lo que piensa Fischbein, pero también Borges. Por eso, reescribe aquí el cuento de Arlt.

Otro aspecto central es que para Borges los temas no interesan tanto. No tienen nacionalidad, además. Los temas italianos son muy ingleses, porque los explotaron Chaucer y Shakespeare. Por eso Borges puede hablar de mitología. Pero por eso también puede retomar una historia arlteana con desparpajo.

Esto puede leerse como un elogio del plagio. Y me parece que Piglia, cuando considera al plagio una práctica digna, es el más borgeano de los escritores. Ellos, como varios otros, sugieren que la originalidad era una afectación romántica.

La verdad es que se lo podían permitir porque espontáneamente eran muy personales, aunque se propusieran imitar. Esto también pasa con “El indigno”.

En algún otro cuento Borges escribe que “la ambigüedad es una riqueza”¹⁴. No quería limitarse a un solo pasado, a un solo estilo, o a un solo mundo, aunque fuera el mundo “real”, entre comillas. Creo que en esto ha perjudicado mucho al realismo argentino, el que hubieran podido desarrollar secuaces de Arlt o Piglia, y que luego tuvo unos pocos picos pero nada, me parece, comparable a Vargas Llosa, que no es un escritor tan grande como Borges, si bien quizá sea una influencia por lo menos tan saludable para un escritor joven, por su amor a la realidad única que percibe con ingenuidad en la calle o en los salones o en la selva.

Borges tiene ese amor, pero mezclado con una desconfianza por lo real que lo vuelve más amplio y a veces inabarcable.

Fischbein opina que “gauchos judíos no hubo nunca”. No pudo interpretar a San Martín como héroe; sí a Francisco Ferrari, un compadrito que defendió a su tía y a su madre. Lo consideraba un “dios”, y a ese dios le pregunta:

—¿Usted me tiene fe?

¹⁴ El *Quijote* de Pierre Menard es más ambiguo que el de Cervantes, “pero la ambigüedad es una riqueza”.

Nótese la inversión: no se pregunta si él le tiene fe al dios sino todo lo contrario. El dios le dice que sí. Y a ese dios él traiciona.

En esto conecta (verticalmente) no solo con *El juguete rabioso*, sino con “Tres versiones de Judas”. En ese cuento se plantea la probabilidad de que Judas haya cometido un sacrificio tanto o más grande que el de Jesús, o incluso que sea el Jesús real. La idea es que rebajarse a la cruz no es nada comparado con rebajarse a la traición, y esa idea está dando vueltas ya en *El juguete rabioso*, que puede haber tenido alguna influencia en la concepción de la traición de Borges, que es clave para “Tres versiones de Judas”, para “El indigno”, y también en general para toda su obra.

El dios de “El indigno”, igualmente, no tiene nada que ver con el dios que le aprieta el pecho a Astier. Es casi una manera de decir “héroe”. Aquí hay otro elemento vertical clave, la religiosidad o más concretamente el sentido del misterio, esa sensación de que hay mucho más de lo que parece a primera vista.

En Borges el misterio es lógico y se descubre en contradicciones lógicas que denuncian la irrealidad del mundo, como en la carrera de Aquiles y la tortuga, que nunca se acaba porque primero Aquiles debe recorrer la distancia hasta donde está la tortuga, que salió con ventaja, pero cuando llegue al punto donde la tortuga estaba inicialmente esta ya habrá avanzado, y cuando alcance el nuevo punto la tortuga de nuevo habrá avanzado, y así hasta el infinito.

En Arlt el misterio es inefable. Solo hay signos visibles aquí y allá. El único que tiene realmente sentido del misterio, me parece, es Arlt.

Fischbein relata que en una ocasión Ferrari aterrizó a un vecino de San Cristóbal:

El de San Cristóbal se fue, con bigote y todo.

Que se haya ido es algo horizontal, que lo haya hecho “con bigote y todo”, vertical. Y aquí se distingue muy claramente el habla de Fischbein, tan diferente de la del narrador. “Con bigote y todo” es un ideograma que descubre, en este caso, no una ideología subyacente sino una oralidad diferenciable. Es una anomalía, un gesto de distanciamiento.

Que en última instancia, escribe “Borges” (narrador) es algo que Borges (autor) no quiere disimular. Por eso siembra el texto de sentencias. Por ejemplo:

La amistad no es menos misteriosa que el amor o que cualquiera de las otras faces de esta confusión que es la vida. He sospechado alguna vez que la única cosa sin misterio es la felicidad, porque se justifica por sí sola.

Otra:

Mientras dura el arrepentimiento, dura la culpa.

Otra:

Todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros.

De este elemento atemporal, enteramente vertical, el narrador deduce otro que se cruza con lo horizontal:

Yo sentía el desprecio de la gente y yo me despreciaba también.

Aquí nos encontramos con una especie de determinismo social: como los demás nos ven, así somos, y no podemos hacer nada para escaparnos. Esto tiene que ver con la filosofía idealista inglesa, de la que Borges era fanático y cuyo lema, simplificando mucho, era: *esse est percipi*, o sea: *ser es ser percibido*. Si nadie nos percibe, no existimos. Si nos perciben de tal manera, así somos. En la materialización de este precepto universal en un tiempo y un espacio (en la horizontalización de un elemento vertical como el aforismo *esse est percipi*) se funda el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde los objetos cambian o desaparecen cuando son mal recordados u olvidados. En “El indigno” esto pasa en el ámbito social: “todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros” puede ser una suerte de máxima, pero cuando se encarna en una historia concreta, se horizontaliza.

La idea aparece también en Mirtha Legrand, que en esto es muy borgeana:

Como te ven, te tratan. Si te ven mal, te maltratan.

Pero Fischbein llega más lejos y dice: como nos ven, así somos, y mejor adaptarnos a la imagen que los demás tienen de nosotros porque es la única verdadera.

