

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

**Filozofická fakulta
Katedra romanistiky**

**Imágenes y representaciones checas en la literatura
argentina desde la década del treinta hasta comienzos del
siglo XXI**

**Czech images and representations in Argentine literature
from the thirties to the beginning of the twenty-first
century**

(Disertační práce)

**Autor: Juan Pablo Bertazza
Školitel: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.
Studijní obor: Románské literatury
Olomouc 2024**

Índice

1. Introducción

2. Cosmopolitismo literario y teoría de las imágenes de las naciones

3. Praga, ciudad palimpsesto

3.1 Praga, capital mágica de Francia

3.1.1 El paseante Apollinaire

3.1.2 La magia según Breton

3.1.3 El extranjero Camus

4. Imágenes checas en algunas novelas de la literatura argentina

4.1 *Los lanzallamas* de Roberto Arlt

4.2 *Caterva* de Juan Filloy

4.3 *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

4.4 *Moravia* de Marcelo Luján

4.5 Conclusiones

5 Un fantasma recorre Praga, el comunismo y su caída en tres novelas argentinas

5.1 Abel Posse en busca del Che perdido

5.2 El puente prometido de José María Brindisi

5.3 El ruido del comunismo al caer de Sergio Farauto

5.4 Conclusiones

6. Imagen y figura del inmigrante checoslovaco en dos relatos argentinos

6.1 “El candelabro de plata” de Abelardo Castillo

6.2 “El checoslovaco” de Alberto Laiseca

6.3 Conclusiones

7. Imágenes argentinas de Franz Kafka

7.1 Sobre la recepción

7.2 Breve repaso de la recepción de Kafka en Argentina

7.3 *Nadie termina de morir en Praga* de Susana Tampieri

7.4 *El hijo judío* de Daniel Guebel

7.5 Conclusiones

8. El Gólem como emblema intermitente de la cultura judía

8.1 Deconstruyendo al Gólem

8.2 Apariciones del Gólem en la literatura argentina

8.2.1 Algunas alusiones al Gólem de Meyrink en la literatura argentina

8.2.1.1 “El milagro secreto” de Borges como cita y continuación por otros medios de El Gólem de Meyrink

8.3 ¿Dónde estaría Švejk? El héroe que brilla por su ausencia

8.4 Conclusiones

9 Conclusión

10 Bibliografía

La preparación de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la financiación otorgada en 2023 por el Ministerio de Educación, Juventud y Deporte de la República Checa a la Universidad Palacký de Olomouc (IGA_FF_2023_032).

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia k získání jiného nebo stejného titulu.

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized initial 'P' followed by a cursive name.

V Olomouci dne 25. 3. 2024

Podpis

1. Introducción

El miércoles 9 de junio de 2021, en el marco de una conferencia de prensa junto a su par español Pedro Sánchez, una frase del entonces presidente argentino Alberto Fernández causó una gran polémica que se expandió por toda la región y llegó a la prensa de buena parte del mundo: “Escribió alguna vez Octavio Paz que los mexicanos salieron de los indios, los brasileros de la selva, pero nosotros, los argentinos, llegamos en los barcos de Europa. Así constituimos nuestra sociedad”.

Además del aspecto discriminatorio hacia los países latinoamericanos aludidos, la frase, por un lado, excluía deliberadamente al componente no europeo del país, teniendo en cuenta que, de acuerdo al último censo, Argentina cuenta con una población de casi un millón de indígenas, y, por el otro, ponía de manifiesto que la identidad argentina continúa siendo un asunto problemático, espinoso y que incluso hoy sigue generando debate, tal como veremos en muchas de las obras que componen nuestro corpus de investigación.

Por otro lado, aquella polémica frase no deja de tener un vínculo interesante no solo con esta investigación sino también con el aspecto literario. En efecto, las palabras que él atribuía erróneamente a Octavio Paz, en realidad las escribió Carlos Fuentes en el prólogo de su libro de ensayos *Los cinco soles de México* (2000), citando además al autor argentino Martín Caparrós, quien, por su parte, hacía referencia a un chiste popular que ni siquiera se correspondía del todo con lo dicho por el funcionario:

Recientemente, un periodista nos preguntó a un grupo de mexicanos: «¿Cuándo empezó México?. Un tanto perplejo, consulté mi respuesta con un amigo argentino, toda vez que

la Argentina es, en América Latina, el polo opuesto de México, tanto geográfica como culturalmente. Mi amigo, el novelista Martín Caparrós, me contestó primero con un famoso chiste: “Los mexicanos descienden de los aztecas. Los argentinos descendimos de los barcos. Y es cierto: el carácter migratorio reciente de la Argentina contrasta con el perfil antiquísimo de México. Pero Caparrós me dijo algo más: “La verdadera diferencia es que la Argentina tiene un comienzo pero México tiene un origen.” (2000, p. 7)

Aunque como todo chiste popular, la frase completa a la que hacía referencia Martín Caparrós puede encontrarse en múltiples fuentes con numerosas variantes, aparece mencionada, por ejemplo, en la introducción de *Historia judía de los argentinos* (1993) de Ricardo Feierstein:

Hay una broma (¿broma?) que suele escucharse habitualmente en estos días, en que se cumplen los quinientos años del "encuentro de las culturas" europea y americana: "Los mexicanos descienden de los aztecas; los guatemaltecos descienden de los mayas; los peruanos descienden de los incas. Y los argentinos descienden de los barcos". Esta referencia oblicua y doble -al exterminio de una masa indígena dispersa y menos desarrollada que las antes nombradas; a la inmigración masiva, que configuró el perfil del país y de sus habitantes- puede entenderse, también, en un sentido positivo. Escenario de una confluencia de etnias, religiones y culturas, la "riqueza humana" de los argentinos reconoce, además de las facilidades de la tierra y el clima, las bondades de la mezcla, que han creado una identidad única y quizá privilegiada. (1999, p. 12-13)

Es decir que la frase que el presidente argentino atribuyó a Octavio Paz, la había dicho en realidad su compatriota Martín Caparrós citando un dicho popular,

aunque, en realidad, su versión se asemejaba un poco más a la que aparece, a su vez, en “Llegamos de los barcos”, una canción que compuso en 1982 el músico argentino Litto Nebbia: “Los brasileros salen de la selva / los mejicanos vienen de los indios / pero nosotros los argentinos / llegamos de los barcos / pero nosotros los argentinos / llegamos de los barcos”.

Se trata, en definitiva, de un malentendido tan sintomático como interesante que remite, como vemos, al origen considerablemente traumático y polémico de un país con una lengua e idiosincrasia trasplantadas y, a la vez, a un escenario, como dice Feierstein, en el que confluyen distintas culturas de Europa, todo lo cual parece converger en una especie de reescritura incesante y continua que, a lo largo de esta investigación, relacionaremos con el concepto de palimpsesto.

Enmarcada en el área de las literaturas comparadas y continuando la línea iniciada por ciertas obras referenciales en este ámbito como, por ejemplo, *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (2013) de María Teresa Gramuglio y *Oriente al sur: el orientalismo literario argentino* (2007) de Axel Gasquet esta tesis doctoral, no obstante, tiene como objetivo llevar a cabo una investigación que tal vez no cuente con muchos antecedentes: indagar de qué modo la literatura argentina incorpora y trabaja elementos literarios, culturales, históricos, políticos o hasta topológicos que remitan, concretamente, al universo checo y el ámbito praguense.

El propósito de este trabajo será analizar, por lo tanto, la inclusión de motivos y referencias vinculadas a ese país centroeuropeo en obras de ficción de la literatura

argentina. Nuestra hipótesis es que este corpus vinculado a la temática checa y praguense, a partir de distintas modalidades que ya iremos explorando; un corpus que, dicho sea de paso, es bastante más extenso de lo que imaginábamos en un principio y a través del cual intentaremos dar cuenta, al menos en parte, de la imagen que se tiene en Argentina de ese país en particular, está también vinculado a la concepción que estos autores tienen de Argentina, es decir, de su propio país, o incluso de ellos mismos, ya que la mirada sobre el otro, tal como anunciaba Edward Said en *Orientalismo*, y confirmaremos luego con algunos conceptos de la imagología, ofrece mucha información acerca de la mirada que construimos acerca de nosotros mismos:

Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea. (2008, p. 20)

En relación a lo que propone esta investigación, consideramos que la mayoría de los análisis sobre literatura argentina en relación con el extranjero están orientados, sobre todo, a los inicios de la literatura argentina, al clima del Centenario y a las primeras décadas del siglo XX, período estudiado, por ejemplo, por Beatriz Sarlo en su ya clásico ensayo *Una modernidad periférica* (1988). Sin embargo, no existe demasiada información acerca de las últimas décadas del siglo XX y los comienzos del XXI. Tampoco creemos que exista un estudio que ofrezca un análisis integral de

cómo la literatura argentina presenta una nacionalidad ajena, como en este caso intentaremos abordar respecto a la República Checa.

Además de las motivaciones personales que podrían resumirse en el hecho de haber vivido en ambos países, consideramos que los vínculos políticos, históricos y, por supuesto, culturales entre estas dos naciones ameritan una investigación que, en este caso, solo se limitará al plano literario ya que, por ejemplo, el historiador e hispanista Josef Opatrný (2014) dirigió un volumen sobre las relaciones entre ambos países, en el cual participa, por ejemplo, Michal Zourek, quien se ha encargado de abordar, en numerosas ocasiones, los vínculos políticos y culturales entre República Checa y varios países latinoamericanos, sobre todo, Uruguay y Argentina.

En lo que respecta a lo literario, existen varias contribuciones sobre esta relación entre las cuales se destacan, por ejemplo, *Visión de Hispanoamérica* (2010) de Anna Housková, la tesis de maestría *Překlady české literatury v Argentině ve 20. století* (2015) de Magdaléna Nováková, un inspirador análisis comparativo de Markéta Riebová y Daniel Nemrava (2004) sobre el grotesto y la picaresca en las obras de Bohumil Hrabal y Roberto Arlt y, más recientemente, el trabajo *Moderní hispanoamerická literatura* (2023) organizado por Dora Polaková.

Curiosamente, advertimos que son más los aportes académicos checos sobre la literatura argentina que a la inversa. Por lo tanto, entendemos que podría resultar interesante aportar una mirada desde Argentina no solo para la comunidad literaria de ese país interesada en estos temas, sino también para los muchos académicos checos interesados en Latinoamérica y Argentina en particular que, posiblemente,

encuentren cierta información interesante acerca de la imagen literaria que inspiran del otro lado del mundo, además de poder acceder también a varios libros que, pese a abordar un tema tan cercano, no llegaron quizás a hacerse conocidos en el ámbito checo. En efecto, sería también interesante que, en lo sucesivo, alguien pudiera encarar el camino inverso y estudiar, por lo tanto, obras literarias checas que mencionen o incluyan elementos propios de Argentina (algo que Opatrný y Zourek ya hicieron, aunque en relación a los libros de viajes).

En cuanto a la selección del corpus a analizar, responde a un criterio ecléctico que, muchas veces, tiene en cuenta la trascendencia y calidad de los autores elegidos y que, sin pretenderse del todo exhaustivo, sí se propone incluir, al menos, las distintas modalidades con las que los escritores argentinos se refieren en sus textos literarios a elementos relacionados con Praga y República Checa o, de acuerdo a la época, Checoslovaquia. Con la aclaración de que trabajaremos solo con ficción, aunque entendemos que, muchas veces, las fronteras resulten porosas, como veremos especialmente en el capítulo dedicado a Franz Kafka, en este trabajo nos centraremos en apenas dos géneros literarios: la novela y, en menor medida, el relato. La exclusión del teatro y la poesía, lejos de considerarse una desvalorización, responde, en realidad, al hecho de que hemos encontrado en la novela y el cuento la mayor cantidad de ejemplos a tener en cuenta en esta investigación y quizás también más herramientas teóricas para proceder al análisis.

En lo que respecta al marco teórico, tomaremos muy en cuenta la propuesta de Gramuglio (2013) de pensar la literatura argentina dentro de un complejo sistema

de redes internacionales que no difiere mucho de lo que plantea Borges en su conocido ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1932). También nos apoyaremos, a lo largo de esta investigación, en varias ideas de la imagología, una disciplina de las literaturas comparadas que analiza, justamente, las imágenes literarias que construyen determinadas naciones sobre otras, pero también sobre sí mismas. Algunos de los conceptos de la imagología en los que nos concentraremos son el de exotismo y los de autoimágenes y heteroimágenes, cuya relación dialéctica implica, justamente, el movimiento a través del cual calificar a un otro implica, en algún punto, definirse a uno mismo.

Luego, en el tercer capítulo de este recorrido, trataremos de explicar, respaldándonos en las ideas de Alfred Thomas (2010), la condición de Praga como ciudad palimpsesto cuya atmósfera gótica y literaria ha inspirado a escritores de todo el mundo, pero, en especial, a tres autores franceses (Apollinaire, Breton, Camus) cuya mirada creemos que, en más de un sentido, ha moldeado la propia imagen de Praga por parte de los escritores argentinos. Posteriormente, daremos inicio a nuestro análisis tratando de interpretar las imágenes concretas de lo checo(slovaco) y praguense en un corpus de cinco novelas argentinas, publicadas a lo largo del siglo XX, de Roberto Arlt, Juan Filloy, Ricardo Piglia y Marcelo Luján que tendrán en común no solo la inclusión de motivos checos o centroeuropeos sino también la concentración en el ámbito del lenguaje como instancia en la que se dirime, como venimos de adelantar, parte esencial de la problemática identidad nacional. En el capítulo siguiente nos detendremos en otras tres novelas argentinas de Abel Posse, José María Brindisi y Sergio Farauto que comparten la temática del comunismo como un rasgo también muy marcado de República Checa y su capital

que nos lleva a pensar en la caracterización de Praga como ciudad, no solo en constante reescritura, sino también revolucionaria en el sentido ambiguo de un escenario capaz de alojar el comunismo, pero al mismo tiempo también derrocarlo. A continuación, nos detendremos en dos relatos también del siglo XX, correspondientes a Abelardo Castillo y Alberto Laiseca que tematizan la figura del inmigrante checoslovaco con la curiosidad de que, al igual que advertíamos en las novelas, se trata de seres extremadamente fracasados y marginales que no conservan ningún rasgo de la comunidad real de los muchos inmigrantes checoslovacos que, en efecto, se establecieron en Argentina. En el siguiente capítulo intentaremos abordar, a grandes rasgos, la profusa recepción de la obra de Franz Kafka en Argentina centrándonos, sobre todo, en el análisis de dos novelas muy diferentes de Susana Tampieri y Daniel Guebel que, sin embargo, deben su estructura a la figura de Franz Kafka y, en nuestra opinión, representan dos fases acaso opuestas en lo que respecta a las modalidades de lectura que despertó la particular obra del autor praguense en Argentina. Por último, haremos un relevamiento de las apariciones de ese verdadero emblema de la cultura checo-judía que es la leyenda del Gólem en el contexto de la literatura argentina, en especial la versión del escritor austriaco pero intrínsecamente ligado a Praga Gustav Meyrink, con quien Jorge Luis Borges establece en su relato “El milagro secreto” (1943) una notable intertextualidad que también intentaremos analizar.

Para concluir, quisiéramos insistir en que, en nuestra opinión, este tipo de estudios, además de tender un nuevo puente entre ambos países y culturas, también podrían llegar a ofrecer, en algún punto, otra vía alternativa de acceso a la literatura argentina, incluso a partir de la elección de un corpus de obras que, si

bien incluye, en este caso, a autores tan conocidos y legitimados como Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia, también recupera obras no tan tenidas en cuenta en los últimos años. Lejos de pretender clausurar una temática bastante singular y no muy trabajada hasta el momento, el máximo objetivo de esta tesis doctoral es tratar de incentivar, por supuesto, futuras investigaciones.

2. Cosmopolitismo y teoría de las imágenes de las naciones

En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (2013, p. 345) Gramuglio establece un contraste entre la recurrencia con que suele aparecer la relación siempre fértil pero a la vez problemática de la literatura argentina con las literaturas extranjeras y la falta de un estudio sistemático capaz de aclarar un poco esa dinámica. Es posible que esa misma carencia teórica dificulte también los distintos análisis comparativos que se deseen hacer sobre la literatura argentina, como es el caso de esta investigación.

Dicho esto, es cierto que la destacada intelectual argentina propone algunas herramientas interesantes como la de leer lo local en relación a lo mundial; incluyendo las literaturas nacionales en sistemas o redes transnacionales, en tanto el vínculo con otras literaturas es constitutivo de toda literatura nacional y mucho más, incluso, en el caso de una cultura periférica como la argentina.

Beatriz Sarlo (1997) muestra una perspectiva similar a la de Gramuglio en lo que respecta a la necesidad de tomar en consideración esa compleja red de literaturas internacionales y ofrece, al mismo tiempo, una buena caracterización de lo que implica la naturaleza marginal o periférica de la cultura argentina a la hora de desarrollarse y también darse a conocer, no solo en el ámbito latinoamericano, sino también en el mundo:

Heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, la ideología cultural argentina se plantea reiteradamente en el siglo XX dos tareas formalmente contradictorias: construir una cultura que pueda pensarse 'nueva', 'original'

y 'argentina' o 'americana'; construirla a partir del reconocimiento de lo que somos (en la escucha de la lengua, de la historia), pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales; necesitar, por lo tanto, de otros materiales (extranjeros, traducidos, importados) y de otras lenguas. (1997, p. 262-263)

Un ejemplo concreto de la complejidad que puede llegar a adquirir esa red transnacional lo ofrece Gramulio a propósito del análisis que hace de las cartas de Victoria Ocampo al filósofo español José Ortega y Gasset y al hispanoamericanista Waldo Frank. Lejos de acotarse a una simple estructura bilateral, dice que las relaciones de la literatura argentina con las extranjeras deberían ser consideradas de acuerdo a una figura de enlaces múltiples que implique hasta cuatro términos de referencia: Argentina, Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, requiriendo, a su vez, una atención especial la relación con España en tanto subespecie dentro de la relación con Europa.

Algo de eso veremos también en esta investigación: analizar un corpus de obras de literatura argentina que incluyen motivos literarios, culturales o históricos checos no implica, necesariamente, limitarse al ámbito de esos dos países sino que puede haber otros sistemas también involucrados en ese intercambio.

Y esto nos lleva, por supuesto, a tomar en consideración las ideas de Pascale Casanova, acerca de que esa red de relaciones internacionales entre las distintas literaturas, lejos de ser armónica, supone pugnas, asimetrías, desequilibrios y hasta verdaderas luchas de poder, aunque, tal como sugiere Gramuglio, esa desigualdad no puede ser, bajo ningún aspecto, absoluta ni constante toda vez que el lugar del

poder, como probablemente advirtamos en algunas instancias de esta investigación, tampoco es inamovible.

Ante semejante dificultad, no se puede pasar por alto lo que dice Gramuglio acerca de que esas redes internacionales no dejan de ser, sin embargo, construcciones delimitadas por los propios críticos y, en ese sentido, resultan casi por definición discutibles, aunque no por eso deberían ser arbitrarias.

Ahora bien, como para Gramuglio todas las literaturas nacionales se han formado en una red de literaturas internacionales, lo más conveniente a la hora de realizar este tipo de investigaciones es emplear los instrumentos metodológicos del comparatismo, entre cuyos exponentes se encuentran ejemplos notables como *Mimesis*, monumental estudio de Eric Auerbach sobre las distintas configuraciones del realismo en la historia de la literatura occidental.

El problema que persiste, no obstante, es la visión muchas veces eurocéntrica de la teoría del comparatismo que, en efecto, fue advertida por los estudios culturales y poscoloniales, justamente por no otorgar espacio en sus análisis a aquellas áreas consideradas periféricas. En consecuencia, al menos los estudios más tradicionales de literatura comparada no resultan aptos para reconocer diversidades culturales o esas recurrentes asimetrías que se registran en lo que Casanova denomina “la república mundial de las letras”.

Dada esta dificultad metodológica y teniendo en cuenta los conceptos vertidos por Said en *Orientalismo*, lo que se propone esta investigación es tratar de invertir esa perspectiva eurocéntrica con el objetivo de llegar a conocer y entender de qué modos funciona la mirada de una literatura marginal como es la argentina acerca de un

país relativamente periférico como es República Checa, al menos en relación con esos grandes centros europeos que son, principalmente, Francia y Alemania.

Al respecto, resulta muy pertinente dar cuenta también de que, en el intento de establecer una posible asociación o identificación de los literatos argentinos con los de Europa Central o Europa del Este, Gramuglio recupera una cita del diario del escritor húngaro Lajos Fülep por su parecido con la idea de Borges en “El escritor argentino y la tradición” y también, por supuesto, porque ayuda a reflexionar de un modo quizás novedoso el cosmopolitismo de las literaturas periféricas: “La situación más irónica es que yo he nacido en Hungría. A pesar de todo, puedo convertirlo en mi ventaja y probar mi fuerza. (...) Mi tradición es toda la tradición europea y mi educación es la europea” (p. 369).

Gramuglio toma esa cita como ejemplo de que la existencia de centros y periferias no es, por supuesto, privativa de Latinoamérica y sucede también en Europa, donde las literaturas menos poderosas, teniendo en cuenta su menor “capital” literario y lingüístico nacional (como la húngara, la checa o la polaca por dar algunos ejemplos), pueden llegar a contraer préstamos de ese gran patrimonio que las contiene y, al mismo tiempo, las excede.

En ese sentido, adoptamos también la propuesta de Gramuglio (p. 349) de reemplazar conceptos demasiado manipulados, algo vacíos y obsoletos como “influencia” (entendida como mero derrame vertical de elementos estéticos, ideológicos y formales) por interacciones menos abstractas (recurrencias, paralelismos, analogías, semejanzas y oposiciones que habrá que ver en sus respectivos contextos), registradas, en este caso, entre la literatura argentina y esas imágenes inspiradas por Praga o República Checa que, lejos de darse en forma lineal

o en pie de igualdad, implican también desequilibrios, asimetrías y desvíos, como veremos, por ejemplo, en cierta tendencia de los escritores argentinos a utilizar, a manera de agente mediador, modelos e impresiones de autores franceses que, en ese sentido, moldearán, en un porcentaje considerable, la propia imagen que los latinoamericanos disponen acerca de Praga o República Checa.

Consideramos que como todo préstamo que se contrae, por ejemplo, en una entidad financiera (analogía bastante adecuada si tenemos en cuenta, como entiende Gramuglio, que existen literaturas con mayor capital que otras, ya sea por mayor antigüedad, instituciones, cantidad de libros producidos o número de clásicos canonizados como “universales”, etc); eso no deja de ocasionar algún tipo de costo, aunque más no sea el que consiste en reproducir, sin demasiada elaboración propia, la voz del otro, lo cual también forma parte de lo que intentaremos dilucidar.

Al mismo tiempo, cabe aclarar también que esa desigualdad no implica un determinismo inexorable porque, insistimos, los lugares de poder suelen ser quizás bastante estables pero no inamovibles, como lo prueban, tal como apunta también Gramuglio (p. 350), algunos ejemplos de “literaturas menores” que terminaron generando gran impacto en sistemas centrales como las de James Joyce y Franz Kafka.

En el capítulo correspondiente a la utilización de la leyenda del Gólem en la literatura argentina, veremos que algo bastante similar va a ocurrir con la obra de Jorge Luis Borges quien, en sintonía con lo que Gramuglio llama “transferencia cultural”, parece haber incorporado de un modo propio, original y creativo las elecciones e innovaciones de una leyenda ajena para devolverla, posteriormente, transformada al sistema internacional.

