

Adriana Rodríguez Pérsico, *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008, 528 páginas.¹

Relatos de época se quiere cartografía. Aprendimos, con Lacan, que la carta puede estar a la vista, aunque bien podemos no verla. Además, aprendimos con Deleuze que una carta no es un mapa y que la cartografía descrea de la mimesis, aunque eche mano de lo mimético. Una cartografía como la de *Relatos de época* quiere pues contar una época, el medio siglo liberal, mediante un principio económico distante tanto del tacaño patrimonialismo de menudeo, como del descriptivismo de antropólogos biomédicos. La idea no es sacar provecho de lo nimio, ni vivir de la renta de la tradición para crear, a partir de deshechos, las sobras del prorrogado festín. Al contrario, se trata de sacar lo máximo de lo máximo, gastar con prodigalidad, guiándonos por Apolo, el conductor de las musas, suerte de Dionisos transfigurado, cuya divisa bien podría ser la del dispendio: *A piacere*. El resultado es un *Libro extraño*, como el de Sicardi, un libro-síntesis. Emparentado pues con la creación de fuerzas, el rapsodismo de *Relatos de época* nos instala en el tiempo del comienzo, de un origen anoriginal, de un salto al vacío, *Ursprung*, diría Benjamin. Y eso provoca que la misma escritura del libro no se detenga en la convención de una forma, de un género, sino que salte, atravesase campos, tienda puentes. *Relatos de época* es un *Decameron Belle-Époque*.

Por los mismos años evocados por Adriana Rodríguez Pérsico, el sociólogo francés Gabriel Tarde publicó un texto utópico, *Fragmento de historia futura* (1896), en el que nos presenta una prospección de la modernidad occidental, augurándole un tiempo cavernícola de hibernación. En esa sociedad confinada en grutas, creía su autor que, a partir de la decadencia de astros y meteoros, habiendo sido convertidas faunas y floras en pura paleontología, caerían tales saberes positivos del pasado en el más completo olvido. Pero, al contrario, ese abandono del *factum*, provocó un original interés por la *signatura rerum*, o sea, una tendencia a apoyarse en la autoridad de la *biblioteca*, en detrimento de la autoridad de la *biblia*, como nos lo muestran los casos de Lima Barreto o Ramos Mejía aquí analizados. La riqueza de la *biblioteca*, nos dice Tarde, jamás deja corto a un ingenioso teórico, y basta con juntar copiosamente, en un mismo banquete fraternal, las opiniones más contradictorias para constatar que las cuestiones inútiles y hasta molestas, tienen la virtud de arrebatar, siempre y cuando sean insolubles. En esa sociedad futura, los enigmas científicos apasionarían a las masas, del mismo modo que las querellas religiosas, porque la ciencia se habrá convertido en religión y los científicos, habiendo descendido a fabulosas profundidades, habrán conseguido resolver problemas aparentemente insolubles, haciendo de lo anestésico un requisito de la estesia diseminada y provocando además que el Arte no sea sino un trato con lo Real. “La muerte se nos presenta como un destronamiento liberador, que devuelve a sí mismo el Yo destituido o dimitido, descendido de nuevo a su horno interior donde encuentra en las profundidades algo más que el equivalente del imperio exterior perdido” (Tarde 96). De ese magma de Tarde derivarían, mucho después, las arqueologías de Foucault, los diagramas de Deleuze y esta cartografía de Pérsico.

Esos modos de componer, que son modos de pensar, nos ilustran que lo moderno, entonces, no sería el tiempo sinfónico de las multitudes homogeneizadas por la batuta del conductor, bajo la formación aprendida en el Conservatorio, sino el tiempo rapsódico de los públicos cambiantes, cuando la diversificación más radical impone una heterogeneidad radical en que uno bien puede pertenecer a muchos públicos y a muchos tiempos, aunque sólo a una multitud o a una época. Pero para que se imponga lo rapsódico es imprescindible modelar, de nuevo, los materiales.

