

2000

Roger Plá: tiempos trastornados

Jerónimo Ledesma

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ledesma, Jerónimo (Otoño-Primavera 2000) "Roger Plá: tiempos trastornados," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 18.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/18>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ROGER PLÁ: TIEMPOS TRASTORNADOS.

Jerónimo Ledesma

Universidad Nacional de Buenos Aires

¡Sí! ¡Los tiempos están trastornados!

Fray Jerónimo en *El Renacimiento* de Gobinau,
traducido por Roger Plá para Editorial Anaconda.

La novela o el deseo de autenticación

La novela moderna se consolidó como género a la par de una actitud esencialmente realista. Quizás lo que mejor distingue a la novela del *romance* es el deseo de romper las convenciones heredadas con el fin de que la literatura plasme lo más fielmente posible lo que en su momento es la realidad. Pero el realismo de la novela no consistiría en ser simplemente real sino en ser más real o auténtica que su modelo, al que por lo general critica y con suerte destrona.

Tal es el caso de *Don Quijote*. De sus innumerables juegos entre la realidad y la ficción, basta rescatar el que se vincula con la tradición que reescribe y hiere: la parodia de la novela de caballerías. El hecho de que la parodia esté en la fundación del género no es gratuito. La parodia es una forma de crítica que ataca o venera los procedimientos. Establece la fisonomía de una forma y con ella, su deseable defunción. O su apoteosis. Cada novela se constituye como más real que su antecesora cuando articula elementos anticonvencionales. El lenguaje se impregna del habla; los personajes asumen las marcas del tiempo; la trama incorpora el truco de lo imprevisible y la ficción de un desarrollo. Y así el discurso se hace sentir más cerca del universo de las cosas¹.

La crítica de la convención no es sólo asunto del discurso paródico. La ironía también socava demoledoramente las formas sociales. Del *Lazarillo de Tormes* a *Fray Gerundio*, la novela picaresca está introduciendo la categoría de "lo real" por medio de su risible negación: en el mundo de las apariencias falsas, donde la astucia -la capacidad de mentir- rige y determina los movimientos, son las intenciones subyacentes las que enhebran la realidad oculta y mentida. No es el bruto universo de las cosas el que se aproxima en la bofetada picaresca, sino una lógica de sentidos verdaderos, primarios o experienciales. Carnaval irónico de un mundo caído.

En el siglo dieciocho la fuerza de la crítica recurre a la sátira -género privilegiado de la ironía- para cumplir con la transmisión de lo real. Acotemos sin embargo que los popes de la ilustración suelen ser tan conservadores en su literatura como osados en su filosofía. Pero no obstante, la novela, fecundada entonces por el periodismo en ciernes, engendra un lenguaje deliberadamente más vulgar o realista. En Francia, Voltaire; pero sobre todo en Inglaterra -jardín del empirismo y de la militancia protestante- Fielding y Defoe.

Sade, articulación y no cuerpo, iluminismo de confesionario, ensambla en el discurso de la novela -paródico, satírico, más real- su universo de cosas calladas. *Justine* es el modelo de esta conspiración; los infortunios de su virtud son el revés de la virtuosa fortuna de *Pamela*; los espacios góticos de la Radcliffe se equipan de los códigos disciplinarios de la sexualidad sometedora, ese crimen ya sin máscaras donde no existe el sobresalto porque ha sido abolida, como concepto, la virtud.

La novela realista del siglo diecinueve perfilará su denuncia contra un discurso romántico que habría llegado a creer que la realidad no se encuentra en la estricta y despojada mimesis de una apariencia o de un presente, puesto que es siempre un Sujeto el que conoce, y el conocimiento una expresión de ese Sujeto. Los realistas serán primero rigurosos con algunas convenciones de ese romanticismo, sobre todo con aquellas que tipifican lo sentimental, y los naturalistas lo serán luego con los realistas, también tocados por la convención romántica para ellos.