Fíjense que es también el reverso de la máxima existencialista, según la cual el infierno son los ojos de los otros, porque nos impiden escondernos. Acá no nos muestran nada oculto. Son el garante de la realidad o, más que eso, son quienes crean la realidad que somos. Hacen que nos volvamos reales. Nuestra responsabilidad individual no pesa nada. Y si para los existencialistas la libertad es una fatalidad, algo inevitable, para Borges la fatalidad es una libertad, es decir, libremente tenemos que aceptar la fatalidad, solo eso nos hace libres. Creo que acá hay una oposición bastante neta y una cercanía de Borges con la filosofía estoica.

Fischbein, entonces, está convencido de que como a uno lo ven, uno es. Eso no se puede cambiar. Él se ve despreciable y quiere hacerse despreciable. Quiere que Ferrari lo vea como el ser despreciable que él siente que es. No lo logra. Entonces recurre a la traición. Pero no lo hace porque elija una entre varias acciones. No tiene alternativa.

De nuevo, la clave de esta actitud aparece, por un lado, en “Tres versiones de Judas”. Por la economía divina, Judas no podía más que traicionar. Si no, el plan maestro se derrumbaba. Algo semejante le sucede a Fischbein.

La perspectiva de “El escritor argentino y la tradición” es análoga. Borges ya dijo que el escritor es argentino porque es argentino. No puede ser otra cosa. Y cuando habla de ruiseñores y Minotauros es cuando más argentino es:

O ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo,
o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

En esta frase se entrecruzan dos elementos verticales que parecían muy separados: el tema del judío y del argentino, que no pueden ser nacionalistas porque su esencia es la mezcla; y el de la libertad, que es ilusoria.

El cuento de Borges, que es una historia pura, también es un modo de refractar estas convicciones más o menos supratemporales y verticales que tuvo el autor a lo largo de las

décadas. Creo que la mejor manera de ver esto es separar los elementos verticales y determinar dónde se intersectan con otros elementos verticales.

¿Se acuerdan de la carnicería que describía Borges en *Fervor de Buenos Aires*, la que manchaba la calle como un insulto?

En “El indigno” hay una fábrica de paredes rojas que en el recuerdo se confunden con el rojo del poniente.

¿Y se acuerdan del inicio de “El indigno”, con su idea de que la imagen de la ciudad es anacrónica y de que en el pasado era más hermosa?

En *Fervor de Buenos Aires* Borges escribe:

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente. (“Arrabal”)

Es decir, todo lo contrario. La ciudad que en “El indigno” es sobre todo pasado, aparece como futuro en *Fervor de Buenos Aires*. De la velocidad vanguardista y de poner la mira en el futuro, el narrador borgeano (o el yo poético) opta por la nostalgia.

El paso del tiempo se nota ante todo en otro elemento vertical. El joven Borges practicaba la adjetivación vistosa y agotadora (“No arriesgue el mármol temerario / gárrulas transgresiones”), la vivacidad extraordinaria (“leguas de temporal y de arena que desde el fondo del desierto se agolpan”), la intensidad incansable (“Cada arbolito es una selva de hojas”). También el amor por el concepto (“el muerto no es un muerto: es la muerte”).

El Borges maduro se vuelve más sencillo, parece más apagado. Hay, sin embargo, muchas constantes verticales, que muestran que la “evolución” es ilusoria: posición privilegiada del “raro” (judío, argentino); rechazo del nacionalismo; defensa de la fatalidad, que debe aceptarse sin remilgos; valoración de la traición y la transgresión en general; amor por las máximas universales; horror por la frase vulgar (no por la incorrecta o popular, sino por la común: Borges, en lenguaje, siempre es distinguido, y prefiere ser afectado antes que parecido al vecino); horror por el fluir natural de la oración (que también espantaba a Flaubert o a Joyce).

En este sistema, el elevado no es el rico o el aristócrata, sino el distinto. Lo mismo sucede con el Arlt tardío. Pero cuidado, en *El juguete rabioso* el raro todavía no vale nada, es solo el señalado de la mano de Dios. Sí será el héroe de la narrativa arltiana posterior.

Aquí sí se ve una evolución: Astier pasa de una infancia con valores casi socialistas, en los que defiende la cultura fina de las clases elevadas, a una juventud de desprecio por el inferior social, por lo que llama la “chusma” y la “canalla”, con un odio que no es tanto de clase como debido a las frustraciones y miserias que su clase le impone. La misma evolución se ve en las lecturas de Astier. En un primer momento consume autores prestigiosos, solo después pasa a los populares, deliberadamente. (Las primeras páginas de *El juguete rabioso*, con su referencia a la literatura bandoleresca, extremadamente popular, son sin duda posteriores a la redacción del episodio del robo a la biblioteca, con su comentario de autores prestigiosos). Los personajes también evolucionan: de personas jóvenes y hermosas a personas con algún tipo de desbarajuste físico, de Irzubeta al Rengo, aunque en este punto, desde luego, el recorrido posterior será más radical. Astier todavía no es Erdosain.

Fischbein es una suerte de Astier maduro, aunque se declare socialista (como en todo caso el Astier joven, más que el maduro, en la novela de Arlt).

Para terminar, quiero señalar un elemento vertical importante en el cuento de Borges.

Ferrari cae por un malestar político: en la primera redada no lo detienen, en la segunda sí. No había cambiado nada, salvo que había caído en desgracia con el caudillo de la parroquia. Y en el asalto lo matan simulando un combate. No cae por delincuente, sino por apoyar al bando equivocado. Esto es un elemento vertical, un “indicio” en la terminología de Barthes: algo que no transcurre en el tiempo, que no se conecta temporalmente con la trama principal salvo por un resquicio, y que no es esencial salvo en tanto sitúa la historia en un entramado social reconocible de corrupción institucionalizada, uso de la justicia para fines personales como la venganza, etc. Este elemento que conecta de modo directo con la realidad política falta en Arlt, aunque la conexión sutil, sugerida, sí que está. Y podemos decir también que, en realidad, es más fuerte, justamente porque es menos obvia.