Otro aspecto importante a tener en cuenta en esta investigación será el del establecimiento de los distintos nacionalismos que también, por supuesto, ponen en juego muchos elementos propios de la literatura. De hecho, en sintonía con el concepto de comunidad imaginada de Benedict Anderson (1983) que a su vez es reformulado por Nicolas Shumway (1993) como “ficciones orientadoras” y consiste, básicamente, en que el sentido de pertenencia de un país se construye socialmente y, de hecho, así es percibido por sus miembros sin necesidad de comprobación, Gramuglio define el nacionalismo como “un ideario, o conjunto de ideas que, que si bien distan de ser homogéneas y no siempre alcanzan una formulación sistemática, apuntan a promover la realización de lo que estiman es un destino nacional” (2013, p. 99) y ese ideario, tal como dice, surgió a fines del siglo XVIII y está muy asociado al romanticismo, a través de conceptos siempre problemáticos como “lengua”, “pueblo”, “tradicción” y “raza”. Por otro lado, Gramuglio llama “prenacionalismos culturales europeos”, a los sistemas de ideas que preceden a los nacionalismos políticos y encuentran en el lenguaje, costumbres y tradiciones de los pueblos ciertos criterios de la existencia y, más importante aún, cohesión de una nación. Al mismo tiempo configuran una relación muy particular entre presente, pasado y futuro ya que, para poder concretarse, el futuro de la nación requiere recuperar cierta esencia que el presente ha perdido y que reside en el pasado. En cambio, las naciones latinoamericanas y el desierto argentino en particular se fundaron, tal como dice Gramuglio, a contrapelo de esas ideas típicas del ámbito europeo con algunos elementos que funcionaron casi como adaptadores o prótesis para poder llevar a cabo, en un contexto muy distinto, la fundación de una idea similar de

Patria: ella menciona, por ejemplo, la búsqueda de modelos alternativos a la herencia colonial, la apertura a formas políticas, económicas y culturales de los países centrales de la modernidad occidental, el exterminio de la población aborigen y, por supuesto, la incorporación de inmigrantes de origen extranjero; lo cual es, como se sabe, uno de los rasgos característicos de la formación de la nación argentina.

Gramuglio (p. 264) entiende que, ya con la generación del 37, aparece el ensayo de interpretación nacional que recorre, como un hilo continuo, toda la historia de la cultura argentina, más allá de que, en ese largo camino, tengan lugar también acontecimientos históricos puntuales que, seguramente, intensificaron aun más su desarrollo como es el del rosismo, la crisis del noventa, el Centenario y la crisis de los años treinta. En todo caso, la insistente pregunta e interpretación sobre el origen de la Patria que, casi incuestionablemente, recorre y está presente a lo largo de toda la historia de su literatura, parece estar ligada al hecho de que Argentina no deja de ser una nación con una lengua y una cultura transplantadas.

En todo caso, así como Gramuglio propone pensar cómo la problemática nacionalista orienta las elecciones estéticas y formales de un autor, incidiendo en sus carreras, proyectos literarios y hasta en la confección de su imagen como escritor y, posiblemente, los géneros y poéticas que aborda, creemos que sería lícito preguntarse si en las obras que incorporan ciertas imágenes sobre Praga o República Checa no se pone en juego también algún tipo de discusión sobre el ser nacional y sobre la propia trayectoria literaria del creador en cuestión. Es decir, una pregunta un poco más concreta sería, entonces, ¿por qué algunos escritores

argentinos deciden incluir en sus ficciones temáticas vinculadas a Praga o República Checa? ¿Con qué objetivos?

Y a pesar de que no se trata de una preocupación central en esta investigación, no sería desacertado empezar a tener en cuenta algo que atañe, al menos en algún punto, a la literatura del yo: ¿se habla de Praga y República Checa con el objetivo de contar, por ejemplo, algún viaje concreto a República Checa? En ese grupo podrían incluirse, a grandes rasgos, los libros *El loco de Praga* de Lucía Laragione, *Frenesí* de José María Brindisi, *Nadie muere del todo en Praga* de Susana Tampieri y *Destino Praga, estación París* de Sergio Rinaudo, todos textos que surgieron, en efecto, de la experiencia de un viaje que, luego aparecerá plasmado con mayor o menor nitidez o distancia en las respectivas obras.

Otra pregunta podría ser si dicha temática surge como consecuencia de alguna circunstancia personal. Ese parece ser el caso, por ejemplo, de Abel Posse quien, en el propio prólogo de *Los cuadernos de Praga*, enfatiza que jamás se le hubiera ocurrido escribir sobre su famoso compatriota de no haber accedido, durante su mandato como embajador argentino en Praga, a cierta información sobre la casi desconocida estadía del Che Guevara en la capital checa, lo cual significó para él algo así una oferta imposible de rechazar. Por supuesto, cada caso presentará una relación distinta entre el aspecto autobiográfico y la producción literaria, también habrá libros parcialmente autobiográficos con elementos culturales checos que nada tienen que ver con la idea del viaje. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, con *El hijo judío* de Daniel Guebel; mientras que otros textos como *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y también los relatos “El candelabro de plata” de Abelardo Castillo, “El checoslovaco” de Alberto Laiseca y “El milagro secreto” de

Jorge Luis Borges parecen responder más bien a una motivación literaria no exenta de distintas reflexiones políticas, culturales, bélicas, económicas y estéticas que suelen tener como preocupación común la pregunta tan recurrente sobre el origen o la esencia de la Patria.

Por último, tratándose de un tema que, lógicamente, puede dar lugar a demasiados equívocos y traspies, nos respaldaremos también en una de las ideas basales de la imagología, disciplina en permanente diálogo con el amplio campo de las ciencias humanas que analiza las distintas imágenes sobre nacionalidades en ficciones literarias que, no por bastante obvia resulta menos útil: uno de los aspectos en que más suelen insistir los imagólogos es en que, bajo ningún aspecto, lo que trabajaremos en este texto serán características reales de determinada sociedad, centro o población sino, precisamente, discursos inspirados por un proceso en el que no deja de estar en juego, en parte, la imaginación. De hecho, lo que ellos argumentan (2007) es que, desde muy temprano en la historia, el mismísimo encuentro con otras culturas, lenguas y costumbres ha estado regido, precisamente, por la percepción selectiva, que no deja de estimular la imaginación evocando imágenes fascinantes en la mente de las personas.

Una definición muy esclarecedora es, en ese sentido, la que ofrece Manfred Beller en torno a lo que es uno de los conceptos fundamentales de la imagología, justamente la imagen:

We use the term image as the mental silhouette of the other, who appears to be determined by the characteristics of family, group, tribe, people or race. Such an image rules our opinion of others and controls put behaviour towards them. Cultural

differences trigger positive or negative judgements and images. However, we do not know the real thing, but only its simulacrum in the form of mental images. (2007, p. 4)

En otras palabras, nuestra forma de ver está condicionada por prejuicios y estereotipos. Transformamos, de tal modo, nuestras percepciones en imágenes que no sería desacertado concluir que una manera de ver es, al mismo tiempo, una forma de ignorar, algo que puede ponerse en relación, por ejemplo, con el turismo masivo que precisamente suele ser un elemento muy presente en una ciudad como Praga, donde por limitarse a ver lo que buscan de acuerdo a sus expectativas previas, muchas veces los visitantes se pierden todo aquello que, con un poco más de atención y creatividad, también podrían llegar a vislumbrar.

Con referentes como el comparatista belga Hugo Dyserinck, quien, a partir de la década del 60 comenzó a desarrollar estudios de imagología basándose en la escuela comparatista francesa, la imagología se propone, entonces, como una teoría crítica y un estudio histórico-cultural transnacional de los estereotipos nacionales. Por otro lado, en relación con lo que decíamos antes acerca de los límites del comparatismo tradicional, es interesante tener en cuenta que, si bien surgió y se desarrolló en Europa, a tal punto que probablemente no se trate de una teoría muy conocida en Latinoamérica, la imagología parece tener en claro que la perspectiva europea sobre naciones y sociedades lejanas suele padecer de un corset eurocéntrico que, como tal, puede llegar a reducir o incluso anular las complejidades del mundo a clichés incluso más simplificados que los que suelen registrarse entre los distintos países del propio ámbito europeo.

Joep Leerssen (2017, p. 17), otro destacado representante de esta teoría, entiende que la literatura es un género privilegiado para la difusión de estereotipos, justamente porque suele funcionar bajo el presupuesto de la suspensión de la incredulidad. Luego, en su artículo “The poetics and anthropology of national character” dirá que la literatura moderna europea, marcada, sobre todo, por esas dos enormes figuras literarias que son Don Quijote y Hamlet, traerán a escena una muy compleja tensión entre lo que hacen y lo que realmente son, lo cual también puede resultar muy útil para analizar algunos de los textos de nuestro corpus.

Con un trasfondo histórico que se remonta a aquel atributo de “bárbaros” que los griegos solían endilgar a todos aquellos que no hablaran su lengua, los imagólogos sostienen que el interés crítico por las caracterizaciones nacionales nace a raíz de una serie de representaciones recíprocas entre alemanes y franceses. Los primeros estudios de la imagología empezaron a tener más difusión en la primera mitad del siglo XX, más que nada en Europa (Francia y Alemania, por supuesto), aunque también en Estados Unidos mediante trabajos que se proponían abordar temas como “los franceses en la obra de Shakespeare” o “el lugar de los alemanes en la literatura rusa”; es decir que, sin lugar a dudas, nuestra investigación se enmarcaría en esa misma línea aunque incorporando, en este caso, la perspectiva de una literatura relativamente periférica como la argentina.

En una especie de breve repaso histórico sobre los prejuicios, hace notar Leerssen (p. 63) que, a partir de mediados del siglo XVII, las naciones de Europa, en una especie de acuerdo estructuralista *avant la lettre*, comenzaron a realzar sus identidades de acuerdo a sus mutuas diferencias. Es decir, en lugar de hacer

hincapié en aquellos factores que, desde vicios hasta costumbres similares, podían llegar a tener en común, las naciones empiezan a construir su carácter e individualidad en base a aquellos aspectos en los que más se diferenciaban de los otros. Ya a finales del siglo XVIII, los lugares comunes del sistema de “conocimiento” de las naciones aparecen condensados en la famosa enciclopedia de Diderot y D'Alembert, bajo el rotundo título de “Carácter de las Naciones”:

National characters are a certain habitual predisposition of the soul, more prevalent in one nation than in others (even though that predisposition need not be encountered in all the members of such a nation). Thus the character of the French is their airiness, gaiety, sociability, their love of their kings and of the monarchy as such, etc. Each nation has its particular character; it is a sort of proverb to say: airy as a Frenchman, jealous as an Italian, serious as a Spaniard, wicked as an Englishman, proud as a Scot, drunk as a German, lazy as an Irishman, deceitful as a Greek. (p. 71)

Sin ánimo de ponernos a discutir esos prejuicios, nos interesa hacer notar los vínculos que la cita establece entre esos estereotipos y el lenguaje. Ya en el siglo XIX, y con un marcado predominio de las ideas del filósofo alemán Johann Gottfried Herder quien sentó las bases del romanticismo alemán, movimiento que empezará a desterrar la idea de que la cultura y el carácter constituyen (como creían Montesquieu y David Hume) un subproducto del clima o la sociedad; la identidad de una nación comenzará a establecer una relación de igualdad con los modos en que esa misma nación se destaca o sobresale de la humanidad en general. Por otro lado, la cultura de determinada nación empieza a dejar de verse como algo impuesto o

cultivado desde arriba hacia abajo, para dar lugar a una concepción según la cual cada cultura se dirime, por el contrario, desde las clases bajas, desde el folklore rústico, sus tradiciones y costumbres más populares. El siglo XIX, en definitiva, se convierte, en este sentido, en un período clave no sólo por acontecimientos políticos tales como el ascenso de los movimientos nacionalistas sino también en lo que atañe al área de la producción cultural. Dicho en otros términos, los potentes lazos entre las producciones culturales y el carácter de lo nacional afecta e impregna notablemente a la sociedad del siglo XIX, tal como puede advertirse, por ejemplo, en las distintas temáticas y corrientes literarias de tinte nacionalista que surgen, al mismo tiempo, en muchos países.

Por último, concluye Leerseen que el surgimiento del pensamiento posmoderno con su típico antiesencialismo también ha contribuido, en gran medida, a subvertir la idea de nacionalidad como concepto ontológicamente autónomo, a lo cual podríamos sumar el fuerte interés que, ya desde hace muchos años, vienen ganando las figuras de migración, cambios identitarios y extranjería en el campo de los estudios culturales. No obstante, estamos de acuerdo con Leerseen (p. 75) en que, incluso en la actualidad, se sigue advirtiendo en géneros tan populares como el cine y las series, la industria del turismo y hasta la retórica política (como veíamos, sin ir más lejos, al comienzo de nuestra introducción) el hábito de caracterizar a determinada persona solo en base a su nacionalidad, lo cual él atribuye, sobre todo, a un fuerte retorno del nacionalismo registrado en el período posterior al fin de la Guerra Fría, que ha conllevado, asimismo, un resurgimiento de la caracterización estereotipada acerca de las nacionalidades.

Ahora bien, la imagología afirma que, en lugar de contradecir o corregir esos aportes falsos, distorsionados o reducidos a su mínima expresión, la idea es, por el contrario, tratar de describir el origen, desarrollo y función de los prejuicios y estereotipos nacionales, con el objetivo de sacarlos a la superficie y hacer que los lectores se terminen volviendo racionalmente conscientes de ellos.

En otras palabras, la tarea sería identificar y exponer esos estereotipos que, como tales, suelen combinar un mínimo porcentaje de información y un contenido máximo de interpretación, extrapolando detalles a generalizaciones y convirtiendo un único, casual y arbitrario atributo en nada menos que la esencia de toda una nación. En ese sentido algo que no nos parece tan crucial pero que merece ser tenido en cuenta es que, en determinado momento, los imagólogos propusieron sustituir el concepto sociológico de “estereotipo” por el término quizás más literario de “imagotipo”.

Como sea, al producir un conjunto de imágenes sobre el universo checo, los discursos presentes en este corpus de literatura argentina también pueden incurrir en exageraciones, simplificaciones, desajustes geográficos, incoherencias históricas, errores de transcripción de nombres y enclaves locales. Aunque, una vez más, no se trata de corregir (muchas veces, por otro lado, tampoco estamos en condiciones de hacerlo) sino más bien de interpretar cómo, cuándo y por qué surgen determinadas ideas falsas como, por ejemplo, la mención de una selva en Poděbrady por parte de Abel Posse en *Los cuadernos de Praga*.

Por otro lado, al igual que decíamos respecto a la condición no inamovible de los centros de poder, los imagólogos tienen en claro que los clichés sobre las nacionalidades pueden ir mutando a lo largo del tiempo, oscilando entre los valores

positivos y negativos más extremos que, incluso, hasta suelen convivir como las dos caras de una misma moneda y ese el caso, por ejemplo, de “la Alemania de los poetas-filósofos” y “la Alemania de los tecnócratas tiránicos” o “la Irlanda de los violencia totalmente injustificada” y “la Irlanda del sentimiento poético”. Del mismo modo, muchas veces esas caracterizaciones nacionales adquieren forma, como dice Leerseen, de polaridades morales genéricas cuyos principales ejemplos serían, entre muchos otros, norte-cerebral contra sur-sensible y occidental-individualista-activo frente a oriental-colectivo-pasivo.

En la literatura argentina esta última polarización tendrá mucho peso, por lo que nos detendremos en ella a la hora de analizar los textos.

Uno de los temas que aborda Gramuglio dentro de su estudio sobre el cosmopolitismo en la literatura argentina es, por supuesto, el caso excepcional de la revista *Sur* como gran heredera de la clásica tradición liberal de la Generación del 80, pero que, tal como apunta Gramuglio, se ha caracterizado a lo largo de su historia por ofrecer también reflexiones que hoy resultan muy actuales, como la defensa de la democracia, el reclamo por los derechos de las minorías y de las mujeres y la condena del racismo. Aunque, como ya veremos, Ricardo Piglia no le perdonará a esa publicación, entre otras cosas, haber ignorado a un escritor de la talla de Gombrowicz, Beatriz Sarlo le reconoce también varios méritos por tratarse de una revista que, en su opinión, no solo fue mucho más política de lo que el elitismo cultural de la mayoría de sus autoridades se encargaba de negar sino que además, en tanto revista argentina, no dejaba de posicionarse en un espacio signado por la precariedad de un pasado y una tradición que, según Sarlo, no contaba con esas formaciones casi atávicas que los intelectuales locales admiraban en la cultura

européa, con lo cual volvemos, nuevamente, al problema de ese origen insuficiente, trasplantado e incompleto de Argentina como nación que, por lo tanto, va a necesitar de algún tipo de prótesis para poder completarse y ese complemento no solo lo buscará en Europa sino también en Estados Unidos; es decir, y ahí es donde queremos llegar, Occidente:

Sur se movía con la convicción de que la literatura argentina precisaba de este vínculo con la europea y la norteamericana; agitó la idea (a veces omnipotente, en ocasiones ridícula por su estilo) de que la actividad de importación, que incluía a libros y personas, cerraba los huecos de la cultura argentina, producidos por la distancia, por la juventud sin tradiciones del país, por la ausencia de linajes y maestros. Esto fue *Sur*, pero no sólo esto. (2013, p. 262)

Dado el tema de nuestra investigación, resulta indispensable tener en cuenta esa condición incompleta que requeriría de una cultura extranjera para, en algún punto, completarse y que tan bien representa todo lo que significó tanto la revista *Sur* como su editorial que se encargó de traducir y publicar a numerosos autores internacionales. Ahora bien, volviendo al análisis de Gramuglio y a la idea de Occidente o, mejor dicho, a los vínculos entre Argentina y Occidente o, mejor aun, a la inclusión de Argentina dentro de Occidente, dentro de esa línea de defensa de una fuerte tradición cultural adquieren un rol destacado, a lo largo de la historia de la revista, las intervenciones de Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges, quienes, entre otros, por supuesto, tendían a limar, con frecuencia, las aristas más politizadas no solo de otras publicaciones sino también de otros colaboradores de ese mismo

espacio para ubicar, en un lugar privilegiado, la crítica a los totalitarismos en el ámbito de la “defensa de la cultura”, entendida ésta, según Gramuglio (p. 278) como una actividad específica y propia de una serie de intelectuales que, en lugar de “rebajarse” a confrontar con armas y reglas que no manejan del todo, se repliegan en su propio dominio, amparados por razones de índole tanto ética como estética. Digamos, a manera de adelanto, que algo semejante vamos a percibir en la particular manera en que Borges presenta algunos elementos del universo judío y, en algún punto, también de la leyenda del Gólem a través de una serie de referencias intertextuales a su gran difusor literario, Gustav Meyrink.

Sin llegar por ahora tan lejos, vamos a detenernos un poco más en la cita que recupera Gramuglio de un potente texto de opinión de Jorge Luis Borges publicado en el número 49 de la revista *Sur*, en el mes de octubre de 1938, en el que, justamente, destroza a un crítico nazi por borrar de una historia de la literatura alemana a todos los autores judíos (Kafka y Heine, entre ellos), y del siguiente modo justifica su ataque: “¡Peores dislates acontecen en Rusia! Oigo a mi alrededor. Estoy infinitamente de acuerdo, pero Rusia no puede interesarnos como Alemania. Alemania con Francia, con Inglaterra, con Estados Unidos es uno de los pueblos esenciales de Occidente”. (p. 278).

Creemos útil poner en relación esta curiosa jerarquía que establece Borges de la esencia de Occidente, con su conocido ensayo “El escritor argentino y la tradición” que, como no podría ser de otra forma, tendremos en cuenta en varios momentos de este recorrido. En ese texto Borges defiende, por así decirlo, el derecho de todo escritor argentino a abordar tópicos europeos en tanto advierte que todo lo que

sucede en el viejo continente, ya sea la guerra civil española o la Segunda Guerra Mundial, repercute con mucha intensidad en el país, lo cual, como él mismo dice, no solo no ocurriría si los argentinos estuviéramos desvinculados de Europa sino también, siguiendo su lógica, si los argentinos fuéramos del todo europeos. Es decir, Borges postula una especie de aproximación, o, mejor dicho contigüidad histórica y hasta sanguínea con Europa pero que, por supuesto, no alcanza a ser absoluta. Inmediatamente el ensayo experimenta un curioso salto entre las categorías de Europa y Occidente, casi usándolas como sinónimos. Dadas esas condiciones, Borges, de nuevo, parece ubicar a la Argentina en un espacio de contacto no absoluto con Occidente, justamente, porque si el país estuviera del todo en Occidente perdería, en efecto, lo que él entiende como su máximo potencial, ese que comparte, tal como él mismo añade, con irlandeses y judíos: la posibilidad de moverse tanto adentro como afuera de Occidente.

Algo muy similar señala Sarlo cuando, en total sintonía con la idea de Gramuglio acerca de que la literatura argentina forma parte de una red internacional de sistemas formados por otras literaturas con las cuales mantiene, muchas veces, relaciones asimétricas y conflictivas, analiza el peso de las traducciones de la revista *Sur* y la manera en que evidencian la desigualdad esencial del continente americano con respecto a los centros europeos de producción cultural:

Esta experiencia de la asimetría, del descentramiento de América, cree encontrar una clave práctica en el voluntarismo cultural, que toma en *Sur* las formas de la traducción, pero no sólo de ella. Modalidad de resolución de una pregunta que, desde la generación del 37 hasta la de Contorno, cambia contenidos ideológicos o formas del debate pero

comparte una causalidad social: realmente, los argentinos somos y no somos europeos.
(1997, p. 266)

Otra pregunta que tendremos que hacernos, por lo tanto, es en qué punto Argentina es Occidente y en qué aspectos no lo es, y cómo esa intermitencia puede llegar a ponerse en juego con este corpus de obras argentinas que incluyen distintas temáticas checas o praguenses.

Ahora bien, teniendo en cuenta todo lo anterior, queremos dejar en claro que la motivación principal de esta investigación se ubica bastante lejos de un afán tendiente a constituirse como una especie de detector de errores. Partiendo de la base de que, por supuesto, es posible encontrar en estos textos equívocos, malentendidos, subjetividades y contradicciones que, por otro lado, suelen ser, a nuestro entender, los grandes propulsores de la literatura, trataremos de concentrarnos, por el contrario, en los distintos modos en que, al utilizar un referente extranjero y supuestamente exótico, se puede estar dirimiendo también la propia imagen, algo que Gramuglio explica muy bien al formular, en relación a la utilización del mito del buen salvaje (asociable, en algún punto, al uso que hará la literatura argentina de la leyenda del Gólem) que esas variaciones “dicen más de las cuestiones que inquietan a las sociedades en que reaparece que de los sujetos lejanos o exóticos que se supone daría a conocer” (p. 357).

No obstante, también en ese sentido, la imagología ofrece varias herramientas conceptuales que utilizaremos a lo largo de esta investigación. Una de ellas es la clásica distinción que retoman de Aristóteles entre «diferencia específica» y «género

próximo». Mientras la primera abarca el conjunto de características concretas que determinado texto le atribuye al país o ciudadano de un país en particular, la noción de “género próximo” engloba a una zona atravesada por distintas nacionalidades que, por algún motivo, aparecen poco diferenciadas. Una de las tareas que tendremos por delante será, por lo tanto, tratar de detectar en cuál de estas dos categorías se ubicaría la inclusión de los respectivos motivos checos o praguenses en cada una de las obras analizadas.

Otro concepto tan útil como relevante para nuestro estudio es el de “exotismo” que, por supuesto, trasciende el ámbito de la imagología, aunque también es desarrollado exhaustivamente por Joep Leerssen, quien, en primer lugar, afirma que el exotismo puede llevar a la incomprensión y al miedo, pero también a la admiración, y esa apreciación positiva se opondría al etnocentrismo cuando el país extranjero es valorado positivamente. Esto último aparecerá en varios de nuestros textos al calificar, con frecuencia, a Praga como una ciudad bella, hermosa, deslumbrante, mágica, etc. Pero enseguida añade Leerssen que el exotismo también puede constituir otra cara del etnocentrismo ya que esa cultura ajena puede llegar a ser apreciada, exclusivamente, por aquellos aspectos que se salen del estándar propio. En todo caso, Leerssen ofrece una definición de este concepto muy apropiada para leer nuestros relatos: “Lugar exótico es donde las leyes de la normalidad, el realismo y lo mundano se suspenden en favor de lo extraño, distinto e impredecible dando lugar, a veces, a eventos mágicos o sobrenaturales” (Beller-Leerssen, 2007, p. 325).

