

# Anarquismo del estilo

María Pía López

Universidad de Buenos Aires

Una obra fundamental en un volumen que se deshoja, que se desencuaderna, que se desarma: en la tensión entre un modo de existencia del libro y el otro –la cualidad física y material de una impresión– se dirime la relación entre los libros y el tiempo. Viñas ha combatido tanto la idea de sustracción de una obra respecto de la condena temporal como la condena misma. Por eso, se puede leer su vasta trayectoria de ensayista como la maceración de un único texto que no cesa de ser reescrito, corregido, aumentado o expurgado. Separemos aquí el núcleo inicial de ese conjunto de variaciones en las que el escritor ha estado empeñado: veamos qué rutila allí, qué hilos lo atraviesan, qué zonas mantiene ciegas. Me refero a *Literatura argentina y realidad política*, de 1964.<sup>1</sup>

## I. Linajes

David Viñas fundó un modo de la crítica en la intersección de dos empresas interpretativas. Una venía de la fundación de Ricardo Rojas, que definió un objeto y un campo: la literatura

argentina. La otra, la del método, provenía de una calle a la vez más angosta y fronteriza: la que Ezequiel Martínez Estrada había demarcado con su *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Medio siglo había transcurrido entre una obra y la otra. Entre la vocación fundacional y extensiva de uno y el método del explorador en profundidad del ensayista. El primero conquistó el territorio; el segundo inventó la técnica para capturar sus riquezas. *Literatura argentina y realidad política* relee esa doble herencia y, a la vez, la afecta de un modo fundamental. El linaje sería objeto de reconstrucción y los lectores modificados por un tipo de mirada que por años resultaría hegemónica. Incluso en obras posteriores de Martínez Estrada se pueden vislumbrar las huellas de esa influencia y de esa modificación.

Viñas toma de *Muerte y transfiguración...* la idea de crítica como develamiento de una verdad que la literatura habría producido –en muchos casos, contra la voluntad de los autores–. Esto es: como la producción de interpretaciones e imágenes capaces de resquebrajar la censura social. Como el autor suele ser hombre de su tiempo, no exento de los condicionamientos padecidos por todos, teme a lo que su propia obra revela. La crítica literaria –al modo de don Ezequiel– es el método para extraer de la hojarasca de concesiones, las líneas verdaderas. Separarlas, hacerlas visibles,

<sup>1</sup> En este ensayo voy a recorrer la edición del Centro Editor de América Latina de 1982, que reproduce la de 1964. Los números de página remiten, entonces, al pequeño volumen del CEAL.

retomarlas. Martínez Estrada se ve así como un artesano de la catarsis, como un profeta del develamiento.

Lo que entiende por crítica en su obra sobre el personaje de Hernández es un territorio abonado por la historia, el ensayo y las ciencias sociales. El ensayista enfatizó este último afluente cuando se defendió del brusco desdén de Germani, en el epílogo que agrega en 1958. La crítica de Viñas se hizo de las mismas confluencias entre historiografía y ciencias sociales. La idea de verdad, el método y, finalmente, los detalles: porque el otro núcleo que será trasegado entre una obra y otra, es el de la atención sobre aspectos singulares que pueden considerarse el signo mayor del objeto interpretado. Así, el análisis entero del *Martín Fierro* puede cifrarse en el inicial trabajo sobre el extraño retrato de espaldas que el poeta le entrega a su prometida causando la ruptura del compromiso. Del mismo modo, en el análisis que Viñas hace de Mansilla deviene fundamental la comprensión de la foto del narrador de *causeries* reflejado en múltiples espejos.