Compacta y de bolsillo, esta macrohistoria de la novela quiere exhibir el insaciable afán de autenticación que la define ya en su arranque. Lo curioso de este afán es que hace depender, de una vez y para siempre, la búsqueda de una Forma, la Novela, de principios gnoseológicos, los límites del conocimiento de las cosas: *La novela como estética al servicio del conocimiento*. Hacia el fin del siglo diecinueve y en el principio del veinte (con Flaubert, James, Conrad, Tolstoi, Joyce, Gide, Proust, Döblin, etc.) esta ecuación se relativiza, y los dos términos tienden a disolverse en otros menos privativos: escritura experimental, modernismo, novela nueva. En estos términos, el Sujeto romántico y la Realidad naturalista no se excluyen, puesto que sólo pueden definirse solidariamente.

Roger Plá: La nueva novela argentina.

Durante los años 1965 y 1966, Roger Plá desarrolló dos ciclos de conferencias radiales. Uno recorría las obras de novelistas afamados (Joyce, Proust, Gide, Kafka) bajo el título "La Novela Nueva - Hacia una nueva forma" y el otro abordaba, desde una perspectiva personal, "La narrativa argentina". Desembocando ambos ciclos en un solo volumen, *Proposiciones*², quedaron allí almacenadas las ideas teóricas sobre ese género que Plá cultivó casi exclusivamente. "Las reflexiones que siguen -dice-, son el producto de las preocupaciones que han surgido en nosotros durante nuestro propio trabajo al escribir novelas y también de las reflexiones provocadas por las novelas que hemos leído, o por las que aún no se han escrito y que deseáramos leer, cosa esta última que se confunde con la que deseáramos escribir". (23)

Para Plá, la novela es "nueva" porque se opone a la novela "tradicional", repentinamente "clásica", estructurada según un código experiencial realista; el narrador de esa novela clásica es el que ha contado historias con la verídica causalidad del tiempo rectilíneo y sin dejar de cumplir con el imperativo horaciano de entretenimiento e instrucción (28). La "novela nueva", contrariamente, al oponerse a esa novela tradicional (a su narrador, a su categoría de tiempo, a sus técnicas y a su moral), tiene que inventar otros recursos. Tal pesquisa -tentación de un nuevo lenguaje- es lo que le vale el pretensioso adjetivo de "experimental", porque esta "novela nueva" se forja, en efecto, "*experimentando* recursos con el fin de hallar un nuevo medio de expresión" (22).

El concepto de "lo experimental", antes que el de "lo nuevo", describe el modo en que Plá abordó el ejercicio de su escritura. Porque lo experimental supone, de entrada, la aceptación de que una forma nace de otra precedente. La experimentación narcisista, madre del dogma, estaría condenada a sucumbir al castigo de la fechación. Es lo que Plá denomina "vanguardia cerrada" y en cuyo campo coloca el *nouveau roman* de Robbe-Grillet. La "vanguardia abierta", que Plá prefiere, es la operación que transforma los materiales recibidos mediante un cambio de acentos y de planos. De este modo, la noción de pureza se excluye, por utópica, del arte, en un gesto de disconformismo que se resiste a ser pueril.

La exclusión de la forma pura no implica, sin embargo, renunciar a la autonomía de la novela. El novelista trabaja la forma, experimentalmente, en vistas a que esa forma se esencialice y se vuelva género, haciendo suyos los elementos de otros campos. Porque no se trata de matar al padre, sino, menos brutalmente, de formar al hijo. De ahí que en estos escritos teóricos aparezca con frecuencia, pero no ingenuamente, la metáfora vegetal. Porque ella supone la continuidad en un contexto orgánico sin excluir la independencia. Ésta, a su vez, sólo es codiciable como la meta final de un desarrollo.

La narrativa de Plá es un ensayo permanente sobre la inadecuación del Sujeto. En sus experimentos de estructura y de lenguaje configura la realidad múltiple y compleja a partir de Sujetos y de malos entendidos, que los Sujetos internalizan. Así como la cultura nacional persigue un lenguaje auténtico que lo singularice; así como la forma Novela busca los rasgos que han de ser suyos; del mismo modo, los Sujetos de las novelas de Plá deben enfrentarse a los discursos, las estructuras, los Padres que los engendran, pero sin pretender abolirlos.