V. Conclusiones

Con esto paso a señalar brevemente las diferencias y semejanzas verticales de los cuentos. Empiezo por las diferencias. La primera: Astier relata su propia historia; la de Fischbein está enmarcada (mediada, necesariamente, por el segundo narrador). La segunda: Astier relata *in fieri* o, dicho de modo más informal, “en caliente”. En el primer capítulo no sabe lo que le pasará en el segundo, etc. La distancia entre el viejo Fischbein que narra la historia y el joven Fischer que la protagonizó, en cambio, es explícita. Tercera diferencia: al contrario que Astier, Fischbein tiene algunos medios económicos y no parece que tenga que trabajar para sobrevivir. Cuarta: Astier nunca se toma en serio al Rengo, aunque diga lo contrario. Fischbein, de adolescente, realmente idolatraba a Ferrari.

¿Por qué estas diferencias pertenecen al plano vertical? Porque conciernen a rasgos que se encuentran fuera de la línea cronológica sucesiva de los relatos, si bien, desde luego, tienen un gran impacto en esa línea horizontal que, por lo demás, también los condiciona.

Pasemos a las semejanzas. La primera: Astier es el Rubio, Fischbein el Rusito (pelirrojo). Estos colores de pelo siempre fueron minoritarios en Argentina, y apuntan a los orígenes de ambos protagonistas y sus familias. Segunda: ambos son adolescentes; Astier tiene catorce años al inicio de la novela y cumple un par más en los capítulos siguientes, mientras Fischbein tiene quince en el momento de los hechos. Tercera: para ambos, los dos, los criminales/compadritos no tienen nada reprochable. Sobre esta última semejanza volveremos.

Vimos que en su aspecto horizontal, las dos historias son casi iguales.

Algo análogo sucede con la novela griega medieval, del siglo XII, estudiando la cual se me ocurrió la idea de este librito. Ese tipo de novela medieval, en su trama, parece una simple copia de la novela griega tardo-antigua, debida a autores como Longo (*Dafnis y Cloe*) y Heliodoro (*Las Etiópicas*). Y esto era verdad, pero solo si se la considera horizontalmente. Verticalmente, la novela griega medieval tiene poco que ver con la tardo-antigua. Esta división en niveles permite precisar sus diferencias, que pronto se vuelven muy visibles.

Verticalmente, también podría parecer que Arlt y Borges tienen poco en común, al contrario de lo que sucede horizontalmente. Arlt ama las descripciones demoradas y

sentidas; Borges las apura. Arlt no emite verdades universales; Borges las apila. Arlt no da datos sobre la política circundante; Borges sí, aunque lo haga de manera algo abstracta. Arlt tiene un sentido del misterio muy desarrollado; Borges menos. Arlt es pura interioridad; Borges rehúye la interioridad directa (no la que se manifiesta por acciones o diálogo).

Podría parecer que el nivel vertical muestra que las obras son mundos aparte, más allá de sus semejanzas horizontales. Yo creo, al contrario, que en el nivel vertical aparece un punto de contacto muy sustancial. Tiene que ver con lo que Chesterton llama “conspiración de la moralidad”. Arlt y Borges eran odiadores de la sociedad estándar tal como se hallaba constituida. Eran inconformistas. Se daban cuenta, como Chesterton, de que una sociedad puede ser pura apariencia, y no por la virtud oculta de algunas pocas buenas personas desconocidas, sino por los premios y castigos distribuidos de manera monstruosa. Y estos premios y castigos mal distribuidos no eran un accidente. Eran sistemáticos. En esta sociedad, el buen ciudadano es el más peligroso de todos. El traidor es el que lo desenmascara, aunque en el proceso se pierda, aunque él sea tan bajo como el buen ciudadano, salvo porque no se engaña acerca de su propia valía.

La figura del traidor sin causa, el traidor porque sí, es la del inconformista. Y su altura radica en que no se trata de justificar, no explica su vileza. La acepta, la pone en primer plano. Su traición, en realidad, sí tiene causa, pero es sistémica, no puede explicarse con el traicionado ni con la policía ni con el delito puntual que iba a cometerse.

La figura del traidor como héroe inconformista es la clave de bóveda de *El juguete rabioso* y de “El indigno”. También de *La divina comedia*, donde Judas ocupa el centro de la tierra. En Borges y Arlt puede postularse un esquema análogo: el traidor aparece en el corazón del universo narrativo. Esto no se debe únicamente a la importancia del traidor en la trama, sino a la práctica permanente de la traición y la transgresión como política simbólica.

Borges dice en “El indigno” que “los sórdidos hechos” no importan. Importa la relación del narrador con el compadrito. Está diciendo que los elementos horizontales no importan. Importan los verticales. Nosotros agregamos que sin los elementos horizontales los verticales no pueden existir. En narrativa, necesitan una sucesión donde anidarse. Lo mismo ocurre con la figura del traidor esplendoroso, que es el elemento vertical por excelencia en estas dos obras, y que muestra armónicamente su punto de contacto también vertical.

POSDATA 2025

El grueso de este libro fue escrito para una conferencia pronunciada en 2019. En esa época yo vivía en una isla de Tigre y recuerdo vívidamente la relación entre los pulsos del río y los de la escritura. Mi proyecto era doble. Por un lado, aplicar a textos muy conocidos del sistema literario argentino, con relaciones bien estudiadas, una técnica que me estaba resultando útil para abordar las novelas griegas del siglo XII: la distinción entre planos horizontales y verticales en el relato. Por el otro, buscaba completar un libro que tiene por título tentativo *Teoría de la traición argentina*.

