

**José Amícola, *Estéticas bastardas*
Buenos Aires, Biblos, 2012, 181 páginas.**

Las estéticas de las que José Amícola se ocupa en este libro son “bastardas”, porque ellas tienen como denominador común la preocupación por desembarazarse de Borges, la figura “paterna” dominante del campo literario argentino durante buena parte del siglo XX. Y aunque el análisis de Amícola esté enfocado en las obras de Witold Gombrowicz y de Copi, el autor reconoce, junto con otros críticos, que en esa genealogía “bastarda” estarían incluidas también las obras de Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Néstor Perlongher y César Aira. Esta línea “tiene como característica un juego con la ironía y el desenfado que es desafiante con respecto a la línea canónica de la literatura argentina personificada en Borges” (p. 17). Las reglas que Amícola parece identificar dentro de la estética borgeana son aquellas de la medida y el decoro; en cambio, el autor ve en la generación bastarda, al igual que lo hace Adriana Astutti en un texto que el autor menciona, un “acotamiento” o “mojonamiento” del campo literario que se da “gracias a los *detritus* humanos que destilan sus personajes” (p. 18).

El lector podría preguntarse por qué Amícola, de esa línea bastarda, elige para trabajar en su libro justamente las obras de dos autores cuya inclusión en la literatura argentina resulta difícil y problemática, debido a su condición de “extranjeros” (Gombrowicz como inmigrante polaco que escribe en su lengua materna, Copi como emigrado en Francia y que escribe en su lengua de adopción). Amícola en este sentido recoge el guante dejado por investigadores previos que han considerado la obra de estos dos autores como parte de una “literatura nacional argentina ampliada”, “dado que la mayor parte de lo que han escrito se ofrece como singularmente cargado de sentido para los lectores y lectoras rioplatenses” (p. 15). Es que es justamente la perspectiva extraterritorial y apátrida de estas obras la que quintaesenciaría la posición “bastarda” de esa nueva genealogía argentina. En rigor, estos autores coinciden con Borges en la crítica que éste levantaba en “El escritor argentino y la tradición” (1932) contra el nacionalismo “de viejo cuño”; ellos parecieran continuar esa crítica pero haciéndola funcionar dentro de sistemas estéticos que se oponen al del “Padre”. Y aquí entra en juego una de las preocupaciones teóricas del libro de Amícola, la del mito, en tanto estos escritores “bastardos” trabajan en sus obras sobre los “mitos nacionales”, de maneras que los alejan de la estética del “Padre”.

Las distintas teorías sobre los mitos son explicadas y discutidas en el primer capítulo del libro, yendo desde aquellas lecturas más conservadoras, como las de James Frazer, Carl Jung o Ernst Cassirer, que ven al mito como un conjunto de formas primordiales u originales, a otras como aquella de Hans Blumenberg, quien considera que en el mito no es posible diferenciar por un lado el resultado y por el otro el trabajo que hubo sobre él; por lo tanto no existirían “mitologemas” o “mitemas” en estado de significación puro, sino que los mitos se hallarían en reelaboración constante. Uno de los caminos para esa reelaboración constante (propiciada por lo que Blumenberg llama “pregnancia simbólica”) es la literatura. Pero hay otra perspectiva que Amícola toma en este libro y es la que considera la importancia que revisten los mitos para la conformación de los vínculos sociales; éste es el camino por el que el autor llega a las teorías sobre los “imaginarios sociales”, como las que sostienen Cornelius Castoriadis o Bronislaw Baczko, para quienes la dimensión de la “ideología” no vendría a tener una existencia secundaria o subsidiaria con respecto a las bases materiales, sino que más bien sería un elemento “formativo”, y que, al decir de Louis Althusser o Lucien Goldmann, “representa una realidad material y activa” (p. 32) que permite que las sociedades se definan a sí mismas y a la vez definir a “‘los otros’ del sí mismo” (p. 36). O como, desde otra perspectiva pero complementaria a las anteriores, nos dice nuevamente el mencionado Blumenberg, toda sociedad necesita dar nombre a las cosas que teme para extraerlas del caos, y así, *crearlas*: “el mito en la conciencia mitológica es análogo al nombre propio, porque se le atribuye esencia ontológica” (p. 19). El mito ordena, purifica y jerarquiza, dice Pierre Ansart (p. 133) y, como observa Amícola en su comentario de un texto de René Girard, “existe una especie de relación metabólica entre las sociedades y sus respectivos mitos” (p. 133).