La realidad como inadecuación

*Los robinsones*³, la primera novela de Plá, es importante por lo menos por dos motivos. Primero porque marca, para la novela argentina, un momento trascendente en cuanto a la adaptación de procedimientos literarios. Segundo, porque en la historia novelística de Plá, es el punto en que se define una plataforma simbólica. Estas dos afirmaciones están mutuamente implicadas.

Ruptura con la novela tradicional. Plá es pudoroso, por lo menos retóricamente, para hablar de sus obras. En sus *Proposiciones* rescata a Marechal en los siguientes términos: "fue uno de los primeros que en Argentina emprendió con Adán Buenosayres (1948) una especulación a fondo de la novela experimental" (106). Con elogios en el tamiz de alguna crítica, describe a ese Marechal por el que "algo nuevo, y revolucionario, se había producido en nuestro género" (247), pero a quien se recibió con indiferencia, acaso porque no estaban dadas las condiciones para su lectura. Estas opiniones sobre el destino de Marechal son oblicua manera de hablar de sí mismo. En una nota al pie, en efecto, aclara: "Dos años antes, en *Los robinsones* (1946), se da también esta ruptura con la novela tradicional, hecho que no fue advertido en momentos de su aparición" (106).

El título *Los robinsones* alude a un club o sociedad cuya fundación propuso uno de cuatro compañeros de colegio. La propuesta, aunque en un inicio fue recibida cálidamente, no prosperó. Los cuatro muchachos se disgregaron en direcciones demasiado singulares como para establecer una comunidad en torno a un interés compartido (35).

Esta fragmentación está plasmada formalmente en los atributos de la novela. En un tiempo aparentemente linceal, que abarca desde el 18 de julio de 1936 (revolución de Franco) al 4 de marzo de 1937, cada uno de los robinsones va siendo construido por un relato único y específico. Sus monólogos interiores, sus experiencias, sus memorias, sus encuentros, van hilando, paulatinamente, el tejido de una realidad estratificada. Esta trama con giros y torsiones, que utiliza técnicas acuñadas por la novela moderna y saberes discutidos por el psicoanálisis, dispone una forma plural que la novela argentina no había intentado hasta entonces y que sólo será dominada en la época del *boom*.

Las consecuencias de este juego entre el club proyectado por los chicos y la estructura de la novela es evidente: ante la inexistencia de unidades y de acuerdos, sólo es posible la cauta narración polifónica. Así busca la novela, cumpliendo con la historia del género, ser más real que sus predecesoras.

Fundación del Sujeto. La atomización de los robinsones desgrana la posibilidad del grupo y del ideario, pero afirma la problemática del Sujeto. Porque precisamente, el correlato de la existencia de discursos individuales es el modo en que se constituye cada individuo ante cada conjunto de fenómenos en su contexto particular. Al principio, en todos los relatos de Plá, la trama personal parece estar separada de los acontecimientos políticos en cuyo contexto se teje y, sin embargo, la conclusión última es que esa trama está siempre unida, de manera sutil, a los acontecimientos políticos. En *Los robinsones*, un acontecimiento europeo, la revolución fascista en España, además de estructurar el tiempo novelístico, acaba por ser parte, aunque oblicua, esencial, de todos los Sujetos. Esa difícil conexión entre la experiencia subjetiva y el acontecimiento histórico remonta el plano de la experiencia al de Ideología.