Rubén Darío pedía labrar el verso y Eduardo Holmberg hace algo de ello con los nombres de sus personajes, prefigurando el nominalismo corrosivo e irrisorio de Arturo Cancela con su profesor Landormy. Acompañamos así, con desbordado interés, las aventuras de Cachimbo Pérez, Pascasio Grifritz, el profesor Meter Yampol Barañù Burbullus, o incluso de Horacio Kalibang, el paradigma de los autómatas, donde resuenan el Calibán shakesperiano, pero no menos el canibal caribeño, aun cuando filtrado por los kaingangue, esos nativos que el yerno de Holmberg, Ambrosetti, supo describir en la frontera argentino-brasileña. O sea, el doble humano es un retorno de lo primitivo, resume Adriana, al analizar textos como “Yzur” de Lugones o “El mono ahorcado” de Quiroga. Esos ejercicios de lectura, como diría el mismo Holmberg, son auténticas *filigranas de cera*.

¹ El texto de Raúl Antelo, con el título “Decameron Belle-Époque”, fue leído como presentación del libro de Adriana Rodríguez Pérsico, el 25 de agosto de 2008, en la Fundación Centro de Estudios Brasileños (FUNCEB), Buenos Aires.

Quiero detenerme en esa imagen. Recordemos que el relato de Holmberg *Filigranas de cera* desarrolla una curiosa teoría de la cera del oído que un tal Doctor Tímpano concibe en sueños. Contraria al saber *a posteriori*, sobre el que se apoyaba el positivismo histórico, la teoría de la cera pretendía reproducir todos los sonidos condensados en el cerumen en forma de filigranas apriorísticas. Algo que — con ese oído excepcional para oír las voces que se han apagado, como nos dice Pérsico— Joaquín V. González intentaría, a su modo, en *La tradición nacional*. “Todo lo bueno y todo lo malo que la lengua elabora, dice Holmberg, toda la nobleza humana y toda su abyección, todo, (...) todo hablará por las hebras devanadas” de la cera en filigranas. Holmberg especula así que, por el método científico de los indicios, esa locura que se pega al lenguaje, tal vez el secreto de la cultura se vuelva llano o hasta desaparezca. De lograrse el imposible, el hombre podría al fin poseer un “arma terrible”, su pura potencia, independizada de la ética y las instituciones, que sin cesar la orientan biopolíticamente.

Jacques Derrida recordaba, en *Márgenes de la filosofía*, una cita de Artaud, “tiempo hueco / una especie de vacío exhaustivo entre las lamelas de la madera cortante, / nada que solicite el tronco del hombre / el cuerpo como un cepo cortado del hombre”, y en esa descripción, a su juicio, se oiría el tambor de los Tarahumaras. Tambor, o sea *tympanon*. De allí, Derrida partió para la timpanización de la filosofía, a la que llamó *desconstrucción*. Michel Leiris, por su parte, llegó a asociar esa acción, perforar el tímpano, para que se oiga en *plus d'une langue*, como el trabajo de Perséfone, la hija de Deméter, que baja a los Infiernos, al territorio profundo del oído, una gruta, una caverna, que cava en la costra terrestre una sutil caja de resonancia para auscultar los mínimos rumores, esos que no alcanzan el estatus de lengua. En *Los raros*, Rubén Darío construye retratos-objetos que también se declaran políglotas, porque pretenden construir la memoria estética del futuro.