Esa capacidad para “dar nombre al caos” mediante el otorgamiento de esencias al modo de los nombres propios es la evidencia que lleva a Amícola a vincular las teorías de los mitos con aquellas sobre la “autoficción”, otra de las preocupaciones teóricas de su ensayo; en efecto, uno de los puntos nodales de su argumentación residiría, según nos dice en la “Introducción”, en “la necesidad de nombrar, a partir de la nada, en un momento en que el escritor se siente como un demiurgo creador del mundo” (p. 14). Con la autoficción, a la que Amícola, como otros teóricos que se han ocupado del problema, reconoce como una forma típicamente posmoderna, los nombres propios reales dejan la proscripción a la que las novelas autobiográficas los tenía confinados desde tiempo atrás, para hacer un reingreso descarado y en convivencia paradójica con un “pacto novelesco”. Amícola en un libro anterior (*Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*, 2007) ya había hecho un acercamiento a esta problemática. Pero en el presente ensayo concede gran relevancia al hecho de que

tanto Borges como sus “bastardos” Copi y Gombrowicz incluyan sus nombres propios en tramas narrativas que se sustraen al realismo, y que por lo tanto convierten al autor en personaje de una ficción que viene, mediante la fantasía, a suturar heridas narcisistas del yo o a ofrecer versiones alternativas de una realidad con la que los escritores no están de acuerdo. Así, y como se ve en el segundo capítulo del libro, se estudia cómo el “artilugio retórico” de la autoficción es empleado por Borges, particularmente en el cuento “El Aleph” (1949), donde Borges “clausura autoficcionalmente un capítulo entre sus muchos enamoramientos fracasados haciendo morir de muerte natural al objeto de su veneración [Estela Canto]” (p. 70), y donde también aparece el personaje de Carlos Argentino Daneri, quien ridiculizaría con su “ampulosidad y amaneramiento nacionalista” (p. 70) los vicios literarios que Borges veía en los contemporáneos que le habían arrebatado el Premio Nacional de Literatura a principios de los 40.

En el análisis destinado a Gombrowicz (que ocupa el tercer capítulo) Amícola analiza algunas de las cercanías entre Borges y el polaco en cuanto a su oposición a una idea de nacionalismo literario “a ultranza”: “Ambos creyeron que lo polaco o lo argentino se lograba sin buscarlo” (p. 94). Según viene siendo consensuado por diferentes críticos a lo largo de los últimos años, el exilio en Argentina habría sido útil a Gombrowicz para observar el nacionalismo polaco, en tanto la Argentina ocuparía en el mapa mundial un lugar comparable al que tenía Polonia, el de nación periférica con “complejo de provincialismo”, y donde por lo tanto el “nacionalismo literario” sería más fuerte (p. 95). La sutura de heridas narcisistas que permite la autoficción se da en Gombrowicz en las novelas *Pornografía* (1960) y *Trans-Atlántico* (1951). Lo particular de la segunda es que allí el escritor realiza por un lado una ridiculización del campo literario polaco y de sus mitos nacionales, y por otro lado, como insisten en ver críticos actuales como Silvana Mandolessi, el polaco ajusta cuentas con el campo literario argentino, específicamente en el duelo entre el personaje “Gombrowicz” y el “*poeta laureatus*” de la Argentina, en el que, según Mandolessi, cuesta no ver a Borges, cuyo círculo (el de la revista *Sur*) habría ignorado a Gombrowicz en su paso por la Argentina. De este modo puede verse de qué manera el bastardo Gombrowicz reutiliza el arma literaria de Borges, pero volviéndola contra él. Pero Argentina fue también para Gombrowicz un espacio que le permitió situar su creencia en la “inmadurez” y la “juventud eterna”, como garantías de la “salud cultural” (p. 115) por oposición a la vejez de los centros culturales como París, a quienes los miembros de la revista *Sur* ponían en el centro de su interés. Amícola ve en esa búsqueda de la juventud eterna una relación con la sexualidad “abyecta” que Gombrowicz parece contornear ambiguamente en sus escritos, sin terminar de asumirla en ningún momento, pero que sería vivida bajo el disfraz de la escritura autoficcional, como se puede conjeturar, por ejemplo, en esa especie de doble ficcional que para Gombrowicz constituye el “Puto” Gonzalo de *Trans-Atlántico*. Nuevamente, este tipo de temas no podrían encontrar lugar en la estética de Borges.