Los robinsones funda este problema porque parte de una peculiar relación entre la edad autobiográfica y el tiempo ficticio, entre la experiencia y la experimentación. Plá nace en 1912. En 1936, cuando empieza a escribir la novela, y se desata la revolución de Franco, tiene 24 años de edad. Todos los robinsones, a su vez, rondan los 20. Estas edades son significativas porque sólo coinciden por aproximación y se avecinan al símbolo: veinte años es la edad simbólica en la que la adecuación entre el Sujeto y la experiencia debe definirse. Esta constante generacional y la diversidad de procedencias e intereses (un judío pobre con aspiraciones poéticas: Samuel Rosenthal; un muchacho de campo con inquietudes comunistas: Gregorio Gilardi; un aristócrata hastiado y decadente: Cristóbal Suárez Nájera; un muchacho neutro de clase media: Ricardo Almodávar) permiten articular distintas respuestas (la vida contemplativa, la tortura y la militancia radical, la criminalidad y el castigo, la experiencia del desengaño narcisista) a un problema único: la constitución del Sujeto en la sociedad argentina moderna. A su vez, de ese modo, la polifonía que ensaya tal constitución, no es, como en Mallea, una ilusión sinecdótica de la subjetividad argentina, sino una forma proteica en expansión, que si no llega a agotar las representaciones, tampoco pretende hacerlo⁴.

De Los robinsones a Las brújulas muertas.

En 1946 se publica *Los robinsones* y es premiada por la SADE. En 1960, *Las brújulas muertas* es seleccionada por la Compañía General Fabril

Editora, que publica el texto. Entretanto, Plá ha vivido de su trabajo como crítico, traductor, periodista y escritor. Además de los textos sobre pintores (“Diderot y sus ideas sobre pintura”, “La pintura en Inglaterra”, “Antonio Berni”) y algunos relatos, escribió un par de novelas: *El duelo* en 1951, *Paño verde* en 1955⁵.

Ambas siguen experimentando el modo en que un lenguaje novelístico con pretensiones de autonomía puede dar cuenta de la problemática relación entre las circunstancias sociales y la vida anímica de un Sujeto que se constituye a sí mismo (o a su fijeza ideológica) a partir de su ubicación ante esas circunstancias. Si *Paño verde* contará al Sujeto como genealogía del crimen, reelaborando el tópico “civilización y barbarie” a la manera de *Facundo*, de Juan Moreira y de *Radiografía de la Pampa*, *El duelo*, siguiendo la línea de *Los robinsones*, vuelve a enfrentarse al totalitarismo, a su discurso aborrecedor de la disonancia, pero esta vez en la figura de los nacionalistas de derecha. Por razones de espacio y necesidad, examino sólo la última (*Paño verde*, por otra parte, puede ser leída como el desarrollo de un núcleo lateral de *El duelo*).

La pluralidad de las voces y los personajes con que Plá concibe el arte de la novela tiene en *El duelo* dos metáforas evidentes: la ciudad y la música sinfónica. Estas imágenes actúan allí, combinándose, como principios constructivos para producir la partitura de una “sinfonía de la ciudad”. Es precisamente Ramos, un músico con la edad simbólica de *Los robinsones*, el que piensa en ella.

Ramos guardó su libreta, al fin, sonriendo.

-No es nada importante -dijo-. Una idea. Espero, quizá, una sonata; quizá una sinfonía.

- ¿Sobre?

Ramos hizo un gesto circular, con el brazo, no sin cierta torpeza.

-Esto -contesto-. Todo esto.

Mendoza empezó a servir los platos, cuidadosamente. Tendió uno a Ramos, y preguntó:

-¿La ciudad?

Ramos lo miró un instante.

-No sé.

La metáfora de la música urbana le permite a Plá ensayar una estrategia de representación con un lenguaje que sólo puede ser extenso, alambicado y novelístico. Aquí, dos muestras tomadas al pasar:

Le arañaban los ojos el tumulto y el nutrido hormiguero de la calle en esta hora en que Buenos Aires iniciaba su ciclo nocturno. Corrientes, Suipacha, Esmeralda, con los relampagueos súbitos de sus letreros eléctricos, sus bocinazos, las grandes marquesinas iluminadas de sus cinematógrafos, las más pequeñas y reservadas de los clubs nocturnos [...]

