

## Delaware Review of Latin American Studies

---

Vol. 1 No. 2 August 15, 2000

De antropofagias y *logofagias* literarias en la literatura argentina

Hugo Hortiguera  
School of Languages and Linguistics  
Griffith University, Australia

### Abstract

The XVI century chronicles written about the early settlers of Buenos Aires start with frequent references to cannibalism. In fact, the first writers who describe the beginning of the European presence in the region do not hesitate to stress the emptiness of those lands which would have driven the newcomers insane and would have pushed them to cannibalistic acts. During the following centuries, this motif was extended to the literary discourse as a rhetorical artifice. Argentinean writers interested in writing about their milieu always considered themselves immersed in an "empty" literary scenario which compelled them to "consume" or cannibalize other writers' words and cultures. Antropofagia became logofagia. Parody and pastiche of other [para]literatures were the devices they found to survive in those deserted lands. The aim of this article is to review the different aspects and the development of this concept of antropofagia/logofagia as a motif and as a discursive mechanism.

\*\*\*\*\*

Permítasenos comenzar con una breve anécdota. Hace muchos años, durante la dictadura militar argentina, los militares se propusieron difundir los "logros" de su gobierno a través de simples *spots* televisivos. Los que vivieron durante esa época en Argentina recordarán aquellos avisos que anunciaban el fin de la corrupción, la violencia, la especulación y las ambiciones desmedidas.

Uno de estos anuncios propagandísticos resultaba en particular llamativo. En el inicio, la cámara enfocaba un plato en donde yacía un succulento "bistec" argentino con la forma del país. Mientras una voz en *off* anunciaba las maquinaciones de grupos "subversivos" que trataban de aniquilar al país y a sus instituciones, unos tenedores y cuchillos filosos se abalanzaban sobre el pedazo de carne y terminaban destruyéndolo y devorándolo. La situación nacional quedaba así reducida a una lucha en la que reverberaban elementos cuasi-cannibalísticos, y la lucha entre las distintas facciones políticas se podía interpretar como una pelea en la que el ganador obtenía como derecho el "comerse" al otro, diferente y perdedor.

Esta idea que la propaganda militar se encargó muy bien de difundir, de manera directa o indirecta, en proclamas y discursos alusivos encubría, sin embargo, un motivo de gran tradición dentro de la cultura del país. En efecto, desde los textos fundacionales de las primeras crónicas del siglo XVI podemos encontrar referencias a actos cannibalísticos que habrían ocurrido en la fundación de la misma ciudad de Buenos Aires (1536), corazón de la vida política del país. Y así como en los viejos textos latinos se interpretaban la discordia, el fratricidio y la guerra civil a partir de un crimen impío ocurrido en el momento fundacional de Roma y su civilización, aquel pecado original de Buenos Aires parecía reaparecer ahora, en aquella Argentina del Proceso, como el sino trágico que se extendía a todos los habitantes de la república.

Es interesante ver así cómo aquellos odios y enfrentamientos iniciales ocurridos en la naciente Buenos Aires, asociados con actos antropofágicos concretos, parecerían haber inaugurado un procedimiento que, en el nivel temático y discursivo, se extendería a (y sería retomado por) parte de la serie literaria ulterior. Nuestro propósito en las próximas páginas será ver la evolución y los cambios que este concepto recurrente tendrá concretamente en el ámbito literario argentino.

### En el principio fue el hambre

Las primeras menciones de este motivo en la cultura argentina pueden remontarse a dos crónicas de miembros de la expedición de Mendoza: la de un soldado alemán, Ulrico Schmidel, y la de un clérigo español, Luis de Miranda de Villafañe. Estos dos primeros textos que se escriben sobre esas tierras están redactados en una mezcla de alto alemán con vocablos militares y voces españolas y americanas transcritas al alemán, el primero -publicado originalmente en 1567- y una crónica en verso con "coplas de pie quebrado," el segundo<sup>1</sup> -escrito posiblemente en Asunción en 1546 y recién publicado en el siglo XVIII.

En ambos casos se narraban los sucesos de la expedición de Mendoza (1536). Se describían la fundación de Buenos Aires, los padecimientos que siguieron, las penurias y la terrible hambruna que, según se afirmaba, habrían empujado a los primeros habitantes, en ciertos casos extremos, a la antropofagia. En el caso Miranda de Villafañe, en particular, es interesante ver cómo se recurre a una alegoría que termina por describir la conquista del Río de la Plata bajo la figura de una perversa mujer, viuda, infiel y veleidosa que provoca penas horribles a los conquistadores. Así, los españoles terminan esperando ansiosamente la llegada de “un buen marido, sabio, fuerte y atrevido” que pudiera finalmente dominarla.<sup>ii</sup> Y aquí algo llamativo que funda la dinámica misma de las letras argentinas: la necesidad de “traducir” las primeras palabras, ya porque están en otro idioma (Schmidel), ya porque están escritas siguiendo ciertas formas poéticas que les confieren a los hechos cierta ambigüedad (Villafañe) propia de un lenguaje que, para parafrasear a Ricardo Piglia (159), inaugurará en la Argentina la costumbre de sugerir todo y a la vez no decir nada, de ocultar y dejar entrever todo.

Repárese asimismo en este dato curioso de esta hambruna física y metafórica que siempre circula por las primeras crónicas. El hambre por el oro y la plata que se busca desesperada y ávidamente, codicia siempre constante y permanente, viene de la mano de un hambre concreto que se apropia de los conquistadores y adelantados y que termina por devorarlos. De igual forma, también, se hacen presentes el hambre y la sed por la palabra del otro, la cual permitirá adjudicar un nombre a los nuevos objetos, los animales, los paisajes y su gente. Y lo interesante aquí es ver cómo es el “otro” el que puede saciar ese apetito voraz: el otro diferente, el otro distinto -en su forma física, en su manera de pensar, de actuar, de ser-. Éste tiene lo que los conquistadores quieren: el oro y la comida para colmar su ambición y la palabra para describir lo desconocido.