Idas y vueltas. No sólo del personaje de Hernández. En 1964 se publicó *Literatura argentina y realidad política*. Y resonancias del método desplegado allí aparecerán en un libro de Martínez Estrada que se edita en 1968: las *Meditaciones sarmientinas*. Porque el ensayista de la pampa enfatiza en esa obra la atención sobre el gesto corporal y apela a la contraposición entre cielo y tierra.<sup>2</sup> Imágenes

<sup>2</sup> Aquí los ejemplos de esos usos: “Pero en Martí este vocabulario rico y extensivo es más brillante, más ligero, aun en su manera habitual de intercalar sentencias y aforismos, mientras que en Sarmiento es más convincente, más franco, por su espontaneidad de gesto corporal de la palabra, más pegado a las cosas”. Y luego: “en pocas palabras, los descuidos de Sarmiento lo arrastran a lo pedestre así como los descuidos de Martí lo solivian de lo retórico: los dos peligros muy graves por igual. Las caídas de Sarmiento son hacia la tierra y las de Martí hacia el cielo”. Ambas citas son extraídas del ensayo “Sarmiento y Martí” incluido en las *Meditaciones sarmientinas*.

buriladas, con insistencia y profundidad, en la obra de Viñas.

## II. Personajes

Quizás esas afinidades se deban, también, al cumplimiento de una pasión común. La que provoca la figura de Sarmiento. O que esos conceptos que sostienen la primacía del cuerpo y de la tierra, de la historia y de la dramatización, sean exigidos, también, por la escritura singular de ese intelectual. Viñas dedicó pacientes, exhaustivas, originales investigaciones a Lucio V. Mansilla. Un inconcluso libro y un cuantioso testimonian esa amplia pesquisa. El gran dandy, el ironista, el aventurero, el fracasado, el incomparable escritor del viaje a los ranqueles, merecía un investigador así. Un ensayista capaz de abocarse a sus singularidades y jugar con su ambigüedad.

Sin embargo, el personaje fundamental de la obra de Viñas no es Mansilla, sino el intelectual al que consideró modelo del burgués conquistador y primer escritor moderno de la Argentina. Piedra fundacional, umbral, comienzo, como puede verse en los títulos: *De Sarmiento a Cortázar*; *De Sarmiento a Dios*. En el inicio estuvo esa escritura y también esa poderosa vocación política que conmueve al crítico. Es el escritor que no escurre el cuerpo. Antes bien, lo pone en el centro y lo convierte en medida de su escritura:

Y esto se acrecienta a lo largo del itinerario europeo: se trata de un entusiasmo que llega a ser desmesura y violencia; de una peculiar avidez que se amasa con reminiscencias infantiles y ademanes románticos: ver, tocar, comer, adquirir, ser el preferido, llegar primero, imponerse, ganar. Es una impaciencia que muestra a un Sarmiento apenas oscilante entre el hombre fáustico y Jehová y que llega a sentirse invulnerable.

Menos mal que paralelamente se advierte la infracción creciente del pudor: sentimos el aliento del narrador desde el comienzo, pero poco a poco empezamos a notar los detalles de su piel cuarteada en la nuca, el escozor que allí le provoca el frío o nos descubre su ropa gastada en los bordes y más adelante su olor a fatiga o su transpiración ansiosa o triunfal (p. 37).

Sarmiento escribe con el cuerpo. Palpa con la palabra. Pero ese mismo movimiento –una cierta respiración, un conjunto de ademanes, una dramaturgia– que Viñas encuentra en el autor del *Facundo* es, más que un hallazgo, una invención producida en la misma escritura crítica. Es decir: Viñas descubre –creándolo– o crea –descubriéndolo– un Sarmiento que funciona como ímpetu para su propia escritura.

En el exiliado en Chile había ya una singular capacidad de construir escenas dramáticas: desde el duelo con Rosas que bosqueja en los prólogos a la *Campaña en el Ejército grande* hasta las narraciones argelinas, en esas escenas el yo aparece como encarnación de la vasta historicidad y de los combates mayúsculos. Éstos son comprensibles sólo en esa materialidad personal y ejemplificadora; y se realizan, en su sentido más profundo, en los detalles superficiales. Por eso, una cinta roja es el epítome del escándalo o un frac la imagen última de la redención. Lo profundo, para él, estaba en la superficie, y la historia colectiva se realizaba en los avatares individuales. De esas ideas deriva la apuesta a la dramatización, que hace que la escritura se vuelva teatro y las ideas parlamentos o interpelaciones. La fuerza es la de una oralidad que está apenas soslayada y que hace –como puede verse en el *Facundo* pero mucho más en la correspondencia polémica– que el texto rezume un tono.