Vio que estaba al borde de una bocacalle, mirando el tránsito atascado, como un coágulo retenido por un quiste. El quiste se abrió, reventó, siguió circulando la masa de máquinas oscuras, y volvió a formarse, como un tumor maligno. Allí se clavaban entonces los mordiscos hábiles, feroces, de los bocinazos.

La música, en efecto, es un código de transposición que permite pensar en un lenguaje fluído, de grandes trancos, y en una arquitectura rigurosa, a la vez. En esta novela, el punto nodal de la sinfonía, donde las líneas melódicas que han ido apareciendo convergen en un contraste radical y decisivo, es el duelo entre el nazi Fonseca, director del periódico *Basta*, y el católico moderado, Mendoza, amigo de Ramos, el músico (cap. XXIII). No debe extrañar que la agresión mutua de estos dos personajes y no algún motivo más despersonalizado sea el eje de una "sinfonía de la ciudad", puesto que es la ciudad, el país, la escena pública, lo que se ha polarizado, a los ojos del narrador, en dos principios representativos y mutuamente excluyentes. Fonseca y Mendoza son, en efecto, dos fuerzas que la publicidad política respalda con principios y convicciones; el otro sector de la publicidad es el sector de un mercado que sólo aspira a la conquista de la demanda.

Antes y después del duelo todo debe ser flujo y reflujo de otras líneas melódicas, de otras variables de combinación entre la virtud, el ideal y la publicidad política. Ramos, el músico, alimenta un código ético, abstencionista, que no halla estribos en el mundo de la acción. Alicia, la hermana de Mendoza, una militante del salvacionismo protestante, no logra conciliar su vida pública, activa y solidaria, con sus ideas sobre el Mal y la posibilidad de suprimirlo. Cármenes, un compañero de Colegio de Ramos, ha ingresado al mundo de la acción por el camino de la pérdida de la virtud, y por eso practica el crimen. Si bien Ramos podría verse, al igual que el Ricardo Almodávar de *Los Ronbinsones*, como portavoz de algunas ideas de Plá (así lo ha considerado Orgambide), más prudente y justo es pensar en las múltiples relaciones entre los personajes como el punto donde se expresa la voz (novelística) de Plá⁶. Lo interesante de *El duelo* reside en todo caso en el tono cauto de su lenguaje narrativo, más conservador que el de *Los robinsones*, y en el intento por representar una ciudad atravesada y construida por la violencia. Es aquí donde el desengaño narcisista del robinson Ricardo Almodávar se transforma en un desengaño más amplio que implica el descubrimiento de una medida rufianesca, envilecedora, del mundo, a la manera de Roberto Arlt. Esta transformación será el tema de *Las brújulas muertas*. Para facilitar la transición a ese texto, cito un largo pero significativo fragmento de *El duelo*:

Buscó una calle hacia el este, nuevamente, temiendo la negra soledad de esos sitios. Aquí se veían a distancia escasa las luces del alumbrado. Y

pensó entonces que su vida y la de los demás estaba frente a su música y que mirarla era como mirar una montaña. El sentimiento empujador de la vida-montaña junto a la pequeña y ufana vida-música, con sus estudios y hasta su pequeña cólera, y ahora, hasta su pequeño piar de gorrones en el árbol. Y del otro lado, la montaña, la noche, las realidades persistentes y espesas de la noche, el arrabal, el envilecimiento de todos los Ramos, los Cármes y las Esterchitas del mundo, el pequeño señor Ramos y su sonata y su pobreza y su hambre dinero [...] Y en las grandes ciudades podía pensar él, el pequeño señor Ramos, con sus calles cubiertas por las llagas móviles y ruidosas de sus vehículos, jazz, revistas de chantajes y confiterías con estupefacientes y cigarrillos de marihuana, sin pensar en las otras montañas lejanas donde la vida mascaba su bocado máximo y deleitoso: la guerra, la matanza de judíos, la metralla, la tierra arrasada de poblaciones dormidas en la noche. Infinitesimal, diminuto, el enérgico señor Ramos-artista sólo tenía que luchar con estas pequeñas cosas para no ser destruido. (Cap. XVI)

