

Carlos Gamarro

EL NACIMIENTO DE  
LA LITERATURA ARGENTINA  
y otros ensayos

GRUPO  
EDITORIAL  
**norma**

Buenos Aires, Bogotá, Barcelona, Caracas, Guatemala,  
Lima, México, Miami, Panamá, Quito, San José, San Juan,  
Santiago de Chile, Santo Domingo

[www.norma.com](http://www.norma.com)

Gamerro, Carlos

El nacimiento de la literatura argentina - 1a ed. -  
Buenos Aires : Grupo Editorial Norma, 2006.

248 p. ; 21x14 cm.

ISBN 987-545-373-0

1. Literatura argentina. I. Título

CDD A860

©2006. Carlos Gamerro

©2006. De esta edición:

Grupo Editorial Norma

San José 831 (C1076AAQ) Buenos Aires

República Argentina

Empresa adherida a la Cámara Argentina de Publicaciones

Diseño de tapa: Magali Canale

Imagen de tapa: "La sombra de los días", de Carlos Gorriarena  
(acrílico s/tela, 1977)

Impreso en la Argentina

*Printed in Argentina*

Primera edición: abril de 2006

CC: 22357

ISBN: 987-545-373-0

Prohibida la reproducción total o parcial por  
cualquier medio sin permiso escrito de la editorial

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Libro de edición argentina

## 1. El nacimiento de la literatura argentina

### Vidas paralelas

Quienes hayan asistido a un parto saben que todo nacimiento participa del orden del milagro. También el de una literatura. En el caso de las literaturas viejas, de la China a Europa, los orígenes se pierden en las tinieblas del mito. Pero en América el nacimiento es un hecho empírico, un acontecimiento al que pueden adosarse fechas y nombres propios. Dos son los que ahora nos importan.

Nathaniel Hawthorne, el iniciador de la literatura estadounidense, nació en 1804 y publicó su primera obra valedera, los cuentos de *Twice-Told Tales*, en 1837, logrando que sus principales contemporáneos —Poe y Melville entre ellos— lo reconocieran como maestro y modelo. Conoció un éxito crepuscular pero creciente a los cuarenta y seis, con *La letra escarlata*: fue amigo de un presidente de los Estados Unidos, que lo nombró cónsul en

Liverpool, y salvo por el tiempo que trabajó en la aduana de Salem, su situación personal y la de su país le permitieron dedicarse de lleno a la literatura, y los fragores de la guerra civil apenas le llegaron al final de sus días y como un eco lejano. Los sufrimientos que lo marcaron fueron sobre todo interiores: el peso del pasado familiar (sus ancestros fueron sombríos puritanos exterminadores de indios, cazadores de brujas y perseguidores de sectas diversas, y más que el lugar de la víctima, Hawthorne temió siempre ocupar el del victimario, el del partícipe —así fuera por herencia— en crímenes abominables) y los doce años de reclusión autoimpuesta en la venerable y asfixiante mansión familiar, que describe en una carta de 1837 a su colega Longfellow: “Me he recludo sin el menor propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme. Me he convertido en un prisionero, me he encerrado en un calabozo, y ahora no doy con la llave, y aunque estuviera abierta la puerta, casi me daría miedo salir”. Murió a los sesenta años, consagrado, quizás algo desencantado o aburrido, dejando a las letras mundiales tres novelas importantes y varios cuentos imprescindibles.

Esteban Echeverría nació en 1805, en 1825 viajó a París, de donde regresaría cinco años más tarde trayendo de contrabando el credo romántico, y publicó *La cautiva* en 1837, alcanzando inmediato reconocimiento en el país y en el extranjero. Líder indiscutido de la primera generación de escritores argentinos, brilló de manera fulgurante aunque breve en el Salón Literario de 1837, pero el celo de Rosas y sus partidarios obligaron a cerrarlo al año siguiente y en 1840 Echeverría debió viajar al exilio. Antes había vivido también su etapa de reclusión, hurtándole a la Mazorca la garganta en la estancia de

Los Talas, donde presumiblemente escribió *El matadero*. Desde su forzado exilio escribió, en una carta dirigida a Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez: "Porque no tengo ni salud, ni plata, ni cosa que lo valga, ni esperanza, ni porvenir, y converso cien veces al día con la muerte hace cerca de dos años...". Murió a los cuarenta y cinco, en 1851, el año en que Hawthorne alcanzaba definitivamente la fama, y pocos meses antes del anhelado derrocamiento de Rosas, que le hubiera ganado un retorno heroico al país y al centro de la escena política y literaria. Dejó a nuestras letras un ensayo, el *Dogma socialista*, un poema malo y un cuento bueno. El cuento bueno no se publicaría hasta 1871, veinte años después de su muerte.

Hawthorne dejó una obra, un espejo completo en el cual sus contemporáneos, y las generaciones venideras, podían reconocerse. Echeverría apenas un par de astillas, una de las cuales, como esas cosas olvidadas que aparecen al barrer bajo los muebles, recién saldría a la luz años más tarde.

### **Los dos comienzos de la literatura argentina**

La literatura argentina empezó muy bien y muy mal al mismo tiempo y a manos de la misma persona. *El matadero* es buen candidato a ser considerado uno de nuestros mejores relatos de ficción, y es sin duda el primero que vale la pena. El poema narrativo *La cautiva*, en cambio, es pésimo, es tan malo que el único goce que puede producir es el de la risotada incrédula, y sólo podría intentarse su rescate desde una lectura *camp*. La breve obra de Echeverría ofrece, así, un caso experimental, ideal para el análisis de eso tan elusivo que es el valor literario. ¿Cómo pudo el mismo autor, y casi al

mismo tiempo, escribir uno de los mejores y uno de los peores textos de nuestra literatura?

### **El misterio de la mala literatura**

Los formalistas rusos, a principios del siglo xx, se abocaron a la ímproba tarea de descubrir qué características inherentes o inmanentes al texto determinaban su carácter de literatura, y dieron a esta misteriosa y elusiva esencia el nombre de “literaturidad”. La empresa estaba condenada de antemano al fracaso: “lo literario” designa mejor a una manera de leer que de escribir, y varía con el tiempo y las geografías. Más importante aún, la empresa carecía de interés: cualquiera de los bodrios que cada año se presentan por millares a los concursos literarios son indudablemente novelas, cuentos y poemas, por más malos que sean. El verdadero misterio de la literatura no estriba en qué texto es literario y cuál no, sino en qué es buena o mala literatura.