Esta “lectura vertical”, que releo cinco años después, tiene cierta unidad en la brevedad que no quisiera romper. Sí me parece oportuno señalar algunos aspectos en los que este librito no profundiza, con algunos señalamientos de lo que sería mi lectura actual.

1. (PÁG....., “Un ejemplo es el cuento “El tío Wiggily en Connecticut” (1948), de J.D. Salinger”)

El cuento de Salinger, sobre Jimmy Jimmereeno y compañía, ya no me parece el más adecuado para ilustrar la diferencia entre niveles. Las historias del amigo imaginario y la del amante muerto, que se iluminan entre sí, son igualmente horizontales. Sí es cierto que, si bien son horizontales en sí mismas, el vínculo que tienen entre sí no es el típico de los elementos horizontales. Las series se interrelacionan de una manera muy particular, que tal vez podamos llamar vertical.

El ejemplo puede defenderse porque apunta a un símbolo y quizás a un arquetipo, el del Traidor o el Inconstante (la madre infiel a su amor de juventud, la hija infiel a su amigo imaginario), o, mejor, el de la Oportunidad Perdida. También porque las series horizontales, cuando las conocemos por entero, se vuelven verticales en nuestra memoria, sin tiempo, simultáneas. Lo mismo pasa con obras enteras. Yo puedo recordar la *Ilíada* en general, sin sucesión, y a Héctor a la vez como un valeroso guerrero y como uno que huye cuando lo persigue Aquileo, sin desplegarlo en el tiempo. Este carácter horizontal-vertical de obras ya leídas es comparable a lo que nos sucede con las personas. Yo conozco a varias de las personas presentes en la primera conferencia “verticalmente”. Las miro y sé, hasta cierto punto, qué y quiénes son. No me hace falta hacer un recorrido cronológico por las acciones

que llevaron a cabo (un recorrido horizontal). Los conozco orgánicamente, fuera del tiempo, por más que acciones pasadas y sin duda futuras vayan a cambiar esa imagen vertical.

2. (PÁG....., “Este es el mecanismo habitual de los cuentos, según Ricardo Piglia: la oposición de una trama visible a otra oculta que se revela recién sobre el final”).

Piglia suele insistir en esto: el cuento es un tipo de relato que encierra un secreto, pero “no se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación”. Por el contrario, el secreto es producido por el modo enigmático de contar. Existe una historia superficial bajo la cual, secretamente, transcurre una trama subterránea. Esta se hace explícita solo al final, cuando irrumpe y se entronca con la trama visible.

En líneas generales, considero que la clave no es tanto entre historia visible o superficial y secreta o subterránea, sino entre nivel horizontal y vertical.

La trama subterránea me parece solo una de las muchas formas que puede adoptar el cuento. Quizá convenga explicarla según categorías horizontales y verticales. En general, el nivel no es vertical, aunque pueda serlo. En ese caso, no solemos hablar de historia subterránea, sino de misterio. No se trata de un misterio de policial, sino de un misterio más metafísico, relacionado con el milagro y la extrañeza que causa la existencia. Muchos cuentos de Kafka o Chéjov entran en esta categoría. Su misterio que no se resuelve en la trama, con la revelación de una serie subterránea, sino en la interpretación.

No son estos los cuentos que Piglia tiene en mente. Recordemos que niega explícitamente que el sentido oculto se resuelva por la interpretación; se resuelve por una narración enigmática que se divide en niveles superficial y subterráneo. Notemos que ambos pertenecen al nivel horizontal, aunque conecten entre sí verticalmente. La trama subterránea es tan horizontal como la visible, solo que se la presenta a través de los intersticios de la primera. Suele transcurrir paralelamente a la trama principal, o explicar efectos visibles misteriosos en esta. La completa de un modo que tiene que ver con la sustitución y la metonimia, no con la acumulación y la metáfora.

A esto apunta Piglia cuando niega que el sentido oculto dependa de la interpretación. Los relatos que deben ser interpretados son metafóricos: sucede con los textos religiosos, filosóficos, poéticos, y con muchos cuentos de Kafka o Chéjov. Los que se

completan por una sustitución de elementos, en cambio, son metonímicos. Estos son, para Piglia, los cuentos propiamente dichos.

La historia visible es semejante al truco de un ilusionista, que lleva la atención del auditorio en una dirección y lleva a cabo la acción secreta sin que nadie lo note. Es el mismo mecanismo del chiste (ver el siguiente punto). El cuento más espectacular y efectista suele ser así. No siempre se trata de un efecto, claro. Algunos autores logran resultados extraordinarios en una forma artística genial, como sucede con Faulkner o Borges.

Pese a esto, hay muchas otras formas de cuento tanto o más interesantes para explorar. No es necesario reducir al cuento a una interacción de niveles, uno visible y uno subterráneo. Muchos grandes cuentistas no se rebajan a los trucos de ilusionista que esta división en niveles requiere. Estos autores no tienen tramas subterráneas, al menos no como principio constructivo generalizado.

Una última observación sobre el asunto: dos series pueden ser horizontales, al estar compuestas de elementos horizontales, pero vincularse verticalmente. Así, una cosa es el nivel de la serie en sí misma (horizontal y vertical) y otra su tipo de relación con otras series (horizontal o vertical).

El eje horizontal puede ser visible o invisible. Lo invisible, generalmente, se pasa bajo silencio a través de la elipsis. Si los rastros que permiten entrever la trama invisible son muy escasos, o fragmentarios, u oscuros en exceso, esta trama se acerca a una serie vertical por no estar del todo ahí, por su carácter evanescente y conjetural, más que presente.

3. (PÁG....."‘‘Había una vez... truz’ tiene la forma típica de la broma clásica’’).