Si podemos escuchar así a Sarmiento, o si podemos verlo en sus ademanes, es porque en cierto modo el personaje que se nos presenta es el Sarmiento de Viñas. O porque el

autor de *Cuerpo a cuerpo* enseñó a dirigir la mirada sobre esa corporalidad tan evidente en la escritura del sanjuanino como soslayada en los diversos –y condenados– espiritualismos. Y por lo tanto, omitida o desconocida por los lectores anteriores del autor de los *Viajes*.

### III. Los materialismos: método y estilo

Podría sintetizar lo que escribí diciendo que en parte el método proviene de Martínez Estrada mientras el estilo es de cuño sarmientino. Vale insistir: en parte. Porque hay una vuelta más que dar y es la de pensar la relación entre lo metodológico y lo estilístico. La cuestión central –nudo, intersección, centro– es el materialismo. Filosofía, herramienta analítica, dramatización de la escritura.

*Literatura argentina y realidad política* se abre con una cita de Robert Escarpit: “... hay que quitar a la literatura su aire sacramental y liberarla de sus tabúes sociales aclarando el secreto de su poder”. Cita que funciona como programa. Contra lo sagrado coloca la historia entendida como historia de la lucha de clases. La literatura es tomada como superficie de expresión de las clases y de la voluntad nacional. Mejor dicho, como campo de inscripción de la clase dominante y su constitución como élite nacional. Entre los escritores hay matices más que diferencias.<sup>3</sup> Porque no difieren en aquello que los sitúa como determinación fundamental, que es la pertenencia a la clase. En todo caso, sus inflexiones singulares son trazos, énfasis o subrayados.

En esa rotunda consideración de las clases puede verse una pérdida: la de advertir

<sup>3</sup> Julio Schwartzman señala esta cuestión, en un artículo muy discutible por la primacía de un espíritu de venganza (“David Viñas: La crítica como epopeya”, en Susana Cella, *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999), y sobre el cual volveré unas páginas más adelante.

aquello que podría funcionar como diferencia aun entre escritores burgueses. Por ejemplo, la literatura femenina o las expresiones culturales de las minorías. Eso que la crítica literaria contemporánea busca con ávidos ojos, para el intelectual provisto de categorías marxistas podía ser apenas una entonación. Es en la centralidad del análisis ideológico de los núcleos de la élite donde el crítico despliega sus mejores intuiciones. Vale recordar, en este sentido, el capítulo sobre “Niños y criados favoritos”. Allí un vínculo invariante y estructural –la relación servil– es recorrido en sus meandros históricos, en sus mutaciones y en sus singularidades que incluyen la cuestión de género como un modo más de aquella relación fundamental:

Lo vamos viendo: el amo empieza a reconocerlos como aliados frente a los rebeldes, como base de maniobra o, en fin, como contingencia cada vez más necesaria pero no en función autónoma sino de soporte del régimen. Mayordomo, trompa de órdenes, vigilante, asistente, puestero a veces, pintoresco y ocioso agregado en ciertos casos, intermediario casi siempre, peticero, guardaespaldas, portero, crumiro, confidente, secretario *in partibus* o puntero. Ese es el reconocimiento real que se le ofrece, su cuota de libertad y su destino cotidiano (p. 94).

Las escritoras son anverso y reverso de la relación:

*Niñas y esclavas favoritas* a la vez las mujeres de la oligarquía atacan su matrimonio, lo exaltan y se justifican interiorizando las categorías impuestas por los hombres de su clase. Ellas contemplan al *criado favorito*, pero a sus espaldas vibra en silencio la mirada del *niño-esposo* (p. 108).