Dados dos textos considerados como literarios, ¿qué hace a uno bueno y a otro malo? La crítica de poco ayuda, como ya lo ha demostrado empíricamente el poeta-crítico Carlos Argentino Daneri en sus comentarios al poema de su autoría, “La tierra”. *La guerra gaucha* de Lugones, uno de los engendros más increíbles de nuestras letras, puede rendir un análisis mucho más jugoso y quizá más interesante que, digamos, una obra maestra como *Sudeste* de Haroldo Conti. Importa más el talento —y la prosa— del crítico que el valor del texto analizado. Quizá por este carácter elusivo la mala literatura tiene un lado hechizante y los más grandes escritores se han fascinado con ella: Cervantes con las novelas de caballería, Shakespeare con las piezas retóricas de John Lyly, Flaubert con los libros que consumen sus héroes-lectores,

Joyce con las revistas femeninas y la agotada literatura victoriana (rescatadas en los pastiches de los capítulos "Nausica" y "Eumeo" de su *Ulises*), Borges con la retórica del ya mencionado Daneri, Puig con sus folletines. Hay un goce perverso en el disfrute de la mala literatura, goce que en el siglo XX ha recibido finalmente su nombre, el *camp*.

Lo cierto es que la excelencia literaria o estética pertenece al orden de las evidencias: es muy fácil de reconocer pero imposible de justificar. Por eso, lo que sigue descansará en la presunción de que cualquier lector culto —es decir, entrenado— cuyo juicio no esté contaminado de preconceptos historicistas, ideológicos o didácticos, podrá sentir en todo el cuerpo, al leer los versos que siguen, la exquisita fruición del horror estético.

### **El poema malo**

*Era la tarde, y la hora  
en que el sol la cresta dora  
de los Andes. El Desierto  
incommensurable, abierto  
y misterioso a sus pies  
se extiende, triste el semblante,  
solitario y taciturno  
como el mar, cuando un instante  
el crepúsculo nocturno  
pone rienda a su altivez.*

El comienzo de *La cautiva* es digno de la composición escolar de una alumna de la Escuela 3 de Coronel Vallejos. Atacado por varios frentes a la vez, el lector se retuerce incapaz de determinar qué es peor: si la rima boba, el ritmo machacón, la torpeza de los encabalgamientos o la

combinación de comparación remanida y personificación ñoña (el semblante del desierto solitario y taciturno es como el mar altivo al cual el crepúsculo le pone una rienda). Un poco más adelante:

*Las armonías del viento  
dicen más al pensamiento  
que todo cuanto a porfía  
la vana filosofía  
pretende altiva enseñar.  
¿Qué pincel podrá pintarlas  
sin deslucir su belleza?  
¿Qué lengua humana alabarlas?  
Sólo el genio en su grandeza  
puede sentir y admirar.*

A todo lo anterior se agrega ahora la evidente insinceridad del poeta. ¿El viento enseña más que la filosofía? ¿Echeverría, hombre de París y del Salón Literario, va a reemplazar a Goethe y Fourier por el Pampero y el Zonda? La idea es antitética a un poema en el cual el desierto es una fuerza muda y hostil, y de hecho no vuelve a repetirse. La naturaleza europea, amenazada por la revolución industrial, podía enseñarles a los románticos europeos muchas cosas, porque era una naturaleza domesticada, que pertenecía a la cultura. (La naturaleza a la que se refiere Echeverría también, pero pertenecía a una cultura otra, que era para el autor una no-cultura: la del indio.) Echeverría quiere sentir el paisaje desde la sensibilidad del caminante romántico que recorre la *Lakes Region* de levita y bastón, y por eso sus reflexiones suenan más a algo que leyó en Hugo o Byron y le pareció que venía de perlas para su



pictórica descripción. El desierto de Echeverría recuerda esos cuadros de las cervecerías de Belgrano en los cuales la misma pincelada del romanticismo europeo devenido kitsch homogeniza un paisaje alpino, las sierras de Córdoba y la selva misionera, y el asombro del poeta ante la imposibilidad de pintar el viento con pinceles se convierte en adecuado emblema de la mendacidad de su retórica.

Una vez construido el escenario el poeta decide poblarlo:

*¿Dónde va? ¿De dónde viene?  
¿De qué su gozo proviene?  
¿Por qué grita, corre, vuela,  
clavando al bruto la espuela,  
sin mirar alrededor?  
¡Ved que las puntas ufanas  
de sus lanzas, por despojos,  
llevan cabezas humanas,  
cuyos inflamados ojos  
respiran aun furor!*

*Así el bárbaro hace ultraje  
al indomable coraje  
que abatió su alevosía;  
Y su rencor todavía  
mira, con torpe placer,  
las cabezas que cortaron  
sus inhumanos cuchillos,  
exclamando: —“Ya pagaron  
del cristiano los caudillos  
el feudo a nuestro poder.*

*Ya los ranchos do vivieron  
 presa de las llamas fueron,  
 y muerde el polvo abatida  
 su pujanza tan erguida.  
 ¿Dónde sus bravos están?  
 Vengan hoy del vituperio,  
 sus mujeres, sus infantes,  
 que gimen en cautiverio,  
 a libertar, y como antes  
 nuestras lanzas probarán”.*

Es necesario hacer notar –porque nuestro sentido estético tenderá a reprimir la evidencia de los otros sentidos– que en los dos últimos párrafos *hablan los indios*. Echeverría, quien, como más adelante veremos, fue el primero en darle el habla al gaucho, es incapaz de poner en boca de los indios un discurso no ya realista, sino mínimamente verosímil. Aunque, para ser justos, también cabría argumentar que su proceder es exacto, pues pone en evidencia, por reducción al absurdo, un rasgo esencial de nuestra cultura: el indio –a diferencia del gaucho– no tiene lenguaje en nuestra literatura, puede ser objeto pero nunca sujeto de discurso y por lo tanto puede, en principio, *decir cualquier cosa*. Visto así no hay esencialmente, diferencia alguna entre los indios de Echeverría, capaces de decir “vengan hoy del vituperio sus infantes a libertar” y los de *Ema la cautiva* de César Aira, que hablan de filosofía y discuten a Freud.