El famoso chiste o breve cuento ‘‘Había una vez... truz’’ no solo muestra el choque de dos series. También obliga a resignificar retroactivamente lo ya emitido horizontalmente. Hay que cambiar cortes de palabra, acentos, etc. Como dice Borges en esa frase que siempre tengo en la cabeza a la hora de escribir novelas: ‘‘Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal’’ (‘‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’’). También con

“Había una vez... truz”, de un modo más evidente y, por ende, superficial, nos damos cuenta incluso retroactivamente de que nada es lo que parecía. El mecanismo es el mismo, tiene que ver con la discordancia de niveles, e importa poco que acá sea tan sencillo.

Shklovski, en su *Teoría de la prosa*, se ocupa de la novela de misterio y señala que su mecanismo es semejante al del acertijo, agregando que en un acertijo no hay simplemente un paralelismo entre la serie aparente y la serie que resulta ser la real, simplemente sugerida por la primera serie. Hay una variedad casi infinita de series posibles. Esas series posibles pertenecen al eje vertical. También las sustituciones, propias de los acertijos eróticos, donde el término decente sustituye al indecente, pero a la vez lo deja entrever. Se trata de una cuasi-alegoría, de un tipo de metáfora, y el proceder es una explotación extrema del nivel vertical. La clave es que un objeto *sustituye* al otro. Sirve principalmente para ocultarlo. Esta es, según Shklovski, la clave de la novela de misterio: una horizontalización tácita de un elemento de la serie vertical (la palabra indecente ocultada por la decente, la confesión ocultada bajo la coartada falsa, etc.). El elemento explícito suele revelarse como inconducente. Se lo debe reemplazar por el real y reordenar, en consecuencia, el resto de la serie: una técnica que podríamos llamar del anagrama y que aparece en incontables relatos policiales.

Algo semejante a lo que ocurre con los acertijos se verifica en los juegos de palabras (*puns*, *calembours*). La serie vertical no solo enriquece la horizontal. Por el contrario, es necesaria para corregir el elemento horizontal falso.

En las historias basadas en paralelismos, típicas de las aventuras, en cambio, una serie horizontal ilumina a otra igualmente horizontal. Los ejemplos del cuento “El tío Wiggily en Connecticut” de Salinger o *La playa* de Garland basta para ilustrarlo. Puede darse también que la serie vertical, subrayada, ilumina la horizontal. Pero no la sustituye. Simplemente la enriquece. Ambas son verdad a la vez. Esto quizá se debe a que, casi por definición, el autor de policiales busca confundir al lector, llevarlo por un laberinto, para luego sorprenderlo con la solución “correcta” que, sin embargo, siempre habría podido deducir de haber leído con la suficiente atención.

Un ejemplo de bolsillo: “acá hay gato encerrado”. La frase significa “esto se siente raro, hay un dato clave que no conocemos”. Si un niño preguntara “¿dónde puede estar el gato?”, tendríamos que explicarle que no hay ninguno. Solo hay una incógnita. Aquí se lleva

a cabo una sustitución de elementos del plano vertical (gato/misterio). El procedimiento es típico del acertijo, el juego de palabras y el policial.

En una frase como “sus dos luceros me enceguecen”, en cambio, no hay sustitución sino condensación. Si un niño preguntara “¿dónde están los luceros?”, podríamos decirle que el texto se refiere a unos ojos que brillan como luceros. Los luceros están allí; un poeta puede alegar que los está viendo y que al denominarlos de ese modo está resaltando una cualidad de los ojos en cuestión. Este procedimiento metafórico, por condensación, es típico de los relatos contruidos con paralelismos.

En ambos procesos, por sustitución y por condensación, la clave está en la relación de uno o varios elementos de la serie horizontal con otro que se le conecta verticalmente. En el primer caso, el elemento vertical borra y sustituye al otro; así se resuelve el enigma. En el segundo, coexiste con él, lo enriquece; así se comprende en varios niveles.

El paralelismo puede ser por contraste, como cuando alguien muere (“sus ojos se cerraron”) y el resto de las cosas, inmunes a esa muerte, continúan como siempre (“y el mundo sigue andando”). Aquí, nuevamente, las dos series son plenamente reales a la vez. Otro ejemplo aparece en la canción *Seasons in the Sun*: “Goodbye Michelle, it's hard to die / When all the birds are singing in the sky” (“Adiós, Michelle, es difícil morir / cuando todos los pájaros están cantando en el cielo”). Un ejemplo de Borges: en el inicio de “El Aleph”, el narrador se asombra de que, contemporáneamente a la muerte de Beatriz Viterbo, se renueven las publicidades de cigarrillos en Plaza Constitución. Uno de Arlt, ya citado más arriba, en el cuarto capítulo de *El juguete rabioso*: “El piso estaba cubierto de aserrín, en el aire flotaba el olor de sebo, enjambres negros de moscas hervían en los trozos de grasa amarilla, y [...] afuera estaba el cielo de la mañana, quieto y exquisito, dejando caer de su azulidad la infinita dulzura de la primavera.”

4. (PÁG., “esa comedia humana arltiana [...] cuenta [...] con descripciones según categorías verticales”).

Hay elementos que ocupan espacio en el texto, y conllevan cierto tiempo de lectura, pero no transcurren en el tiempo del mundo narrativo, el mundo del relato. Un ejemplo son las descripciones. Llamamos verticales a los elementos descriptivos, reconociendo que lo son solo en el mundo narrativo. En el texto, en el nivel de los sonidos que se pronunciarán, son

horizontales. Otros elementos, como el simbolismo de un personaje o su carácter arquetípico, pueden ser puramente verticales a la vez en el texto y en el mundo narrativo.

Elementos visibles como cosa o cualidad (por ejemplo el azul del mar), no como eventos o procesos (como la caída de una bicicleta), suelen valer ante todo como verticales.