A esta primera generación de cronistas nacidos en Europa, que narraban con asombro los padecimientos sufridos en estas tierras “tan alejadas de la mano de Dios” le sigue otro grupo de gente que, nacida ya en América, se dedicó a escribir también sobre este continente. Así, entre ellos se puede citar a Ruy Díaz de Guzmán. Nacido en Asunción entre 1554 y 1560, fue autor de unos anales sobre el descubrimiento y población del Río de la Plata -posiblemente fechables en los comienzos del siglo XVII- los cuales, unos siglos más tarde, serían recordados con el nombre de *Argentina manuscrita*. En estos textos escritos de forma más simple, Díaz de Guzmán describe un período de la historia del Río de la Plata que él no presencié, desde la llegada del europeo hasta la época de Ortiz de Zárate (1573-1575). Para ello, recurre a fuentes orales de dudosa confiabilidad. Así, se incluyen en su discurso cuentos de soldados, leyendas y/o acciones sobrenaturales que se confunden y mezclan con las historias reales, pero con una presencia recurrente del tópico del hambre.

### **Caníbales de ayer**

El motivo del antropófago aludido ya en muchas de las primeras crónicas termina siendo, por otra parte, un motivo reiterado en textos del siglo XIX de forma directa o indirecta. Piénsese, en este sentido, en el caso de uno de los textos fundadores de la literatura argentina como lo es “El matadero” de Esteban Echeverría, título por lo demás cargado de simbolismos: lugar destinado para matar a las bestias que consumirá la población y en donde se asesinará también al otro diferente.

Mucho ha señalado ya la crítica al respecto de la estructura cuasi paralelística que presenta esta breve historia. Y esto es observable no sólo respecto de sus victimarios -carniceros para más datos- de quienes se reseñan sus rasgos salvajes en el trato con las bestias y los seres humanos, sino también respecto de las víctimas, al describirse las conductas y reacciones del animal y del unitario mediante expresiones, en muchos casos, casi calcadas. Y el paralelismo del que hablamos será lo que nos permita, una vez más, asociar esa necesidad desenfundada por la carne concreta -que el texto se encarga de subrayar en toda la primera parte- con el hambre metafórica de sangre que se destaca a lo largo de todo el episodio con el unitario.<sup>iii</sup>

El final del unitario será, en verdad y como se recuerda, similar al de la bestia sacrificada para el consumo. Llevado por la turba a la casilla del Matadero, será puesto *sobre una mesa*, siguiendo todo un ritual antropofágico que pareciera repetir el llevado a cabo con el animal escapado sólo unos minutos antes. La historia, lo sabemos, culmina con el unitario muerto y el juez declarando, con *ceño de tigre* que sólo se querían divertir con él. (p. 88.)

Y obsérvese con atención este detalle del juez, caracterizado aquí como un tigre, porque será precisamente este término el que nos lleve a otro texto del período. Este concepto de *tigre cebado* con el olor de carne humana, para describir al adversario, al otro diferente, será uno de los términos preferidos del *Facundo* de Sarmiento para describir a Quiroga. Recuérdese en este sentido el famoso episodio con que se abre el capítulo cinco en el que se intenta establecer la relación entre el *Tigre de los Llanos* y la bestia salvaje, ambos hermanados por la sed de sangre humana:

También a él le llamaron *Tigre de los Llanos*, y no le sentaba mal esta denominación, a fe. La frenología y la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen en las formas exteriores y las disposiciones morales, entre la fisonomía del hombre y de algunos animales, a quienes se asemeja en su carácter. (77. Subrayado en el original.)

Más adelante, el mismo Sarmiento destacará de Rosas, entre otras cosas, su apetito voraz por el poder, “la sed de sangre humana y la del despotismo” (180). Y junto con esto, también, destacará el uso particular de las palabras que ha aprendido para acorrallar al adversario, rodearlo y “comerse discursivamente” al otro diferente, de hacerlo desaparecer del espacio lingüístico que se comparte.<sup>iv</sup>

De esta manera, queda claro, la antropofagia pasa de ser un tema concreto de crónicas e historias cuasi míticas a convertirse en un procedimiento discursivo que busca diluir las palabras ajenas en la propia voz. Es éste, sin duda, un procedimiento interesante que, ya en los dos últimos siglos, se manifestará de maneras diversas. Rodríguez Monegal, ya a fines de los ‘70, señalaba esta relación entre el proyecto de asimilación de la cultura occidental y esta idea de antropofagia como forma de desacralización de los cuerpos (discursos) canonizados europeos. Y ya más recientemente, en un interesante estudio sobre la obra de Pablo Palacio, Camila Loew propone el neologismo *logofagia* para describir este procedimiento intertextual de apropiación e incorporación (ingestión) de la palabra ajena en el propio discurso.

### Logofagia o jibarización de la palabra

Las palabras, se nos dice desde Sarmiento, son el sucedáneo de la acción concreta y ellas pueden encubrir ese deseo por “tragarse” al otro, hacerlo desaparecer en el océano de nuestro propio discurso. Apropiarse de las voces ajenas implica no sólo someter al otro a nuestra voluntad sino adueñarse de su fuerza, su valor, su sabiduría.<sup>v</sup>

Así, veremos que muchos textos nacionales se gestarán a partir de una dinámica canibalística de textos y lenguas extranjeras. Los “cuerpos ajenos” son triturados, consumidos e ingeridos por un discurso aparentemente enloquecido que se apropia de otras formas lingüísticas. Éstas pueden darse a partir de un uso particular de determinado léxico -como hemos visto el caso que Sarmiento le adjudica a Rosas-, de una lengua en especial -como lo serán las incorporaciones del vocabulario francés o los giros sintácticos galicados entre los escritores de la generación del ochenta-, pasando por la recurrencia de estilos, formas discursivas varias o fragmentos de otras obras, que bordean, de a ratos y peligrosamente, el plagio y la parodia.<sup>vi</sup>