Un lector desprejuiciado, que en este caso sólo puede ser un extranjero –digamos, un hispanohablante no argentino– reconocería inmediatamente al poema por lo que es. Pero al lector argentino le han endilgado, a la tierna edad en que su sensibilidad estética todavía se está

desarrollando, que es nuestro primer poema, que es la primera manifestación del romanticismo en nuestra literatura —y el romanticismo es el movimiento que justamente insiste en la creación de literaturas nacionales—, que en él aparecen por primera vez las figuras del indio e —implícitamente— la del gaucho, ciertas voces del habla local, nombres de animales y plantas autóctonas y lo que se convertirá en el arquetipo del paisaje argentino, la pampa o el desierto. Todas estas consideraciones indican la importancia fundamental de *La cautiva* en la historia de nuestra literatura —no es eso lo que está en discusión— pero no afectan el valor literario del poema; y se parecen más a un chantaje que a un argumento: *La cautiva* debe gustarnos por esos motivos. Es como si nos dijeran que la cucharita que tenemos entre las manos es la que usó San Martín para revolver el té en el Plumerillo: súbitamente el humilde utensilio de peltre ha adquirido un aura, se ha convertido en objeto histórico —pero tampoco se ha vuelto de oro, ni ha adquirido una nueva pureza de líneas: sigue siendo la misma cuchara.

Para empeorar las cosas, *La cautiva* se enseña —y se edita— siempre en tándem con *El matadero*: inseparables como French y Beruti, son los hermanos siameses de nuestra literatura. Mejor que separarlas, hay que redefinir la base de la unión, que no debería ser la semejanza sino el contraste. *La cautiva* es uno de esos textos que alejan a los adolescentes de la literatura: si no hay más remedio que incluirlo en el más contrahecho de los cánones, el de la escuela secundaria, y junto con *El matadero*, al menos que sea para enseñar la diferencia entre mala y buena literatura, primero, y una vez establecido este punto fundamental, se puede pasar a la importancia histórica de ambas —y señalar incluso que la del poema fue

mayor, porque el relato se publicó recién en 1871, cuando ya existían otros textos fundamentales como el *Facundo* y la primera poesía gauchesca.

### Belleza y verdad

Habiendo establecido el valor literario del poema, viene ahora la pregunta del millón. ¿Por qué es tan malo? No puede ser culpa de la falta de talento del autor, ya que es el mismo que escribió *El matadero*; tampoco se puede suponer una evolución o aprendizaje, ya que los dos son casi simultáneos. Quizá se pueda arriesgar la idea de que Echeverría fue un buen prosista y un mal poeta; algo que, a fin de cuentas, le sucedió a los mejores, como Cervantes o Joyce. La explicación puede bien ser cierta, pero tiene un defecto insalvable: no es interesante. Cierra la discusión, en lugar de abrirla.

En busca de la respuesta, el masoquista lector puede seguir adelante hasta llegar al canto cuarto, que cuenta la masacre de los indios, incluyendo ancianos, mujeres y niños, y recibe el sorprendente título de “La alborada”:

*Viose la hierba teñida  
de sangre hedionda, y sembrado  
de cadáveres el prado  
donde resonó el festín.  
Y del sueño de la vida  
al de la muerte pasaron  
los que poco antes holgaron  
sin temer aciago fin.*

Y en ese momento, una voz insidiosa puede susurrar en los oídos la siguiente respuesta: el poema es malo porque es una justificación del genocidio. Sobre esto, al me-

nos, no hay demasiadas dudas: si algo inicia el poema en nuestra literatura, es la tesis sobre la solución final del problema indígena. No sólo porque la voz poética apenas puede dejar de relamerse mientras pone en palabras la masacre: hay una cuestión menos visible pero más de fondo: en el poema de Echeverría los antagonistas no tienen la misma entidad literaria: Brián es un valeroso caudillo, veterano de las guerras de la independencia; María una heroína romántica llena de cualidades de abnegación, valor, etc. El adversario, en cambio, es una entidad genérica, “el indio,” o colectiva, “la tribu”, “la chusma”, que en el momento de la bacanal pierde la forma humana y se convierte en un magma amorfo que burbujea sobre la llanura: “Así bebe, ríe, canta, / y al regocijo sin rienda / se da la tribu... De la chusma toda al cabo / la embriaguez se enseñoera / y hace andar en remolino / sus delirantes cabezas”, que en la disolución final termina autodestruyéndose sin motivo alguno: “Se ultrajan, riñen, vocean, / como animales feroces / se despedazan y bregan”. Contra la tentación de defender a Echeverría alegando la distancia ideológica o el clima de época, basta señalar un texto muy anterior, *La araucana* de Ercilla, en el cual los indios son tan individuales como los españoles, y el texto otorga igual humanidad y cualidades heroicas a ambos. *La araucana* sigue el modelo de la epopeya homérica, leyendo la cual, si no lo supiéramos de antemano, sería difícil decidir si las simpatías del autor están con los griegos o los troyanos; *La cautiva*, el de la *Chanson de Roland*, en la cual el enemigo es el Otro –las hordas musulmanas– y cada héroe cristiano, al saberse herido de muerte, se despacha, antes de dar el alma, a varios miles de sarracenos.

¿*La cautiva*, entonces, es mala literatura porque es jodida? ¿Habrá un vínculo necesario entre belleza y verdad?

¿Entre valor literario y justicia? ¿Será que no se puede escribir una obra buena defendiendo una causa mala?