La articulación entre mito y autoficción termina de cobrar sentido en el capítulo sobre Copi. Este increíble artista argentino radicado en París se permitió aparecer con su nombre propio en casi todas sus ficciones novelescas, y además jugó literariamente con los mitos de su país de origen. Así, en *L'Uruguayen* (1972), Amícola observa el “uso humorístico y satírico del mito de incumbencia (o pertenencia)” (p. 136) que hace Copi al burlarse del género de las cartas de viajeros por países exóticos, que no pueden evitar que su mirada esté condicionada por sus prejuicios eurocéntricos y por los mitos con los que está asociado el continente sudamericano; pero también, además de la percepción “viciada” de la mirada europea hacia los países de Sudamérica, en esta obra se muestran también los prejuicios que tiñen la mirada de Argentina, el país grande del Río de La Plata, sobre el país más pequeño, Uruguay. Copi, lejos del mandato borgeano de “El escritor argentino y la tradición”, exagera el color local con la fantasía propia de los primeros cronistas de las Américas, dando como resultado un texto en las antípodas del realismo literario, con la descripción de esa tierra absurda y fantástica en la que “Copi” está de visita. En *L'Uruguayen* “se muestra posmodernamente en qué medida las diferencias culturales pueden aparecer atravesadas por los estereotipos forjados en los imaginarios de una época con respecto a la misma cultura o a otras” (p. 135). Es lo mismo que sucedería en *L'Internationale Argentine* (1988), con la burla al nacionalismo argentino y a los ambientes de las embajadas de los países “periféricos” en los países “centrales” (lo cual lo acerca a Gombrowicz en la burla de la “Internacional Polaca” en el exilio) y con la irrisión que resulta de la exageración del estereotipo. Por otra parte, encontramos en esta novela al personaje “Darío Copi”, un poeta que con sus odas nacionalistas recuerda al Carlos Argentino Daneri de “El Aleph”; pero también encontramos, por otra parte, al personaje de “Raula Borges”, la “hija natural” de Borges, que ridiculiza la figura de su supuesto padre. Así Copi, al igual que Gombrowicz, roba a Borges el arma de la autoficción pero también usándola en su contra. Amícola acuña también para su libro el concepto de “estética *camp* autoficcional”, y para ello se acerca a las novelas de Copi *Le Bal des Folles* (1977) y *La guerre des pédés* (1982). De este modo Amícola vuelve a los intereses de su libro *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (2000), donde también se ocupaba de Copi y de la estética *camp* del travestismo, siendo éste un *leitmotiv* que recorre toda su obra.

En la “Introducción” a *Estéticas bastardas* José Amícola declaraba que, si bien su ensayo pretendía considerar las obras de Gombrowicz y Copi dentro de una discusión en torno a la literatura argentina, eso es algo que actualmente ya se da por sentado y que, por lo tanto, no era su intención abogar por una “repatriación” de sus obras ya que, en todo caso, estas “estéticas bastardas” vendrían a impugnar una noción como la de “patria” que, además, estaría “también teñida del nacionalismo más criticable” (p. 16). Más bien lo que se pretende es llevar a cabo una observación contemporánea de cómo en su paso por la literatura los mitos son reelaborados y, junto con ellos, la propia identidad de las sociedades cuyos “imaginarios sociales” ellos ayudan a sostener.

Ignacio Lucia