La sola polémica que se ha establecido siempre sobre la pertenencia de algunos de estos textos a una u otra especie narrativa es, de por sí, ejemplificadora de lo que venimos diciendo. ¿Qué es “El Matadero”? ¿Un cuento o cuadro de costumbres? ¿Dónde encasillar a *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla? ¿Como relato de viajes? ¿Como descripción del medio físico (hecho que lo lleva a ser premiado en 1875 en el Segundo Congreso Internacional de Geografía de París)? ¿Como disquisiciones filosóficas, sociológicas o episodios personales? ¿Es el *Facundo* un ensayo, un panfleto, un relato de viajes o una biografía? Esta imagen de “libros extraños,” para retomar una expresión cara a Piglia (59), de textos que no encajan dentro de la clasificación tradicional de los géneros, nos habla, desde ya, de narraciones que intentan subsumir y digerir en su *continuum* discursivo elementos políticos, históricos, filosóficos y literarios, en confusa poliglotía.

Si pasamos revista a algunos títulos de la literatura argentina del siglo XX, podremos ver cómo este juego canibalístico se extrema y exaspera, permitiendo que otro cuerpo (discursivo) termine absorbido a medias por la narración principal, estableciéndose así una relación paródica o pastichante particular. En las páginas que nos quedan, nos gustaría ejemplificar brevemente con algunos textos más recientes. En casi todos ellos parece ejecutarse una yuxtaposición de elementos diversos, una mezcla de tiempos, una jibarización abierta de palabras y voces ajenas que terminarán absorbidas y plagiadas en forma descarada dentro de la narración, proceso acentuado en algunos casos con la declaración formal de sus fuentes, el uso de comillas o la incorporación literal de pasajes ajenos-. Cunde la desjerarquía: se convocan también la realidad y la ficción, lo extraño y lo fantástico, lo nuevo y lo viejo, dando lugar a un festín logofágico interminable.

### Caníbales de hoy

La simple recreación de los pasajes de las crónicas de Schmidel y Díaz de Guzmán que ya Manuel Mujica Lainez hacía en el cuento “El hambre”, con el que abre su *Misteriosa Buenos Aires* (de 1950), dará paso a fórmulas más complejas y sofisticadas.<sup>vii</sup> Repárese como ejemplo llamativo el cuento de Enrique Anderson Imbert “El general hace un lindo cadáver”, en *Asesinos de papel* (de 1977), título por lo demás ya sugestivo. En él se terminan cruzando en extraña mezcla la parodia abierta de textos famosos, como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* de Cervantes, con el motivo del caníbal.

El comienzo del relato no puede ser más significativo, y su recuerdo inmediato con el inicio de *El Quijote* se hace evidente.<sup>viii</sup> En él se cuenta la locura de Alfonso Quiroga, el protagonista, quien, influido notablemente por textos policiales, decide llevar a cabo un crimen perfecto. La historia continúa, como imagina el lector, con el desarrollo del plan al que se aboca. Elegida su víctima –por azar y en un intrincado juego con el santoral, la guía telefónica y unas papeletas que elabora *ad hoc*-, ésta resulta ser nada menos que el nuevo presidente de facto del país. En medio de ciertos ecos históricos llamativos –golpe de estado, junta militar, presidente fascista-, el plan consistirá en asesinar al General José Melgarejo, presidente de la nueva dictadura, en una fiesta organizada en su honor en casa del mismo Quiroga. El relato termina con los asistentes a la fiesta alabando al general e ingiriendo unas criollas empanadas elaboradas con el cuerpo molido de Melgarejo.

Obsérvese cómo Anderson Imbert logra en los '70 aunar antropofagia/logofagia en el interior del cuerpo textual y producir un relato policial que desmembra la tradición literaria previa, se apropia de sus componentes y los incorpora en su propio discurrir de manera original y convincente. Motivo literario y dinámica discursiva terminan asociados en el interior del texto, en donde, además, se establecen juegos cruzados con lo histórico. En efecto, se filtran sutil y hábilmente en el relato –pero sin un mayor desarrollo- referencias a la situación política siempre inestable y violenta de las repúblicas sudamericanas, así como alusiones irónicas respecto de la complicidad de las burguesías nacionales en los manejos turbios del poder.

### **Una inmolación sacrílega: *De dioses, hombrecitos y policías* de Humberto Costantini**

Durante los trágicos '70, mientras la violencia se apropia de la sociedad argentina como nunca antes y la “aniquilación del disidente” se transforma en política de estado, el discurso literario parece acentuar su rasgo discursivo fagocitador. Como ejemplo, veamos *De dioses, hombrecitos y policías* de Humberto Costantini (premio Casa de las Américas 1979 ).<sup>ix</sup>

El relato se presenta, en todo momento, como texto armado de jirones, de remanentes de otros cuerpos. Así, traspasado el umbral paratextual, el lector se enfrenta con distintas modalidades de narradores (su presencia cambiante, bajo la forma de una primera o tercera personas, o su ausencia total), con formas discursivas y lingüísticas varias (propias de la épica clásica, del modernismo, del periodismo, de los informes policiales, del discurso epistolar), y con una estructura espacial diversa (capítulos organizados a la manera de las traducciones de los textos épicos, de las fichas de antecedentes policiales, de los informes [para]policiales o de los libretos de los informativos radiofónicos).

Pero detrás de este aparente “divertimento” lingüístico y genérico con el que la novela se inicia se observa una preocupación que va más allá de un interés formal por lo estilístico. En efecto, el texto parece instaurar, a medida que nos adentramos en él, una singular correspondencia con hechos históricos concretos. Ambientado en la trágica etapa de la década del setenta y el surgimiento de la Triple A, todo el texto parece intentar establecer, desde la ficción, una relectura del asesinato del General Jorge Cáceres Monié el 3 de diciembre de 1975 y la venganza (real) de grupos parapoliciales ejecutada sobre la población civil en Córdoba, Mendoza, Tucumán y Rosario al día siguiente.