Así formulada la pregunta, la respuesta, lamentablemente, es sí, se puede. La primera película de la historia del cine, *El nacimiento de una nación*, es una película racista que no se limita a defender la tesis de que los negros son la causa de los males que aquejan a la sociedad de los Estados Unidos, sino que propone también una solución, el Ku Klux Klan, y en los hechos contribuyó al resurgimiento y expansión de dicha organización. Y ni hablar de *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, que glorifica al nazismo y a la figura de Hitler. Y ambas son, desde el punto de vista estético, grandes obras de arte, que tuvieron enorme influencia sobre todo el cine posterior —la película de Griffith, paradójicamente, sobre cineastas de ideología casi contrapuesta, los grandes montajistas del cine soviético. Y volviendo a los indios y a nuestra literatura, *La vuelta de Martín Fierro* nos ofrece la misma receta de Echeverría pero esta vez en versos vibrantes y poderosos:

*Es tenaz en su barbarie  
No esperen verlo cambiar,  
El deseo de mejorar  
En su rudeza no cabe  
El bárbaro sólo sabe  
Emborracharse y peliar.*

Pero quizá sea prudente, antes de descartar la tesis, afinar el planteo. Algo que no parece estar en duda en los ejemplos de José Hernández, David W. Griffith o Leni Riefenstahl es su sinceridad: realmente creían en la incorregibilidad de los indios, la inferioridad de los

negros y la superioridad de la raza aria. Y no se trata aquí de una sinceridad ideológica, a nivel del pensamiento, sino emotiva, inconsciente, *personal*.<sup>1</sup> Y este parece ser el problema con *La cautiva*. Echeverría no se ha metido, como Hernández, por completo en sus personajes, sin dejar rebaba. No se resigna a desaparecer del poema y siempre anda por ahí, planeando en el viento del desierto, tratando de pintarlo con pinceles o convencerlo de que le dé clases de filosofía. Y el indio puede ser enemigo de la nación, es decir de algunos milicos o estancieros, pero no es un enemigo personal de Esteban Echeverría. Su señalación del indio como enemigo es más intelectual y programática que visceral y emotiva: es un postulado más que una vivencia –ni siquiera califica como vivencia imaginaria.

Además, la literatura tiene sus propios mecanismos, piensa por cuenta propia. No basta con que el *autor* tenga un enemigo, *su escritura* debe sentirlo como tal. El indio puede ser enemigo de algunos escritores en tanto sean estancieros o militares, pero nunca puso en peligro a la literatura. El enfrentamiento con los indios no es discursivo, entre otras cosas porque los indios no tienen discurso. Rosas y sus mazorqueros, en cambio, están ahí afuera, rondando, mientras escribo. Mi gesto inconsciente, al escribir, es de cubrir la página con el cuerpo, para que no puedan leerla: el enemigo intenta leer sobre mi hombro, está conmigo en cada palabra que escribo. Esta página, leída por él, puede causar mi muerte: el enemigo convierte mi propia escritura en algo hostil. El sentimiento que predomina es el miedo, si escribo aquí; la impotencia, si escribo desde el exilio; el odio, en ambos casos.

Sabemos que hasta el siglo XX nuestros hombres de letras no definen su identidad a partir de su condición de

escritores. Y que los intelectuales anteriores se dedican a la literatura cuando la vía de la acción política, y aun de la palabra política, están cerradas. A pesar de sus detractores, Rosas tuvo el indudable mérito de haber obligado a toda una generación de intelectuales y políticos a convertirse en escritores. Nuestra literatura nace cuando aparece su antagonista, funciona mejor cuando está escrita *contra* alguien, y el miedo y el odio son sus pasiones iniciales.

La historia ha demostrado que el indio, lejos de ser una amenaza, era la víctima condenada: una vez terminada la decepcionantemente fácil campaña del desierto, quienes clamaban por ella se dieron cuenta de que jamás había estado en duda el resultado de la lucha (a lo sumo el indio podía resistir en su mundo, jamás invadir el nuestro). De hecho, la demonización del indio es un buen índice de conservadurismo y conformismo en nuestra literatura: el gaucho rebelde de *El gaucho Martín Fierro* ve en las tolderías una utopía de libertad y hermandad, el gaucho obediente de *La vuelta*, la encarnación de todos los males.

Algo parecido podría decirse de Rosas y la montonera si, como intenta el revisionismo, se lo convierte en cifra o símbolo del gaucho frente al *gentleman*, lo argentino frente a lo europeo, lo rural frente a lo urbano. Pero Rosas ha pasado a significar, también, la tiranía y el terrorismo de Estado, como prueba la fácil identificación de su tiempo con el de la última dictadura militar, que propusieron films como *Camila*.

### **El cuento bueno**

“La literatura argentina empieza con una violación”, dice David Viñas en su *Literatura argentina y realidad política*, pero salvo en *El matadero*, la literatura antirrosista, tan



pródiga en degüellos, se vuelve pacata a la hora de poner en escena la otra variedad del terror rosista: la violación anal. Echeverría pone el tema sobre la mesa, y lo hace con un salvajismo y explicitud que no volverán a repetirse, en nuestra literatura, hasta bien entrado el siglo XX. Es tan evidente lo que sucede en el texto (“Por ahora, verga y tijera”, “Si no, la vela”, “Mejor será la mazorca”, “En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa, volcado su cuerpo boca abajo... quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo”), que resulta por lo menos sospechoso que muchos lectores no lo adviertan. Los comentarios críticos al relato —ensayos, notas— quizá por la necesidad de “adecuarse” a la lectura de la escuela secundaria, suelen esquivar el bulto, utilizando a lo sumo eufemismos poco jugados como “vejación”.

Es tentador descubrir, en el rostro del joven unitario, los rasgos del propio Echeverría: parte de la furia insana que se desprende del texto surge de la valentía del escritor de ponerse en ese lugar (así como la potencia originaria de *La naranja mecánica* surge de la decisión de Anthony Burgess de contar la violación de su esposa desde el punto de vista de los pandilleros que la violaron). Echeverría sabía que, si lo agarraban, podía pasarle algo bastante parecido: como tantas veces en la literatura, lo autobiográfico se da *en negativo*: no un relato de lo que me pasó, sino de lo que podría pasarme o —mejor aún— de lo que el destino me tenía reservado y pude evitar. La del joven unitario es la historia posible del otro Esteban Echeverría: el que se quedó en lugar de marchar al exilio. Si es verdad que lo escribió en su escondite de Los Talas, poco antes de partir, es dado imaginar que lo hizo para convencerse —en contra de sus principios y convicciones— de que debía huir del país.

La ruptura de fuertes tabúes acerca de lo que podía o no contarse, sumada a la vulgaridad del lenguaje, infrecuente en la época, sugiere un texto escrito bajo la certeza de que no sería publicado y vomitado de una vez; una descarga —como los bruscos chorros de sangre que salpican cada una de sus páginas, como el borbotón final que, en lugar de las palabras, surge de los labios del joven unitario.