La muerte y la brújula

Decir “el personaje joven de veintipico con inclinaciones artísticas” o “la inadecuación del Sujeto” es, para las novelas de Plá, decir lo mismo. Daniel en *Las brújulas muertas* es una variación de Ramos en *El duelo* y de los personajes de *Los robinsones*, en especial de Ricardo Almodávar. Pero esta vez, todo el lenguaje, toda la estructura, todos los recursos novelísticos del narrador se ordenan para construir la Subjetividad del personaje único, el joven de veintipico con inclinaciones artísticas. La construcción, sin embargo, en tanto narra la ciudad deshecha por una violencia inextinguible, en tanto se vale de los desarticulados trozos de una memoria que no acaba de decirse nunca, es la construcción genética de la Subjetividad como despojo, “ya que la destrucción no es otra cosa que una malévola forma del despojo” (Cap. X). Por ser ésta la más lúcida novela de Plá, dedicaré las próximas páginas a retratarla.

Los veintisiete capítulos que la componen están narrados por una voz que se presenta a sí misma como estructuradora del relato de Daniel. Daniel, el joven de veintipico, se está suicidando al comenzar la novela. Ha tratado inútilmente de escribir sus memorias. Y el narrador imagina que justo antes de hacer el disparo, “en una sola fracción de segundo, logró lo que le había resultado imposible durante tanto tiempo ante el papel, es decir, la evocación total de su vida, entregándosele ahora coherente y completa en el mismo momento en que miraba sin ver el apagado destello del arma viajando hasta su cráneo.” La novela, entonces, como el difícil lenguaje de una voz que intenta surgir de esa fracción de segundo, ayudada por los fragmentos escritos de Daniel, para gestar la biografía de la aniquilación.

Historia de Daniel. Daniel vive entre pensiones y prostíbulos,

desengañado, ejerciendo una carrera de libertinaje. Pero el derroche (de la vida, de las posibilidades, del dinero) no es tanto el punto de llegada de una experiencia profunda como la experiencia misma de una humillante orfandad. Porque en otro tiempo Daniel ha sido, por lo menos, burgués o provinciano, si no feliz.

Su padre era un hombre prestigioso en el ambiente de la alta cultura. Su madre era la Madre, modelo o arquetipo del dulce hogar burgués. Pero como en un cuento tradicional, como en un mito -y la historia de Daniel es ambos- surgen las desgracias. Primero, el padre de Daniel se suicida, acaso por frecuentar a Margot, la novia de su hijo. Después, muerto el padre, aparece en escena el Tío Néstor, que estafa y arruina la empresa familiar. Y por último la madre de Daniel, que no tolera una situación tan abombada, muere de un ataque cardíaco.

Ese es el momento en que Daniel comienza su carrera de disipación y desmemoria. Se degradan sus lugares de residencia hasta llegar a una breve pensión inmundia. Se pone de novio, a su vez, con Blanca, irónicamente, exactamente, una puta. Luego conoce a una mujer, Hebe, que imagina como un espacio virgen (es la presunta hija de Ricart, un admirador de su padre). Pero esta mujer, relacionada clandestinamente -a través de Ricart y un extraño personaje nazi, llamado el Sueco- con el sistema mafioso que gobierna el país, resulta ser ella misma una puta, de la que el propio Sueco ha disfrutado ("Yo me la comí primero"). El drama familiar se extiende así a todo el universo de la Argentina y, más generalmente, a todas las relaciones interpersonales. Daniel queda atrapado en un círculo que sólo puede cerrar la muerte.