El materialismo es así, fundamentalmente, la filosofía que no se encandila con supuestos valores espirituales para juzgar la literatura sino

que reclama el descenso a la tierra de las relaciones sociales. Eso en un primer plano. Porque en otro plano, materialismo es un tipo de sensibilidad estética, ligada a la primacía del cuerpo y a las escrituras capaces de representarlo. Es una atención a lo sensible que produce los hallazgos más notables del libro: ciertos enlaces o la atención que permite descubrir el detalle en el cual se materializa una ideología, una percepción de clase, o un estilo personal.

¿No se sorprende aún el lector cuando lee: “prácticamente Belgrano no usa agudas ni esdrújulas; el predominio de las graves es lo que otorga esa especial andadura, esa *gravedad*”? Leí. Me sorprendí.<sup>4</sup> ¿Puede la gravedad personal inscribirse en la evitación de otras acentuaciones gramaticales? La idea es tan esquivada a una comprobación como resultado de una intuición extraordinaria, que obliga a considerar las evidencias dispersas y sensibles. Es en la superposición entre un tipo de materialismo y otro que Viñas cosecha su diferencia con otros relevantes análisis marxistas. Por ejemplo, con *La ciudad letrada* de Ángel Rama, en el que se despliega con provechosa precisión la crítica de las élites.

Materialismos varios y superpuestos, que van de las clases y sus luchas a los cuerpos y sus sensibilidades. La conjunción de ellos produce una escritura capaz de procurar su propia teatralidad: mostrar, señalar, indicar. El crí-

<sup>4</sup> El sueño del lector –de esta lectora, al menos– es toparse con sorpresas: el ensayo cuenta a su favor con las libertades necesarias para generar los desvíos y originalidades que *obligan a levantar la vista*. En el debate transcurrido en el Seminario “Oscar Terán” del Instituto Ravignani, uno de los participantes –y lamento no recordar con precisión quién– llamó a evitar lo que la calificación de ensayista podía tener de ausencia de juicio sobre el autor. Esto es, que el género funcione como protección para la arbitrariedad. No es así: el ensayo –y en particular éste que estamos considerando– no tiene menos exigencias que otros géneros –como el de la crítica académica– sino más en tanto debe agregar a la investigación y al recorrido erudito, la producción de ideas e imágenes para interpretar su objeto.

tico nos sitúa ante una dramatización, cuyo centro neurálgico es una retórica corporal hecha de gestos y ademanes:

Alberdi no se arredra aunque por momentos alce la vista y compruebe la fatiga de sus lectores... (p. 27).

Sarmiento cuchichea, rezonga, murmura proyectos o nos codea... (p. 37).

Mármol nos ha llevado de la mano con cautela como si quisiera orientar nuestra torpe ceguera y nos ha hecho palpar y toquetear sin comentarios, sosteniendo el aliento... (p. 116).

En estas frases-perdigones se puede percibir el calibre del arma. Las palabras actúan disponiendo una escena en la que se presentan los personajes y sus ademanes. Viñas opera por condensación y las frases no eluden la violencia. Los signos de puntuación cortan, irrumpen, producen una respiración que es más bien un jadeo y un tono de oratoria pública.

Es un estilo que se preserva de morosidad, que obtiene la belleza buscando sustituirla por la brusquedad: “[...] con la policía de Falcón a la espalda, los sermones de De Andrea en los oídos y la ley de Defensa Social en el cielo” (p. 252). La condensación –evidente en los títulos de libros y de capítulos pero también en lo extenso de su prosa– es una operación recurrente. Son los signos de puntuación los que, en reemplazo de proposiciones y verbos, producen una fuerte espacialización de la escritura. Hacen de la página un espacio teatral.<sup>5</sup> La condensación ejerce violencia sobre la lengua, la estruja para despojarla de los rodeos cortesos o de los cortejos amorosos. El estilo parece recortarse sobre la promesa arltiana de crear es-

critos que funcionen como un cross a la mandíbula o un tajo en el reposo confortable.