A diferencia de *La cautiva*, donde todos, el poeta, los indios, el caudillo gaucho y su china hablan como si hubieran pasado la tarde leyendo a Lamartine, en *El matadero* hay tres voces claramente diferenciadas: la voz en primera persona del narrador, irónica, ácida y que no renuncia a la inteligencia aun en los momentos de mayor indignación; el habla criolla “baja” de los matarifes, negras achuradoras y pícaros, que aunque hablan de *tú* lo hacen con una sintaxis y léxico que sugiere —y en la memoria tiende a convertirse en— el *vos*; y el lenguaje engolado y artificioso del joven unitario.

De los tres, el que domina, en cantidad y calidad, es el de la gente del matadero, dando lugar a la interesante hipótesis de Ricardo Piglia, en “Echeverría y el lugar de la ficción”: “El registro de la lengua popular, que está manejado por el narrador como una prueba más de la bajeza y la animalidad de los ‘bárbaros’, es un acontecimiento histórico y es lo que se ha mantenido vivo en *El matadero*. Hay una diferencia clave entre *El matadero* y el comienzo del *Facundo*. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de *El matadero* es pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los ‘bárbaros’ y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción en la Argentina nace, habría que decir,

del intento de presentar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción... La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción”.

Y esto es lo fundamental: Echeverría entrega su escritura –su *corpus* textual– a la violación simbólica de los mazorqueros, del lenguaje del vulgo, y lo hace con una fruición salvaje y nihilista cercana a la desesperación. Los mazorqueros entran a saco en su texto, lo mancillan, lo pintarrajean de sangre, lo degradan con su lenguaje obsceno. Y el autor los deja hacer, les da rienda suelta. Más aún, parecería ayudarlos en su tarea, dándole a propósito el lenguaje más afectado al joven unitario, entregándolo inerme –desnudo de palabras que salven su dignidad– a manos de sus enemigos. El lenguaje del matadero violando al lenguaje del salón: de este parto nace nuestra literatura de ficción.

Puede también haber, en esta vejación lingüística, cierta autohumillación retrospectiva del autor. Porque en las palabras del joven unitario reconocemos –a esta altura, con cierta ternura– los acentos y los énfasis del lenguaje de *La cautiva*. Pero la sensación de familiaridad pronto cede paso a una comprobación asombrosa: si el lenguaje del unitario en *El matadero* es el lenguaje de Echeverría en *La cautiva*, el lenguaje de Echeverría en *El matadero* no es el de Echeverría en *La cautiva*. El Echeverría incurablemente romántico de *La cautiva* cede en *El matadero* su retórica al unitario y habla en otra voz (que para simplificar podemos llamar la del Echeverría realista). Es decir que la identificación entre Echeverría y el joven unitario, indudable a nivel de la trama y las declaraciones explícitas –el contenido– de los dichos del narrador, empieza a desfigurarse en las zonas menos conscientes del lenguaje: la

sintaxis, la entonación, la resonancia quizás involuntaria de ciertas opciones léxicas. Es indudable que Echeverría *quiere* identificarse con el unitario, lo considera un deber moral; pero es igualmente cierto que su escritura no lo hace, que las texturas de sus respectivos discursos se separan como el agua y el aceite.

Esta hipótesis tiene cierto sustento en la postura política de Echeverría, expresada en el *Dogma socialista*: "A fines de mayo del año 1837... la sociedad argentina estaba dividida en dos facciones irreconciliables por sus odios, como por sus tendencias, que se habían largo tiempo despedazado en los campos de batalla: la facción federal vencedora, que se apoyaba en las masas populares y era la expresión genuina de sus instintos semibárbaros, y la facción unitaria, minoría vencida, con buenas tendencias, pero sin bases locales de *criterio* socialista, y algo antipática por sus arranques soberbios de exclusivismo y supremacía.

"Había, entre tanto, crecido, sin mezclarse en esas guerras fratricidas, ni participar de esos odios, en el seno de la sociedad una generación nueva, que por su edad, su educación, su posición, debía aspirar y aspiraba a ocuparse de la cosa pública.

"La situación de esa generación nueva en medio de ambas facciones era singular. Los federales la miraban con desconfianza y ojeriza, porque la hallaban poco dispuesta a aceptar su librea de vasallaje; la veían hojear libros y vestir frac... Los corifeos del partido unitario, asilados en Montevideo, con lástima y menosprecio, porque la creían federalizada, u ocupada solamente de frivolidades. Esa generación nueva, empero, que unitarizaban los federales y federalizaban los unitarios, y era rechazada a un tiempo por el gremio de ambas facciones, no podía pertenecerles".

La colocación de Echeverría es aquí indudable: él y los suyos querrían un lugar nuevo, y es la persecución rosista lo que lo fuerza a elegir, a acercarse al lado unitario. Y la pregunta que ahora se plantea es, por supuesto, la siguiente: ¿es verdaderamente unitario el joven atacado, o será más bien un miembro de esta *nueva generación*? “Unitario” lo llaman los mazorqueros, el narrador se refiere a él con el revelador –a la luz de los párrafos citados– título de “el joven”, y una sola vez –o ninguna, en esto las ediciones varían– dice “el joven unitario”. Y en el párrafo final se establece claramente la posibilidad de una diferencia: “...llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad, y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero”.

Volviendo al plano estético, lo que resulta paradójico es que la intervención del unitario y su lenguaje no arruinan el relato. El lenguaje del Echeverría romántico, que desplegado sobre la *tabula rasa* del desierto (el desierto de nuestra literatura es, fundamentalmente, un desierto discursivo, es el lugar sin palabra) produce los dolores estéticos de *La cautiva*, acá, insertado como mera oposición y contrapunto al discurso dominante del mazorquero, *funciona*, dramática y estéticamente. Tomado aisladamente, el lenguaje del unitario (“Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas, infames. ¡El lobo, el tigre, la pantera, también son fuertes como vosotros! Deberíais andar como ellos, en cuatro patas”) es igual de malo que el de Brián (“María, soy infelice / ya no eres digna de mí. / Del

salvaje la torpeza / habrá ajado la pureza / de tu honor, y mancillado / tu cuerpo santificado / por mi cariño y tu amor”). Pero justo cuando el lector estaba empezando a acostumbrarse al lenguaje del matadero y este estaba empezando a automatizarse y perder brillo, aparece el del unitario para, por contraste, destacar su originalidad, potencia y calidad. Y es aquí donde el texto de Echeverría despliega su mayor perversidad: el maniqueísmo político y moral se convierte en ambigüedad estética: como lectores –puramente como lectores– estamos ciento por ciento con los mazorqueros y llegamos a desear que castiguen al unitario por hablar de manera tan afectada y artificial. El propio Echeverría parece sucumbir al imperio de la potencia estética sobre la intención moral: tal vez empezando a temer por la suerte de su relato, hace que los mazorqueros *lo amordacen* para que deje de hablar. Echeverría se queda con lo mejor de ambos mundos; el joven ideólogo ha dado a su grupo otro símbolo de la barbarie rosista, el joven escritor ha salvado su relato y suspira aliviado.