En este sentido, tendremos que ver, en primera instancia, si en la mirada argentina hacia Praga se pone en juego la categoría de exotismo y, en el caso de

responder ese primer interrogante de modo informativo, tendremos que pensar también si tal componente exótico funciona de algún modo como antesala a una eventual aparición de algún elemento del género fantástico.

Luego tenemos también la definición de la imagología sobre la oposición centro/periferia que presupone una relativización que no deja de estar en sintonía con aquella idea con la que habíamos convenido de que si bien las redes literarias internacionales presentan relaciones conflictivas, asimétricas y desiguales, eso no quiere decir, por supuesto, que los lugares de poder sean inamovibles:

The centre, when positively valorized, will count as a locus of refinement, progress, energy and dynamism, often contrasted with an opposite, negatively valorized image of the periphery as uncouth, static, passive and backward. This was the value distribution between court and rusticity in the Middle Ages, between city and country in the modern period; its classical blueprint is the civic ideal of Cicero. Conversely, when negatively valorized, the centre will count as a locus of decadence, frenzy and unnatural delusions, and thus be opposed to an opposite valorization of the periphery as balanced, close to nature and morally regenerative. (2017, p. 280)

De acuerdo a ese concepto, veremos qué tipo de configuración en lo que respecta a esa dinámica entre centro y periferia establecen nuestros textos, teniendo en cuenta, por ejemplo, que Beatriz Sarlo escribió todo un libro en el que estudia en forma exhaustiva lo que ella llama la literatura de orillas de Jorge Luis Borges.

Por último, otra oposición fundamental propuesta por la imagología que consideramos será muy relevante en nuestra investigación teniendo en cuenta el hecho de que, por supuesto, se trata de textos con una fuerte carga subjetiva, es el par de autoimágenes y heteroimágenes:

Los heteroimagotipos son las imágenes que un Yo elabora de un Otro, cons-truidas por analogía con las imágenes que tiene de sí mismo. En sentido in-verso y complementario, los autoimagotipos son las imágenes del Yo que surgen del contraste con las imágenes del Otro, a partir de las cuales el Yo se identifica (Pérez Gras, 2018, p. 42)

Lo que habrá que empezar a tener en consideración es que ambos términos, tal como se desprende de la anterior definición, mantienen una reciprocidad casi imposible de desactivar que, continuamente, los obliga a estar asociados, a manera de una especie de balanza o pulseada que, por definición, nunca termina de llegar a uno de los extremos.

En ese sentido, agrega Leerseen:

The nationality represented (the spected) is silhouetted in the perspectival context of the representing text or discourse (the spectant). For that reason, imagologists will have particular interest in the dynamics between those images which characterize the Other (hetero-images) and those which characterize one's own, domestic identity (self-images or auto-images). Both spected and spectant are usually categorized in national terms, but in both cases the scholar will be wary of seeing in this appellation a straightforward reflection of empirical real-world collectives. In studying the image of Spain in French literature, the aggregate 'French' is no less complex and problematic than the category 'Spain'. In studying

the German self-image in the work of Thomas Mann, the question must always be if Mann writes, from case to case, as a German, or else possibly (and possibly at the same time) as a patrician bourgeois, a European intellectual, or a Lübecker. Images do not reflect identities, but constitute possible identifications. (2007, p. 27)

Queremos hacer hincapié en que, al analizar la categoría de “lo checo” en estas obras, también nos veremos obligados, tal como dice Leerseen, a considerar en algún punto “lo argentino”. Es decir, en el caso de que algunos de los personajes se presenten como argentinos tendremos que detectar también cómo se construye esa argentinidad; con qué rasgos, por ejemplo, pertenecientes a la cultura europea, latinoamericana, judía, etc. Por otro lado, nos gustaría destacar el poder condensador de esa última frase de la cita a la que habrá que prestar atención para evitar caer en esa trampa sobre la cual advierte la imagología y consiste en confundir los discursos con hechos; ya que, insistimos (ahora en traducción al español): las imágenes no reflejan identidades sino que, en todo caso, pueden llegar a establecer ciertas identificaciones.

En cuanto a la metodología una cuestión fundamental que, entre otros, también deja en claro Joep Leerseen (2017, p. 27) es la necesidad de contextualizar el tema de nuestro análisis en el propio marco del texto en el que ocurre. En ese sentido, habrá que tomar en cuenta, por ejemplo, cuestiones vinculadas a convenciones de género, como, por ejemplo, el fantástico, que veremos a propósito de “El milagro secreto” de Borges. Otro elemento a tener en cuenta será, en ese sentido, la intención irónica de algunos discursos que muchas veces resulta fundamental para

poder entenderlos y, sin lugar a dudas, también será necesaria cierta contextualización histórica que puede decir mucho acerca de la obra en cuestión, al abordar, por ejemplo, temáticas vinculadas al judaísmo, los nazis y la caída de la cortina de hierro que serán, en efecto, algunos de los pilares históricos en los que basaremos esta investigación.

A propósito de historia, ya entrando en los atributos de nacionalidades detectados por la imagología, nos encontramos, en primer lugar, con lo que advierte, en este caso, Petter Hoppenbrowsers acerca de la imaginería familiar que concibe los vínculos entre las naciones a partir de analogías o metáforas familiares, lo cual puede advertirse, sin ir más lejos, en términos muy corrientes como “Patria”, “Madre Patria”, tal como, a veces, se llama (irónicamente o no) a España en Argentina, “naciones hermanas” para hacer referencia a otros países de una misma región, etc.

En concreto, lo que trae a consideración Hoppenbrowsers en lo que concierne al ámbito checo es la metáfora de la descendencia que suele aparecer en el ámbito de las leyendas a través de distintas historias de hermanos que se convierten en padres fundadores, a menudo epónimos de naciones que se consideraban estar étnicamente relacionadas. Ese modelo, continúa Hoppenbrowsers, es, de hecho, muy común entre los eslavos, quienes, en efecto, se consideraban descendientes míticos de tres hermanos (Lech, Rus y Čech), cada uno de los cuales terminó convirtiéndose en el padre fundador de uno de los tres principales imperios eslavos de la Edad Media Central: Polonia, Rusia y Bohemia. Esto es interesante, además, porque, en relación, con la distinción de “género específico” y “diferencia próxima” podría explicar por qué en algunos textos de la literatura argentina se pueden llegar a

mezclar, como ya veremos, rasgos quizás más vinculados a otras nacionalidades como la húngara o polaca que a la checa. Como si, en algún punto, desde la perspectiva argentina, esas fronteras entre algunos países europeos comenzasen a difuminarse.

En ese mismo sentido será también interesante tener en cuenta, a lo largo de esta investigación, lo que expone Milan Kundera en sus ensayos “La literatura y las pequeñas naciones” (1967) y, sobre todo, “Un Occidente secuestrado” (1983) acerca no solo de su tierra natal, sino de todos los países de Europa Central que, luego de 1945, con el desplazamiento hacia el Oeste de las fronteras, pasan a formar parte, en su opinión, de la parte más complicada de Europa:

(...) située géographiquement au Centre, culturellement à l'Ouest et politiquement à l'Est. Cette situation contradictoire de l'Europe que j'appelle centrale peut nous faire comprendre pourquoi c'est là que, depuis trente-cinq ans, le drame de l'Europe se concentre: la grandiose révolte hongroise en 1956 avec le massacre sanglant qui l'a suivie; le Printemps de Prague et l'occupation de la Tchécoslovaquie en 1968; les révoltes polonaises en 1956, en 1968, en 1970 et celle des dernières années. Ni par son contenu dramatique ni par sa portée historique, rien de ce qui se passe en Europe géographique, ni à l'ouest ni à l'est, ne peut se comparer avec cette chaîne de révoltes centre-européennes'. (Kundera, 2021, p. 41-42)

Y a propósito de elementos en común, otra perspectiva interesante que añade Hoppenbrowsers es que, después del siglo XI, la idea de ser el pueblo elegido de Dios surgió con mucha fuerza en el marco de una retórica protonacional en varios reinos europeos. A partir del siglo XII, y en sintonía con actitudes más o menos similares

provenientes, por ejemplo, del reino francés, donde los reyes empezaron a adornar sus títulos con el sobrenombre de “christianissimus”, o del flamante “Sacro Imperio Romano Germánico”, así denominado por vez primera por Federico I Barbarroja, el reino de Bohemia pasa a llamarse “christianissimum”. Y dado que el papel de Dios como líder del pueblo elegido solía estar mediado por un santo nacional, los bohemios solían considerarse a sí mismos la familia de San Wenceslao.

Una mención especial merece en este capítulo todo lo que representa la ciudad de Praga, cuya importancia y trascendencia, al menos en el ámbito de Sudamérica, le dio casi entidad de un país¹, a tal punto que, en cierta medida, su nombre parece, por momentos, más conocido incluso que el de República Checa o Chequia que, por otro lado, cuentan con la desventaja de ser términos relativamente nuevos que, muchas veces, deben seguir compitiendo con el de Checoslovaquia, muy usado aún por muchos argentinos. Lo cierto es que, a excepción de algunos textos como *Destino Praga, estación París* de Sergio Faraudo que incluye algunas escenas en Brno, y *El loco de Praga* que menciona otras ciudades como Kutná Hora, la gran mayoría de estos textos transcurren en Praga. Es por eso que, en el contexto de esta investigación, resulta indispensable tener en cuenta la definición con la que Carlos Reijnen y Joep Leerssen resumen la producción de imágenes que inspiró la capital checa entre el siglo XIX y el siglo XX:

¹ En algunas entrevistas que hemos realizado con representantes de las comunidades checas en Argentina o incluso personas que desempeñan trabajos en la industria del turismo, nos dijeron con frecuencia que muchos argentinos consideran, en efecto, que Praga no es una ciudad sino un país.

In the course of the nineteenth century, Prague obtained the literary reputation of a city of medieval, Gothic gloom and allure, tinged with a Slavic, Central-European exoticism. That image was to persist into the twentieth century (even into the spy thrillers of the Cold War and 1990s), when it was spread by Gustav Meyrink's *The Golem* of 1915 and by the city's association with Franz Kafka. Moreover, the German-speaking Habsburg elite saw the Czech-speaking population as a rustic underclass of limited intellectual ability. Later, that denigrating attitude was satirically subverted in the iconic figure of the "Brave Soldier Svejk", eponymous picaresque hero of Jaroslav Hasek's novel of 1921-22. Svejk's dim-wittedness is only apparent and is cleverly used to hoodwink the supercilious prejudices of the Austrian authorities; the figure has become a national hero symbolizing the resilience, wit and surreptitious resistance of a subaltern and powerless nation. (Beller-Leerssen, 2007, p. 137)

Como ya veremos, las referencias a Kafka y Meyrink se ajustan especialmente bien a muchos de los textos que conforman este corpus de obras de ficción argentinas con temática checa que, a continuación, nos disponemos a analizar; mientras que, por el contrario, el célebre personaje Švejk de Jaroslav Hašek brillará por su ausencia, lo cual también intentaremos, en su momento, explicar.

3. Praga, ciudad palimpsesto

En el año 2007, en el marco de una colección llamada *Geografías literarias* de la editorial argentina Cántaro que proponía antologías de textos sobre distintas ciudades, apareció un volumen correspondiente a Praga, compilado y prologado por el escritor argentino Luis Gusmán, a quien volveremos a encontrar en esta investigación en el capítulo correspondiente a las representaciones de Kafka en Argentina. Aunque el plan inicial de la colección era incluir quince ciudades, finalmente llegaron a salir, además de Praga, solo otras nueve: Montevideo, Roma, París, Londres, La Habana, Venecia, Patagonia (sin ser, por supuesto, una ciudad), San Petersburgo y Alejandría. El dato no es menor porque permite mostrar la importancia literaria de la actual capital checa, a partir de una colección en la que, curiosamente, se impuso nada menos que a toda Latinoamérica (a excepción, claro está, de la capital de Uruguay) y, dentro de esa categoría, ni más ni menos que a la propia Buenos Aires, que no llegó a formar parte de la colección. En entrevista personal, el director y editor de la colección explicó que “la idea fue tratar la ciudad a través de una selección de escritos, ya fueran ensayísticos como de ficción, y ofrecer al final una versión personal del sitio en cuestión, sumada a una serie de postales que podrían funcionar ilustrando cada texto o bien complementando la obra con algún aspecto en particular”. (comunicación informal)

En concreto, el libro de Praga incluía, además del prólogo y una serie de fotos antiguas de la ciudad, una compilación de leyendas del Gólem, “La misa de San Wenceslao” (octavo relato de *Cuentos de Malá Strana*) de Jan Neruda, “El caminante

de Praga” de Guillaume Apollinaire, que aparecía en *L’Hérésiarque et Cie.* (1910), el sugestivo capítulo “Visión” incluido en *El Gólem* de Gustav Meyrink (uno de los pocos en los que “aparece” la criatura), fragmentos del libro *De calles y noches de Praga* del reportero Egon Erwin Kisch, algunas breves entradas del diario personal de Franz Kafka agrupadas bajo el atractivo título de “Praga, paseo a pie y en tranvía” y un capítulo del libro *Conversaciones con Kafka* de Gustave Janouch, que, apenas dos años antes, había recibido una fuerte crítica en el libro *Franz Kafka, v ýmysly a mystifikace* de Josef Čermák, traducido por Emecé en 2008 bajo el título de *Franz Kafka. Ficciones y mistificaciones* y con prólogo de María Kodama, en el que la albacea del escritor argentino encontraba en común entre Kafka y Borges su posición de víctima de un “vampirismo”, que consistía en ser blanco de

la voracidad de quienes, muchas veces sin conocerlos, escribieron supuestas “anécdotas”, “conversaciones” y “biografías” con las que pretenden, a veces, distorsionar la vida y la obra de los autores y que en realidad, como tan bien lo explica Josef Čermák, ocultan la ambición de lograr un lugar en la literatura al que nunca accederán por mérito propio. (2008, p. 10)

En efecto, Gustav Janouch era uno de los “vampiros” a los que el historiador literario, editor y traductor Josef Čermák denunciaba en un fuerte ataque que, al mismo tiempo, también le reconocía, casi sin querer, la enorme difusión de su libro:

Surge la pregunta de por qué y para qué ocuparse tanto del texto falsificado de Janouch, cuando hoy en día ya está demostrado que contiene muchos menos datos fiables y verídicos que ficciones y falsedades. El motivo es la tremenda influencia que el libro ha

tenido en todo el mundo sobre la investigación de la obra de Kafka y en la comprensión de su mundo físico y espiritual en los años veinte, sea en su versión original como en las numerosas traducciones. (2008, p. 186)

El hecho de que uno de los siete textos de esa antología que se presentaba como carta de presentación literaria de Praga recibiera tal ataque por parte de un prestigioso especialista en la obra de Kafka remite, por un lado, a los siempre complejos mecanismos de la difusión, pero también, y es lo que en realidad nos interesa en esta investigación, a esas posibles versiones y reescrituras que admite no solo una figura como la de Franz Kafka, sino también una ciudad como Praga.

En efecto, no caben dudas de que, por alguna razón, Praga ha despertado un notable interés por parte de escritores de buena parte del mundo ya que varias generaciones literarias han incluido algún aspecto de la llamada “Madre de las ciudades” en muchos de sus libros. Por supuesto, de tan amplia, la lista sería casi inabarcable porque, además, se va incrementando a un ritmo constante. Sin embargo, solo para dar cuenta de su diversidad podemos decir que la capital checa aparece en libros tan distintos e importantes de la literatura mundial como *La orgía de Praga* de Philip Roth, *Praga mágica* del bohemista italiano Angelo Maria Ripellino cuya edición en español en la editorial de Julio Ollero en 1991 también circuló en Argentina, *Gottland* del polaco Mariusz Szczygieł, *Los lobos de Praga* de John Banville, *Utz* de Bruce Chatwin y *HhhH* de Laurent Binet, entre muchísimos otros.

Alfred Thomas ofrece una posible explicación de ese tan extendido interés que compara con la ciudad de Venecia, en términos de lo que él llama un palimpsesto:

Like Venice, Prague can perhaps be more aptly compared to a multilayered manuscript on which numerous writers have left their trace without completely effacing the presence of their predecessors. (2010, p. 8)

Procedente del ámbito de la arqueología, la imagen del palimpsesto es definida, por ejemplo, por Genette (1989) como el lugar “en el que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (1989, p. 495).

Resulta interesante asociar esta idea a la ciudad de Praga porque da cuenta de que el autor que quiera escribir sobre ella deberá, de algún modo, hacerse lugar en una tradición conformada por escrituras anteriores que, lejos de borrarse del todo, mantienen su impronta, aunque sin dejar de realizar, al mismo tiempo, un aporte personal, en una especie de negociación de márgenes y límites que, a fin de cuentas, remite a lo que es, en algún punto, la esencia de la literatura.

Un buen ejemplo que ofrece Alfred Thomas al respecto es, precisamente, el libro *Praga mágica* de Ripellino, una mistificación que, al menos en su opinión, constituye un gesto de protesta ante la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia, apenas cinco años antes de la publicación del libro; es decir, justo en un contexto en el que, como diría Kundera, intentaban secuestrar a la metrópolis, apartándola del campo simbólico perteneciente al bloque occidental. Dicho en otros términos, el gesto

aparentemente transhistórico e intemporal que supone el despliegue de ese verdadero laberinto de homenajes pintorescos y etéreos a autores, sitios y hasta personajes de la antigua Praga supone, en simultáneo, un movimiento tan político y concreto como es el de reinscribir a la ciudad dentro de un anclaje claramente occidental, ya que fue el propio André Breton quien, de hecho, acuñó el término “Praga mágica” en el año 1935 (2010, p. 3).

Siguiendo la lógica de Alfred Thomas, Ripellino realiza, en este caso, su propio aporte literario o, mejor dicho, político-literario; aunque no desde una utópica *tabula rasa*, sino tomando como base esencial lo que otros han dicho y también hecho antes respecto a la ciudad.

Ahora bien, teniendo en cuenta la importancia que París, la llamada capital de la República Mundial de las Letras, tiene en la historia y la literatura argentina², nos proponemos hacer aquí un breve *racconto* de una serie de destacados autores franceses que han abordado también la temática checo-praguense, dejando al mismo tiempo su huella. Una huella que, como veremos más adelante, constituirá, en el caso de algunos escritores argentinos, una especie de intermediación para acceder a esa cultura distante y, hasta quizás, exótica que desprende el universo praguense o el ámbito checo.

En algún punto, esa Europa tan cercana en lo que respecta a aspiraciones sociales y culturales que, para la mirada argentina, constituye Francia parece funcionar un poco como una lente que permitiría acceder a esa otra cultura mucho

² Aunque la bibliografía que da cuenta de eso podría extenderse a casi cualquier libro de historia argentina, nos interesa citar, al respecto, el libro *Las aventuras del profesor Landormy* de Arturo Cancela que además de parodiar el tema constitutivo en la cultura argentina del poder que se asigna a la mirada del otro extranjero, toma como hilarante protagonista precisamente a un excéntrico filósofo francés que al mismo tiempo que conoce Buenos Aires ofrece solemnes y graves reflexiones sobre el ser argentino.

más alejada, entre otras cosas, por un idioma que resulta bastante más inaccesible que el francés. Al mismo tiempo, podría pensarse en Francia, o, más específicamente París, como un elemento en común entre Chequia y Argentina teniendo en cuenta lo que esa cultura ha significado históricamente, por ejemplo, para ciertas clases sociales argentinas que han visto en los viajes a París y el dominio del idioma francés una fuente de distinción y refinamiento; mientras que Francia, por supuesto, no deja de ser un gran referente político y cultural de la Primera República checoslovaca de Masaryk. Al mismo tiempo, pueden encontrarse en Praga ciertas referencias ineludibles a la ciudad de París como la construcción de esa copia de la Torre Eiffel en escala que es la torre de Petřín, la importante presencia de edificios de estilo *art nouveau* y hasta la nomenclatura con la que, desde el año 1947 cuenta la célebre y distinguida calle Pařížská en pleno barrio judío.

3.1 Praga, capital mágica de Francia

Aunque hubo, tanto antes como después, muchos otros autores e intelectuales franceses vinculados con tierras bohemias, entre los cuales podemos mencionar, por ejemplo, a los mismísimos Michel de Montaigne y René Descartes y, más acá en el tiempo, por ejemplo, a Sylvie German³ vamos a presentar, a continuación, un suscito recorrido de obras de ficción francesas sobre Praga que, por diferentes

³ Instalada en Praga en 1986, su novela *Le pleurante des rues de Prague*, por ejemplo, narra una serie de apariciones de una mujer fantasmal en diferentes rincones de Praga, cuya presencia siempre impredecible parece rendir homenaje a las víctimas de la historia checa, especialmente a los judíos asesinados durante la Segunda Guerra Mundial.

motivos y a distintos niveles, van a moldear profundamente la mirada argentina con respecto a la capital checa, entre otras cosas, por tratarse de autores que en sí mismo tienen una impronta muy fuerte en la cultura y literatura argentinas como son Guillaume de Apollinaire, André Breton y Albert Camus. Los tres viajaron y escribieron sobre Praga a lo largo de ese tumultuoso siglo XX que, entre muchas otras características, marcó también cierta apertura hacia el exterior por parte de muchos representantes de la literatura francesa. A grandes rasgos, podemos pensar que una primera diferencia entre las obras de ficción francesas y argentinas que abordan el tema checo o praguense radica en que, mientras las primeras prácticamente no adoptan como tema al inmigrante checo viviendo en Francia, eso es algo que, como veremos a continuación, sí aparece con frecuencia en la literatura argentina. La diferencia responde, por supuesto, a motivos geográficos e históricos pero también, quizás, al hecho, más simbólico si se quiere, de que mientras para Francia Checoslovaquia constituía un país un tanto exótico que no dejaba de pertenecer al mismo continente, para Argentina ese exotismo se vivía de un modo distinto y más interno; es decir, menos condicionado por la experiencia del viaje al país en cuestión que por la presencia tan fuerte de los inmigrantes que, como se sabe, no solo llegaron de Italia y España, sino también, aunque en menor medida, de numerosos países de Europa Central y Europa del Este. En definitiva, mientras la mayoría de los escritores franceses salieron a buscar ese componente checo que incluirían en sus obras, algunos de los escritores argentinos, por el contrario, abordarán el tema desde un lugar quizás más mediado por un entramado de discursos entre los cuales uno de los más importantes es, precisamente, el literario.

Ahora bien, esto no quiere decir que la mirada sobre Praga o Checoslovaquia de estos escritores franceses haya marcado una influencia absoluta o lineal, a tal punto que sería posible referir también a otras fuentes provenientes por ejemplo de la literatura inglesa, estadounidense o rusa, pero sí es cierto que, como decíamos anteriormente, por distintos motivos, estos tres autores franceses han ayudado a delinear en parte ese imago tipo que, desde muy temprano, Praga empezó a despertar en la literatura argentina.

3.1.1 El paseante Apollinaire

El primero de ellos, Guillaume Apollinaire, escribió el relato “Le passant de Prague” inspirado en una breve estadía de solo dos días que tuvo lugar en 1902. Resulta bastante curioso pensar el contraste entre ese tiempo tan efímero de su visita y las enormes consecuencias que la misma generó. “Le passant de Prague” es una historia bastante moderna que podríamos asociar incluso a la literatura de viajes que empezaría a estar muy en boga durante el siglo XX. Por otro lado, si bien es cierto que aparecen en ese relato sitios tan turísticos de Praga como el castillo o el barrio judío, Apollinaire, retomando la idea del palimpsesto, hace uso de la leyenda del judío errante que, de hecho, tendrá una importancia central en la historia mediante la presencia de Laquedem. De hecho, en “Le passant de Prague” podemos encontrar un rasgo muy característico de la poesía francesa del siglo XX: la combinación de elementos propios de la modernidad más audaz con algunas tradiciones de antaño.