Los discursos anteriores son “asimilados” en la narración desde el comienzo mismo, como eco sutil o de la forma más rotunda y descarnada. Los capítulos 32 y 42, por ejemplo, incorporan fragmentos casi enteros “robados” de artículos y notas de opinión de los periódicos de la época.<sup>x</sup> La textura narrativa fagocita y dismantela parte de la tradición (literaria, no literaria, fictiva, histórica). Y en su discurrir, se termina otorgando, muchas veces, estatuto literario a formas consideradas tradicionalmente menores o, simplemente, no literarias.

La logofagia de todo este “sistema de signos extranjeros”<sup>xi</sup> explota, y ya puede consistir de “modelos genéricos” - como el melodrama, los poemas sentimentales, la novela policial, el relato mítico-folclórico- o ya de la reproducción de lexías concretas.<sup>xii</sup> En lo formal, ellos pueden declararse ostensiblemente por medio de una multiplicidad de formas de relieve (que destacan su origen extranjero) o puede deslizarse en la diégesis sin marcas identificatorias de origen.<sup>xiii</sup>

En lo que respecta a esto último, significativos resultan los pasajes en que se introducen los extractos periodísticos de la época. Puestos en adjunción con el resto de la obra nada permite inferir que ellos son una transcripción casi literal de periódicos de la época y terminan confundidos en un estatus fictivo y pastichante similar al de los pasajes precedentes.

Las citas parecen sostener todo el texto. Éste termina por efectuar un doble juego: se diferencia, se distingue, pero también se aproxima y se asimila mediante una práctica logofágica de desplazamientos y transformaciones. (Block

de Behar 59). En efecto, pronto un acercamiento comienza a operarse entre los diversos espacios. La mecánica opositiva acentuada por la alternancia de los capítulos y su retórica discursiva entra en crisis y comienza a cuestionarse la noción de límite, frontera o borde. Un juego de entrecruzamientos empieza a desarrollarse delante de los ojos del lector y “estos cuerpos muertos” (textuales) se contaminan. Los dioses griegos comienzan por llenar su discurso altisonante con expresiones típicamente porteñas, los poetas porteños acuden a lenguas subvaloradas por la élite cultural (como el guaraní), mientras que los supuestos “custodios del orden” destruyen la sintaxis y usan un lenguaje soez y vulgar en los mensajes más formales.

El discurso de la ficción se contrae para culminar impugnando la idea misma de oposiciones, de segmentación, para en su lugar rescatar la de “complementariedad”. El acceso a la verdad, a una interpretación más completa de los hechos históricos que la novela encubre, solamente podrá resolverse a partir de la ingestión de todos los fragmentos que acuden a saciar el hambre citacional y que terminan ensamblados en un entretejido complejo e interdependiente. Lo dicho en un espacio se termina repitiendo en otro con sutiles variantes. De esta manera, la novela vuelve a narrar, rehace la historia y reestablece verdades que desde los recuentos oficiales se habían intentado ocultar u omitir. Semejante transformación parecería desnudar la arbitrariedad de las polarizaciones tradicionales que forjaron la nación, a la vez que conduciría a una reflexión sobre la posibilidad de un encuentro de las diferencias a partir de la palabra.

### **Ingerir(se) con voracidad: *La hora sin sombra* de Osvaldo Soriano**

En *La hora sin sombra* (1995) de Osvaldo Soriano, por su parte, la canibalización discursiva se multiplica.<sup>xiv</sup> En ella también parece revelarse un impulso constante y voraz por la presencia de distintas formas de discursos anteriores. Aquí también, cuerpos discursivos “ajenos” -históricos, sociales, literarios e ideológicos- se apropian de la narración -como el cáncer en el cuerpo del padre del protagonista- a modo de eco sutil o bajo la forma de cita descarnada. La narración solamente funciona y avanza, como el viejo Torino del padre, a partir de la inclusión y reciclaje de otros cuerpos, otras piezas.<sup>xv</sup>

Desde dentro del texto mismo se reproduce una teoría de escritura. Escribir, contar, se nos dice, implica armar un rompecabezas con las distintas piezas provistas por otros relatos. Así, en un mismo espacio textual, pueden entremezclarse y confundirse la escritura descuidada de un Arlt -evocado en fragmentos casi enteros dentro del texto- junto con la perfección estilística y retórica de un Borges -presente desde el título mismo extraído del comienzo de “La escritura del dios” de “El aleph”- y en los ecos de y alusiones a Kafka, Bioy Casares o Melville, entre otros. La literatura se “digiere” a sí misma y se reformula sobre la base de un proceso voraz con/en el libro. Entramado de voces que se debaten por saturar el espacio textual, termina por satisfacer el apetito desenfrenado, la hambruna por la palabra, sistema complejo de comunicación que se erige a partir de un proceso fagocitador de toda su serie discursiva, de su repertorio y mecanismos.

Bueno, me dije, ahora tengo una novela fantasma, un texto mítico, un buen argumento publicitario y nada para publicar. Imaginé un libro de páginas en blanco con un gran signo de interrogación al final. En la contratapa iría el relato de las peripecias que habían conducido al autor a publicar su nada absoluta a la espera de que los lectores creyeran que estaban ante una obra mayor pero muda, silenciada por el incendio de la vida. (133)

La novela, así, va revelando continuamente su naturaleza, su armazón y entramado delante de los ojos del lector, denunciándose como palimpsesto, como texto escrito siempre sobre los rezagos de otro anterior. El escribir(se) a partir de la lectura, la “ingestión” del texto ajeno en la propia diégesis, sostiene su propia existencia, y se transforma en parte primordial del discurso.