Estas conexiones casi no requieren elucidación. La decadencia del hijo es una consecuencia de ser Hijo sin poder dejar de serlo. El padre ha muerto por mano propia (modelo de repetición para Daniel) a causa de una mujer que sólo puede ser vista por el hijo como una prostituta. La ausencia del Padre da ingreso al Usurpador que, de algún modo, mata a la Madre inmaculada. El hijo, desprovisto de educación práctica, inútil como vindicador de su Padre, no puede sustituirlo y se entrega, vencido, a la vida ligera. Cree descubrir una salvación en Hebe y proyecta en una mujer que ignora virtudes añoradas de su Madre. Pero luego Hebe empieza a mostrar sus aspectos "desviados" y ese desvío la asemeja cada vez más a su novia Blanca, la puta. Como una ilustración de lo siniestro freudiano, como una variante de *Der Sandman*, lo que se había desalojado por la negación, lo reprimido, reaparece, espantoso y familiar, en Hebe, por vía del Sueco, el nazi. Aquí, la pesadilla arltiana del Rufianismo Universal cobra su más contundente expresión:

Dejemos la frase cómica del Sueco ["yo me comí a Hebe primero"], no es el caso de volverse loco, pensemos en Temas Generales [...] negocios,

negociados, negocitos, la Codicia sin máscara o con máscara, quiero plata, el mundo lanza un clamor ronco y gutural pidiendo plata [...] el hermoso país que nos legaron nuestros padres, papá y los papás de todos los que nos ahogamos en esta mierda [...] ¡el peronismo es bajo, tan bajo!, suspira tristemente Ricart y también se lanza de cabeza, volverá a lanzarse cuando gobierne el antiperonismo o la secta de los mormones, tanto da, rufianes, rufianes-arañas, nube letal perpetua de rufianes [...] en la Política, los Negocios, las Fábricas, la Universidad, la calle Corrientes, el Ejército, la Literatura y el Arte, [...] engañando los hermosos sistemas y los bellos ideales de los hombres [...] eso no me lo enseñaste, papá, olvidaste el Capítulo Rufianes de tu hermosa Cultura de Occidente, yo también soy culpable, maldíceme, bendíceme con tus feroces lágrimas...

Este momento de la novela, que contextualiza los versos de Dylan Thomas⁷, es reveladoramente crítico porque exhibe toda la complejidad de la relación entre el Sujeto y el espacio en que se inscribe y que, de algún modo, configura. Y lo es, asimismo, porque lleva a un máximo la idea de que esa relación debe ser una marca de la escritura misma. “En *Las brújulas muertas*, fuera de toda actitud ortodoxa, se busca fundamentalmente por el ritmo y el tono, antes que por los fines narrativos del lenguaje, dar no tanto los episodios y los personajes sino la expresión particular que esos episodios asumen en la atmósfera en que esos elementos se insertan, una atmósfera que correspondía a mi visión del tema: un proceso de autodestrucción que se opera yuxtapuesto en dos planos, en un individuo y en una ciudad, la Buenos Aires de los últimos tiempos del peronismo”.⁸

La Subjetividad de Daniel, colocada ante ese abismo ya insalvable, sólo puede acabar con la repetición del modelo del caño en la sien, pero esa repetición autodestructiva ocurre sólo luego de que Hebe es despedazada por el bombardeo a Plaza de Mayo, en el 55. “Daniel alzó los ojos y la bomba, o como se llame, cayó en el centro de la plaza y el rostro iluminado y el sacón de piel de nutria y el pelo rojo de Hebe se borraron”. ¡Sí! ¡Los tiempos están trastornados! ¿Espíritu de la época?

Conclusión

Con *Las brújulas muertas* Plá cierra el ciclo más característico de su producción. Textos posteriores, como la novela *Intemperie*, si bien siguen sosteniendo la experimentación con el lenguaje novelístico y confeccionan Sujetos enfrentados a una inscripción psico-social, se internan por otra vía, quizás más libre, más revulsiva, en cuanto al uso del lenguaje, pero menos decisiva, sin embargo, para la totalidad de su tan relegada obra pública.