Sin detenernos demasiado en la historia, resulta evidente que se trata de un texto plagado de epifanías, una de las cuales sucede, por ejemplo, en el momento exacto en el que el narrador experimenta una inesperada sensación de familiaridad cuando le explican que puede hablar francés pero no alemán porque “los checos detestan a los alemanes”. Una segunda revelación, más movilizante aun que la primera, sucede cuando él vislumbra su propio rostro en la Catedral de San Vito. Esa sensación de familiaridad algo siniestra podría explicarse por el hecho de que Apollinaire tenía, en efecto, raíces eslavas por parte de su madre polaca; aunque, al mismo tiempo, la escena no deja de remitir al universo francés; ya que, al parecer, la imagen que le provoca esa autoreminiscencia es la de la personalidad más emblemática de ese país:

Laquedem me hizo observar que los muros eran de piedras preciosas: ágata y amatista.

Me señaló una de éstas y dijo:

—Fíjese usted; en el centro, las nervaduras dibujan un rostro de ojos flamígeros y locos.

Se dice que es la máscara de Napoleón.

—¡Es mi cara! —exclamé—, con mis ojos sombríos y recelosos.

Y es cierto. Allí está mi retrato doloroso, cerca de la puerta de bronce donde cuelga el anillo que llevaba Wenceslao cuando fue masacrado. Debimos salir. Estaba pálido y me sentía desdichado por haberme visto loco, yo que tanto temo enloquecer. (1922, p.14)

Además de este relato, Apollinaire dedicó también a la actual capital checa algunos versos del poema “Zona” que inaugura su emblemático libro *Alcoholes*. Por otro lado, las grandes consecuencias de su breve visita tienen que ver con que Apollinaire se convierte, con el tiempo, en un escritor muy influyente en el mundo checo. En efecto, su obra impacta notablemente en un poeta local tan destacado como Vítězslav Nezval quien no solo responde, en 1938, al texto de Apollinaire con su relato en prosa „Pražský chodec“ (“El peatón de Praga”), sino que también oficia de guía a los surrealistas llegados de París en busca de las huellas de Apollinaire.

3.1.2 La magia según Breton

Otro destacado autor francés que también permaneció algunos días en Praga es el ya mencionado André Breton. Junto a Éluard estuvieron dos semanas en tierras checas hasta el diez de abril de 1935 y, a diferencia de Éluard, nunca regresó pese a haber planeado varias visitas posteriores. Durante esa visita, además de despertar mucho entusiasmo y gran convocatoria en sus presentaciones y admirar sitios tan inevitables como el Castillo, la Plaza de la Ciudad Vieja, el puente de Carlos o la Isla de Kampa, los surrealistas se hicieron tiempo para incluir excursiones a las ciudades balnearias de Karlovy Vary y Mariánské Lázně que, según Derek Sayer (2013) eran enclaves bastante surrealistas de por sí, teniendo en cuenta sus hoteles con colores de pastel de bodas atormentados por las sombras de Goethe y Marx, y su conjunto de columnas de simulado estilo clásico atestadas de peregrinos, bebiendo en tazas con formas distorsionadas para no quedar expuestos a las altas temperaturas de las aguas termales. Es interesante, en ese sentido, que el comienzo

de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares define el misterioso lugar donde suceden los hechos a partir de una mención a dos ciudades: una latinoamericana, en Venezuela, y otra europea, tan impregnada por la mirada francesa que, no casualmente, su adaptación cinematográfica, *El año pasado en Marienbad*, fue filmada por Alan Resnais:

Anoche, por centésima vez, me dormí en esta isla vacía... Viendo los edificios pensaba lo que habría costado traer esas piedras, lo fácil que hubiera sido levantar un horno de ladrillos. Me dormí tarde y la música y los gritos me despertaron a la madrugada. La vida de fugitivo me aligeró el sueño: estoy seguro de que no ha llegado ningún barco, ningún aeroplano, ningún dirigible. Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en Los Teques o en Marienbad. (2012, p. 16)

Volviendo al pope del surrealismo francés, Breton publicó en 1937 *L' amour fou*. En rigor, el único elemento fácilmente asimilable a Praga de ese libro es una frase puntual (“Al pie del abismo, construido en piedra filosofal, se abre el castillo estrellado”) sobre el no tan turístico palacete de verano de Obora Hvezda, un sitio que obsesionaba a tal punto a Breton que, hace algunos años, el escritor checo Martin Stejskal ha hecho grabar esa misma frase sobre una piedra a la entrada del lugar. Lo cierto es que, más allá de esa mención explícita, resulta fundamental tener en cuenta que en ese libro que propone una constante fusión entre los órdenes del sueño y la vida, aparecen varias referencias esotéricas que también podrían

asociarse a Praga o, más precisamente, a la Praga de Breton. En efecto, en la conferencia que brindó a su llegada, luego de declarar su felicidad por encontrarse en un lugar que, de todas las ciudades que nunca había visitado, era por lejos la menos lejana para él, bautizó a Praga nada menos que “capital mágica de la vieja Europa”. Cabe destacar que ese carácter mágico que Breton atribuía a Praga no estaba exento, al mismo tiempo, de intereses políticos ya que, por ese entonces, la actual capital checa significaba para muchos surrealistas una puerta de entrada a Moscú. En ese juego de escalas e intermediarios algo superpuestos, debería tenerse en cuenta que, mientras Praga funcionaba, en esa época y en el aspecto más que nada político, para los surrealistas franceses como escala simbólica de Rusia; Francia parece funcionar, como ya veremos a lo largo de nuestra investigación, como una suerte de traductor del universo checo-praguense para muchos escritores argentinos. En todo caso, lo particular de ese triángulo cuyos lados son Breton, Praga y Argentina no parece radicar tanto en el peso específico de los libros del pope surrealista. Por el contrario, la injerencia de esa concepción mágica de Praga por él acuñada tiene más que ver con la enorme ascendencia que demostró tener en Argentina el surrealismo, potenciada después por algunas expresiones artísticas checas afines como la Linterna Mágica o el Teatro Negro que, tal como precisa Michal Zourek, tuvieron también una notable recepción en Argentina. Uno de los muchos títulos que demuestra esa injerencia es la *Antología de la poesía surrealista* compilada por Aldo Pellegrini y publicada en 1961 por Fabril Editora. Por otro lado, no hay que perder de vista que también existen posturas opuestas a esa construcción de la Praga mágica con tintes surrealistas que tanto Breton como Ripellino contribuyeron a crear. Una de ellas (tan discursiva, a nuestro entender,

como aquella a la que se opone) pertenece al prestigioso biógrafo de Kafka Reiner Stach, quien, a raíz de una curiosa y gramaticalmente enclenque inscripción (ESTA CASA ODI, AMA, CASTIGA, PROTEGE, VENERA LA BAJEZA, LA PAZ, EL CRIMEN, LOS DERECHOS, LA HONESTIDAD) que, según cuenta, sobresalía nada menos que en el Ayuntamiento de la Ciudad Vieja de Praga hasta finales del siglo XVIII, llega a la conclusión de que la estrecha relación entre paz, crimen y derecho forma parte de la realidad praguense desde tiempos inmemoriales. Es decir que Stach cambia aquel contenido mágico por una potente amargura praguense que, tal como él mismo dice, no cedía ni siquiera ante la supuesta hospitalidad que presupone la combinación de intrincados callejones, inesperadas escaleras y nutridas tabernas:

En vez de eso, en el siglo 19 se extendió poco a poco la imagen de una Praga sombría y llena de bambalinas, “mágica”... originalmente una invención turística, pero con un fondo de experiencia auténtica, que ha perdurado hasta hoy. Porque de hecho en algunos rincones de esta ciudad la presencia de la Historia crece hasta lo inquietante, tan estrechamente vecindados parecen aquí pasado y presente, vida y muerte”. (2016, p. 61-62)

Es decir que, según Stach, esa imagen distorsionada y exótica de una Praga mágica que fomentaron desde guías de turismo hasta poetas y directores de cine poco tenía que ver, en su opinión, con lo que experimentaban, por ese entonces, los locales en una ciudad que hacía tiempo se había transformado en un continuo escenario de conflictos históricos, religiosos y políticos. Como veremos a

continuación, su mirada va a coincidir un poco más con las impresiones que ha despertado la actual capital checa en el último de nuestros paseantes franceses.

3.1.3 El extranjero Camus

Es probable que el de Albert Camus constituya, dentro de estos tres autores franceses que pasaron y pasearon por Praga, el caso más singular. Al menos en el sentido de que, a diferencia de Apollinaire y Breton, sus impresiones sobre Praga fueron más negativas que positivas y, por otro lado, porque la injerencia de lo praguense no resulta quizás tan evidente en su obra, aunque sí muy importante.

Comencemos por lo más conocido: en su célebre novela *El extranjero*, cuando el personaje de Meursault termina en la cárcel, encuentra una forma de pasar el tiempo: la lectura reiterada y obsesiva de una crónica policial que descubre en un recorte de diario cerca de su cama. La importancia de esa referencia se potencia más teniendo en cuenta que la misma anécdota se vuelve elemento central de su obra *El malentendido* (1944) y que, además, el existencialista francés tuvo, en efecto, una breve y decepcionante estadía en la ciudad durante el verano de 1936 que él mismo relata en su ensayo “Con el alma transida”, incluido en *El revés y el derecho* (1937). Esa estadía generó, como decíamos anteriormente, un considerable influjo en su obra, inspirando, por ejemplo, su primera novela *La muerte feliz*. Publicada en forma póstuma en 1972, su protagonista, al igual que el propio Camus, realiza un viaje a Praga donde padece una desagradable estadía de casi una semana antes de regresar a África. En “Con el alma transida”, el narrador se queja del problema de comunicación que Apollinaire había zanjado hablando en francés y, él, en cambio,

profundiza intentando, en vano, decir algo en alemán; y también de los altos precios de la ciudad, ya que el hotel, por ejemplo, le terminó costado el doble de lo que tenía previsto: “No me encuentro a gusto. Me noto hueco y vacío” (2022, p. 30).

De acuerdo con Alfred Thomas, la construcción literaria que realiza Albert Camus pone en juego la desmitificación de Praga como capital cultural europea que habían contribuido a consolidar, precisamente, Apollinaire y Breton y, a su vez, no deja de mostrar ciertas similitudes con la obsesión de Kafka por la Sudamérica colonial. En esa novela, tal como señala Thomas, Camus incluye también marcas topográficas praguenses muy explícitas como la Plaza de la Ciudad Vieja, la Iglesia de Týn, el Viejo Cementerio judío y el famoso puente de Carlos, aunque el elemento más recurrente parece ser la marca de un sintomático olor nauseabundo que lo persigue por donde vaya, tan poderoso que llega a impregnar también su ensayo: “lo que de Praga me queda es ese olor de pepinillos en vinagre que venden en todas las esquinas para comérselos a pie firme, y cuyo aroma agrio y picante me despertaba la angustia y le daba mayor envergadura en cuanto cruzaba el umbral de mi hotel” (2022, p32).

Por su parte, el episodio que cuenta Camus de la muerte de un hombre en su propio hotel y su reacción casi inexplicable leyendo, fuera de sí, la etiqueta de su crema de afeitar recuerda mucho el característico tono de *El extranjero*, por lo que podría pensarse en otro triángulo conformado, en este caso, por “Con el alma transida”, *La muerte feliz* y *El extranjero*. En efecto, esa novela casi desconocida de Camus y su obra maestra tienen en común la resonancia del nombre de sus respectivos protagonistas: Patrice Mersault y Meursault. Thomas no duda en

pensarlas en conjunto y entiende que la gran diferencia entre ambas radica en el borramiento que, en su novela más conocida, Camus logró hacer de Praga:

In *The Happy Death* Camus was still struggling to formulate ideas which came to successful fruition in *The Outsider*. Significant in this transition from an unsatisfactory to a satisfactory novel is the effacement of Prague. Prague functions as more than just a moral purgatory for Mersault in *The Happy Death*; it also represents a discursive impediment to the writing of *The Outsider* (...). Only by effacing Prague from *The Outsider* could Camus resolve that discursive struggle. Just as Kafka's self-realization as a writer was achieved at the expense of his native city, so Camus is finally able to "write" Algeria without "writing" Prague. (2010, p. 130)

En coincidencia con esta clave de lo implícito, el gran punto de contacto de Camus con Kafka, aparece, según Thomas, en "Con el alma transida"; cuando el narrador, irremediabilmente solitario, en numerosos vagabundeos siempre angustiantes durante los cuales, como le sucedería luego a Meursault, "el sol me sacaba de mí mismo", decide rendirse en su intento de encontrarse y encontrar algún tipo de patria: "Me perdía en las suntuosas iglesias barrocas, intentando hallar una patria; pero salía de ellas más vacío y más desesperado de aquellas decepcionantes entrevistas a solas conmigo mismo" (2022, p.31). Y, sobre todo, al revelar el mayor objetivo de su viaje a Praga: "Quería ver un cementerio judío que no había podido localizar la víspera" (2022, p.32). Coincidimos con Thomas en que, aunque no lo mencione directamente, ese cementerio judío que se encuentra lejos del centro no puede ser otro que el lugar donde está enterrado Franz Kafka. Y la elipsis es, en este

caso, poderosamente elocuente: “the ‘homeland’ (patrie) he is seeking is not to be found in the baroque Christian churches, in the historic heart of the city but in a remote and neglected Jewish grave on its periphery” (2021, p.130-131).

La identificación de Camus con Kafka es muy fructífera y tiene múltiples implicancias. En *Albert Camus the Algerian*, David Carroll hace ver que *El extranjero* se publicó durante la ocupación francesa, apenas dos años después del decreto Marshall Pétain de 1940 con el que se suprimieron los derechos de los judíos argelinos relegándolos al mismo estatus de los musulmanes de ese país. En relación con esto, Carroll concluye que, a partir de su culpabilidad, Mersault decide morir como un Otro y un extraño para los franceses; es decir, como un árabe, pero al mismo tiempo, también como un judío (2007, p.32). Y esto último es lo que lleva a establecer un vínculo aun más estrecho entre las figuras de Kafka y Camus; es decir, en relación con su condición de extranjeros en su propio entorno ya que, teniendo en cuenta los segregados enclaves étnicos de checos, alemanes y judíos, la Praga de Kafka no estaría tan distante de la Argelia de Camus, con sus pieds-noirs y autóctona población de árabes y bereberes, por lo que ambos sitios se vincularían a partir de las miradas de lo Otro. Dice Thomas:

Caught between the Algerian independence movement and the French colonial conservatism and sympathetic to neither, Camus was in a position that recalled Kafka’s ethnic alienation in his own city. Perhaps Camus’s experience of Prague reminded him of his situation as a French Algerian sympathetic to the plight of the native population but unwilling to commit to the principle of total independence. Kafka found himself in a

similar no-man's-land. (...) Both Kafka and Camus felt like strangers in a land ensnared in its own ethnic and racial polarizations. This symbolic sense of entrapment permeates much of Camus's subsequent writing. (2010, p. 132)

El siguiente paso que da Thomas es asumir que, al igual que sucede con el borramiento nominal de Praga en la obra de Kafka, Camus realiza ese mismo gesto al renunciar a seguir utilizando la ciudad de Praga como escenario de su obra posterior a la escritura de *La muerte feliz*, aunque dejando, al mismo tiempo, que su impresión negativa de Praga impregne buena parte de sus páginas, apareciendo, por ejemplo, en la dominante claustrofobia de *El extranjero*, en la configuración de la Orán de *La peste* (1947) y hasta en la de la ciudad de Ámsterdam en *La caída* (1956); todos escenarios que, en su opinión, comparten la poderosa sensación de asfixia que el escritor había experimentado en Praga: en la primera, bajo el contorno de una ciudad sitiada por la cuarentena y, en la segunda, a manera de ese purgatorio personal que experimenta el autoexiliado Jean-Baptiste Clamence. Yendo aun más lejos, Thomas entiende que, si bien la estructura concéntrica de canales en Ámsterdam es comparada explícitamente en el libro con los círculos del infierno de Dante, en su opinión, también remite a la mirada anacrónica que Camus tiene de Praga en tanto “ciudad amurallada” (2022, p132). Sin coincidir necesariamente con este planteo que, no obstante, parece estar bien fundamentado, sí estamos de acuerdo en que la influencia de Praga en la literatura de Camus va mucho más allá de ese recorte que encuentra Mersault en la cárcel. Y la prueba de eso es, como decíamos antes, el lugar central que ocupará luego esa anécdota en *El malentendido* (1944), obra teatral que ofrece referencias aun más explícitas al contexto político de

Checoslovaquia. En primer lugar, la pieza transcurre, en efecto, en la ciudad de České Budějovice, en Bohemia del Sur, que el autor visitó también durante ese mismo verano de 1936 a tal punto que la obra iba a llamarse, originalmente, “Budějovice”.

A pesar de que, otra vez, no podemos estar tan seguros como Thomas de que pueda leerse en esta obra la incomunicación y trágica falta de reconocimiento hacia Jan por parte de su madre y hermana como una metáfora precisa de la traición de Francia y Gran Bretaña, en el marco de los Acuerdos de Múnich, al no reconocer la soberanía e independencia de Checoslovaquia; sí estamos de acuerdo en que la obra en su conjunto llama la atención no solo sobre el estado casi fúnebre, por ese entonces, de la democracia europea sino también sobre los devastadores efectos de la Política de apaciguamiento que terminó de volverse inviable con la invasión nazi a Polonia en 1939. Con todo esto queremos decir que estamos de acuerdo con Thomas en lo que respecta a que, aun en el acto mismo de extraviarse, Camus encontró en la por ese entonces Checoslovaquia algunas pistas que terminarían incidiendo en su obra y en ese hallazgo mucho tuvo que ver, en efecto, la figura de Franz Kafka, componente insoslayable de la notable condición de Praga como ciudad palimpsesto que todo el tiempo es releída y también reescrita.

Para concluir este capítulo vamos a introducir otra cita de Thomas que, a pesar de su extensión, merece la pena ser leída con detenimiento:

What was the fascination of the city of Prague for Apollinaire, Breton, and Camus? The answer, I have suggested, consists in Prague’s function—in Ripellino’s lovely formulation—as “an ancient folio of stone parchments, city-book in whose pages there is

‘still so much to be read, to dream, to understand’” (Magic Prague, 6). The stranger comes to Prague not merely in search of an exotic locale but to uncover the truth of his own identity as a writer. The discovery of that self—I have argued—is contingent on the identification with the other. For Apollinaire this is the Eternal Jew—not the doomed figure of Christian legend but the cosmopolitan hedonist of the modernist writer’s own imagination; for the young Nezval, who arrived in Prague in 1920 from Moravia, it is Apollinaire; and for Camus, it is Franz Kafka, the unnamed writer whose grave he seeks but cannot visit. (2010, P135)

Solo nos resta preguntarnos, entonces, qué buscan, en qué se reconocen y qué tipo de verdad sobre sí mismos descubren los autores argentinos que escriben sobre Praga y la cultura checa.

4. Imágenes checas en algunas novelas de la literatura argentina

En este recorrido por varias novelas importantes de la literatura argentina del siglo XX y principios del XXI, nos concentraremos en el abordaje que llevan a cabo de “lo checo” o “checoslovaco” y de qué manera eso impacta en las tramas que desarrollan. Las obras a analizar en conjunto son *Los lanzallamas* de Roberto Arlt (1931), *Caterva* (1937) de Juan Filloy, *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia y *Moravia* (2012) de Marcelo Luján.

Por supuesto, tratándose muchas de ellas de obras fundamentales de la literatura argentina que han sido objeto de numerosas e importantes lecturas, vamos a limitarnos a poner el foco en los temas de nuestro estudio, aunque tratando de no descuidar tampoco los respectivos contextos históricos y literarios en los que cada una de estas novelas fueron escritas y publicadas. En todo caso, del grado de vinculación de estos libros con nuestro objeto de estudio dependerá el lugar que dedicaremos a cada texto y, por tratarse por supuesto de un texto menos conocido, vamos a dedicar un mayor desarrollo a *Moravia* de Marcelo Luján, mediante un análisis narratológico a partir de algunos conceptos de Jean Genette y también algunas ideas de Gaston Bachelard y Henri Lefebvre vinculadas a la construcción del espacio.

El principal propósito de este análisis en conjunto tiene como objetivo detectar y evaluar recurrencias y diferencias en la mirada acerca de lo extranjero en general y lo checo(slovaco) en particular, en cada una de estas obras literarias.

A manera de adelanto, diremos que el tema del lenguaje, aunque con esperables matices, tendrá una importancia fundamental en ese sentido. No en vano, el imagólogo Wilfred Nippel (2017, p. 33) recuerda que los discursos europeos sobre culturas extranjeras han sido moldeados por los patrones de comprensión de la alteridad desarrollados por los antiguos griegos, en el sentido de que todos aquellos que no hablaban (o no hablaban bien) su idioma eran considerados bárbaros, un término hoy muy vigente que, en ese entonces, parecía igualar a persas, tracios y egipcios en una única raza uniforme. En tanto heredera de esa misma cultura occidental, algo de eso parece haber subsistido también en la literatura argentina.

4.1 Los lanzallamas de Roberto Arlt

En el caso de *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, aunque las menciones que nos ocupan son solamente dos, creemos que revisten suma importancia. La primera de ellas remite, en efecto, al plano lingüístico: “Los hombres que descargan carbón y tienen el pelo rubio y rojo se calafatean en los bares ortodoxos y hablan un imposible idioma de Checoslovaquia, Grecia y los Balcanes” (1977, p.199).

En primer lugar, es interesante que esos idiomas que Roberto Arlt califica de “imposibles”, una palabra al menos curiosa teniendo en cuenta el contexto general que se imponía, por ese entonces, de denuncia de contaminación idiomática, provengan de nacionalidades bastante alejadas y de “segunda generación”, concepto con el que Benedict Anderson (1993, p. 13) denomina a aquellos nacionalismos etnolingüísticos como los de checos, húngaros, griegos y polacos que, a pesar de ser europeos, no dejan de coincidir, al menos en lo que respecta al espíritu de época,

con la formación de las naciones latinoamericanas. Por otro lado, acorde con el contenido semántico de esa frase que pretende exhibir la afanosa industrialización de una ciudad en plena transformación, se utiliza la palabra “calafatear” que, en su propio origen entre árabe e italiano, reafirma, justamente, lo que esa escena insinúa. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo explican que ese elemento inmigratorio que había colmado las grandes ciudades, aunque el plan era, en realidad, que poblaran el campo, era vista cada vez con más aprensión por parte de los “viejos criollos”, aun cuando constituyeran parte del programa proyectado por los dirigentes de la organización nacional, “que incluía la inmigración como medio no solo de poblar el desierto, sino también de borrar los hábitos que se identificaban con el caudillismo y la barbarie rural” (1997, p. 166).

Es decir que, además de estimular los profundos cambios en la configuración social que advertimos en esa escena de Arlt, surgieron también como contraparte numerosas tensiones y conflictos de clase como consecuencia de las demandas y presiones de las nuevas clases medias por mejorar su calidad de vida e integrarse de un modo más satisfactorio en la vida política, social y hasta cultural del país. Dicho en otros términos, la evolución de la imagen social sobre el componente inmigratorio pasó de proyecto civilizatorio a nueva encarnación de la barbarie.

Sin constituir una relación tan explícita con el ámbito del lenguaje, una aparición anterior de la palabra “checoslovacos” en esta misma novela, sí remite nuevamente al vértigo de una ciudad en ebullición signada por una clara energía de trabajo tan vertiginosa y hasta caótica que parece no dar tiempo a ningún tipo de asimilación,

dejando, en consecuencia, una gran suciedad, tal como expresa, de hecho, la imagen tan visual de esas grúas engrasadas:

Con el cigarrillo humeando entre los labios y las manos en los bolsillos, Haffner se detiene frente a la excavación de los cimientos de un rascanubes. El trabajo se efectúa entre dos telones antiguos de murallas medianeras que guardan en sus perpendiculares rastros de flores de empapelados y sucios recuadros de letrinas desaparecidas. Suspendidas de cables negros, centenares de lámparas eléctricas proyectan claridad de agua incandescente sobre empolvados checoslovacos, ágiles entre las cadenas engrasadas de los guinches que elevan cubos de greda amarilla. (1997, p. 82)

Lo interesante es que, si bien esta segunda cita no parece remitir directamente al lenguaje, al hacer referencia, justamente, a esa maquinaria de la construcción y la producción que ensucia con su incesante despliegue la ciudad, estaría manifestándose, otra vez, a partir de esa otra “contaminación”, la idea casi insoslayable de la lengua de los inmigrantes como elemento corruptor de un idioma que no logra mantenerse indemne a su contacto.