Sin embargo, se agrega en ella un hecho nuevo. A partir de la pérdida del manuscrito del protagonista, el relato comienza a dialogar con esa desaparición y a desarrollar un mapa de la narración, en el que se citan y reaparecen los capítulos que ya hemos leído. La escritura circula nuevamente por los caminos de un texto que el lector *acaba de leer*. La repetición se exagera, la dinámica logofágica se desnuda. “¿Es posible escribir algo que no haya sido escrito antes? Ningún relato es nuevo y sin embargo las mismas historias contadas por otras voces vuelven a conmovernos” (94), nos dice el narrador al principio, para terminar confirmando en el interior de su propio discurso aquella imposibilidad.

Ficción y realidad se aproximan por una mecánica metaliteraria en la que la operación de leer es puesta al servicio de la escritura. Mediante un gesto narcisístico, el que escribe se lee y por un instante se provoca la sensación de un narrador ubicado fuera de su propia narración, “salido” de ella, regurgitando lo ya escrito y leído. Se crea así una situación artística bifronte que ilustra una confusión de límites, un cuestionamiento de la exterioridad/interioridad narrativa:

En Tandil había hecho unas páginas sobre Bill Hataway, en las afueras de Ayacucho hice el capítulo de Patricia Logan y en un hotel de Rauch el de mi primo policía. En otra estación abandonada cerca de Médanos había copiado las citas. Si no me equivocaba allí se me había extraviado el libro de Conrad del que pensaba sacar unas líneas que siempre me habían conmovido. (160)<sup>xvi</sup>

Este desdibujamiento de los límites del narrador y de la función del lector da cuenta de un fenómeno importante de la estética sorianesca. En este sentido, el narrador juega burlonamente, colocándose entre dos aguas, estableciendo un juego bilateral en el que se autoadjudica el papel de productor de la historia y, al mismo tiempo, lector de ella.

Así el discurso progresa pero desarrollando primero un recorrido hacia atrás, proyectándose en un movimiento anafórico y caníbal. Avanza a partir de los despojos de sí mismo. Se autodigiere. De esta manera, la anáfora establece una dinámica de introversión, en el sentido de que *pospone* la referencia extratextual transitoriamente y *propone*, a través de la retroalimentación con sus propias palabras, un nuevo impulso para que la acción continúe.

### **Escribir es un acto caníbal: *Plata quemada* de Ricardo Piglia**

Otro ejemplo reciente y evidente de este proceso canibalístico de las palabras extranjeras puede observarse en la reciente *Plata quemada* (Premio Planeta 1997) de Ricardo Piglia. Allí, el mismo autor se reserva el epílogo para denunciar su proceso de producción: su conexión con “lo real,” sus posibles fuentes periodísticas pero también sus *deformaciones*. Este evidente anclaje en lo histórico y su articulación problemática con la ficción inauguran un espacio o territorio que se *deforma* (o, para jugar con las palabras, *se da forma*) a partir de la superabundancia, el exhibicionismo y la desconfianza documental.

Ya desde su contratapa la novela se presenta como el recuento de un famoso caso policial ocurrido en Buenos Aires y Montevideo, a mediados de los ‘60. La historia hace referencias al robo que un grupo de malhechores llevaron a cabo contra el Banco de la Provincia de Buenos Aires en el partido de San Fernando, la traición de éstos a sus socios, su huida a Montevideo y la posterior persecución policial en esa ciudad. Llamativa resulta la insistencia con la que se alude, desde el espacio paratextual, a su conexión con lo real y al uso de documentación auténtica a la que Piglia habría tenido acceso.<sup>xvii</sup>

Uno de los tantos problemas que presenta la novela de Piglia es determinar desde qué lugar se narra. Semejante empresa resulta harto difícil, ya que la narración comienza a ser contada por un narrador en tercera (abiertamente *logofágico*) que termina absorbiendo todas esas voces que se denuncian desde la contratapa y el epílogo. Retoma las palabras de un periodista argentino, de un cronista uruguayo, de un radiotelegrafista policial; cuenta los hechos desde la perspectiva de testigos anónimos, de los involucrados y sus allegados; incluye los análisis sociológicos del filósofo uruguayo Washington Andrada a la revista *Marcha* y de informes psiquiátricos sobre los malhechores.

Expresiones tales como “dicen,” “según el Cuervo,” “según los testigos,” “dijeron los diarios,” “según el informe del comisario Silva,” “según el parte policial,” “contó el Nene,” “declaró luego la muchacha” inundan y contaminan el discurso, a la vez que permiten plantear versiones encontradas de un mismo acontecimiento. El título mismo del texto resulta significativo, y así nos lo hace notar el mismo narrador: “Quemar dinero inocente es un acto de canibalismo”(191), nos dice, denunciando un movimiento similar al que ejerce el narrador respecto de las palabras ajenas que ingiere en su propia diégesis. “Quemar” (consumir) las palabras ajenas es también un acto de canibalismo, transformación y metamorfosis.

El mismo epílogo declara, casi al inicio, esa preocupación por una “fidelidad documental” que, unas páginas más tarde, terminará desmintiendo o, al menos, poniendo en duda (pp.245-246 y 251).<sup>xviii</sup> Desde ese espacio, el texto se denuncia como abierta re-construcción, como “hecho por segunda vez,” mediatizado descaradamente por la dirección de un “narrador-arquitecto” que rearma los componentes del edificio narrativo. ¿Puede existir una “reconstrucción fiel”? La lejanía con los hechos permitiría efectuar una reconfiguración de los acontecimientos. De esta forma, el texto/documento que tenemos en nuestras manos no podría ser confiable, ya que en su redacción habría intervenido, de manera evidente, un proceso logofágico de traición (asesinato), manipulación (ingestión) y trasfiguración (olvido).