Pero, aun cuando afuncionales, porque son arte aún sin pueblo, tales filigranas de cera, fruto de la timpanización del pensamiento, operan, a mi juicio, una importantísima transformación paradigmática, que nos ayuda a entender cómo leer hoy la modernidad y, de paso, ilumina las razones de lo que Pérsico llama la reciente *holmbergmanía*. Las filigranas de cera proponen el pasaje de la *iconología* humanista a la *icnología* o saber de las impresiones, saber del toque o contacto, que abre nuestro enfoque a un abordaje posthumanista, cuando no postautonomista. A partir de un indudable conocimiento empírico, de terreno, e incluso, de una producción de sus propios objetos de conocimiento, porque para hacer una filigrana de cera hay que hacer la contra-forma, el vaciado o *imago*, la modernidad icnológica, de la que este libro es tributaria, no toma nunca lo que ve como la consecuencia indispensable de alguna operación singular, voluntaria o ideal. Obligado a reconocer la complejidad de las formas, el moderno icnólogo comprende que las formas son procesos, y no solamente resultados de procesos; que ese proceso es, por definición, infinito o, si se quiere, singular-plural; que la imagen captada, el hecho, no es sino el “presente anacrónico” de un juego ininterrumpido de deformaciones, alteraciones, borrados, fantasmas y retornos de todo tipo. Así, Olimpio Pitango de Monalia, el personaje de Holmberg, es una *pitanga*, esa mirtácea de poca monta, es una pizca de diablo (*angá*, en guaraní), algo que se distribuye (*pitanza*) más allá de las fronteras, derramándose, mefistofélicamente, como otro del Mismo (*mon alia*, es decir, Genio de la Libertad, palabra-águila), desde la paradoja constitutiva de la ley, la del soberano o *superanus*, *Olimpio*, aquel que decide, más allá de la ley, quien debe someterse a ella. No hay, desde ese punto de vista, mayor tensión o discrepancia entre el Olimpio Pitango de Monalia de Holmberg y la muy posterior Carla Greta Terón de Osvaldo Lamborghini. Ante un mismo vacío de la institución y del nombre, el moderno icnólogo no encara lo que ve como la “iconografía” incontestable de un contenido certero o la expresión de un deseo mimético realizado a plenitud. La semejanza que nos aporta su filigrana de cera es de otro orden. Nada, mucho menos las formas de la materia, las formas de la modernidad, puede en rigor ser desentrañado a partir de esa forma hueca, salvo hebras devanadas, hembras desvariadas, alocadas, porque las filigranas de cera nos muestran que las formas son sustratos, o si se quiere, que esas hebras son el proceso dialéctico de las modificaciones del sustrato a partir de un gesto. Es decir que lo sustantivo es el gesto y el *factum* no pasa de mero adjetivo.

El moderno icnólogo no tiene la ingenuidad de situar lo que ve en la perspectiva intangible de la historia, sino que es compelido a reconocer la complejidad del tiempo que se activa en todo lo que atañe a la visualidad. Se enfrenta así al anacronismo de la lectura, es decir, a la superposición simultánea tanto de vestigios modernos como de huellas prehistóricas. Como en las máscaras modernistas de Rubén Darío o Gómez Carrillo, nuestro lector constata, en cada filigrana de cera, el valor absolutamente relativo de la marca más fugaz —el paso perdido, el gesto efímero— y, asimismo, la huella consistente de una larga duración, aquella que cristaliza en un fósil, la huella que va, digamos, de Holmberg a Lamborghini. Comprende así que las formas son tiempos en acción, tiempos contradictorios implicados en cada imagen, tiempos de la masa maleable y del arma incisiva, de lo que calca y recalca pero, también, de aquello que,

siendo su virtud, es también su talón de Aquiles, lo más expuesto, por donde se quiebra la continuidad histórica, a través del gesto que introduce una metamorfosis.

El *Fragmento de historia futura* de Tarde auguraba para lo moderno un tiempo cavernícola de hibernación. Reliquia, gruta, tallado, pulido, esculpido, inscripto. Héctor Libertella recogió el guante de Tarde y, cuando esa época narrada por Adriana ya no era sino nostalgia, mapeó la *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), trayendo de lo por venir un *fragmento de historia pasada*, la escena final de *Satiricón* de Fellini. Recuerda así Libertella que los personajes que recorren el tiempo quedan congelados en el film contra la pared de la caverna de papel pintado y lo que era una película de época se transforma en una escena grabada, de suerte que todas las fantasías del espectador, sus simpatías y reminiscencias, sus catarsis y resistencias, quedan devueltas por el cine, pero del revés, como lo que son, un dibujo, eso sí, de época, aplastado contra la piedra. “Muere la historia ilusoria —concluye Libertella— y queda sólo el efecto, el grabado”.

En esa línea de razonamiento, la carta —un anhelo de cartografía de *La tradición nacional*— que Mitre le envía a Joaquín V. González es, como Pérsico bien detecta, un síntoma inequívoco de la sobreposición de lo *iconológico* por sobre lo *icnológico*. Jacques Rancière nos dice, en *Política de la literatura* (2007) que de un lado tenemos la verdad de las cosas (la icnología), opuesta al chisme y a la mentira de los oradores (la iconología). De ser así, el icnólogo González, al reconocer la huella indígena en el presente criollo, toma el partido de la barbarie y su teoría se resiente, según el director de *La Nación*, de ausencia de iconología evolutiva para postular la formación de la sociabilidad moderna. De lo mismo se lo podría acusar a Ricardo Rojas y Pérsico, con agudeza, no deja de señalar la sintonía de *Blasón de Plata* con *Macunaíma* de Mário de Andrade. La tensión entre los dos hermanos, entre Tupí y Guaraní, entre Macunaíma y Jigué, y su control de un espacio desterritorializado, algo señalado también por Lehmann-Nitsche, en su *Mitología sudamericana*, remonta a la *arkhé* constitutiva, la lengua de Tupac Amaru, “lengua cortada por los extranjeros [y que] predica todavía la restauración” (p. 192), para ahuyentar, como diría Artaud, el tiempo hueco del hombre, el cuerpo como un cepo cortado del hombre.