5. (PÁG....., “las diferencias y semejanzas verticales de los cuentos”).

En este librito se habla mucho, sin nombrarla, de la intertextualidad, es decir de la relación entre dos textos diferentes. El principal ejemplo de intertextualidad tiene que ver con el correlato entre el último capítulo de *El juguete rabioso* y “El indigno”. Surge la pregunta acerca de si la intertextualidad tiene algo que ver con la verticalidad. Creo que puede ser de elementos verticales (la figura del Bromista) u horizontales (un guión de “robo que termina mal”, por ejemplo) en dos o más textos de los cuales uno influye al otro.

Aunque los elementos sean verticales u horizontales, la relación entre uno y otro texto es, en sí misma, vertical. En “El indigno”, existe una intertextualidad horizontal, fundada en la semejanza de trama. Pero la intertextualidad tiene también que ver con el simbolismo, el arquetipo del traidor cuyo modelo es Judas y demás; estos elementos son verticales. Incluso en el primer caso, la relación entre la trama de Borges y la de Arlt solo es visible si presuponemos un nivel vertical que las conecte. Así, la intertextualidad permite poner en relación tanto elementos verticales como horizontales, pero su modo analógico de proceder, por semejanzas y diferencias, es vertical.

6. (PÁG., “Menciono al pasar que los elementos horizontales pueden aparecer en desorden cronológico.”)

Las narraciones suelen contar con un plano horizontal troncal: la trama del relato principal. Hay excepciones, como *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, de Murakami, o “La noche boca arriba”, de Cortázar, donde no es claro si hay un plano horizontal preponderante. Pero en la mayor parte de las narraciones sí suele ser claro. Este plano puede dividirse en escenarios: por ejemplo, lo que hace Telémaco por un lado y Odiseo por el otro en la *Odisea*. Más en general, las aventuras de otros protagonistas del mismo mundo narrativo pueden ser consideradas provincias secundarias de ese mismo mundo.

El plano horizontal troncal puede conectarse a través de una línea témporo-causal continua con otros relatos pasados o futuros: por ejemplo, el relato de Odiseo ante los feacios sobre sus aventuras pasadas. Más en general, puede estar dividido secuencialmente, y narrarse primero lo que ocurrió en segundo término, como sucede en las *Etiópicas* de Heliodoro.

Suele haber también planos horizontales secundarios. Aunque sean horizontales en sí mismos, están conectados verticalmente con el plano horizontal principal. Un ejemplo son los relatos enmarcados. Pueden tener una función vertical manifiesta, como las parábolas de los evangelios, que suelen ilustrar algún aspecto moral. En ocasiones, su relación con el plano horizontal troncal es mucho menos obvia. Un ejemplo es la “novela del curioso impertinente”, incluida en *Don Quijote de La Mancha*. Esta novela, por lo demás, presenta un mecanismo basado en confundir el plano horizontal paralelo (las historias de caballerías leídas por el protagonista) con el principal (su vida en una realidad nada caballeresca). El mecanismo suele tomar la forma de “no distinguir la fantasía de la realidad”, el plano horizontal troncal de los secundarios. Un ejemplo es el de Don Quijote subiendo a las tablas del teatro para defender a los desprotegidos. El mismo mecanismo aparece en el *Fausto* de Estanislao del Campo.

Los niveles horizontales secundarios o derivados pueden ser de distintos órdenes. Señalo unos pocos: lo subnarrado o sugerido por elipsis; el intertexto; el desorden temporal (*flashbacks*, etc.).

Aclaro aquí que la falta de linealidad tiene muchas variantes más sofisticadas que la simple violación del orden cronológico. También que este librito tal vez dé la impresión de que la grandeza de un narrador suele apreciarse en su eje vertical. Esto es un poco cierto, pero no es la verdad entera. Un ejemplo bien estudiado es Homero: para subrayar el alcance y la implicancia de una acción, suele narrar una acción pasada análoga; para subrayar la urgencia de una trama, suele señalar tramas paralelas que operan al mismo tiempo. Su nivel horizontal, que no es lineal ni estático, le da dimensiones nuevas al vertical.

PARA SEGUIR LEYENDO

De Roberto Arlt, en la actualidad se leen ante todo *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931); estas últimas son en realidad una sola novela. Escribió también obras de teatro muy populares, como *Trescientos millones* (1932) o *La isla desierta* (1937). Sus *Aguafuertes porteñas* (1933) siguen siendo disfrutables, desfachatadas y adictivas. De sus libros de cuento, el más difundido es *El jorobadito* (1933). Hay un libro tan vigoroso sobre Arlt que vale la pena mencionarlo: *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965), de Oscar Masotta.

El centro del canon de Jorge Luis Borges, probablemente, sean los cuentos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), junto con varios ensayos como “El escritor argentino y la tradición” y un puñado de poemas como “Fundación mítica de Buenos Aires”. Quien quiera adentrarse en su narrativa, quizá podría comenzar con *El informe de Brodie* (1970), seguir con *Historia universal de la infamia* (1935), y luego pasar a *Ficciones* y *El Aleph*. La biografía, o pseudo-biografía *Evaristo Carriego* (1930), suele generar pasiones raras de encontrar fuera de la narrativa de ficción. Varios ensayos de *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952) han cambiado el modo de leer de generaciones enteras de argentinos. Uno de ellos disparó la fama mundial de Borges, ya que lo cita Foucault en el inicio de *Las palabras y las cosas*. Un clásico accesible sobre este autor es *Borges, un escritor en las orillas* (1995), de Beatriz Sarlo.