Gramuglio (2013) denomina “nacionalismo espiritualista argentino” a un conjunto de ideas, creencias y principios que se oponen, precisamente, a las transformaciones que conllevó aquella modernización para la que el “nacionalismo oficial” tomó como herramienta esencial la política inmigratoria junto a otras iniciativas de construcción de la nación y el Estado como la educación común y el

servicio militar obligatorio. Gramuglio establece el origen de esos movimientos nacionalistas en torno a 1910, en coincidencia con los festejos por el Centenario, justamente, como un modo de poner en tela de juicio las consecuencias de esa organización que consideraban contraria a “la correcta construcción del destino nacional”. En referencia a ese mismo período y fenómeno, hacen notar Altamirano y Sarlo (1997, p. 183) la revalorización semántica que adquiere, por ejemplo, la palabra “criollo”, término cuya connotación despectiva y vinculada a lo primitivo o elemental había caracterizado a la Generación del 80 para pasar a convertirse, entonces, en un refugio léxico contra otros vocablos como “inmigrante” o incluso “gringo”. Localizables como muestra Gramuglio, por ejemplo, en algunos de los poemas de Leopoldo Lugones, esos movimientos nacionalistas que combinan linaje y pertenencia se oponen a la tan mentada idea del “crisol de razas”, a partir de ciertos rasgos como la mirada nostálgica hacia el campo premoderno, la búsqueda de mitos ligados a cierta esencia de lo telúrico, intentando establecer así una línea de continuidad esencial (y muchas veces incluso sensorial, como dice Gramuglio) con la patria.

En 1924, apenas cinco años antes de la publicación de *Los siete Locos* y siete de *Los lanzallamas*, aparece el primer número de la revista *Martín Fierro*, que pone en agenda todos estos temas, y *Eurindia* de Ricardo Rojas, obra que condensa precisamente la ideología de este nuevo nacionalismo cultural con una propuesta que, entre otras cosas, señalaba la necesidad de establecer una síntesis entre el hispanismo y lo indigenista de acuerdo al elemento precolombino que, según este autor, aún permanecía latente. En ese clima de época, insistimos, el del lenguaje es un componente fundamental porque, tal como explicaban Altamirano y Sarlo, el

inmigrante, según la mirada de los “viejos criollos”, estropea el lenguaje con su pronunciación deformada, una idea que veremos llegar hasta el extremo en el cuento “El checoslovaco” de Alberto Laiseca que, en un capítulo posterior, analizaremos junto al relato “El candelabro de plata” de Abelardo Castillo.

Pero volviendo a Arlt, resulta bastante esclarecedor leer esas dos citas de *Los lanzallamas* en relación con el célebre prólogo de ese mismo libro en el que el autor responde con virulencia a las críticas que le endilgan por su sintaxis, léxico y supuestas deficiencias de estilo: “se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” (2007, p. 9).

En esas pocas palabras parece signarse no solo su autodefensa sino también una verdadera toma de posición, justamente en las antípodas de aquella mirada tan negativa hacia la inmigración ya que, al mismo tiempo que desactiva la oposición buena/mala escritura, Arlt denuncia la intrascendencia de aquellos autores que, al igual que las familias aristócratas que advierten contra los males de los recién llegados, no pueden hacer otra cosa que ostentar su linaje. En ese sentido, los fragmentos analizados, lejos de ir en la misma línea de aquellas ideas antiinmigratorias, fieles al estilo paródico y tendiente al pastiche de Arlt, vienen a reforzar en franca provocación aquello que el “nacionalismo espiritualista” tanto criticaba.

En sintonía con esto último, muchos estudios ya clásicos sobre este autor⁴ han dejado en claro que, aun cuando sus novelas suelen incluir referencias concretas y fácilmente identificables de la ciudad, no puede decirse que su aproximación a la

⁴ Por ejemplo, Masotta, Oscar: *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1965 o Guerrero, Diana: *Roberto Arlt, El habitante solitario*. Buenos Aires: Granica, 1972.

misma respuesta del todo a una crítica perspectiva realista ya que esas descripciones, por ejemplo, están impregnadas de recursos y técnicas puntuales de vanguardias como el expresionismo y el ultraísmo, manifestaciones todas indiscutiblemente urbanas. Lo que se desprende de esto es, nuevamente, que esa aparente denuncia contra los efectos de la inmigración resulta, en efecto, bastante paródica porque, al mismo tiempo que sus comentarios topográficos sobre la ciudad aparentan denostarla, la clara inclusión de esos elementos tan modernos como vanguardistas no hacen más que legitimarla en una especie de gran mosaico que permite vislumbrar, simultáneamente, la ciudad conocida pero también el interior de esos personajes cuya angustia, furia o desesperación resulta imposible desligar de la propia configuración de la metrópoli. Todo lo anterior parece estar condensado en la lengua con la que trabaja Arlt y es interesante que eso mismo lo confirma un comentario de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, novela que analizaremos a continuación en este mismo capítulo:

Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por dentro maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces. Para Arlt la lengua nacional es el lugar donde conviven y se enfrentan distintos lenguajes, con sus registros y tonos. Y ese es el material sobre el cual construye su estilo (...). El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria, donde no hay copia del habla, transcripción cruda de lo oral. Arlt entonces trabaja esa lengua atomizada, percibe que la lengua nacional no es unívoca, que son las clases

dominantes las que imponen, desde la escuela, un manejo de la lengua como el manejo correcto; percibe que la lengua nacional es un conglomerado. (1993, p. 139-140)

Y así como en el prólogo a *Los Lanzallamas* defendía su estilo, en su aguafuerte “Yo no tengo la culpa”, Arlt utiliza un tono también muy directo contra quienes le hacen notar la extrañeza de su apellido:

No es cosa agradable andar demostrándole a la gente que una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido. Yo no tengo la culpa que un señor ancestral, nacido vaya a saber en qué remota aldea de Alemania o Prusia, se llamara Arlt. No, yo no tengo la culpa. (2009, p. 2)

En definitiva, aquellas dos menciones de “lo checoslovaco” parecen ir claramente en sintonía con su crítica a quienes, desde la comodidad y el privilegio de su linaje, atacan a mansalva el componente inmigratorio como si se tratase nada menos que de un germen, cuando en realidad se termina convirtiendo en un elemento que, tal como dice Sarlo en referencia a la mezcla, gana una presencia y continuidad muy fuerte a lo largo de casi toda la historia del país:

(...) la cultura argentina como cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. (2003, p. 28)

En consecuencia, lo que viene a trastornar la literatura de Roberto Arlt (y en algún punto, como ya veremos, también la de Juan Filloy) es precisamente esa concepción esquemática, lineal y antitética de la literatura del siglo XIX y parte del siglo XX (el modernismo de Lugones y el realismo de Gálvez, por ejemplo) que establecía una clara separación, para decirlo de manera rotunda, entre aquellos elementos de la famosa oposición sarmientina de civilización y barbarie. En otras palabras, Arlt se las ingenia para incorporar, tematizar y digerir de manera literaria esa inmensa transformación que tuvo lugar en Buenos Aires, y en todo el país, durante las primeras décadas del siglo XX. Dice al respecto Beatriz Sarlo:

En el caso argentino, el sentimiento o la experiencia de la crisis se potencia con la incomodidad, el temor, el rechazo, el asombro o la amenaza a través de los que se procesan las transformaciones de la modernización urbana (...) La ciudad como infierno, la ciudad como espacio del crimen y las aberraciones morales, la ciudad opuesta a la naturaleza, la ciudad como laberinto tecnológico: todas esas visiones están en la literatura de Arlt, quien entiende, padece, denigra y celebra el despliegue de relaciones mercantiles, la reforma del paisaje urbano, la alienación técnica y la objetivación de relaciones y sentimiento. (2003, p. 52-53)

Hacia lo mismo apunta Noé Jitrik con respecto a *El juguete rabioso*, novela que “inaugurará definitivamente la literatura urbana con proyección universal, por una parte, y la literatura que muestra la forma de ser y los mitos de una clase social concreta por la otra” (1967, p. 90).

Donald Shaw encuentra, a su vez, cierto tono de denuncia social en *Los Lanzallamas* contra la situación argentina y hasta regional en la década del veinte,

abarcando, por ejemplo, “la opresión del proletariado por el sistema industrial capitalista, como el de la colonización económica de Hispanoamérica por parte de los Estados Unidos y de Europa” (1988, p. 25). Pero incluso cuando todo ese registro social aparece presente, no deja de quedar subordinado al sustrato metafísico y existencial tan característico del autor.

Retomando, aquella reacción no oficial del llamado espiritualismo nacional que parecía requerir un ansia metafísica difícil de satisfacer, más propia quizás de los nacionalismos europeos que de los latinoamericanos, se advierte, en parte, en estos dos fragmentos de *Los lanzallamas*, aunque más no sea por su aspecto negativo; es decir, por dar lugar en todo su esplendor a esa modernidad irrefrenable y febril que nada parece estar en condiciones de detener. En ese sentido, es interesante la relación que establece Gramuglio (2013) entre aquella comunidad organizada y propia del ideario nacionalista que proponía Lugones en *La Grande Argentina* (compilación de sus textos en *La Nación* que tenía como objetivo denunciar los resultados generados por la ideología liberal y las instituciones extranjeras, entre otros “elementos extraños” al carácter nacional), con la sociedad secreta de *Los siete locos* de Arlt, aunque sin dejar de aclarar que, en la cúspide del proyecto de Lugones que, de hecho, ayudó a legitimar el golpe de 1930, se encontraban los militares y no, precisamente, un personaje tan inefable e impredecible como el Astrólogo.

4.2 Caterna de Juan Filloy

Particular, longevo, prolífico y, quizás, no tan conocido aún en el ámbito de la literatura argentina, la figura de Juan Filloy, sin embargo, viene llamando

últimamente la atención de muchos críticos y autores, tal como se advierte en la gran cantidad de biografías y estudios que se han publicado en los últimos años acerca de su vida y obra⁵.

En lo que respecta al estilo literario, podemos decir que Filloy, al igual que Arlt, incorpora también algunos procedimientos de las vanguardias, aunque, en su caso, más cercanos al surrealismo: sobre todo, a partir de ciertas estrategias discursivas derivadas, en parte, de la asociación libre y la escritura automática. En ese mismo sentido, son frecuentes en su obra los contenidos oníricos que atraviesan a sus personajes, una categoría que, dicho sea de paso, suele imponerse en su obra a la propia trama: un ejemplo bastante claro de eso sería el encuentro telestésico entre Op Oloop y su prometida (él desde un banco del jardín botánico y ella en la habitación de su casa) y las pesadillas compartidas de los integrantes de *Caterva* que, en efecto, recuerdan un poco a las anécdotas de experimentos mágicos y paranormales realizados por Gustav Meyrink. Dentro de ese interés por la vanguardia, se advierte cierta obsesión por el psicoanálisis, sobre todo a partir de la figura de Sigmund Freud, cuya recurrente aparición (se lo nombra en la mayoría de sus libros) contribuye a configurar la imagen de Filloy como un autor al tanto de los discursos más novedosos de la época.

El sistema de semejanzas y diferencias entre esos autores contemporáneos (aun teniendo en cuenta el enorme abismo que implica el hecho de que, mientras Arlt

⁵ Por ejemplo, *La zorra, la cigarra y el mono. Tres fábulas para leer a Juan Filloy* (2020) de la crítica Candelaria de Olmos que está basada en su investigación doctoral sobre los comienzos de Juan Filloy, *Un atleta de las letras: Biografía literaria de Juan Filloy* (2017) del también escritor Ariel Magnus y *El desafortado* (2016) de Valeria Tentoni, tesis de maestría que constituye más bien un cruce entre perfil periodístico, crónica y entrevistas a gente de su entorno.

murió a los 42 años, Filloy falleció a la edad de 105) puede advertirse en varios aspectos de sus respectivas biografías y estrategias literarias. A pesar de algunas obvias diferencias en lo que respecta tanto a su origen como a la construcción de sus personajes inmigrantes (otra gran diferencia es que Arlt nació en Buenos Aires y Filloy en un suburbio cordobés), ambos tienen en común no solo su condición de pequeños-burgueses e hijos de inmigrantes, sino también, como dice Cristina Pérez Múgica (2010), la fuerte raigambre del mito del *self-made man*, tanto en sus narrativas como en sus biografías y una cosmovisión moderna con una marcada tendencia a la exaltación de lo dinámico y proteico en detrimento de cualquier pretensión clasista de permanencia.

Esas características posicionan a estos dos autores, justamente, del lado de esos inmigrantes que, al mismo tiempo que hacían su aporte en la innegable y multifacética transformación de la sociedad, también pugnaban por mejorar sus condiciones de vida, oponiéndose, con su vocación transformadora, a distintos “apriorismos auráticos, descartando nociones de excelencia espiritual o genética” (2010, p. 62).

Ahora bien, tanto en Arlt como en Filloy aparece lo que Pérez Múgica llama “esquizofrenia pequeño-burguesa”, el trastorno característico de quienes ven fracasar sistemáticamente sus intentos de evolucionar y se ven privados, por lo tanto, de múltiples competencias materiales y simbólicas por culpa de ese mismo sistema que, sin embargo, pretende alojarlos. Es decir que, para huir y escapar de lo que el propio Arlt llamaba “la vida puerca”, empiezan a ponerse en juego distintas transgresiones muchas veces rebuscadas y hasta contradictorias que, por

momentos, parecen orientadas a destruir y, al mismo tiempo, legitimar el sistema institucional. Dice Pérez Múgica:

Por todo ello, debemos esperar diversos gestos y operaciones transgresoras: los colectivos medios no se resignarán al ritmo impuesto por la razón institucional, sino que diseñarán mecanismos propios para desplazarse en la estructura socio-económica. Al tiempo, se erigirán en narradores de relatos emancipatorios, operando constantes resematizaciones de lo establecido. Tales nociones resultan fundamentales para desenvolverse en los universos arltiano y filloyano. (2010, p. 63)

En lo que respecta al plano biográfico, en el caso de Filloy, podemos advertir esas operaciones transgresoras incluso en las distintas estrategias que utiliza para darse a conocer como escritor, a partir de una posición de relativa marginalidad como consecuencia no solo del origen relativamente humilde de su familia, algo que confirma *La Abundancia*, el paradójico nombre del comercio de sus padres, sino también del hecho de haber nacido lejos de ese centro casi excluyente que significa Buenos Aires. Lo mismo podría decirse del curioso sistema de circulación de sus obras mediante autoediciones que él mismo se encargaba de distribuir entre amigos, conocidos y personas cuya lectura pudieran significarle algún tipo de avance en su carrera de escritor. En ese sentido, la crítica Candelaria de Olmos (2020) considera que Filloy siempre tiende a optimizar el rendimiento de lo escaso para aprovecharlo todo. Por ejemplo, en las negociaciones con sus editores y en la forma obsesiva que tenía de aprovechar el papel, escribiendo en el reverso de formularios, menús y cartas institucionales. Pero incluso también en estrategias estrictamente literarias

como, por ejemplo, la adopción de cierta retórica del modernismo, aun en momentos en que empezaba a ser denostada, sin dejar de ostentar, como vimos anteriormente, algunos procedimientos de las vanguardias que sí comenzaban a imponerse en esa época. Lo mismo se advierte en la obsesión de Filloy por utilizar casi todas las palabras del diccionario, en la mezcla casi caótica de saberes eruditos, en la divulgación de ideas de izquierda y también de derecha y en la inclusión, en muchos de sus libros, de palabras y frases enteras en otros idiomas, en especial el francés que, dicho sea de paso, a diferencia de sus hermanos, Filloy lo aprendió de su madre analfabeta permitiéndole, al mismo tiempo, traducir a una gran cantidad de prestigiosos poetas y narradores. Incluso se advierte esa tendencia de, como dice Candelaria de Olmos, hacer del defecto virtud, o compensar la carencia con ingenio y creatividad, en sus curiosas actividades extraliterarias. Por dar solo algunos ejemplos, a pesar de que le encantaba esa actividad, Juan Filloy no pudo realizar una carrera en artes plásticas (seguramente, otra vez, por motivos económicos) y, sin embargo, se encargó de fundar instituciones destinadas a la promoción de esas mismas disciplinas, como es el caso del Museo Municipal de Bellas Artes en Río Cuarto (1933), que además presidió durante veinte años. Del mismo modo, no parece un dato menor que Filloy oficiase de árbitro de box y fuera, además, uno de los socios fundadores del Club Atlético Talleres de Córdoba (1913), del Golf Club en Río Cuarto (1932) y del Club de Ajedrez Vélez Sarsfield en 1917, aparentemente sin saber, ni siquiera, jugar bien al fútbol, al golf ni al ajedrez.

Es decir, la intención no era otra que aprovecharlo todo, incluso aquello que el autor no supiera hacer, reuniendo todos esos saberes directos e indirectos,

legítimos, nulos o incompletos en una especie de gran licuadora literaria que daría como resultado cada uno de sus libros. Es interesante que esta cualidad vinculada a lo “omnívoro”, se asemeja notablemente a lo que dice Beatriz Sarlo con respecto a las múltiples fuentes que convergen en la literatura de Roberto Arlt, quien no en vano es autor del libro *Las ciencias ocultas en la Ciudad de Buenos Aires*:

El folletín, las traducciones españolas de los autores rusos, la novela sentimental (...) entraban en ese proceso gigantesco de canibalización y deformación, de perfeccionamiento y de parodia que es la escritura arltiana. Pero hay también otros saberes: los saberes técnicos aprendidos y ejercidos por los sectores populares; los saberes marginales, que circulan en el under-ground espiritual, ocultista, mesmerista, hipnótico de la gran ciudad. (2003, p. 52)

Arlt y Filloy tienen, entonces, un interés en común: el enorme horizonte de posibilidades que permite vislumbrar la tecnología, aun cuando esos saberes y progresos científicos no sean capaces por sí solos de erradicar las injusticias socio-económicas ni, mucho menos, de aliviar los conflictos metafísicos que cada uno de sus personajes encarnan. Al mismo tiempo, la utilización de ese material extraliterario que caracteriza tanto a Roberto Arlt como a Filloy, lejos de ser “gratuito”, implica un verdadero conglomerado de posturas y consecuencias socio-políticas. En primer lugar, tal como dice Beatriz Sarlo, se trata de conocimientos cuya ostentación y manipulación intentan alterar o revertir las relaciones de poder y propiedad. En ese sentido, lo que buscan estos saberes alternativos es, precisamente, dejar de competir en un sistema referencial para

inaugurar una nueva vía en la que estos hijos de inmigrantes puedan desplazarse con mayor soltura.

En el caso puntual de Arlt, Beatriz Sarlo aporta que esos saberes alternativos tienen como objetivo crear nuevos valores o incluso nuevas divinidades que colmen el vacío de magia y mito en el que vive el hombre moderno; algo que, como veremos, se puede aplicar también al contexto praguense de principios del siglo XX en el que los experimentos esotéricos llevados a cabo, por ejemplo por Gustav Meyrink, no eran algo tan insólito como puede parecer hoy. Modificar, entonces, las relaciones de poder mediante una narrativa construida a base del folletín, los novísimos saberes a los que suelen acceder los pobres, los inmigrantes y los jornaleros. Esa fórmula clave que emplea Beatriz Sarlo a la hora de leer no solo la obra de Arlt sino también su práctica como escritor, consideramos que es perfectamente aplicable al caso de Juan Filloy y, en particular, a la novela que nos ocupa en este análisis ya que ambos autores constituyen ejemplos destacados de esos escritores marginales que, a partir de la década del veinte, empiezan a ingresar al campo intelectual argentino.

Caterva (1937) narra una expedición entre Río Cuarto y Córdoba que realizan siete vagabundos motivados por una conspiración. Con un claro espíritu anarquista destinan una suma de dinero para ayudar a sostener una huelga del Sindicato de Obreros de la Construcción. La novela expone, ya desde el principio, uno de los aspectos que, desde siempre, causaron mayor escozor en lo que respecta a la mirada hacia los inmigrantes: su vinculación con políticas sindicales en busca de cierta idea de justicia social motivada, sobre todo, por su experiencia en el viejo continente.

Para Hugo Daniel Aguilar esta novela de Filloy representa “la culminación de la búsqueda narrativo-literaria del autor en su primera etapa de producción entre 1931-1939” (2002, p. 54), ya que, de hecho, le seguirá un silencio, al menos en lo que respecta a publicación, de varias décadas. Aguilar considera que la caterva funciona, en efecto, como un cuerpo colectivo, un organismo formado por esas siete subjetividades, entre las cuales aparece Fortunato, un checoslovaco que en el pasado trabajó como gerente de banco en Praga.

El objetivo principal de ese cuerpo colectivo es ejercer una filantropía y solidaridad que, según Calendaria de Olmos (2020), pone en jaque el orden social en el contexto político-económico de la llamada década infame, marcada por el pacto Roca-Runciman, acuerdo de comercio internacional entre Argentina y el Imperio Británico que se firmó en mayo de 1933. Sin embargo, ese cuerpo colectivo se termina desmembrando luego de un accidente que sufre uno de los vagabundos y, sobre todo, cuando empiezan a aflorar los intereses y motivaciones individuales. Y hacia eso mismo parece apuntar Múgica (2010) cuando habla del resentimiento de esos personajes literarios que los lleva a incorporar claros matices individualistas y cuya permanente insatisfacción responde, en parte, a su profunda conciencia de superioridad que los hace sentirse únicos a tal punto que consideran inconcebible que su talento no les permita escalar más posiciones en un sistema que, por el contrario, no hace más que perpetuar las injustas relaciones jerárquicas, prescindiendo sin ninguna culpa de ellos. La consecuencia lógica de este desfasaje es, según Múgica, que queda descartada la idea de un nosotros fundamentado en nociones de solidaridad o conciencia colectiva. Si, en un comienzo, la solidaridad es precisamente lo que parece orientar el vagabundeo de la caterva, es cierto que,

llegado un punto, estos linyeras que hacen alarde de un espectacular despliegue de reflexiones, opiniones y discursos cargados de referencias literarias, culturales, técnicas e idiomáticas no pueden evitar caer, como los propios personajes de Arlt, en terrenos plagados de conflictos y fracturas de tipo individual, muchas veces con el propósito de experimentar distintas aventuras.

Poco antes de perecer, sin embargo, ese cuerpo colectivo de la caterva logra una proeza que, en cierto punto, lo inmortaliza: desbaratar un plan de los nazis para ocupar el sur de Brasil, todo Uruguay y la provincia argentina de Misiones. Pero incluso esa proeza se logra mediante otro saber alternativo como es la criptografía y, por otro lado, esa inconformidad que se manifiesta, como explica Múgica, en conductas peligrosas como estafas, asesinatos, terrorismo, traiciones y prostitución, todas las cuales amenazan el orden sin implicar voluntad alguna de transformarlo y fascinan, a su vez, con su naturaleza catastrófica, se advierten también en esta novela. Sobre todo, en el hecho casi absurdo de que, para llevar a cabo ese gesto anti-sistema de financiar una huelga, los linyeras de *Caterva* cometen un delito bastante arltiano: robarle el dinero a la mendiga Freya. Esos movimientos que ponen en juego, no solo una transgresión, sino también una fatalidad de tipo existencial remiten a una idea de Donald Shaw, según la cual los personajes de Arlt “están obsesionados no por la necesidad de solidarizarse con el proletariado, ni por su compromiso con la revolución, sino por la angustia metafísica” (1988, p. 26). Lo mismo podría aplicarse, en algún punto, a los personajes de *Caterva*. Porque aun cuando el objetivo parece ser apoyar una causa social, los linyeras terminan adoptando “una solución individualista, moral o espiritual, a lo que es

esencialmente un problema colectivo y material” (1988, p. 26), a tono, precisamente, con la traición iniciática de Silvio Astier al final de *El juguete rabioso*.