#### IV. Las tensiones

La crítica literaria acuñada por Viñas ha recibido muchas objeciones. Más y menos relevantes, más y menos justas. Pero me interesa detenerme sobre la que creo que es la más infértil: la que se forja desde las lógicas de producción académica y enjuicia su inadecuación a los criterios que hoy rigen la escritura universitaria. Julio Schwartzman consideró antidemocrática la omisión de las citas, que haría de Viñas menos un lúdico lector que un saboteador de la producción colectiva de conocimientos. Marcela Croce –al modo de una defensa de su antiguo maestro– propuso ver en el lenguaje del autor de *Un dios cotidiano* conceptos y categorías. “Mancha temática”, “serie”, “flecós”, serían –desde esa perspectiva– nombres díscolos pero traducibles.

Por el contrario, el profundo valor de ese estilo está en su resistencia a la traducción académica. Y es claro que se define menos en la acumulación posible de los conocimientos que en el intento de producir una catarsis. Que lo suyo es la alusión a la verdad antes que la corrección de una monografía. Y que si toma conceptos de la historia y de las ciencias sociales, de la crítica y de la filosofía, el modo en que resuelve esa confluencia es en la labor como escritor.

La de Viñas es una crítica que se despliega como ensayo, que encuentra su verdad en la escritura misma y no en la adecuación categorial. Amén de los juegos en los que se embarca y arrastra al lector, lúdicos tratos con las citas y con las traducciones, que exigen recordar que más que Sartre y sus certezas de intelectual francés, en el pasado de Viñas está Sarmiento, con lo que ello significa de apropiación cultural, ideas sobre la lectura y consideración sobre la productividad del desvío.

<sup>5</sup> Me extendí en el análisis de estos atributos y procedimientos en la escritura de Viñas en el artículo “David Viñas: la escritura del ensayo”, publicado en la revista *La Biblioteca*, N° 1, verano de 2004-2005.

Pensada de este modo, la crítica es más obra de creación que de juicio, más invención que sopesamiento, más decisión interpretativa que balance valorativo. Por eso resulta más interesante en sus entusiasmos que en sus iras, frente a los autores que se le presentan como desafío a una interpretación lineal que ante aquellos que caminan rápido hacia el tribunal condenatorio. Es la secuencia sarmientina, pero fundamentalmente el linaje martinezestradiano. La literatura es puesta no sólo como objeto sino también como duplicación crítica,<sup>6</sup> como procedimiento del hermeneuta.

Quizás la crítica académica pueda arrojar, por esas cualidades, *Literatura argentina y realidad política* al desván de los trastos viejos. Habría que recordar, sin embargo, que ese fue el gesto con el que un Gino Germani quiso conjurar la “arbitrariedad” ensayística de Martínez Estrada y que mientras mucho de la so-

ciología del italiano hoy no solicita más visitas que la de los historiadores de las ideas, la obra del autor de *La cabeza de Goliath* sigue despertando el interés de lectores contemporáneos.

El signo mayor de este modelo crítico es la radical singularidad de su estilo que no cesa de producirse como inactual. Porque si ahora resulta ajeno a las jergas dominantes y falta a las reglas de la formalización imperante, ese mismo estilo lo distanció de la pretensión que manifestaba en sus primeros libros: el devenir del intelectual en intelectual colectivo. Las objeciones que hoy se le hacen desde el colectivo académico no son distintas a las que se realizaban desde lo colectivo político en los años 70, respecto a una singularidad que se sustrae de esos consensos.

Anarquismo del estilo, que lo vuelve reticente o inasimilable para cada momento del campo intelectual en sus lenguas hegemónicas. Si seguimos releendo a Viñas, si nos interesan esos libros ya desencuadrados, es porque la explicación sobre la cultura y la historia argentinas requieren esa perseverancia en una escritura autónoma. □

<sup>6</sup> Alberto Giordano –en su libro *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges - Oscar Masotta*– considera que el ensayo es “el único modo de dialogar con la literatura” por esta duplicación que hace de la literatura en el momento de interrogarla.