### **La dinámica logofágica**

Por todo lo visto hasta aquí, la trama escritural de los textos analizados aparece conformada a partir de la ingestión de fragmentos discursivos varios (asociados la mayor parte de las veces a textos arquetípicos o canónicos, o a voces que reiteran las ya dichas por el propio narrador con anterioridad). Esta asimilación de lo ya dicho, de lo ya escrito, llevada hasta el paroxismo, instaura una dinámica logofágica generalizada que pareciera plantear un conflicto al ejecutar una desacralización de los modelos discursivos precedentes (hecho que permite una apelación a la parodia y el pastiche). Esta absorción canibalística no apuntaría a un simple juego literario intertextual, sino

que buscaría un planteo ideológico mayor. Dinámica caracterizada por un exceso preocupado en llenar los espacios vacíos de la geografía cultural argentina, su más obvia manifestación está dada por la presencia siempre constante de la diversidad y la heterogeneidad. La trama narrativa se construye en la asimilación, transformación y convergencia de infinitos y contradictorios relatos.

En esta abierta superabundancia de menciones que el discurso literario argentino (des)contextualiza, parodia e incorpora, aparenta también esconderse una encendida desconfianza en el valor documental de aquellos textos que proponen una lectura falsamente homogénea y excluyente del paisaje nacional. Semejante juego entre tradición/traición termina por plantear un interrogante, una problematización y un acto subversivo de los mecanismos discursivos e ideológicos de las narrativas que han forjado y definido el Estado desde sus inicios. Detrás de estos textos, a manera de eco, se hallan siempre presentes la sombra y memoria de otros discursos, especie de biblioteca infinita, ámbito de reunión y cita en donde se mezclan, confunden e interactúan elementos diversos que se debaten por describir, *desde/en* la literatura, una realidad nacional contradictoria. Así, esta polémica presencia deformada del otro, esta logofagia de los modelos y voces extranjeras (ya por procedimientos paródicos, pastichantes, irónicos o humorísticos) permitiría la conformación de un espacio auténticamente propio, de una identidad (literaria) particular, definida a partir de una obsesión recurrente: la suma (o presencia exasperada) de la diversidad. Semejante dinámica no sólo haría posible la ficción nacional, sino que terminaría por satisfacer, en su reconocimiento, el placer del lector.

### Notas

i Cuartetos cuyos tres primeros versos son octosílabos y el cuarto hexasílabo pentasílabo, siguiendo una estructura abbc/cdde. [Return](#)

ii Es interesante de destacar que en la otra orilla del Plata también se registra un hecho mítico ligado con la antropofagia. Según algunas versiones, el explorador del Río de la Plata, Juan Díaz de Solís, no sólo habría sido asesinado por los indios charrúas sino que éstos habrían devorado su carne en una suerte de acto ritual nunca completamente confirmado. Una vez más, en el comienzo de la historia de la civilización europea en el Plata se repite este brutal motivo cargado de presagios. [Return](#)

iii Repárese también en el uso y la apropiación que el narrador hace de las palabras del grupo que ideológicamente conforma, para él, la barbarie. [Return](#)

iv “En cambio, [Rosas] sabe usar de las palabras y de las formas que satisfacen a las exigencias de los indiferentes. Los *salvajes*, los *sanguinarios*, los *pérfidos inmundos* unitarios, el *sanguinario* duque de Abrantes, el *pérfido* Ministerio del Brasil, ¡la *federación!* ¡el *sentimiento americano!* ¡el oro *inmundo* de Francia, las *pretensiones inicuas* de la Inglaterra, la *conquista europea!* Palabras así, bastan para encubrir la más espantosa y larga serie de crímenes que ha visto el siglo XIX. ¡Rosas! ¡Rosas! ¡Rosas!, ¡me prosterno y humillo ante tu poderosa inteligencia! ¡Sois grande como el Plata, como los Andes! ¡Sólo tú has comprendido cuán despreciable es la especie humana, sus libertades, su ciencia y su orgullo! ¡Pisoteadla!; ¡que todos los gobiernos del mundo civilizado te acatarán a medida que seas más insolente! ¡Pisoteadla!; ¡que no te faltarán perros fieles que, recogiendo el mendrugo que les tiras, vayan a derramar su sangre en los campos de batalla o a ostentar en el pecho vuestra marca colorada, por todas las capitales americanas! ¡Pisoteadla!, ¡oh! ¡sí; pisoteadla!...” (*Facundo*, 180. Subrayados en el original.)

[Return](#)

v Como bien señala James Frazer,

The savage commonly believes that by eating the flesh of an animal or man he acquires not only the physical, but even the moral and intellectual qualities which were characteristic of that animal or man; so when the creature is deemed divine, our simple savage naturally expects to absorb a portion of its divinity along with its material substance. It may be well to illustrate by instances this common faith in the acquisition of virtues or vices of many kinds through the medium of animal food, even when there is no pretence that the viands consist of the body or blood of a god.(463.)

Y más adelante confirma:

[T]he flesh and blood of dead men are commonly eaten and drunk to inspire bravery, wisdom, or other qualities for which those men were remarkable, or which are supposed to have their special seat in the particular part consumed. (...)Just as the savage thinks that he can swallow the moral and other virtues in the shape of food, so he fondly imagines that he can inoculate himself with them. (...) It is not always deemed necessary either that the mystical substance should be swallowed by the communicant, or that he should receive it by the more painful process of scarification and inoculation. (464-465.) [Return](#)

vi “[.....] Sarmiento y los románticos del 37 escriben sus textos tratando de aproximar el español a las lenguas

europas, fundamentalmente al francés. [...] La contaminación lingüística (esencialmente el galicísimo) no se considera como un 'efecto perverso' del poliglotismo, sino que se la practica como su manifestación estilística necesaria, incluso estéticamente bella. Si el poliglotismo funciona como condición que permite asimilar la cultura de la modernidad europea, la contaminación lingüística es el signo de la 'profundidad' de la asimilación: mayor profundidad cuanto más se afecte la norma española; mayor 'naturalidad' en la relación cultural, cuando sea la escritura la que se modifica buscando a la lengua extranjera como espejo." (Sarlo 1983: 43-44.) [Return](#)