Beatriz Pastor entiende aquel intento desesperado de redención personal llevado a cabo a partir de una ruptura con los valores de clase (robo, crimen, prostitución) como la entrada al lumpen, justamente la condición que presentan los personajes de *Caterva* que, como sucede con todo lumpen, se relacionan casi exclusivamente entre sí. Es decir que ese ingreso a la marginalidad está vinculado a la transgresión de los valores pequeñoburgueses y funcionará como inversión espejada de los mismos: cortesía/grosería, civismo/violencia, dignidad/degradación, respetabilidad/animalidad. Según Pastor, el drama pequeño-burgués se explica entonces como una disociación entre interior y exterior, entre realidad y apariencia; por un lado, la personalidad auténtica y, por el otro, la que se utiliza en el plano social. Por lo tanto, el trauma esquizofrénico de estos personajes se origina al tomar conciencia, justamente, del abismo que existe entre “los valores reclamados por la pequeña burguesía y su realidad” (1980, p.81). Ese mismo divorcio puede observarse en cada uno de los linyeras de *Caterva*. No solo por el hecho de que todos son inmigrantes extranjeros (además del checoslovaco, hay un francés, un suizo, un italiano, un español un armenio y un uruguayo) sino más bien porque tienen doble faz, dos caras y dos nombres. Llevan inscripto en su cuerpo ese desplazamiento que no es solo espacial sino también de clase y hasta de identidad, pero lo interesante es que estos personajes parecen mantener en simultáneo ese sistema de valores binario al que hacía referencia Pastor, como si oscilaran permanentemente entre la marginalidad absoluta y cierta pertenencia de clase más curricular que real, que los

vuelve, al mismo tiempo, sofisticados, cultos, refinados y hasta aristócratas. El personaje de Fortunato o Jaroslav Kopecky que, como él mismo dice, ha pasado de ser financista a pordiosero y sufre, por lo tanto, una fuerte división interna constituye un ejemplo más que pertinente:

Nadie, nunca, sabrá nada de mí. Jaroslav Kopecky no existe, en realidad: vive. Vive como los símbolos, sin existencia visible. Esta carne que soporto, que fue suya, es solo una especie de líquem. Vive; no por mí; sino gracias a los demás... Mis labios jamás referirán su “vía crucis” auténtica. Jaroslav Kopecky clausuró su vida como un negocio fatal. Bajó un día las persianas de su alma y se alejó de ella. Ha enmudecido para siempre. ¡Qué intento ridículo pretender que hable! Enmudecerá doquiera, más allá de los muros de “siempre”. Ya no tengo las llaves de su voz. Fueron arrojadas al piélago de una conciencia vacía. Jaroslav Kopecky no existe en realidad: vive. Vive por mera costumbre de vivir... Los que han recorrido a paso redoblado, en fiel compañía de la suerte, la mitad del curso de una vida, son los únicos que conocen la tragedia de volver a andar con muletas de recuerdo, el camino del triunfo pasado. Esa es tu “vía crucis”. ¡Esa, Jaroslav Kopecky! (p. 72-73)

No obstante, ese pasado tan glorioso como lejano que ostentan Fortunato y muchos de los otros linyeras no solo parece quedar sin efecto a nivel social, sino también en el contexto del mismo grupo que, muchas veces, se burla de esas mismas evocaciones. Ahora bien, respecto al tema de las nacionalidades, el hecho de que ninguno de los personajes de la caterva sea argentino, sumado a su modo de hablar, sus conductas y gestos no hace más que enfatizar aun más la argentinidad de estos linyeras, a tal punto que Aguilar llega a decir que “la caterva es una

metáfora de la sociedad argentina, una sociedad aluvional, nacida a la sombra o al calor de múltiples aportes étnicos” (2002, p. 56).

Por otro lado, como veremos más adelante en el caso de Alberto Laiseca, las palabras van a tener un peso y una materialidad muy marcados en *Caterva*, sobre todo en lo que respecta también al personaje checoslovaco: en primer lugar, porque remata casi todas sus intervenciones con un latiguillo, una especie de mantra que funciona casi como una prótesis y con el que pretende dar legitimidad a todo lo que dice, por más absurdo que suene: “Sé lo que hablo. He sido gerente de banco en Praga” (1999, p. 80). En segundo lugar, porque, así como el checoslovaco de Laiseca le inoculará a través del lenguaje una enfermedad mortal a su esposa, en este caso será la mendiga millonaria Freya Bolitho, quien, luego de ser estafada por los vagabundos, lanzará una maldición que, entre otras consecuencias, provocará la muerte de Fortunato, cuyo velorio será llevado a cabo con música del famoso compositor Bedřich Smetana.

De todos los vagabundos del grupo, Jaroslav Kopecky/Fortunato es el único que, ya a partir de su propio nombre, sostiene una ideología más cercana al capitalismo y contraria al fuerte idealismo de sus colegas. Es el único que, de hecho, defiende el ahorro y la limosna, a tal punto que se autodenomina “un técnico de la limosna”: “Ellos que habían escuchado las anatemas de Freya contra ‘Fortunato’, debieron oír todavía la admonición contra la limosna, que era el gran baluarte de Jaroslav” (p. 294).

Teniendo en cuenta, sin embargo, las motivaciones generales de su conducta, ese rasgo tan favorable al capital parece constituir más una conexión con su antiguo oficio en Praga que un índice de obediencia respecto al sistema económico argentino en boga. Asimismo, otra prótesis o parte complementaria de su cuerpo serán, precisamente, una serie de simbólicas monedas que, hasta el final de sus días, Fortunato hace sonar en sus manos de tal modo que constituyen una especie de puente entre sus dos identidades. Es decir, esas monedas adquieren la misma carga simbólica que, por ejemplo, en las tumbas del Antiguo Cementerio judío de Praga, exhiben las imágenes que recuerdan la ocupación o característica fundamental de cada persona: manos para los religiosos, racimos en memoria de los sabios o arpas que evocan a los maestros de música:

Gordo, fofo, desparramado en un sillón de mimbre, “Fortunato” gozaba el tintineo de sus consabidas chirolas. De pronto se le ocurrió algo. Aproximó la mesa. Levantó cuatro columnitas con monedas de diez centavos. Y, encimando cuidadosamente piezas de veinte y de cinco sobre entablamientos de escarbadiantes, erigió una especie de frontis.
(p. 121)

Mediante esas simbólicas chirolas o monedas con las que termina construyendo un elemento emblemático de la cultura occidental como es el Partenón, Fortunato vincula sus dos identidades y establece, al mismo tiempo, una inesperada relación de contigüidad entre el dinero y el arte (o las finanzas y la creación) que también podría pensarse como síntesis de esos elementos dispersos, fragmentarios, fantasmagóricos, ausentes y, muchas veces, contradictorios que conforman

Argentina, un país que, a juzgar por los textos que estamos analizando, podría ser pensado tanto en términos de fatalidad como de utopía.

En definitiva, esa modernidad periférica que da título al libro de Sarlo publicado en 1988 inaugura un tipo de literatura en el que el otro inmigrante deja de ser reducido a una mera amenaza social o alteridad identitaria y pasa a formar parte de un nosotros que lo incluye en un mismo campo literario con poetas, narradores e intelectuales nacionales. De hecho, así como aparecía en Arlt la denuncia contra la contaminación del lenguaje ejercida por los inmigrantes, aunque de un modo casi paródico, lo mismo va a suceder en *Caterva*, donde son esos mismos inmigrantes quienes despotrican contra esos profesores españoles y escritores engolados que pretenden “agallegar” a los argentinos, imponiéndoles términos como “ayuntamiento” en lugar de “municipalidad”. En ese sentido, resulta más que interesante el momento en que el francés Lon Chaney parece reproducir ese mismo discurso que alerta sobre la contaminación del idioma, aunque mediante una forma (tal como sucedía también en Arlt) que parece encarnar la misma impronta de la modernidad y contradice, por lo tanto, eso mismo que plantea:

Toda su maquinaria humana se puso en movimiento, como impelida por engranajes y poleas. Y rechinante, crispado, rompió a hablar. A hablar. A hablar dogmáticamente, contra la cultura idiomática, la semántica espúrea y los barbarismos que estropean en lenguaje. (1999, p. 194)

Es decir que, pese a sus diferencias, tanto en Filloy como en Arlt lo que se advierte es un sutil pero rotundo desplazamiento en la forma en que ambos autores presentan ese territorio ocupado por el otro inmigrante: lo que antes era una denuncia moralizante y acusatoria contra la contaminación y los efectos nocivos de la supuesta contaminación del lenguaje y esa argentinidad que, por supuesto, nadie sabía explicar demasiado bien de qué se trataba, aparece ahora en Arlt y Filloy, en el marco de un mosaico tan grotesco como heterogéneo dentro del cual pierde, en consecuencia, su valor de denuncia para convertirse, cuando no en una franca parodia o burla, en plena materia literaria al servicio de la expresividad de la trama. La consecuencia de tal abordaje remite a ese cambio fundamental que reconoce Sarlo en la literatura argentina respecto a la inclusión de escritores de orillas o márgenes:

Paralelamente, el campo intelectual no sólo se consolida en un curso de creciente autonomización de otras esferas, sino que incorpora en sus bordes a escritores de origen inmigratorio, residencia barrial y cultura en transición si se la compara con la cultura literaria más homogénea que caracterizó a la Argentina hasta el novecientos. En los años veinte se inicia una doble experiencia literaria: el ingreso al campo intelectual de escritores que vienen del margen. (2003, p. 179)

En el caso puntual de Filloy, sus inmigrantes y, entre ellos, el checoslovaco Jaroslav/Fortunato, son tan ambiguos como la propia cultura argentina con su lengua trasplantada. Los inmigrantes que idealizan su pasado al mismo tiempo que

lo clausuran funcionan, al menos en ese sentido, como prístina metáfora de un país obsesionado por la pregunta siempre irresoluble acerca de su origen.

4.3 Respiración artificial y La ciudad ausente de Ricardo Piglia

A pesar de que los distancia nada menos que medio siglo, tanto en *Respiración artificial* (1980) como en *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia podemos advertir una línea de continuidad en la preocupación por todos estos temas bastante recurrentes en la literatura argentina: la insistente pregunta por el ser nacional y el abordaje que recibe, a lo largo de los años, el impacto de la inmigración europea. En el caso de Piglia, que ambienta uno de estos libros en el contexto de los últimos años de la dictadura y el otro en plena consolidación de la democracia, tras casi diez años de su recuperación, lo que se observa es el retorno de la idea del ser nacional como gran enigma que hay que desentrañar en el doble sentido de “averiguar” y “sacar de adentro”, consecuencia de esa gran falta, vacío o amputación que constituye para la sociedad argentina el hecho de haber heredado, como decíamos antes, una lengua trasplantada y haber atravesado también el exterminio de la población indígena suplantándola, en cierta forma, con una directa influencia cultural europea, sin que eso la convierta en Europa. A propósito de un estudio sobre Esteban Echeverría, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano comentan una interesante paradoja que se da en cierta literatura argentina, según la cual lo propio, en tanto oculto o perdido, termina siendo lo más inaccesible, mientras que lo ajeno (lo europeo, por caso) parece estar más bien al alcance de la mano:

(...) si se atiende a la conexión entre la imagen del cuerpo, por un lado, y la de las luces de la inteligencia, por otro, no es difícil reconocer una variante del esquema simbólico tradicional que opone espíritu y cuerpo (...) cómo se imprimen las dos instancias de referencia (el saber europeo y la realidad americana o nacional) sobre los dos términos del esquema tradicional. Pero no se trata del cuerpo genéricamente, sino de las entrañas, de aquello que está en la cavidad, no en la superficie, de lo que no se ofrece a la percepción sin el trabajo de la observación clínica -palpar, auscultar, escrutar, estudiar. En última instancia, de lo que hay que desentrañar. ¿Cómo pasar por alto que en la síntesis propuesta lo que aparezca de acceso más laborioso sea lo más próximo -lo que está aquí las costumbres y las tradiciones propias- mientras la relación con los frutos de la inteligencia europea parezca fluir sin obstáculos? (1997, p. 62)

Aun así, en el caso de Piglia, parece anularse esa paradoja mediante la presencia de inmigrantes provenientes de Centroeuropa que, a su vez, parecen remitir en algún punto a lo propio, como es el caso del polaco Tardewski de *Respiración artificial* y Lazlo Malamüd de *La ciudad ausente*, el mayor experto centroeuropeo en la obra de José Hernández y traductor al húngaro del *Martín Fierro*. Ahora bien, ¿en qué sentido estos personajes refieren a ese incompleto ser argentino? Las complejas tramas que hilvana Piglia parecen establecer, en efecto, una especie de identificación, asociación o, mejor aún, síntesis entre esa esencia ya inexistente que tanto proclamaba el nacionalismo espiritual y la marginalidad extrema de esos torturados de Europa Central que, por diversas razones, y al igual que los linyeras de Filloy, gozaban de una buena posición en su lugar de origen para terminar recalando en un país situado en los confines del mundo, tal como expresa Tardewski:

Esos europeos, decía el profesor, habían logrado crear el mayor complejo de inferioridad que ninguna cultura nacional hubiera sufrido nunca desde los tiempos de la ocupación de España por los moros (...) Yo era, según Maggi, el último eslabón de esta cadena: un intelectual polaco que había estudiado filosofía en Cambridge y que terminaba en Concordia, Entre Ríos, dando clases privadas. En ese sentido, le digo, mi situación la parecía al profesor la metáfora más pura del desarrollo y la evolución subterránea del europeísmo como elemento básico de la cultura argentina desde su origen. Todas las contradicciones de esa tradición se encarnaban en esos intelectuales europeos que habían vivido en la Argentina y yo no era más que el ejemplo final de su paulatina disgregación". (1993, p. 115)

De un modo muy similar, Renzi introduce en *La ciudad ausente* la triste historia del traductor húngaro Lazlo Malamüd:

Cuando era estudiante y vivía en La Plata, me ganaba la vida enseñando español a los derechistas checos, polacos y croatas a los que el avance de la historia estaba expulsando de sus territorios. En general vivían en un viejo barrio de Berisso llamado El Imperio Austro-Húngaro, donde desde finales del siglo XIX se habían ido asentando los inmigrantes del centro de Europa. Alquilaban una pieza en los conventillos de chapa y madera de la zona y trabajaban en los frigoríficos mientras buscaban algo mejor. El Congreso por la Libertad de la Cultura, una organización de apoyo a los anticomunistas de Europa del Este, los protegía y hacía lo que podía por ayudarlos. En La Plata habían hecho un acuerdo con la universidad y contrataban a estudiantes de literatura para

enseñarles un poco de gramática española. Conocí muchos casos patéticos en esos años, pero ninguna historia tan triste como la de Lazlo Malamüd. (2003, p. 15)

Además de lo verosímil de la referencia a Berisso que, en efecto, era una zona de Buenos Aires que solía nuclear a varios inmigrantes centroeuropeos, es interesante que, a diferencia del nacionalismo espiritual de antaño, estas obras no solo ya no denuncian la supuesta contaminación del componente europeo en la sociedad argentina, sino que además parecen nutrirse de esa inmigración como una especie de sustituto o modo de subsanar esa hendidura o grieta que implica la propia falta del ser nacional. Y a esa falta que aparece aludida en casi toda la historia de la literatura argentina, y muchas veces intenta ser calmada con algún tipo de complemento extranjero, apunta el siguiente aporte de Beatriz Sarlo en relación a la dinámica de la revista *Sur*:

Heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, la ideología cultural argentina se plantea reiteradamente en el siglo XX dos tareas formalmente contradictorias: construir una cultura que pueda pensarse 'nueva', 'original' y 'argentina' o 'americana'; construirla a partir del reconocimiento de lo que somos (en la escucha de la lengua, de la historia), pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales; necesitar, por lo tanto, de otros materiales (extranjeros, traducidos, importados) y de otras lenguas. Las fracciones que operan en el interior de esta problemática se diferencian por la elección de lo traducible, por la relación con la lengua y la cultura de referencia. (1997, p. 262-263)

El tema es interesante por diversos motivos, pero sobre todo porque nos puede resultar útil para entender qué podía haber en común entre un proyecto como el de *Sur* y el de las novelas de Piglia. A grandes rasgos, podemos decir que si hay algo en común es justamente el reconocimiento de esa incompletud interna que, sin embargo, será resuelta por ambas partes de un modo muy distinto. En primer lugar hay que decir que, en *Crítica y ficción*, el propio Ricardo Piglia aseguraba que *Sur* es una prueba certera de la persistencia y crisis del europeísmo como gran dominante en la literatura argentina del siglo XIX. Luego continuaba con una crítica rotunda al definir esa publicación como una revista de la Generación del 80, aunque publicada con cincuenta años de atraso y, por último, tras señalar la importación a mansalva de intelectuales europeos que había propiciado, marcaba el que, en su opinión, era el gran e imperdonable error de *Sur*:

Desde esta perspectiva una de las mayores paradojas de *Sur* es no haber podido ver (en todo sentido) a Witold Gombrowicz, que vivió 30 años en Buenos Aires sin ser notado. Claro que este refinado escritor de vanguardia (uno de los mejores, si no el mejor escritor que ha producido la literatura europea de esos años) ironizaba, de un modo que llamaré corrosivo, a costa de las pretensiones cosmopolitas de *Sur* y a menudo parecía percibir, con demasiada claridad, los mitos y las supersticiones que sostienen los valores de nuestra literatura. «Es un país al revés (escribió en el Diario Argentino) donde el canillita que vende una revista literaria tiene más estilo que todos los colaboradores de esa revista.» Sentencia, en fin, que seguramente hubiera suscripto Roberto Arlt. (1993, p. 117)

También Milan Kundera concede a ese mismo autor emigrado a la Argentina un lugar central como parte indispensable de la gran trinidad conformada por Gombrowicz, Schulz y Witkiewicz que “préfigura en Pologne le modernisme européen des années cinquante, notamment le théâtre dit de l'absurde”. (2021, p. 58).

Ni en *Respiración artificial* ni en *La ciudad ausente* se postula ninguna pretensión de totalidad. Por el contrario, los mecanismos narrativos y hasta la propia realidad parecen ser concebidos desde distintos puntos de vista y elementos fragmentarios. Pero también es cierto que aquella aparente contradicción que marcaba Sarlo entre la necesidad de establecer una nueva cultura propia y el reconocimiento del aporte externo aparece perfectamente sintetizado en las propias construcciones narrativas de Piglia, como es el caso paradigmático de la máquina de Macedonio de *La ciudad ausente* que, literalmente, produce literatura argentina reversionando discursos extranjeros, como es el caso del cuento de Edgar Allan Poe “William Wilson” que, reelaboración de la máquina mediante, se convierte en “Stephen Stevensen”:

Primero, cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas; entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo. (2003, p. 144-145)

En otras palabras, la máquina Macedonio es la prótesis que, en cierta forma, llega para hacer frente al vacío del ser nacional, un verdadero emblema que parece estar también muy relacionado con otro de los símbolos más potentes de *La ciudad ausente*: el pájaro tuerto asociado en la novela al lenguaje que “vuela

interminablemente y en círculos, porque le han vaciado el ojo izquierdo y busca ver la otra mitad del mundo” (2003, p. 119).

Reelaboración discursiva, traducción, prótesis, réplicas, alucinaciones y ceguera de todo un hemisferio del mundo son, entonces, algunos de los elementos que se conjugan en estas novelas de Piglia y que, por supuesto, se proponen formular preguntas acerca de un tema importante, quizás, en todos los rincones del mundo, pero, sobre todo, en un país con las características de Argentina: la pregunta sobre el ser nacional. Una pregunta que recorre, como vemos, todos estos libros que estamos analizando, a través de abordajes y perspectivas que, a veces, cambian y, a veces, se mantienen. Porque es cierto que se trata de un asunto que atraviesa y exhibe líneas de continuidad en buena parte de la historia de la literatura argentina. María Teresa Gramuglio, de hecho, considera que los instauradores de esa discursividad, como diría el Michel Foucault de “Qué es un autor”, son los miembros de la Generación del 37:

(...) desde sus mismos orígenes en el siglo XIX, la cuestión del “ser” de una nación que surgía sobre una lengua y una cultura trasplantadas estuvo asediada de preguntas e interpretaciones, y en el ámbito de la literatura la generación del 37 tiene un papel liminar en la configuración de esta tradición interpretativa. Se podría afirmar, por lo tanto, que a partir de ella el ensayo de interpretación nacional, el ensayo que interroga el “objeto nacional”, recorre como un hilo rojo toda la historia de la cultura argentina, aunque sin duda en esa larga trayectoria hubo acontecimientos históricos que lo

convocaron con mayor intensidad: el rosismo, la crisis del noventa, el Centenario, la crisis de los años treinta. (2013, p. 264)

Dos cuestiones importantes que merecen ser aclaradas: la primera es que ese afán interpretativo acerca del ser nacional no se limita al género del ensayo y alcanza, sin lugar a dudas, el ámbito de la narrativa; es decir, la ficción. Por otro lado, coincidimos naturalmente con la idea de que ciertos acontecimientos históricos como los mencionados por Gramuglio fueron generando distintos grados de intensidad en torno a esa discusión; pero, al mismo tiempo, y tal como Gramuglio deja entrever en su propia frase, consideramos que esa recurrencia responde a una cuestión estructural que, en efecto, parece ir más allá de cualquier coyuntura (aunque, por supuesto, no deje de verse afectada por ellas), justamente porque atañe y se remonta nada menos que al propio origen de la nación. Dicho esto, si bien en las obras de Ricardo Piglia se retoma esa pregunta por el origen de la nación que recorre toda la historia del país, también es cierto que, sobre todo en *La ciudad ausente*, se genera una especie de enlace entre el hueco de un país constituido a partir de un lengua trasplantada y una cultura tan dispersa como fragmentada con ese otro gran vacío que remite a los desaparecidos de la última dictadura militar, y a la despiadada economía liberal que ella misma empezó a poner en práctica.

Es decir que, esta vez, la invasión no viene desde afuera sino desde adentro: de la herencia misma del Terrorismo de Estado y el libre mercado a lo largo de la década del noventa, que parece aniquilar cualquier rasgo identitario o colectivo que refiera a la memoria. De ahí la importancia capital que adquiere tanto la máquina de Macedonio como su museo. Ambos constituyen quizás la última forma de

resistencia y sufren, por lo tanto, la persecución y los obstáculos de quienes pretenden instauran una visión única, oficial y, por supuesto, controlada de la historia, contra la cual combate la circulación perpetua, impredecible, libre y hasta equívoca de las narrativas de la máquina.

Ahora bien, lo que intentamos explicar es que, en Piglia, la temática de la dictadura y las injusticias que promueven las políticas del libre mercado no vienen a reemplazar la pregunta obsesiva por el ser argentino; más bien lo que hace es adherirse, plegarse, reproducir, por cierto, la dinámica del palimpsesto porque, aun cuando se actualiza la problemática, la polémica acerca del origen de la nación, lejos de extinguirse, parece resignificarse. En efecto, en las novelas de Ricardo Piglia aparecen también varios elementos o motivos que podríamos asociar a cierta herencia de aquel nacionalismo espiritual del que hablaba Gramuglio, aunque reelaborados bajo el signo de su propio tiempo. De un modo similar, por otro lado, al que pone en funcionamiento la máquina Macedonio para producir relatos a partir de textos preexistentes. Justamente para mostrar de qué modo y hasta qué punto persisten esos elementos vamos a introducir otra obra clave del nacionalismo espiritual: *Mis montañas* de Joaquín V. González (1893). En realidad, advertimos que suele indicarse como claro ejemplo de este ideario nacional el célebre y extenso prólogo con el que Rafael Obligado presentaba esta obra, a tal punto que parece haber opacado al propio texto de claro tinte autobiográfico. Como por ese motivo el prólogo resulta hoy mucho más conocido vamos a analizar, en cambio, algunas citas de Joaquín V. González que muestran varias características del espiritualismo

nacional y, sobre todo, una sorprendente revalorización del indio diametralmente opuesta a la idea sarmientina de civilización y barbarie:

(...) allí está hirviendo el rayo fulminador de una raza heroica que defiende el hogar primitivo, las tumbas, los huesos venerados: antes la mole de piedra que les sustenta ha de convertirse en menudo polvo, sepultando sus cuerpos cubiertos de heridas. (1893, p. 21)

En un doble movimiento que no implica, necesariamente, una crítica directa a la conquista, se le reconoce al indio nada menos que un estatus heroico, mediante ese sustrato material que refiere a los restos, el exterminio y la acumulación de cadáveres. Casi cien años después, un elemento similar aparecerá en *La ciudad ausente* a partir de ese sintomático cementerio lleno de pozos y tumbas desconocidas en pleno campo: “Después estaba el desierto, el polvo de los huesos que había dejado en el viento la matanza de los indios” (2003, p. 10).