OBRAS, AUTORES Y PERSONAJES

Nota: aquí aparecen algunas obras, autores, personajes y conceptos que parecen centrales para los argumentos presentes en este librito. No se trata de una recopilación exhaustiva.

bandoleresca (literatura): literatura de bandidos (bandoleros) o, más en general, de aventuras en estado puro.

bovarismo: tendencia a confundir la verdad de las obras literarias con la verdad del mundo circundante, y a tomarse a uno mismo como héroe novelesco o romántico. Deriva su nombre de Emma Bovary, protagonista de *Mme. Bovary*, de Gustave Flaubert, que pretendía trasplantar las emociones y aventuras de las novelas que leía a su opresiva realidad de provincia. Ya Don Quijote padecía de un tipo muy particular, no romántico, de bovarismo.

catálisis (Barthes): corresponden a las acciones secundarias en una trama; se oponen a las funciones cardinales. Por ejemplo, es una catálisis que James Bond beba whisky. El elemento podría eliminarse y la trama no cambiaría de modo sensible. Pertenece al plano horizontal. Como indicio, la misma acción puede cumplir una función vertical; señala que Bond está a la moda, no lo aflige ninguna preocupación, etc.

caudillo de la parroquia: el caudillo es un líder, habitualmente no consagrado como tal por medios institucionales; la parroquia vale por “barrio” o “zona”. Un caudillo de parroquia es un hombre de liderazgo informal, pero efectivo, en una circunscripción territorial poco extendida.

código proairético, código cultural (Barthes): en su teoría de los códigos presentes en una obra literaria, Barthes describe al código proairético como aquel que abarca las acciones; se relaciona con sus funciones cardinales y catálisis. Crea tensión sobre lo que sucederá más adelante en el relato. El código cultural, por su parte, es aquel que remite a un acervo común de una cultura determinada, incluyendo saberes, refranes, sensibilidades habituales, etc. El primero es preponderantemente horizontal, el segundo preponderantemente vertical.

Estructuralismo (estructuralistas): movimiento interdisciplinario que tuvo su mayor esplendor en los 60 y los 70 en Francia. Influido por la lingüística de Saussure y, en menor medida, por el formalismo ruso, ponía el acento en el conjunto más que en las partes, dejaba en un segundo plano al sujeto y a la semántica, y tenía debilidad por las clasificaciones y taxonomías.

fático (función del lenguaje): en el esquema de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson, la función fática es la que permite verificar si el canal es operativo; en esta función no se transmite información o emociones, simplemente se verifica que la voz del emisor se oiga y que el receptor pueda escucharlo.

formalismo ruso (formalistas rusos): escuela de teoría literaria activa en Rusia (y la URSS) entre la década de 1910 y los 30. Ponían énfasis en el procedimiento y las técnicas más que en la semántica de las obras. Revolucionaron la teoría literaria del siglo XX.

funciones cardinales (Barthes): corresponden a las acciones nodales en una trama; se oponen a las catálisis. Pertenece al eje horizontal.

gibelino: defensores del Sacro Imperio Romano-germánico en las ciudades-estados italianas y en el norte de Italia; opuestos a los güelfos.

güelfo: defensores del Papa en las ciudades-estados italianas y en el norte de Italia; opuestos a los gibelinos. Dante Alighieri era parte de una facción güelfa (los “blancos”).

habitus: término introducido en la sociología por Marcel Mauss y Norbert Elias, popularizado por Pierre Bourdieu. Remite a un conjunto de hábitos, habilidades y disposiciones enraizados en las conductas materiales y en la cosmovisión de las personas; dependen de la historia (nacional, local), de la clase, etc.

indicios (Barthes): remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera; tienen siempre significados implícitos y suelen servir para proveer de armonía a un relato; se oponen a los informantes. El ejemplo de Barthes: que en la película *Goldfinger* Bond tome el manojito de llaves de manos de la sirvienta de hotel es indicio de su personalidad (atractivo para las mujeres, desenvuelto, etc.). Los indicios pertenecen al eje vertical.

informantes (Barthes): datos puros, inmediatamente significantes, que reafirman la realidad del referente y contribuyen con la verosimilitud (la edad de un personaje, la

presencia de ciertos modelos de auto típicos de la época en cuestión, etc.). Pertenecen al eje vertical.

nivel sintagmático y metonímico, nivel paradigmático y metafórico: Ferdinand de Saussure estableció una diferencia lingüística básica entre relaciones sintagmáticas, que rigen el modo en que las palabras se combinan sucesivamente en una frase, y relaciones asociativas (que Jakobson bautizó “paradigmáticas”), que permite sustituciones en los componentes de la frase; los elementos paradigmáticos no están presentes en la superficie del texto. (Si en la frase “la frutilla es dulce” yo sustituyo “la frutilla” por “el durazno” o “el chocolate”, estoy acudiendo a las relaciones paradigmáticas.) Jakobson extendió el modelo y concluyó, razonablemente, que la metonimia es cercana a las relaciones sintagmáticas, porque opera por contigüidad, pasando de un elemento presente a otro igualmente presente, de la parte al todo, etc.: el mástil para significar el barco entero, por ejemplo. La metáfora, en cambio, es afín a las relaciones paradigmáticas, ya que remite de un elemento presente a uno ausente: los luceros para significar los ojos, por ejemplo.

novela moderna (Lukács): novela en la que existe un conflicto entre el individuo, habitualmente el protagonista, y el mundo; suele terminar con la locura o la muerte del protagonista (que fracasa y allí reside su éxito: en no traicionarse a sí mismo) o en su adaptación y reconciliación con el mundo (pero ese mismo éxito es prueba de su claudicación).

plagio como práctica estética (Piglia): Piglia, al ser plagiado en una ocasión, no manifestó el menor encono; señaló en cambio que el plagio es una forma de admiración. Roberto Bolaño lo criticó diciendo que el plagio de ningún modo puede ser considerado una de las bellas artes. Los dos tienen razón, pero abordan el fenómeno desde perspectivas muy diversas.

sentido del misterio (religión): el sentido del misterio, del que carecía, por ejemplo, Pedro Abelardo, consiste en no buscar explicación a las cosas que no son accesibles al entendimiento humano –sabiendo, sin embargo, que estas existen.

sionismo: ideología y movimiento político judío que propugna la existencia de un Estado israelí en las tierras históricas de Israel.