La dicotomía preñada de ambivalencias que atraviesa *El matadero* culmina en el Borges de “El sur” y el “Poema conjetural”: la Argentina civilizada y europea puede ser cívicamente deseable pero es estéticamente impotente y no nos ofrece una identidad diferenciada; la identidad y la potencia de la literatura argentina están en la barbarie –o más bien, en la voz de la barbarie imitada por los civilizados. La exultación de Laprida, al morir a manos de los gauchos, se emparenta con el salvaje abandono con que Echeverría entrega a su joven héroe al sacrificio en el altar de la literatura. Ser violado con una mazorca de *maíz* es una manera indudable de entregarse a un “destino sudamericano”.

### **Renacimientos I: “La fiesta del monstruo”**

La potencia de un texto originario se mide en los textos en los que reencarna. Son los autores posteriores, advierte Harold Bloom, quienes deciden el lugar de un texto en el canon, y lo hacen no votando u opinando sino escribiendo nuevos textos.

Ninguno de los componentes de H. Bustos Domecq –seudónimo del “tercer hombre” que forman Bioy Casares y Borges cuando escriben juntos– nunca fue de elogiar públicamente *El matadero*, y sin embargo, cuando les llega el turno de crear una fábula contra la opresión tiránica, recurren al texto de Echeverría como modelo. Coherente con la costumbre de designar al gobierno peronista como “la segunda tiranía”, “La fiesta del monstruo” quiere ser al peronismo lo que *El matadero* fue al rosismo, y adopta un planteo análogo: un grupo de seguidores del Monstruo (Perón) son arriados hacia la manifestación de la plaza –el “foco” del peronismo– y terminan asesinando a un joven intelectual judío. Hay paralelismos evidentes, como el tratamiento picaresco de los personajes populares y su habla, o el intento de la víctima de resistir dignamente: “Tonelada... le dijo al rusovita que mostrara un cachito más de respeto de la opinión ajena, señor, y le dijo que saludara la figura del Monstruo. El otro contestó con el despropósito que él también tenía su opinión”, y la ejecución se cuenta con una crueldad que hubiera hecho estremecerse al propio Echeverría: “El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante: el jude se puso de rodillas y miró al

cielo y rezó como ausente en su media lengua... Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara... El remate no fue suceso. Los anteojos andaban misturados con la viscosidad de los ojos y el ambo era un engrudo con la sangre. También los libros resultaron un clavo, por saturación de restos orgánicos”.

El relato está escrito, como todos los de Bustos Domecq, en ese estilo “tan calumniado por Bioy Casares y por Borges, que le reprochan su barroca vulgaridad”, y parecería ir más lejos que Echeverría, al asumir directamente la primera persona del bárbaro peronista; y porque él mismo es el narrador, y el joven atacado no habla, el espacio del relato está enteramente ocupado por su discurso. Este es un argot popular de laboratorio, inventado por el autor, que incluye voces cultas o raras como “malgrado” o “desfogamos”, y aunque este sea un procedimiento recomendado por los grandes —Raymond Chandler solía decir que hay sólo dos clases de argot que pueden usarse en literatura: el que ya está establecido en la lengua desde tiempos inmemoriales y el que uno mismo ha inventado— sentimos que algo falta.

Ese algo es el abrirse del texto de Bustos Domecq al discurso del enemigo, ese dejarse violentar por el lenguaje hostil. El procedimiento de Bustos Domecq es exactamente el inverso: inventa un argot literario y luego invita a sus enemigos a hablarlo, y así los seguidores del Monstruo están obligados a moverse en un territorio ajeno y hostil, el de la literatura, y sienten más miedo del que meten. “A los enemigos, ni lenguaje” parece ser el lema de un autor que juega con naipes marcados, sin peligro, sin riesgo. La actitud predominante hacia sus personajes bárbaros no es el miedo o el odio, sino la burla: los seguidores del Monstruo



no son gran cosa, no merecen ser tenidos en cuenta. Los monstruos de la literatura son como los de las películas: para tenerles miedo debemos creer en ellos. Y como no llegamos a creer en la entidad ficcional de estos monstruos, llegamos a sentir, paradójicamente, que la violencia sobre el joven es ejercida menos por estos que por el autor; al leer no pensamos “qué salvajismo, el de estos peronistas”, sino “qué salvajismo, el de este Bustos Domecq”.

El recurso de poner libros en manos del joven atacado se destaca por lo burdo —aunque algunos años después Anthony Burgess repetiría el procedimiento en el primer ataque de sus drugos— y se convierte en el correlato narrativo del eslogan “alpargatas sí, libros no”. Se huele a la legua la intencionalidad: se nos quiere convencer de que los muchachos peronistas eran como los mazorqueros, bárbaros hostiles a la ilustración y la cultura y, en una doble operación simultánea, que Perón era Rosas y era Hitler... Ni los autores estaban (por suerte) en peligro de muerte cuando escribían este cuento, ni el cuento mismo estaba amenazado por el peronismo. Cierto es que no podían publicarlo en tiempos de Perón y, si la fecha 1947 que figura al final corresponde a la de su escritura, el cuento debió esperar ocho años para ser publicado (la fecha lo dice todo: septiembre 1955). “La fiesta del monstruo” es un cuento gorila que dice mucho sobre el gorilismo y muy poco sobre el peronismo. Esto no es inevitable. Un cuento de Borges, “El simulacro”, es igualmente gorila, pero dice mucho sobre el peronismo y como tal se ha incorporado al folklore culto del peronismo, como la similarmente gorila *Eva Perón* de Copi.