Vladimir Jankelevitch abre su libro *La rapsodia* con un esquema instigante: “La dix-neuvième siècle est le siècle de la Rhapsodie, comme il est le siècle des nationalités”.² Cree ver en el rapsodismo de Schumann la matriz de un método de interpretación de la cultura, el de Simmel, muy presente en estos *Relatos de época*. Podríamos decir, entonces, que Mitre, o mejor, la carta de Mitre, se sitúa del lado del *sinfonismo*, la obediencia a la batuta soberana, la legislación de la forma-sonata, mientras González, Rojas o Andrade, es decir, sus cartografías, ensayan el *rapsodismo*, que entiende que, al situar valores en el espacio y el tiempo, lo moderno deja de ser mera contingencia subalterna para ser una reconstrucción (Jankelevitch dice *réperage*, Rojas, menos constructiva, más idealísticamente, reivindica una *restauración*) espacio-temporal. El sujeto entonces no es ni un homúnculo ideal, ni una abstracción monadológica cortada de lo comunitario, por la sencilla razón de que el elemento rapsódico libera fuerzas dionisiacas e insurreccionales que, en el caso de la música europea, los conservatorios pangermánicos sometían entonces a la dura disciplina de la sonata y que sólo teóricos mediterráneos, como Eugenio d’Ors, podrían evaluar como denuncia del semblante autonomista burgués. Algo de ese espíritu rapsódico se conserva en *Relatos de época*. De *El diario de Gabriel Quiroga*, que se lee, con la premisa a la Huyssen de que “la nación es mujer”, al Policarpo Quaresma de Lima Barreto; de la *Santa* de Gamboa a las Salomé de Gómez Carrillo o Vargas Vila, que bien podrían codearse con la de João do Rio; del Pascasio Grifritz de Holmberg al *Doutor Benignus*, de Zaluar; de las desmesuras orientales de Herrera, Vasseur y de las Carreras, hasta *El donador de almas*, de un insólito Amado Nervo, leído como hecho social total, a la manera circular de Mauss, muchas son las huellas del ciclo cultural e histórico del *genos*, que se insinúa en la regeneración, pasa por la degeneración o la eugenesia y se abisma en el genocidio. En todas esas variaciones se activa el principio rapsódico de *Relatos de época*.

Jankélévitch ejemplificaba el rapsodismo del siglo XX con la música de Bartók. Nos dice que el genio rapsódico de Bartók está hecho de desconfianza en relación a los automatismos oratorios. Al tema, célula elemental y abstracta, que es el punto de partida de una construcción programática, Bartók prefiere el canto, en su verdad completa, y no el motivo molecular de la forma-sonata, sino el *Volksweise*. Esa construcción, aun cuando distante del desorden romántico, parece antes dictada por un raptó espontáneo de la *verve*, que por las reglas de un juego lógico-racional. Y, en ese punto, dispara Jankélévitch el concepto que, diríamos, se coloca en las antípodas de Adorno. “A rapsódia, aliás, não é, a bem dizer, um ‘gênero’, se o gênio é restrição ou, como a tragédia clássica, convenção artificial: a rapsódia é antes ausência de gênero, explosão de todos os esquemas definidos e total licença concedida a uma fantasia

² Vladimir Jankelevitch, *La rhapsodie. Verve et improvisation musicales*, Paris, Flammarion, 1955, p. 5.

sucessivamente sonhadora, apaixonada e dionisíaca que não se filia a nenhuma arte poética”.³ Adriana Rodríguez Pésico usa el rapsodismo para dar un *pas-au delà* del sinfonismo de Ángel Rama. Es ése, me parece, el sentido de la cartografía robada, esa que, de tan visible, se nos vuelve invisible.

Raúl Antelo

³ Vladimir Jankelevitch, *Primeiras e última páginas*, traducción de Maria Lúcia Pereira, Campinas, Papirus, 1995, p. 315.