Retomando al inicio, a la noción de que cada novela se constituye en términos realistas, es decir, como más real que su antecesora, sea cual sea

el medio que emplea para lograrlo, tal vez no sea caprichoso, al terminar, recurrir a la noción de espíritu de época. Juan Martini, el genuino heredero de Roger Plá (como él, novelista y editor; como él, novelista experimental; como él, preocupado por la constitución moderna del Sujeto y de su inefable historia; como él, adaptador de procedimientos extranjeros; y ambos, al fin, admiradores de Joyce), lo expresa en estos términos: "Me atrevería a decir que ya no hay historia en tanto la pregunta inicial de quien escribe no sea qué narrar y cómo hacerlo; porque en esa reflexión es donde estamos comprometidos o yo, por lo menos, trato de estarlo para intentar que en mi obra aparezca el espíritu de una época."⁹

Si Plá ha contestado la pregunta de qué narrar con los dilemas del Sujeto frente a la sociedad totalitaria (considerando el nacionalismo de los años treinta, el nazismo de los años 40, el peronismo y el antiperonismo de los 50), Martini, menos sujeto a una especulación directa sobre lo contextual, ha contestado con una visión más introspectiva pero, de todas maneras, referible a la violencia de los 70 (Las novelas policiales), la antiestatalidad de la Dictadura (*La vida entera*), la memoria desmembrada de la Democracia (tetralogía de Minelli), la "posmodernidad" menemista (*La máquina de escribir*). Ambos ha invocado el espíritu de época. Y en ese modo de contestar al qué, también está el cómo: la búsqueda experimental de una escritura novelística que pueda dar cuenta de aquello que intuye la respuesta al qué fundándose a sí misma.

De ahí esa extraña y probablemente errónea frase de Martini sobre el compromiso y sobre hacer surgir el espíritu de época que también puede adjudicarse a Plá, sin transiciones. En todo caso, el espíritu de época no precisa invocación. Herder, el inventor del concepto, lo pensó sin dudas como un espíritu que posee o habita a sus víctimas. Siempre. Porque todos *fatalmente* estaríamos atravesados por él. Por eso se nos adhiere una fecha, por eso nos enmohecemos y gastamos. Por eso, el olvido. El error residiría en la persecución activa de esa fecha y en no tratar, de algún modo, de esquivarla, de practicar un exorcismo. Como sea, este compromiso en Plá (en Martini) es innegable y sumamente sincero, y ha producido por lo menos algún texto poderoso, *Las brújulas muertas* (*La vida entera*).

Final incorrecto, terminar con pregunta. ¿Por qué esta novela nueva comprometida, preocupada por hacer vivir el espíritu de época (a veces de una época futura), acaba por virar hacia el mito, hacia la exclusión de la historia?

NOTAS

1 Linda Hutcheon aduce que el modo en que *El Quijote* reescribe, parodiando, a la novela de caballerías, hasta engendrar un tipo nuevo de escritura, es el modo

característico en que se desarrolla la historia literaria.

2 Roger Plá, *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*. Buenos Aires: Biblioteca, 1969.

3 *Los Robinsones*, Buenos Aires: CEAL, 1966.

4 De Mallea, dice Plá: "El contrasentido consiste en que, queriendo expresar al país a través de la experiencia vital obtenida en ese contexto, expresa en realidad sólo a ese contexto y su ideología, en ese momento histórico, tambaleante y disgregada." *Proposiciones*, p.244.

5 *El duelo*, Buenos Aires: Jackson, 1951. *Paño verde*, Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1962.

6 En boca de Mendoza, personaje escritor, se lee esto: "Pensó que muy pronto quizás consiguiera escribir sin identificarse sucesivamente con los personajes, sistema que al fin convertía a sus criaturas en manifestaciones parciales de su propia intimidad, en voceros de sus propias ideas. Pero hasta ahora no podía sentir de otro modo. Narciso seguía gobernando, en el fondo, los hilos de su alma."

7 Epígrafe: "Y tú, mi padre, allá desde la triste altura,/ Maldíceme, bendíceme con tus feroces lágrimas, te lo ruego./ No entres dócilmente en esa dulce noche./ Rabia, rabia contra la claridad que muere."

8 *Proposiciones*, p.107.

9 Guillermo Saavedra, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1993. P. 47.