Para seguir dando cuenta de estas líneas de continuidad que, por supuesto, trascienden las distintas generaciones literarias resulta también interesante poner en relación otra frase de *Mis montañas* acerca del paisaje: “las estrellas comienzan a aparecer en el fondo oscuro como las hogueras en un campamento lejano, y el aire a traer consigo todos los rumores de la llanura y de la montaña” (1893, p. 19), con una frase emblemática de “El fin” de Jorge Luis Borges, relato que establece, a su vez, una clara intertextualidad con *Martín Fierro*: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice, o tal vez lo dice infinitamente y no lo

entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música”. (1984, p. 521).

Efectivamente, hay algo del orden del secreto, de lo incomprensible o incluso de lo inefable que atañe al ser nacional y, al mismo tiempo, proviene de ese paisaje plagado de atributos propios y originarios que, por supuesto, se opone a la ciudad moderna y “contaminada” por inmigrantes que leíamos en Arlt y también en Filloy. Pero volviendo a *Mis montañas*, Joaquín V. González reitera en varias oportunidades el reconocimiento al indio como uno de los elementos centrales y, al mismo tiempo, irrecuperables del ser nacional; el indio como agente de un sentimiento nacional ahogado casi al mismo tiempo que nacía y empezaba a consolidarse como fuerza colectiva. La siguiente cita es más que elocuente:

Hay que ver una vez en la vida esas costumbres inocentes, saturadas de una fe inofensiva y de un encanto inefable, que se desarrollan en los términos lejanos de la patria. Allí vive, allí surge perenne la fuente de las grandes creaciones, de la virtud sin cálculo, del sentimiento argentino, nacido de la tierra. (1893, p. 31)

Además de incluir cierta crítica al materialismo de la modernidad (“la virtud sin cálculo”), otro elemento esencial del nacionalismo espiritualista, la frase establece una interesante oscilación entre lo propio y lo ajeno porque al mismo tiempo que se reconoce la cultura indígena como fuente primigenia de la cultura nacional, no deja de concebirla como extinta y concluida. Y en relación a eso, también es interesante que, tal como decíamos, esa “nostalgia” por la matanza indígena no implica

necesariamente una crítica a quienes la llevaron a cabo. En ese sentido lo que exponen textos como *Mis montañas*, al hacer tanto hincapié en ese elemento arrancado de la cultura nacional, pero no en el agente que dispuso tal aniquilación, es una extraña relación de víctimas sin victimarios.

El campo en *La ciudad ausente* constituye, por su parte, un elemento alucinado, mítico, monótono e inagotable en el que se conservan “los restos de historias viejísimas” (2003, p. 52) y en el que “nadie puede esconderse” (p. 105), a diferencia del ámbito urbano en el que, por el contrario, cada uno finge “ser una persona distinta” (p. 14).

Siguiendo con estas posibles relaciones de continuidad entre las novelas de Piglia y la obra de Joaquín V. González leemos en *Mis montañas*:

Allí están la historia y los elementos ignorados del grave problema nacional no abordado todavía; flotan en todo el territorio vagando sin concierto, porque ningún pensamiento los ha recogido y les ha dado la forma visible de la obra duradera. Leyes, religión, poemas e historia se ciernen en confusión, difusos, perdidos, errantes, y sus elementos atómicos, sus principios y sus fórmulas van borrándose con la invasión desordenada de lo externo, de lo ajeno, de lo exótico, constituyendo un progreso institucional extraño a nuestra naturaleza, que no tiene nuestra savia y nuestro aliento vitales. (1893, p. 67)

En esta cita sí aparece, aunque aún bastante tenue, un primer rasgo de búsqueda del agente que se llevó por delante la esencia de lo nacional. Y, sin tratarse de un

victimario claro, vemos surgir también la idea de una invasión lejana, exótica y, más importante aún, incompatible y ajena al elemento constitutivo de Argentina. En *La ciudad ausente* notamos algo muy similar:

Los antepasados hablan de una época en la que las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el ritmo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria. (2003, p. 118)

Es decir, esa referencia a lo ausente remite no solo al plano espacial de la llanura, en el que estaría alojado, nada menos, que el misterio extraviado de la nación, sino también, nuevamente, a la idea de un lenguaje natural, anterior al propio-ajeno; es decir, originario y no trasplantado. Utópico.

Así como una característica de la literatura argentina del siglo XX (tal como vimos antes con Arlt y Filloy) es la convivencia de ese elemento “propio” aunque ausente con otro “ajeno” pero presente que, a lo largo del siglo XIX, se habían mantenido en clara oposición, en las novelas de Ricardo Piglia aparece, en efecto, una síntesis que intenta, de algún modo, suplantar la falta, la cicatriz. Así como en los orígenes de la nación se habían plasmado fuertes y constantes dualidades (campo-ciudad; barbarie, civilización; cuerpo-alma) en las novelas de Piglia, en efecto, la sufrida inmigración, especialmente la de Europa Central, parece ofrecer, con su extrañeza y marginalidad, una posible síntesis similar también a la que representa, a su

manera, la máquina narrativa de Macedonio. En ese sentido creemos que es muy esclarecedora la escena en la que se evalúa la importancia de la máquina Macedonio en referencia a ese inmigrante húngaro que, a pesar de que tradujo a su idioma el *Martín Fierro* y es un verdadero experto en ese libro, no sabe expresarse en español y “solo” es capaz de hablar incorporando frases que provienen, nada menos, que de ese mismo poema épico:

Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que solo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera. (2003, p. 17)

Creemos que esa frase es crucial para entender la propuesta que ofrecen ambas novelas de Piglia. Porque en esa historia de todos narrada en una lengua extranjera late, al mismo tiempo, el vacío de una generación perdida como consecuencia de los crímenes de la dictadura militar, pero también la pregunta siempre latente acerca del origen de la patria. Ahora bien, ¿qué significa, exactamente, “la historia de todos” en un contexto como Argentina? ¿Cómo es posible que una lengua extranjera pueda dar cuenta de lo propio y, más aún, de lo propio perdido? Y, por último, ¿qué tipo de lengua extranjera sería capaz de canalizar ese mensaje utópico y, por definición, imposible? Encontramos una posible respuesta en *Respiración artificial*:

Solo podrán alcanzar el reino suave y feliz de la pura utopía aquellos que (como yo) han sabido arrastrarse por la mayor degradación. Solo en la mente de los traidores y de los

viles, de los hombres como yo, pueden surgir los bellos sueños que llamamos utopías.
(1993, p. 79)

En ese sentido, creemos que a lo que apunta Piglia a través del sufrimiento y la extrema y casi épica marginalidad de sus inmigrantes (heroica, podríamos agregar, de acuerdo a la mirada que inspira en Joaquín V. González la extirpada población indígena) sería recuperar, en algún punto, esa pérdida originaria de la cultura nacional, estableciendo una especie de sutura (siempre incompleta, siempre fragmentaria y, por eso mismo, indefinida), en ese gran vacío que es el origen nacional, sepultado en los escombros que siempre dejan tras de sí la matanza y el olvido. En nuestra introducción, formulábamos la hipótesis de que, al hablar del ámbito checo(slovaco), probablemente los escritores argentinos estuvieran hablando, en realidad, de la propia nación argentina, en un movimiento que consistiría en abordar ese imagotipo excéntrico y, a la vez, cercano para lograr acceder mediante una transformación casi alquímica al enigma de lo propio, mediante un coctel de épica y fracaso que tiene claras reminiscencias locales. El resultado obtenido, entonces, pareciera ser un imagotipo de lo checo o de lo europeo central, como diría Kundera, que, si bien mantiene algunos elementos asociados a esa cultura (como la siempre atractiva figura de Kafka, de la que ya hablaremos), también aparece teñida por las propias circunstancias y modos nacionales que configura el entrañable enigma del ser argentino y ese inconfundible paisaje mítico y monótono de la llanura pampeana. En otras palabras, lo que se da en estas dos novelas es una especie de metonimia: si no es posible desentrañar el enigma perdido, al menos lo que puede hacerse es importar o tomar prestado el enigma más parecido posible al que se

pueda tener acceso; es decir, la derrota también épica de aquellos que, según los planes de los instauradores de la patria, llegaron para reemplazar lo perdido y terminaron también extraviados en el camino. No en vano los inmigrantes centroeuropeos de Piglia (a diferencia de aquellos que, por pertenecer a países quizás más familiares como España e Italia, lograron establecerse e incorporarse a la sociedad), encarnan, como leemos en *Respiración artificial*, la profunda paradoja de ser aves de paso que permanecen en el mismo lugar y son “tipos sin arraigo, gente anacrónica, los últimos sobrevivientes de una estirpe en disolución” (1993, p. 117). No por casualidad estos personajes remiten al “fondo mismo de la historia de la patria, a la vez único y múltiple” (p. 66). No casualmente terminan de definir su personalidad a partir de un rasgo que remite directamente a la cultura argentina: Tardewski es el último exponente de un curioso linaje conformado, entre otros, por Pedro de Angelis y el propio Witold Gombrowicz, aquel gran escritor que la revista *Sur* no había querido ver y que tanto elogiaba Kundera; mientras que el húngaro es, como dijimos antes, la máxima eminencia del *Martín Fierro* en toda Europa Central.

No en vano leemos en *Respiración artificial* una verdadera reformulación de tiempo, ya que lo único que tiene el ser argentino es pasado y un futuro. Justamente porque, al no coincidir con lo propio, el presente es, por lo tanto, lo que no existe: “Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía” (1993, p. 78).

Otra vez, lo más cercano es lo más desconocido y el mejor modo de auscultar esa ausencia de la que apenas quedan algunos pocos restos, es importar el tema de la épica degradación de los inmigrantes. Sin embargo, no la de cualquier inmigrante,

sino la de aquellos apartados que ya no tienen nada que perder y nunca lograron adaptarse. Es decir, los inmigrantes de esa otra Europa que Jacques Rupnik define como “l’Europe de l’esprit qui tend à être l’apanage des intellectuels” (1993, p. 18) y Kundera como una región que “n’est pas un État, mais une culture ou un destin. Ses frontières sont imaginaires et doivent être tracées et retracées à partir de chaque situation historique nouvelle” (2021, p. 59).

Los habitantes de esa Europa ajena y hasta inaccesible cuyos más sufridos representantes logran recrear, con su propia condición de marginales al borde de la misma inexistencia, ese gran vacío siempre latente del origen de Argentina. En otras palabras, el signo de lo perdido se cifra en la marginalidad más extrema porque, otra vez citando a Kundera, aquello que define y determina al conjunto centroeuropeo no pueden ser las frágiles fronteras políticas sino:

les *grandes situations* communes qui rassemblent des peuples, et les regroupent toujours différemment, dans des frontières imaginaires et toujours changeantes, à l’intérieur desquelles subsistent la même mémoire, la même expérience, la même communauté de tradition. (2021, p. 61)

No en vano la instancia de mayor marginalidad en estas dos novelas de Piglia coincide con algún tipo de revelación o epifanía: cuando Tardewski logra dar cuenta de eso que solo él es capaz de ver, es decir, el encuentro entre Hitler y Franz Kafka⁶

⁶ Explica, al respecto, Piglia: “En el caso de Kafka-Hitler, yo estaba leyendo un libro sobre el nazismo. Una muy buena historia del nazismo. Fue en el año 76, y no es extraño que se me diese por leer un libro sobre los nazis. Y el autor dice que hay un año en la vida de Hitler del que no se sabe nada, e insinúa que pudo haber pasado por Praga. Y el que saltase Praga en ese texto anunció inmediatamente la presencia de Kafka. Y recuerdo que anoté en mi diario: «Fue a Praga y se encontró con Kafka.» Pasaron dos años y empecé a escribir la novela, y eso que había quedado olvidado volvió y se convirtió en anécdota. Ese es el origen: después, claro, se puede ver y buscar la relación entre historia y literatura”. (1993, p. 169).

en un emblemático café de Praga cuyo nombre también se reescribe y pluraliza (en efecto, la cafetería Arco se convierte en *Respiración artificial* en Arcos) lo pierde absolutamente todo; se ve despojado no solo de sus pertenencias como consecuencia de un robo sino también de su propia identidad (de hecho, el artículo se publica con el nombre de “Tardowski”). Lo mismo le sucede a Lazlo Malamüd quien, al mismo tiempo que logra erigirse en un experto del gran poema nacional y trasladar a su idioma un texto en algún punto intraducible como el *Martín Fierro* sufre la más absoluta incomunicación al tratar de expresarse solo con frases y expresiones de ese libro. Es decir que estos inmigrantes centroeuropeos solo pueden ayudar a reconstruir parte del enigma argentino bajo la estricta condición de que alcancen el mayor nivel de degradación y desesperación posible; o, en otras palabras que parafrasean, como ya veremos, a uno de los escritores más importantes de esa misma zona del mundo, bajo la estricta condición de que sean capaces de alcanzar ese punto del que ya no hay retorno. Los inmigrantes que sirven como metáfora del vacío argentino son, entonces, aquellos que no logran quedarse pero tampoco pueden volver.

Lógicamente, lo anterior no implica que la única inmigración idónea para explorar el enigma argentino sea la checa o cualquier otra de Europa Central; pero sí, probablemente, una de las que ofrecen mejores condiciones para sugerirlo. Justamente porque, tal como aclara Kundera:

Les Polonais, les Tchèques, les Hongrois avaient eu une histoire mouvementée, fragmen-tée, et une tradition d'État moins forte et moins continue que celle des grands

peuples euro-péens. Coincées d'un côté par les Allemands, de l'autre côté par les Russes, ces nations, dans la lutte pour leur survie et pour leur langue, épuisèrent trop de forces. N'étant pas en mesure de s'introduire suffisamment dans la conscience européenne, elles restaient la partie la moins connue et la plus fragile de l'Occident, cachées, en outre, derrière le rideau des langues bizarres et mal accessibles. (2021, p. 53)

Por otro lado, teniendo en cuenta las discusiones en torno a la “República Mundial de las Letras” y tal como adelantábamos en el marco teórico, no habría que desestimar la gravitación que ejerce el centro respecto a la periferia de la literatura argentina en diálogo con sistemas literarios también relativamente periféricos como los de los países centroeuropeos, al menos en comparación con esos grandes centros literarios que son Francia y Alemania. Tal como indica Ilya Klyger (2010), más allá de las diferencias, es posible observar los alcances de esas asimetrías en muchos de los autores que se ocuparon de analizar las relaciones literarias internacionales: Lotman, Moretti, Casanova y, agregamos nosotros, la propia Gramuglio.

Es decir, el vasto sistema internacional de las literaturas de cada país (o, al menos, de aquellos que establecen entre sí ciertos vínculos), lejos de ser horizontal y armonioso, constituye, como dijimos anteriormente, un complejo tejido de elementos dominantes y otros subalternos, de acuerdo a factores tan materiales como la cantidad de libros producidos por año, el peso de las instituciones, el nivel de presupuesto y otros algo más intangibles como la antigüedad, el prestigio o el amplio número de clásicos considerados “universales”.

No obstante, según Gramuglio y Klyger, esa desigualdad no responde a un determinismo inamovible por la sencilla razón de que el propio espacio del poder es

dinámico y cambiante. Es por eso que Klyger da cuenta de que esa asimetría, lejos de ser lineal como suponía Pascale Casanova, resulta múltiple y, por lo tanto, entiende que sus efectos terminan siendo casi impredecibles. Gramuglio (2013, p. 350), a su vez, grafica esa impredecibilidad del poder con los desplazamientos ocurridos en el propio seno de la literatura europea durante la modernidad o incluso con ejemplos bien concretos de literaturas pequeñas que terminaron adquiriendo una trascendencia en el centro mismo del sistema, tal como indican los casos de James Joyce y Franz Kafka, que, dicho sea de paso, son los dos autores cuya poética contrapone Piglia en *Respiración artificial* a propósito del descubrimiento de los encuentros entre el escritor praguense y Hitler, “más allá de que escribiesen en inglés y alemán, y no en irlandés y checo respectivamente” (2013, p. 350).

Klyger cita al respecto una reflexión muy interesante de Lotman:

‘The semiosphere, the space of culture, is not something that acts according to mapped out and pre-calculated plans. It seethes like the sun, centres of activity boil up in different places, in the depths and on the surface, irradiating relatively peaceful areas with their immense energy’ (Universe of the Mind, p. 150; translation adjusted). (2010, p. 270)

Eso implica, entonces, empezar a sospechar de conceptos lineales como “comparatismo” o “influencia”, en el sentido de un mero derrame vertical de elementos estéticos, ideológicos o formales. Gramuglio, como vimos, propone, por el contrario, “pensar relaciones” entre textos, tópicos y poéticas internacionales en el

marco de un determinado sistema receptor que, lejos de darse en pie de igualdad, “implican desigualdades, asimetrías y diferencias” (2013, p. 349). A ese “pensar relaciones” también lo asocia Gramuglio con el análisis de los casos de “transferencia cultural”, lo cual no deja de recordar al sistema operativo de la máquina de Macedonio para Elena: registrar la aptitud de determinado sistema para incorporar, en forma creativa, las elecciones e innovaciones de la literatura extranjera a la propia tradición, y devolverlas luego, transformadas, al sistema internacional. Semejante préstamo, por supuesto, no es gratuito en un doble sentido: implica un reconocimiento hacia la fuente y, por lo tanto, la aceptación de una asimetría pero, al mismo tiempo, genera algún tipo de incidencia que puede terminar repercutiendo, con mayor o menor eficacia, en ese mismo centro del que se tomó el préstamo en cuestión. El caso de Piglia es emblemático porque, efectivamente, se trata de un escritor que ha abrevado, con frecuencia, de autores, tramas e ideas del sistema literario mundial y, al mismo tiempo, gozó de un gran reconocimiento y prestigio internacional.

Ahora bien, un ejemplo textual de esto podemos encontrarlo en un detalle de *La ciudad ausente* que remite a Russo, otro inmigrante apartado que, en sintonía con los otros, parece condensar, desde su misma imposibilidad de ser clasificado, todo lo que venimos diciendo hasta el momento:

Dicen que lo vieron llegar una tarde en el charré y entrar en el pueblo, y que enseguida lo llamaron el ruso, pero parece que era húngaro o checoslovaco, y cuando estaba

borracho juraba que había nacido en Montevideo. Para abreviar y evitarse problemas, la gente de campo a todo el que habla raro le dice ruso. (2003, p. 107)

La oscilación de nacionalidades de Russo se agrega a esa confusión de fronteras que venimos notando en algunos textos argentinos como un rasgo más de esa “otra Europa”, cuyo elemento exótico u oriental establece, incluso, un enlace con ese Oriente conocido y próximo que, para Argentina, es Uruguay. Con el agravante de que esa para nada ingenua confusión parece pasar por alto la oposición que, citando a Palacký, marca Kundera (2021) entre esa máxima diversidad en un mínimo espacio que representaría a los países centroeuropeos, frente la mínima diversidad en el máximo espacio de Rusia.

Pero además el personaje de Russo vuelve a poner en primer plano esa misma dialéctica de fracaso y epifanía que caracteriza a los otros extranjeros centroeuropeos de Piglia. De hecho, Russo es el más grande experto en autómatas de toda Europa y, al mismo tiempo, se cuenta de él que ha matado a un hombre aplastándole el cráneo contra los rieles del ferrocarril: “Lo encerraron en el manicomio, porque no supo hacerse entender. Dijo que lo había matado por el calor, porque era la hora de la siesta y lo había enceguecido el reflejo del sol en las vías” (2003, p. 108).

Resulta imposible que, al leer ese fragmento, no aparezca a manera de un relámpago de sentido, o, un hervor, en términos de Lotman, la figura de Meursault, el protagonista de *El extranjero* de Camus que, en su alegato, declara que no tenía intenciones de matar al árabe y cuando le preguntan, entonces, por qué lo hizo,

responde simplemente que a causa del sol, lo cual termina motivando la intervención de su abogado y un obligado pedido de receso de la audiencia.

Consideramos que este punto es crucial porque da cuenta de esas relaciones asimétricas y también impredecibles entre dos sistemas literarios internacionales en el sentido de que, en ningún momento, Piglia cita a Camus. Sin embargo, como decíamos antes, es imposible leer ese fragmento sin pensar en él, con lo cual, aun sin nombrarlo, el texto de Piglia acrecienta todavía más la legitimidad de la que gozan, en el ámbito literario argentino, tanto el ganador, en 1957, del Premio Nobel de Literatura como ese libro en particular.

Ahora bien, ¿qué implica esa alusión o referencia no tan implícita? ¿Qué tipo de consecuencias puede acarrear en la construcción discursiva de Piglia y en el propio análisis que acabamos de ofrecer sobre los vínculos entre la marginalidad de los inmigrantes de esa otra Europa exótica y el enigma silenciado del ser nacional? Justamente, esa centralidad cultural procedente de Francia parece funcionar como nexo, o, más bien, como puente entre dos marginalidades como son la argentina y la checa o húngara. Es decir, ese punto de referencia indudable e inmediatamente reconocible que nunca deja de estar latente y sirve, por ejemplo, de intermediario en la construcción de la mirada argentina sobre Praga (la capital checa como París del Este, los puentes de Praga como extensión de los puentes parisinos, Petřín como la otra Torre Eiffel, la mirada literaria sobre Praga configurada de antemano por la poética de Apollinaire, etc.) pareciera estar allí para, en algún punto, equilibrar, organizar, legitimar o, incluso, sumar cierta legibilidad a un texto que arrastra, en más de un sentido, el signo siempre elusivo y escurridizo de lo marginal. Es más, tratándose de una red de sistemas literarios internacionales, no sería exagerado

pensar esta alusión a Camus como el equivalente a aquellas traducciones baratas de literatura rusa que leía Arlt. Se trata, en definitiva, de una suerte de escala en dirección a esa otra Europa exótica y, por lo tanto, mucho más alejada incluso por motivos lingüísticos ya que, por supuesto, para un argentino tanto el francés como el italiano son idiomas bastante más accesibles y familiares que el checo, el húngaro, el polaco o incluso el rumano, con el que el español comparte la misma raíz latina.

4.4 Moravia de Marcelo Luján

Curiosamente, para abordar el último texto que nos ocupará en este capítulo, *Moravia* (2012) de Marcelo Luján, también mencionaremos a Albert Camus, uno de los tres autores franceses cuya estadía en Praga dejó algún tipo de consecuencia. En este caso, sin embargo, su influencia es aun mayor. No solo porque la relación con su novela *El extranjero* se explicita tanto en el epígrafe (“Y era como cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia”) como en el epílogo de esta obra policial, sino también porque, en este caso, no se trata solo de una cita aislada (aunque, por otro lado, resulta casi inadmisibles utilizar ese término para describir la utilización de un elemento correspondiente al centro literario), sino de la misma condición de posibilidad de su trama que, en efecto, está inspirada en la noticia que Meursault encontraba, junto a la cama de su celda, en un trozo de periódico: aquella crónica policial ocurrida en Checoslovaquia que, a tal punto lo obsesionaba, que la leía y releía sin cesar.

Si bien *Moravia* es, ni más ni menos, que el desarrollo exhaustivo de esa idea que dos años después de la publicación de *El extranjero*, Albert Camus transformaría también en el tema de su obra teatral *El malentendido*, la trama es adaptada por Marcelo Luján al escenario local; es decir, ya no transcurre en Europa, sino en Argentina, durante el contexto del segundo gobierno de Perón, lo cual va a incidir en la ambientación de la historia y, por ende, en nuestro análisis que, debido a las características particulares de esta novela, creemos conveniente abordar con algunos de los conceptos de la narratología de Genette.