**vii** Ambientado en 1536, el eje central del texto pasa por una cadena que relaciona, como en la crónica de Guzmán, odio-hambre-canibalismo-fratricidio-autoinmolación. Encerrados dentro de las empalizadas de la primitiva Buenos Aires, y cercados por los indios, nos cuenta Mujica Lainez, los españoles aguardan ansiosamente el regreso de Ayolas con víveres suficientes. Baitos, el balletero, imagina al adelantado en un festín maravilloso de comidas. Su odio contra los jefes va en aumento. Hoy mismo él y su hermano han intentado cambiar vanamente el anillo que su madre les diera al dejar España por algo de comida, pero aún así no la han conseguido. Obnubilado por el hambre, piensa que esa noche tendrá que hacer guardia con su hermano junto al patíbulo en donde están los ahorcados. Y ésa sería una buena oportunidad para poder descender uno de los de la horca y saciar su apetito. En su delirio, percibe desde lejos a cuatro hidalgos que se acercan a una hoguera y entre ellos a Bernardo Centurión con su cota roja, su capa de pieles de nutria y su orgullo y engreimiento insoportables. Desvanecido por el dolor de su largo ayuno, recobra el sentido un rato más tarde para reconocer que los cuerpos de los ahorcados todavía cuelgan por allí. Nadie hay cerca que le impida acceder al cuerpo de alguno de ellos y llenar su estómago con carne humana. Sin embargo, de repente percibe que la sombra de Centurión se interpone entre él y los cadáveres. Pero su hambre es tal que no puede esperar que éste se aleje. Así, empujado por el dolor de sus entrañas y su odio, se aproxima al hidalgo y le clava un puñal que entra fácilmente en la capa de nutrias. Una vez muerto, le cercena una mano y se dispone a comérsela. Cuando está por llevársela a la boca, descubre el cuerpo inerte de Centurión, muerto por las flechas de los indios, junto a la empalizada. Sólo entonces reconoce que ha matado a su propio hermano, quien, unos minutos antes apenas, había robado la capa del cadáver de Centurión para protegerse del frío. El relato culmina con Baitos corriendo aterrado hacia los indios que se encuentran rodeando la primitiva ciudad, en un afán por autoinmolarse y paliar así el pecado cometido. [Return](#)

**viii** "En un lugar de Sudamérica, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un cirujano cincuentón, tan rico que no necesitaba trabajar. En los ratos de ocio, que eran los más del año, se daba a leer novelas de detectives. Se enfrascó tanto en su lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que perdió el juicio. Se le llenó la fantasía de todo aquello que leía en los libros; y vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que, picado porque en todas las novelas que leía la justicia acababa siempre por descubrir al delincuente, decidió cometer un crimen tan perfecto que a él sí que no lo descubrirían."(58) [Return](#)

**ix** Organizado en cuarenta y seis capítulos corridos, el texto nos cuenta una historia desde tres perspectivas diferentes y en forma alternada. La primera de ellas se refiere a las peripecias vividas por los miembros de una agrupación literaria conformada por escritores aficionados e interesados en leer composiciones de su autoría en reuniones semanales. Sin embargo, un aparente acto sin importancia entre los miembros lleva a que la esposa de uno de los integrantes realice una denuncia policial en contra del grupo. Como consecuencia de esto, y llevados por su paranoia, grupos paramilitares adjudican a la denuncia un motivo político, para terminar sospechando que el grupo literario es, en verdad, una célula subversiva encubierta. A partir de entonces, una segunda línea de la historia, dada en capítulos alternados, se desarrolla en la novela. En ella se nos cuentan las investigaciones, cruces de informaciones, diálogos y cartas que comienzan a cruzarse entre los miembros paramilitares mientras espían de cerca a los escritores vocacionales. Finalmente, y confundidos por las pistas erróneas que de la misma indagación parecen surgir, se decide allanar el lugar de reunión de los escritores y eliminar a sus integrantes. Paralelamente, se desarrolla un tercer aspecto de la historia, ambientado esta vez entre las divinidades olímpicas. En efecto, las célebres Afrodita y Palas Atenea parecen disputarse la protección de algunos de los integrantes de la peña poética. Alertadas por Hermes, el mensajero de los dioses, de que Edes, el dios de los Infiernos, ha elegido a doce integrantes de la asociación para vengarse del asesinato del general Cáceres Monié a manos de elementos subversivos, deciden establecer una tregua momentánea entre ellas y detener la masacre que se cierne sobre las inocentes víctimas. [Return](#)

**x** El lector interesado podrá encontrar algunos de los hipotextos periódicos con los cuales la novela dialoga en los ejemplares de *Clarín* y *La Nación* de los días 3, 4 y 5 de diciembre de 1975. [Return](#)

**xi** Cf. el ya clásico artículo de Jenny al respecto. [Return](#)

**xii** *Lexías*: cortes o tramos del discurso. Para un concepto más desarrollado de *lexías*, ver Barthes. [Return](#)

**xiii** Para el concepto de "formas de relieve," ya tratado por nosotros con más detalle en ocasión de nuestro análisis de *El ojo de la patria*, (Dactylus, XVIII 123-153) remitimos al estudio de Castagnino. [Return](#)

**xiv** Narrada en primera persona, *La hora sin sombra* (1995), por su parte, nos cuenta el viaje de un escritor que, no pudiendo soportar la idea de ver a su padre enfermo con un cáncer terminal, decide poner distancia y



marcharse sin rumbo fijo por los caminos de la Argentina en un reciclado Torino. Provisto de una computadora Macintosh portátil, y del adelanto que el editor de su primer libro le proporciona, aprovecha su huida para escribir un libro de viajes que éste le encomienda. Sin embargo, a poco de salir, el libro se transforma en una indagación sobre su propio pasado. En efecto, ya en Tucumán, y en una de sus llamadas a Buenos Aires para averiguar el estado de salud de su padre, se entera de que éste se ha escapado del hospital en el que se hallaba internado, disfrazado con la ropa de un roquero. El viaje se transforma así en su búsqueda y la supuesta guía en una novela que reconstruye la historia de sus padres. Días más tarde, y en una noche de borrachera, inicia sin querer un incendio forestal con un amigo en las afueras de Mar del Plata, provocando la explosión de su Torino y la destrucción del original de la novela que llevaba en la computadora, junto con el mapa que indicaba el lugar en donde se encontraba su única copia. Amenazado ahora por su editor que lo conmina a entregarle su texto y presionado por la desaparición de su padre, inicia una doble búsqueda que culminará con la aparición sorpresiva y fantasmal de éste. Semejante encuentro permitirá la recuperación de la memoria que lo conducirá al sitio en donde había ocultado su novela. [Return](#)