Un episodio —un personaje, un evento— literario nunca descansa tranquilo en su ser único, siempre tira a

emblemático. El ataque al joven unitario de *El matadero* se convierte en ejemplo de cientos de ataques similares que –nos consta– tuvieron lugar. El ataque al joven judío de “La fiesta del monstruo” parece sugerir algo similar, pero lo cierto es que los diez años de gobierno peronista no se caracterizaron por el asesinato sistemático de los opositores y –mucho menos– por el antisemitismo programático. “La fiesta del monstruo” toma como punto de partida el asesinato del estudiante Aarón Salmón Feijoo en octubre de 1945, a manos de hombres de la Alianza Libertadora Nacionalista, por negarse a gritar “¡Viva Perón!”, pero la insistencia con que los antiperonistas invocaron su ejemplo –y sólo este– sugiere un acontecimiento único más que emblemático. *El matadero* se lee como un testimonio de cómo era la época de Rosas; “La fiesta del monstruo”, como un testimonio no de cómo era el peronismo sino de cómo lo veían sus adversarios. Para establecer esta diferencia la evidencia histórica puede servir de corroboración, pero el lector de percepción afinada debería ser capaz de reconocerla por la sola lectura del texto. Si tras leer *El matadero* alguien –un historiador revisionista, digamos– nos dice “no era así la época de Rosas”, podemos contestar “no se escribe *El matadero* desde la mala voluntad o la pura imaginación”; si tras leer “La fiesta del monstruo” nos dicen “no era así el peronismo”, podremos responder “sí, leyendo el texto ya me di cuenta”.

“La fiesta del monstruo” es, así, menos un testimonio de la barbarie peronista que de la potencia fundante del texto de Echeverría –entre nosotros, para denunciar barbarie, real o inventada, nada mejor que recurrir a él y reescribirlo.

## **Renacimientos II: “El niño proletario”**

Este relato de Osvaldo Lamborghini, al igual que el de Bustos Domecq, está narrado desde el punto de vista de uno de los agresores, pero hasta acá llegan los paralelos: el gesto fundamental de Lamborghini es el de invertir el punto de partida –y con él los presupuestos ideológicos y estéticos– de Echeverría y Bustos Domecq: en su cuento son tres niños burgueses quienes violan y asesinan a un niño proletario.

Desde el punto de vista ideológico, Lamborghini pone las cosas en su lugar: si buscamos en las constantes de nuestra historia, la barbarie ha sido ejercida más y mejor por la burguesía sobre el proletariado, por la civilización sobre los salvajes, que viceversa. Y esta violencia siempre llega hasta el fin: en este relato la violación se consuma, y en ella “impacientes Gustavo y Esteban querían que aquello culminara para de una buena vez por todas: ejecutar el acto. Empuñé mechones del pelo de ¡Estropeado! y le sacudí la cabeza para acelerar el goce. No podía salir de ahí para entrar al otro acto. Le metí en la boca el punzón para sentir el frío del metal junto a la punta del falo. Hasta que de puro estremecimiento pude gozar”.

En “El niño proletario” es justamente la institución educativa, en la figura de la maestra, quien señala a la víctima. “En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario. Stropani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado al de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! cada vez que, filtrado por el hambre, ¡Estropeado! no acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande.” De ahí en más, todos los compañeros sólo le dicen ¡Estropeado! y habilitados por la autoridad del adulto se sienten con derecho a humillarlo, golpearlo y eventualmente

matarlo. En lo que parece una parodia –por inversión– de “La fiesta del monstruo”, Stroppani lleva periódicos en lugar de libros bajo el brazo –periódicos que reparte para ganarse la vida– cuando es sorprendido por los niños burgueses, y estos se los queman.

El silencio de la víctima es aquí total. Si el joven unitario es amordazado luego de hablar, y el joven judío habla en discurso referido –habla sólo a través del habla de sus enemigos–, el niño proletario *nunca dice nada*, ni siquiera al principio, cuando no tiene la cara en el barro o un falo en la boca, o un punzón. “¡Estropeado! hubo de parar y nos miró con ojos azorados, inquiriendo con la mirada a qué nueva humillación debía someterse.”

Y sin embargo este negarle la voz al otro tiene el sentido –y el efecto– inverso al que tiene en “La fiesta del monstruo”. Porque Lamborghini completa su inversión de los parámetros sociales con una inversión del dispositivo narrativo, y en el gesto más arriesgado de su relato se pone él mismo, como “yo” entre los agresores. Un “yo” que es radicalmente distinto del “yo” narrativo de “La fiesta del monstruo”: “¡Estropeado! venía sin vernos caminando hacia nosotros, tres niños burgueses: Esteban, Gustavo y yo”. Si bien este “yo” no recibe un nombre, se nos permite suponer que ese nombre puede ser Osvaldo Lamborghini, como cuando el narrador dice: “La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra”. Imaginemos a “Borges”, ese “Borges” que tantas veces se pone como personaje de sus relatos, apareciendo en “La fiesta del monstruo” como uno de los que apedrean al joven judío y podemos apreciar la magnitud de la diferencia: “La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre... Oh por ese color blanco de terror en las caras odiadas, en las

fachas obreras más odiadas, por verlo aparecer sin desaparición nosotros hubiéramos donado nuestros palacios multicolores, la atmósfera que nos envolvía de dorado color". Un escritor de izquierda, un boedista, un escritor social, podría, quizás, haber puesto palabras como estas en boca de un personaje (personaje que invariablemente "terminaría mal" en el relato). "Lamborghini" las dice él mismo, asume una identidad burguesa cuyo rasgo distintivo es su odio de clase al obrero.

Más allá de sus posturas políticas personales, la actitud político-estética de Lamborghini sólo era posible en los 70, cuando una generación entera se ve poseída por la culpa de ser lo que es –burguesa– y el deseo de ser el otro –proletario. Esta postura política ajena –pues Lamborghini no la compartía– habilita, de todos modos, la postura estética de su relato: yo soy el villano. Esta actitud está más allá de la sinceridad o la insinceridad: es una posición de riesgo total, en la cual el autor se autoinmola y degrada, renunciando a la posibilidad de ser vocero de cierto bien o cierta justicia.