La divina comedia: obra cumbre de la literatura italiana que definió el lenguaje nacional italiano; escrita por Dante Alighieri entre 1308 y 1320.

El juguete rabioso: primera novela de Roberto Arlt, publicada en 1926; según el mismo autor, el primer capítulo data de 1919, el último de 1924. Narra el crecimiento y las desventuras del joven Silvio Astier.

“El indigno”: cuento de Borges, incluido en la colección *El informe de Brodie* (1970). Narra la historia de Santiago Fischbein, *alter ego* de Silvio Astier (*El juguete rabioso*).

“El escritor argentino y la tradición”: piedra angular de la poética borgeana. Este ensayo (originalmente una conferencia pronunciada en 1951) señala que el afecto por los rasgos propiamente nacionales es, en realidad, extranjerizante, y que lo peculiar de los argentinos fue siempre apropiarse de las más diversas tradiciones culturales con desparpajo.

La playa (1996), de Alex Garland (nacido en 1970). Primera novela de Garland, luego famoso director de cine, que narra las aventuras de una comunidad en una isla tailandesa no contaminada por el turismo.

“Tres versiones de Judas”: cuento de Borges incluido en *Ficciones* (1944). Relata la teoría de un teólogo, según el cual Judas, lejos de ser un oponente a la economía divina, tiene un rol tanto o más crucial que el de Jesucristo y puede, en realidad, ser él mismo el hijo de Dios.

Alighieri, Dante (1265-1321): padre de la literatura italiana, autor de la *Divina comedia*.

Aristófanes: el más célebre comediógrafo griego (aproximadamente 446-385 a.C.)

Arlt, Roberto (1900-1942): periodista, dramaturgo y escritor, figura clave en la literatura argentina del s. XX.

Borges, Jorge Luis (1899-1986): poeta, ensayista y cuentista argentino.

Barthes, Roland (1915-1980): brillante teórico de la literatura francés, asociado al estructuralismo sin ser propiamente estructuralista.

Byron, Lord (1788-1824): genial poeta romántico inglés, cuyos héroes suelen ser arrogantes, desafiantes, atormentados, vengativos, pero con un gran poder de ternura más o menos disimulado. Ejemplo de este tipo de héroes son Manfred, del mismo Byron, o Edmond Dantès, protagonista de *El conde de Montecristo* (1844-1846), de Alejandro Dumas.

Chéjov, Antón Pávlovich (1860-1904): último entre los grandes maestros de la literatura rusa incorporados al canon de la literatura universal, famoso por su teatro y sus cuentos. Se caracteriza por su humanidad, su alegría al menos aparente, y la falsa sencillez de sus obras.

Frazer, James George (1854-1941): antropólogo y folclorista escocés, autor de *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* (este es el título de la segunda edición, de 1900).

Ginebra: esposa del rey Arturo, amante de Lancelot.

Gramsci, Antonio (1891-1937): célebre intelectual comunista italiano, que escribió gran parte de su producción en la cárcel fascista.

Hemingway, Ernest (1899-1961): escritor norteamericano célebre por la brevedad y sequedad de sus oraciones, por su falsa simplicidad, y por sus temas rudos y violentos.

Invernizio, Carolina (1851-1916): escritora sentimental italiana, muy popular a principios del s. XX.

Joyce, James (1882-1941): poeta y narrador irlandés, considerado por muchos, junto con Proust y Kafka, uno de los escritores más influyentes del siglo XX, en particular por su novela *Ulysses* (1922).

Kafka, Franz (1883-1924): narrador austrohúngaro en lengua alemana, nacido en Praga, considerado por muchos, junto con Joyce y Proust, uno de los mayores escritores del s. XX.

Lancelot: caballero de la Mesa Redonda, amante de la reina Ginebra.

Paolo y Francesca: Francesca da Rimini estaba casada con el hermano de Paolo Malatesta; el hermano descubrió la aventura y los asesinó. Esta historia real fue popularizada por Dante en su *Comedia* y retomada luego por múltiples autores.

Piglia, Ricardo (1941-2017): uno de los escritores argentinos más significativos de finales del siglo XX y principios del XXI; perspicaz crítico que en *Respiración artificial* (1980, su primera novela) puso sobre el tapete la violencia política argentina de la época y las relaciones entre muchos de sus principales escritores, incluyendo a Arlt y a Borges.

Rocambole: antihéroe bandoleresco en quien se inspira Astier para un cierto número de aventuras; es un personaje de Pierre Alexis Ponson du Terrail, escritor francés del s. XIX, y apareció en muchas de sus novelas folletinescas.

Salinger, Jerome David (1919-2010): escritor norteamericano, famoso por su estilo llano, por su simpatía y por lo cercano que parece su acercamiento al lenguaje de un adolescente muy particular en *El cazador oculto* (1951).

Shklovski, Viktor (1893-1984): genial novelista y teórico literario ruso-soviético, activo en sus inicios entre los formalistas rusos.

Vargas Llosa, Mario (1936-2025): premio Nóbel de literatura en 2010, político y escritor peruano autor de grandes novelas realistas como *Conversación en la Catedral* (1969).

Virgilio (70-19 a.C.): el más clásico de los clásicos latinos, autor de la *Eneida*. Como personaje ficticio es, entre muchas otras cosas, guía de Dante en la *Comedia*.

Walser, Robert (1878-1956): escritor suizo en lengua alemana de vasta producción narrativa. Sus viñetas anticipan a las del primer libro de Kafka, *Contemplación*, y según varios teóricos las superan.