**xv** “Lucas estaba rodeado de chicos que fumaban porros y escuchaban a Sting y les contaba un cuento de hadas: mezclaba Funes el Memorioso con Pierre Menard y les había prometido para el fin de la noche la historia de Silvio Astier, rebelde y traidor. (...) Por momentos navegaba entre géneros distintos, cambiaba la estética del relato y lo hacía más referencial, le ponía un poco de su juventud perdida y de ahí subía, con Conti y Walsh, hasta la quema de libros del año setenta y seis.” (138) [Return](#)

**xvi** Obsérvese cómo este juego se multiplica dentro de la narración, en el episodio de Isabel escribiéndose cartas a sí misma. (188) [Return](#)

**xvii** Nos dice la contratapa:

Esta novela cuenta una historia real. [...] Ricardo Piglia tuvo acceso a materiales confidenciales: los legajos judiciales, la transcripción de las grabaciones secretas realizadas por la policía en el departamento de Herrera y Obes durante el dramático asedio, las declaraciones testimoniales y la crónica periodística. El conjunto del material documental le permitió a Piglia armar la historia y reconstruir a los personajes, el habla, la época, la trama y el drama con una precisión admirable. Esta es una historia de amor, traiciones, resistencia y heroísmo, donde Malito, el Nene Bignone, el Gaucho Dorda y el Cuervo Mereles -protagonistas de escenas memorables- entran en la literatura de manera desafiante. [Return](#)

**xviii** Se nos dice desde el epílogo:

No siempre los diálogos o las opiniones transcritas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian pero siempre he *reconstruido* con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes. He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y ‘el gesto metafórico’ (como lo llamaba Brecht), de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal. (245-246. El subrayado nos pertenece.)

Recuerdo que en el tren y en la estación y luego en el hotel tomé algunas notas de lo que me contó [Blanca Galeano, novia de uno de los pistoleros] (*porque en aquel tiempo yo consideraba que un escritor debía ir a todos lados con una libreta de notas*) y poco después (en 1968 o 1969) inicié la investigación y escribí una primera versión de este libro. [...] Abandoné el proyecto en 1970 y mandé los borradores y los materiales a la casa de mi hermano. [...] En el verano de 1995 comencé a *escribir de nuevo* por completo la novela, tratando de ser *absolutamente fiel* a la verdad de los hechos. Los acontecimientos estaban ahora tan distantes y tan cerrados, que parecían el recuerdo perdido de una experiencia vivida. *Casi los había olvidado ya y eran nuevos y casi desconocidos para mí luego de más de treinta años. Esa lejanía me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño.* (p.251. El subrayado en todos los casos nos pertenece.) [Return](#)

## Bibliografía

Aguinis, Marco. *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 1988.

Anderson Imbert, Enrique. “El general hace un lindo cadáver,” en Bustos Domecq, H; Pérez Zelaschi, A y otros. *El cuento policial*. Buenos Aires: CEAL, 1981: 58-78. Prólogo de Jorge Laforgue y Jorge B. Rivera.

Authier-Revuz J. “Repères dans le champ du discours rapporté,” *L’Information grammaticale* 55 (1992): 38-42.

Barthes, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

Block de Behar, Lisa. *Una palabra propiamente dicha*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1994.

- Canal Feijoo, Bernardo (ed.) con prólogo y notas de Figueira, Ricardo. *Los fundadores*. Buenos Aires: CEAL, 1979.
- Canclini García, Néstor. "Narrar la multiculturalidad." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 21-42 (1995): 9-20.
- Castagnino, Raúl. *Márgenes de los estructuralismos*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1975.
- Costantini, Humberto. *De dioses, hombrecitos y policías*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva*. Buenos Aires: CEAL, 1979.
- Frazer, James. *The New Golden Bough* (edited, and with notes and foreword by Dr. Gaster, Theodor), New York: Criterion Books, 1959.
- Hortiguera, Hugo. "Cambalache y [para]literatura en la Argentina de los 90: *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano." *Dactylus* 18, (1999): 123-153.
- Jenny, Laurent. "La stratégie de la forme." *Poétique* 27, (1976): 257-281.
- Kadir, Djelal. *Questing Fictions. Latin American's Family Romance*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology I*. New York: Octagon Books, 1979.
- Loew, Camila. "Pablo Palacio: la antropofagia como sistema de construcción literaria." *Papeles de trabajo: Literatura hispanoamericana I*, (1995): <ftp://ftp.uba.ar/pub/misc/Revistas-Literatura-Latinoamericana/Nro1/>
- Maingueneau, Dominique. *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.
- Martínez, Tomás Eloy. "Historia y ficción: Dos paralelas que se tocan," en Kohut, Karl (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1996: 89-99.
- Mujica Lainez, Manuel. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- Orbit Negri, Eithel y Ferrero, José María. *De la teoría al texto literario*. Buenos Aires: Huemul, 1981.
- Pérez, Alberto Julián. *Modernidad, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Fausto, 1993.
- *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Carnaval/Antropofagia/Parodia." *Revista Ibero-Americana* 45 (1979): 401-412.
- Rojas, Ricardo. *Eurindia*. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Sarlo, Beatriz. "El poliglotismo rioplatense," en Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983: 42-45.
- *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: CEAL, 1979.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Soriano, Osvaldo. *La hora sin sombra*. Buenos Aires: Editorial Norma, 1995.