La *diferencia* de Osvaldo Lamborghini –aquello que lo hace único en las letras argentinas, con la indudable excepción de Gombrowicz si consideramos a Gombrowicz como parte de las letras argentinas– es que se atreve a hablar en nombre del mal. Todo autor se vanagloria de hablar en contra de la moral aceptada, las buenas costumbres, la *doxa* –pero inevitablemente argumentará que lo hace en nombre de un bien más alto, una virtud superior, etc. Hablar en nombre del mal a sabiendas, hablar en nombre del vicio como tal y en contra de la virtud, es privilegio de los escritores llamados malditos.

Es habitual tachar a Lamborghini de maldito, pero frecuentemente por las razones equivocadas: sus ideas

políticas, su sexualidad, su comportamiento con parientes o amigos. César Aira, en el prólogo a su edición de las *Novelas y cuentos* de Lamborghini, lo defiende así. “En estos últimos años la leyenda ha hecho de Osvaldo un ‘maldito’, pero las bases reales no van más allá de cierta irregularidad en sus costumbres, la más grave de las cuales fue apenas la frecuencia en el cambio de domicilio. Para unas normas muy estrictas pudo haber sido un marginal, pero nunca, de ninguna manera, el esperpéntico fantasmón que un lector crédulo podría deducir”.

Aira, por supuesto, está *barking up the wrong tree* (utilizo la expresión inglesa porque su equivalente criollo, “meando fuera del tarro” podría, en este contexto, resultar un poco ofensiva). No importa si en la vida real Osvaldo se masturbaba con la sangre de sus víctimas o ayudaba a las ancianas a cruzar la calle, lo que lo convierte en maldito –o no– es desde qué lugar escribe: si su yo narrativo o poético se reivindica como malo en el interior de su escritura, o si en la trama de sus novelas la virtud es humillada y recompensado el vicio.

Si bien Christopher Marlowe pudo ser un precursor, pero sus tiempos y su medio –el teatro popular– le impusieron finales moralizantes donde el orden en el que él no creía terminaba afirmándose, el primer escritor maldito plenamente consciente de la literatura es indudablemente Sade, y su prole incluye nombres célebres como los de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, Gide, Bataille y Céline –por algo han sido los franceses quienes definieron el término. Es verdad que el vaciamiento, el sacrificio de la figura del autor en su texto, suele ir acompañada por tendencias autodestructivas en la vida real, pero estas actitudes son apenas epifenómenos del ser maldito. En un caso extremo o hipotético, podríamos concebir un

escritor maldito de vida intachable y ejemplar, con la misma facilidad con que somos capaces de concebir un escritor “oficial” de vida imperdonablemente perversa.

### **Provisoria conclusión**

Un texto fundante no lo es, necesariamente, para siempre. La tradición se construye hacia atrás, desde el presente al pasado, y cuando nuestro presente cambie, “El matadero” podrá dejar de ocupar el lugar esencial que todavía es suyo. Pero por el momento, las patotas de La Triple A y la Dictadura, que realizaron en la práctica la síntesis dialéctica del matadero de Bustos Domecq y el de Lamborghini, atacando con igual fervor a los intelectuales cargados de libros y a los proletarios cargados de panfletos, no han hecho más que confirmar la pertinencia del relato de Echeverría, el modo horrible en que nuestra peor realidad se empeña en copiar a nuestra mejor ficción.

### **NOTAS**

1. Como, con Oscar Wilde y contra W. H. Auden, descreo de la sinceridad del autor como garantía o aun índice de la calidad del texto, me veo forzado a hacer algunas aclaraciones. Oscar Wilde, paladín de la insinceridad como virtud estética, hace decir a su personaje Lord Henry Wotton que “el valor de una idea no tiene nada que ver con la sinceridad del hombre que la expresa. De hecho, cuanto más insincero sea un hombre, más probable que su idea sea puramente intelectual, ya que no se verá afectada por sus necesidades, deseos o prejuicios”, y luego dramatiza el concepto haciendo que la actriz Sybil Vane, que nunca conoció el amor, componga una Julieta exquisita, que se volverá una marioneta deleznable cuando la interprete una Sybil Vane enamorada. Auden, en el prólogo a sus *Collected Shorter Poems 1927-1957*, define un poema deshonesto como “aquel que expresa, no importa qué tan bien, sentimientos o creencias que el autor nunca ha tenido o sentido”, y acto seguido procede a eliminar o recortar todos los poemas deshonestos de su antología. Así, mutila una de sus mejores composiciones, “En memoria de W. B. Yeats”, eliminando las estrofas:

*Time that is intolerant  
Of the brave and innocent,  
And indifferent in a week  
To a beautiful physique,*

*Worships language and forgives  
Everyone by whom it lives  
Pardons cowardice, conceit,  
Lays its honours at their feet.*

*Time that with this strange excuse  
Pardoned Kipling and his views,  
And will pardon Paul Claudel,  
Pardons him for writing well.*

“Que yo haya sostenido esta malvada doctrina”, dice de un poema análogo, “ya es bastante malo. Pero que lo haya dicho por el simple hecho de que me sonaba retóricamente efectivo es imperdonable”. “Te perdonamos, Wytan”, le respondemos sus lectores, “pero no nos robes esas líneas. Dejamos decidir a nosotros, que ya somos grandes”. El problema de Auden no es estético, es moral. Indudablemente había una parte de Auden, su demonio digamos, que le susurró estas líneas al oído cuando estaba en la borrachera de la inspiración poética. Luego, al Auden sobrio le pareció mal lo que decían. *Pero algo tan bien dicho no puede ser falso*. La regla de Auden funciona, sí, pero si se la aplica al revés: si yo creo en algo y cuando trato de expresarlo me sale mal, tengo que preguntarme: ¿Realmente lo creo? ¿Tengo ese sentimiento? ¿O será que *quiero* tenerlo? En cambio, si estoy poniendo en palabras una doctrina opuesta a mis convicciones, y las palabras fluyen como por arte de magia, quizás en lugar de cuestionar los versos deba cuestionar mis convicciones. A todos nos gusta creer que hablamos en nombre del bien, y por eso la insinceridad es un mal que suele aquejar a los buenos sentimientos más que a los malos. Quien expresa doctrinas malvadas, en cambio, puede estar bastante seguro de que hay una parte suya, digamos, para simplificar, reprimida, que cree en ellas fervientemente.