Los personajes principales son Lidia Estefania Míclav y Juan Kosic, una pareja que vive hace muchos años en Nueva Orleans. Ella es checa y él un bandoneonista argentino también descendiente de una familia de moravos que, en 1906, en tiempos del imperio austrohúngaro, habían emigrado a la Argentina.

Lo que desencadena la trama y recién se revela al final del libro es una sensación espacial de “circulo incompleto” (2017, p. 38) que Juan Kosic padece y comunica a su mujer proponiéndole o, mejor aún, imponiéndole la idea de visitar Argentina y, más precisamente, su pueblo natal, donde su madre y su hermana regentan la única pensión de Colonia del Buen Respiro, una aldea de muy difícil acceso, ubicada en medio de la pampa húmeda, a casi seiscientos kilómetros del puerto de Buenos Aires. En el nombre mismo de ese pueblo, “el más olvidado y perdido de toda la provincia” (p. 48) se introduce el tópico clave de la relación con lo extranjero (que aparece con recurrencias en consignas políticas como “Patria sí, colonia no”) y, al

mismo tiempo, una referencia a la capital argentina, estableciéndose así una suerte de línea de continuidad, aunque más no sea nominal, entre la metrópolis y aquel sitio extremadamente periférico. Lo que también cambia respecto a la anécdota que servía de base a la obra teatral de Camus es el objetivo de ese largo viaje, que ya no es el de ayudar económicamente a su familia sino, por el contrario, el de vengarse de ella, en especial, de su madre, quien solía menospreciarlo llamándolo “inútil”, “vago”, “atorrante” y “bueno para nada”: “Volver para decir: acá tienen: acá estoy, este soy yo y eso son ustedes” (p. 40). Es decir que, retomando la distinción que establece la imagología entre autoimagentipos y heteroimagentipos, podríamos decir que el gran propósito de Juan es, según el mismo cuenta, demostrarle a su madre y hermana que lo que ellas consideraban un insulto hacia él era, en realidad, una descripción de ellas mismas. Después de varios años (que corresponden al crecimiento de su hija), la mujer de Juan se resigna a realizar ese viaje.

Dentro de lo que Genette considera que son las figuras que marcan el orden temporal de la narración, Marcelo Luján utiliza en *Moravia*, sobre todo, la figura de la analepsis o *flashback* para contar la historia de los protagonistas, su relación con los distintos escenarios en los que transcurre la novela y también las motivaciones por las que Juan insiste en emprender ese largo viaje.

Una de las analepsis que tiene lugar, ya durante su misma llegada, explica la relación de Juan con la capital argentina, un vínculo bastante distante y negativo, marcado, sobre todo, por la ausencia de posibilidades, en claro contraste con ese gran horizonte de expectativas y promesas que significó, en su momento, la ciudad de Nueva Orleans:

También para él, nativo e hispanoparlante, la ciudad que pisaba ahora era una referencia desconocida o quizás abstracta, imprecisa: sus exiguos y ya lejanos días en Buenos Aires no habían sido para nada felices (...) contra algún que otro varieté y sobre todo contra cierto boliche de mala muerte donde se ofreció como músico por el techo y la comida y con suerte consiguió que lo emplearan de lavacopas”. (p. 16)

A diferencia de esa analepsis que tiene lugar en pleno regreso al país, hay otros *flashbacks* que ocupan partes enteras, como es el caso del segundo capítulo, que cuenta los detalles acerca de cómo se conocieron Lidia y Juan y los primeros momentos de su relación: “Juan Kosic y Lidia Estefanía Míclav se conocieron en Nueva Orleans, en la primavera de 1941, en un agasajo que ofreció el consulado argentino a varias orquestas de tango que estaban triunfando en la ciudad” (p, 21).

Ese encuentro en el que el cónsul desempeña un simbólico papel de Cupido constituirá un verdadero elemento bisagra de la novela que irá teniendo múltiples réplicas y consecuencias estructurales a lo largo de la trama porque, tal como indica el propio narrador, ellos se casan en el verano de 1942, “un año y dos meses después de la noche en que el cónsul de carcajada fácil los presentara” (p. 26). Es decir, ese día adquiere un valor de referencia para otras acciones posteriores de la trama.

Si partimos de la base que un cónsul tiene como función proteger a las personas e intereses de los individuos de la nación que lo nombra en un Estado extranjero, el caso de este diplomático “de tradición oportunista” (p. 22), cuya ausencia en la boda

se convierte, sin embargo, en un oscuro vaticinio, parece confirmar el fuerte contenido simbólico que adquiere la condición de extranjería en esta escena en particular y en el libro en general. Es decir, el cónsul argentino se convierte en una garantía de protección para esa figura siempre vulnerable que es, en *Moravia*, el extranjero y lo curioso es que eso no se aplica solo a Juan, que es argentino, sino también a los checoslovacos, ya que los padres de Lidia se sienten, en ese momento, tan a gusto que “irradiaban felicidad, casi olvidadizos de los horrores de la guerra y del mal sabor que les generaba la condición de exiliados, imaginando que su única y hermosa hija contraía matrimonio en la vieja Praga de Rodolfo II” (p. 26). En efecto, poco antes se aclara que el hecho de que Juan fuera descendiente de moravos y no “de sefardíes o de sirios libaneses” (p. 25) había resultado fundamental para que los padres de Lidia aceptaran esa relación. Vamos a detenernos, entonces, en este punto que consideramos importante para nuestro análisis.

La historia que cuenta *Moravia* comienza en el año 1950, justamente con la llegada de Juan y Lidia a bordo del barco Murray II con destino a Buenos Aires, “ciudad nueva, floreciente, que el aire extranjero convertía en marabunta pero también en coloquio y brillantina” (p. 14). Más allá de la flagrante contradicción entre el aspecto positivo que parece introducir la palabra “floreciente” y el uso peyorativo de los restantes atributos (sobre todo el de “brillantina”), queremos concentrarnos en el vocablo “marabunta” que el diccionario de la Real Academia española define bajo dos acepciones. La primera es “población masiva de ciertas hormigas migratorias que devoran a su paso todo lo comestible que encuentran”. La segunda: “conjunto de gente alborotada y tumultuosa”. Tal como sucedía en los

fragmentos estudiados de *Los Lanzallamas* de Arlt, tenemos una valoración muy directa acerca de los efectos de la inmigración que, incluso, pareciera estar en sintonía con los postulados de lo que Gramuglio llamara el “espiritualismo nacional”; aunque, dado el contexto histórico de la novela, demanda, sin embargo, un análisis en relación con el peronismo, otro de los grandes acontecimientos históricos del país que fomentaron esa obsesiva pregunta por el ser nacional.

En el caso de *Moravia*, en realidad, la figura del inmigrante va a formar parte de una clara oposición entre locales y extranjeros que, tal como anunciábamos, recorre toda la novela. Y esa oposición, por supuesto, parece fomentada por el propio debate que viene a instaurar el peronismo. El elemento extranjero va a estar conformado, sobre todo, por Lidia, cuya voluntad y buena predisposición no resulta suficiente para mantener una buena comunicación y, más atrás en el tiempo, por los abuelos moravos de Juan, Anna y Alexander, dos “campesinos y analfabetos” (p. 54) que despiertan recelos entre los nativos de la zona, “en su mayoría gauchos o hijos o nietos de gauchos que no lograban explicarse cómo habían hecho los extranjeros estos para tener, en tan poco tiempo, más que lo que ellos pudieron juntar desde que nacieron” (p. 54). Esa sensación de sospecha que, como venimos viendo, marcó a fuego la relación con los inmigrantes en la historia argentina no deja de tener un fuerte correlato con el contexto político, como podemos advertir en la siguiente cita:

En el norte del país, las multinacionales inglesas aprovechaban los beneficios de políticos hampones y militares aplicados para saquear los bosques del chaco paraguayo y alzarse con todo el quebracho que pudieran conseguir; hasta trazaron cientos de kilómetros de vías férreas en su afán por conectar esa región con Buenos

Aires y así exportar el tanino hasta Gran Bretaña. En el sur, las noticias eran similares: aunque no se tratara de madera sino de otras materias primas igualmente valiosas que otros políticos insidiosos apoyados por el mismo ejército mercantilista cedía a cambio de favores personales y hasta familiares. El nombre y apellido y apodo de cierto anarquista español aparecía en el centro de todas las revueltas patagónicas. (p. 55)

Sin embargo, como veníamos diciendo, el escenario histórico durante el cual avanza la trama de la novela no es otro que el peronismo que, por supuesto, también hace sentir su impacto en el seno de esa oposición diametral:

—Tengo entendido que el gobierno nacionalizó los ferrocarriles hace dos años —explicó—. Eran propiedad de capitales extranjeros: foráneos, dicen aquí. Me lo contó Lamaison, el pianista —dijo, y empezaron a caminar—. Tú sabes que él se cartea constantemente con su familia, sobre todo con el hermano, que es político.

—¿Estás intranquilo? —preguntó ella. (p. 47)

Queremos detenernos en este fragmento porque consideramos que condensa muchos aspectos e implicancias fundamentales de la oposición locales/extranjeros. En primer lugar, aparece la idea del peronismo como un movimiento social y político que vuelve a instaurar un debate que, como vimos anteriormente, se remonta a los orígenes de la discusión nacional. Gramuglio lo define, de hecho, como un verdadero parteaguas en la historia argentina de la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, tenemos esa pregunta casi fuera de contexto, al menos teniendo en cuenta los andariveles de la charla, que le hace su esposa a Juan, como si, por algún motivo, esa nacionalización llevada a cabo por el peronismo significara para ellos algún tipo

de riesgo. Y eso está directamente ligado al que consideramos el tercer aspecto a tener en cuenta en este fragmento: la expresión “dicen aquí”, a través de la cual Juan toma distancia y se posiciona a sí mismo como extranjero en su propio país, estableciendo una separación que no parece ser solo geográfica sino también política e ideológica, tal como confirman las dudas y suspicacias que generan en él todo lo que tenga que ver con el peronismo. Su situación podría reformularse, básicamente, en los siguientes términos: si el peronismo se postula como patria, en oposición a aquella idea de colonia que vimos aparecer ya en el nombre de pueblo, él se consideraría a sí mismo extranjero. En ese sentido, no debería sorprender que, en la oposición mencionada, Juan aparezca en la novela del lado de los extranjeros. De hecho, es descrito en los siguientes términos: “extranjero cretino” (p. 135), “extranjero rico” (p. 130), “desafortunado extranjero” (p. 129) y esa confusión, que pronto devendrá fatal malentendido, tiene que ver con la apariencia que le dieron los años viviendo fuera del país y con un voluntario “disfraz” que, de un modo similar al que veremos en otro capítulo respecto al personaje del Che Guevara de Abel Posse, él mismo compone no solo con “esa vestimenta extranjera que nunca nadie había visto ni imaginado que pudiera existir” (p. 100), un bigotín y el pelo engominado sino también a través de la propia lengua, elemento siempre central en estos textos que venimos analizando, porque “podía hablar el español con acento extranjero” (p. 113). En otras palabras, ahí donde Arlt aglomeraba en una misma lengua nacional a locales e inmigrantes, Luján hace el movimiento inverso y transforma en un otro, en un extranjero, a un argentino.

Ahora bien, hay otro componente de la paradójica condición extranjera de Juan que, en este caso, ya no es tan voluntario y tiene que ver con lo que le ocurre al salir

del país una vez que decide marcharse en dirección a Estados Unidos, vía Río de Janeiro, en un barco uruguayo, como si la extranjería fuera algo puramente geográfico y binario que se activara y desactivara en un momento concreto; esto es, de una vez y para siempre: “Después, aquello que ya no se veía había sido Argentina: ahora, además de no tener nada, era un extranjero” (p. 69).

Entendemos que esa frase también resulta bastante funesta en tanto reafirma el aspecto siempre negativo de la extranjería, aun en un momento en que se supone que Juan está cumpliendo su anhelo de dejar el país para encontrar un mejor horizonte de vida. Por otro lado, la mirada del extranjero hacia el local, hacia el argentino, también es despectiva o, al menos, indiferente: cuando al ver el busto de Eva Perón en el hall de la estación de Rincón del Gaucho, su esposo, en clara oposición a todo lo que representa el peronismo, le aclara a Lidia que eso “no siempre fue así”, el narrador enfatiza que lo hace “en vano” porque, al no haber estado jamás en un sitio semejante, a ella “le daba un poco igual lo que veía y hasta lo que su esposo se obstinaba en enseñarle o retratarle” (p. 98). Lo curioso es que esa indiferencia parece motivada, si se nos permite el juego de palabras, precisamente por el peso de la “diferencia”. Es decir, por tratarse de un lugar que nada tiene que ver con “la Praga de Carlos IV”, en la que vivió la mitad de su existencia, ni con Nueva Orleans, donde vivió la otra mitad, ni mucho menos con las grandes capitales europeas a las que viajó. Lidia, por el contrario, “se había mantenido al margen de esa otra parte del mundo que hallaba improvisada y siempre a medio acabar” (p. 98).

Devenido, entonces, extranjero en su propio país de origen, Juan comparte esa idea de lo inacabado que, de hecho, aparece en una de las descripciones al recorrer su pueblo natal, y a eso se le añade, otra vez, la dependencia involucrada en el término tan peyorativo de “colonia” que, además de dar nombre al pueblo, también parece definirlo:

Intentó hacer el trayecto hasta la plaza yendo por los retazos de sombra que empezaban a proyectarse desde las fachadas de las casas, todas bajas y de aspecto incompleto, con ventanas a medio cerrar que escondían los ojos de la colonia. (p. 111)

Además de estar claramente contrapuestos, locales y extranjeros ni siquiera pueden aproximarse a reducir el abismo que los separa, ya que ignoran por completo el mecanismo mismo de la empatía, a tal punto que ese “ímpetu latino” que Lidia no comprende porque implica gestos, modos, despilfarros y una aparente alegría nunca acorde a la realidad, es descrito nada menos que como un “germen” (p. 99). Y lo que del lado europeo constituye, para ella, un desinterés absoluto en informarse acerca de un destino que no solo está conociendo sino que además remite al pasado y a la propia identidad de su marido, funciona, al revés, a modo de confusión absoluta entre las distintas nacionalidades que, sin ningún tipo de escrúpulos, son intercambiadas, negando así las particularidades identitarias de cada país. Esa confusión intencional, adrede, que ya encontramos antes en el análisis de Piglia y que, como vimos, la imagología llama “género próximo” en tanto se opone a una diferenciación específica del país en cuestión, es, de hecho, una constante en muchos de los textos argentinos sobre esta temática y, como vemos, no

falta tampoco en *Moravia*: “—Sí, sí: polacos, checoslovacos, húngaros, es lo mismo. Llévala a la parada de una buena vez —expresó con modos ramplones—” (p. 144).

Reformulando, decíamos que esa incomprensión total e irreconciliable entre locales y extranjeros que desemboca en el trágico desenlace de la historia encontraba una suerte de epicentro y de excepción que confirma la regla en la figura paradójica del cónsul argentino que, por un lado, deviene en una especie de santo protector de los extranjeros y hasta une a la pareja, aunque, al mismo tiempo, parece dejarlos totalmente indefensos y a la deriva al decidir no asistir a su boda. Por otro lado, en la propia arquitectura de la novela hay otro recuerdo que también aparece con mucha recurrencia y, por eso mismo, funciona como contrapunto de aquella escena fundamental de la unión, y tiene que ver con la decisión unilateral que toma Juan de regresar a la Argentina para vengarse de su familia. Lo interesante es que la génesis de esa idea aparece en forma de analepsis, aunque enmarcada en el presente mismo de la trama, como si, en beneficio de ésta, se estuviera poniendo en juego una especie de chance remota de modificar el curso de un final que parece escrito de antemano, tal como demuestra el recurrente uso del período hipotético de segundo tipo que, como se sabe, expresa una condición de posibilidad muy difícil de cumplir: “Me gustaría que cambiaras de idea, dijo la esposa como si existiera alguna posibilidad de eso” (p. 27). Al mismo tiempo, ese permanente replanteo sin verdadera esperanza de cambio, va configurando una progresiva y misteriosa revelación por parte de la esposa que podría asociarse a lo que entiende Genette por prolepsis o anticipación de un suceso futuro dentro de la narración:

Y ella entendió que la vieja promesa de su esposo no había sido nunca el simple y llano regreso: no radicaba solamente en volver siendo un hombre venturoso y por qué no afortunado. Cumplirla, tal y como se lo había prometido, acarrearía algunos movimientos más. (p27)

A lo largo de la novela, se presentan, además, varias analepsis que nos permiten conocer gradualmente algunos rasgos de la historia de los personajes, siempre motivadas por alguna situación del presente que los impulsa a recordar su pasado. Eso ocurre, por ejemplo, en la escena en la que, recién llegados a la Argentina, Lidia no puede evitar quejarse en checo de la impericia de un policía argentino:

En ese lapso más o menos interminable recordó a la policía secreta alemana deambulando por las calles de la Checoslovaquia ocupada, entrando de mala gana en cafeterías y tiendas (...) Tragó saliva y maldijo la hora en que soltó aquella frase inoportuna. (p. 31)

Con el objetivo de realizar un análisis sistemático de esas analepsis, nos abocaremos, a continuación, a estudiar la estructura de esta novela que, en efecto, consta de dos partes. La primera tiene diez capítulos y, la segunda, doce. La primera parte está íntegramente formada por una oscilación regular entre el presente de la narración (los capítulos impares) y las analepsis (los capítulos pares). En ese sentido, podríamos establecer el siguiente esquema para explicar la estructura de la primera parte de la novela:

PRESENTE

Capítulos: 1 (llegada en barco a la Argentina); 3 (discusión con el policía de inmigraciones); 5 (espera en el bar de la estación antes de viajar al pueblo); 7 (viaje a bordo del tren rumbo a la provincia de Mendoza) 9 (continuación del viaje en el mismo tren) 11 (llegada a destino).

ANALEPSIS

Capítulos: 2 (comienzo de la relación de Juan y Lidia) 4 (vínculo tortuoso de Juan con su madre con la muerte de Gardel como telón de fondo); 6 (infancia de Lidia e historia de sus padres); 8 (estadía de Juan Kosic en Buenos Aires y viaje a Nueva Orleans); 10 (Revelación sobre el destino del abuelo Pavel).

Por supuesto, también aparecen varias elipsis en la novela que posibilitan distintos saltos en el tiempo y la condensación de determinados momentos y escenas claves, sin necesidad de dar cuenta exhaustiva de cada viaje o cada trámite de llegada. Ahora bien, de acuerdo con aquel esquema podemos observar, en la primera parte del libro, una construcción simétrica entre tiempo presente y analepsis. Es decir, a cada capítulo impar que narra la acción de los personajes en el presente, le sigue, casi a manera de sombra, otro capítulo par que ofrece un *flashback* acerca del contexto en el que fueron desarrollando paralelamente sus vidas.

La primera conclusión que podría sacarse al respecto es que la estructura de esa primera parte tiene como objetivo plantear en profundidad y, a varios niveles,

(escenarios, tiempos y hasta historia familiar) la trama general del libro; mientras que el presente mucho más lineal de la segunda mitad parece ganar en ritmo y velocidad, al mismo tiempo que, en el desenlace, se produce lo que Genette llama la “pausa” o “detención temporal de la narración”.

Lo cierto es que, ya desde el principio de la novela, el narrador nos lleva al pasado para presentar los antecedentes de los personajes y su historia, lo cual, por supuesto, cumple el propósito de explicar sus más profundas motivaciones personales y, por lo tanto, cómo fue que llegaron a la situación actual. Por otro lado, existen algunos cruces dentro de esa estructura simétrica, como cuando en pleno capítulo 7, es decir uno de los que pertenece a la narración del presente, se inmiscuye un recuerdo fundamental de Lidia a partir de un parecido físico: a bordo del tren nacionalizado, un anciano tullido y con gorra de marinero le hace acordar a su abuelo Pavel Míclav, asesinado a sangre fría por un oficial nazi. Así como marcábamos la importancia de la escena a partir de la cual Juan y Lidia se conocen, también esta referencia al abuelo Pavel, en la que se vuelven evidenciar las extremas consecuencias del odio al extranjero, adquiere gran relevancia de acuerdo con el rol que cumple dentro de la estructura de la novela. Es decir, al mismo tiempo que la referencia al abuelo Pavel Míclav constituye una analepsis dentro del presente, también implica una prolepsis, en el doble sentido de que ese recuerdo oscuro que entristece y angustia a Lidia no solo será explicado recién en el capítulo 10, es decir, justo al final de la primera parte, sino que también anticipa el trágico final que se avecina y que, como decíamos anteriormente, también es consecuencia de la incompreensión.

Hasta ahora nos detuvimos, sobre todo, en las analepsis que predominan en *Moravia*. Ahora es momento de observar cómo esa forma de anticipación aparece también configurada a nivel espacial. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, para llevar a cabo su calculado regreso al país, Juan Kosic se vale del recurso de un pequeño bolso que nunca suelta y, en cierto modo, cumpliría la función de los cajones, cofres o armarios que Gaston Bachelard define en *La Poética del espacio* como ensueños de la intimidad:

verdaderos órganos de la vida psicológica secreta, sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad. (1983, p. 111)

Ese pequeño habitáculo del secreto que, además, tiene la característica de ser portátil y está en permanente riesgo de ser inspeccionado, descubierto o robado empieza a poner de manifiesto lo endeble y frágil que resulta la intimidad de Juan a tal punto que, con mucha frecuencia, teme perder su bolso y, por supuesto, lo que esconde. En ese mismo sentido, podríamos decir que en *Moravia* el espacio funciona también como anticipo o adelanto de lo que va a ocurrir. Por ejemplo, cuando una mujer a la que obligan a bajarse del tren le hace un gesto al bandoneonista de que le van a cortar la cabeza, dicha premonición aciaga parece estar indisolublemente ligada a la propia construcción del espacio: “De un modo mecánico, volvió a acariciar la cabellera de su hija y se sumergió en el paisaje desconocido y algo hostil que pasaba como proyectado frente a sus ojos” (2017, p. 63). O también:

Sin muchas expectativas de que sus plegarias surtieran efecto, se recostó contra la ventanilla y suspiró. Todos los malos presagios estaban ahí fuera, arrullados cerca de las vías, agazapados y a la espera del zarpazo final. Pudo sentirlo como se siente un pinchazo, un arañazo profundo, una cruel desilusión. (p. 81)

La propia monotonía pampeana, por su parte, también contribuye, y mucho, a esa clara amenaza espacial, un tópico que parece prestado desde los tiempos de la fundación de la nación argentina y que, a diferencia de lo que veíamos en las novelas de Piglia, no despierta reminiscencias épicas, sino angustia y hartazgo: “El paisaje que aparecía más allá del cristal era siempre el mismo y por lo tanto carecía de cualquier referencia espacial” (p. 92). La inmensidad del campo argentino, su monotonía, repercute con sus tonos sombríos en la actividad reflexiva de los personajes y ese pensamiento los lanza, invariablemente, al extravío. En ese sentido, el regreso de Juan Kosic a su pueblo natal luego de quince años estará signado por una gran cantidad de recuerdos e imágenes que, tal como explica Bachelard en *La Poética del espacio* remiten a la idea de toponálisis, aunque la diferencia, en este caso, es que no se trata necesariamente de recuerdos agradables: “Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios” (1983, p. 39-40).

Pese a tratarse de un lugar perdido del mundo que, no obstante, fue cambiando considerablemente de apariencia, él es capaz de reconocer cada espacio por lo que hizo o, mejor dicho, por lo que le hicieron durante su infancia: los rincones donde lo retaron, donde lloró y donde decidió irse para siempre de allí. Asimismo, el recuerdo

que Juan Kosic tiene de su casa también permanece intacto porque, tal como dice Bachelard, si esa vivienda “se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados” (p. 38). Y, en ese sentido, la gran complicación de la pensión es, sin lugar a dudas, un sintomático pozo en desuso que parece remitir a lo que Henri Lefebvre llama el área obscena, “donde transcurre todo aquello que no puede ni debe hacerse en la escena: lo inadmisible, lo maléfico o lo prohibido tiene su espacio oculto a un lado u otro de una frontera” (2013, p. 95).

Al mismo tiempo que simboliza ese sitio obsceno en el que se producirá la pausa o detención temporal de la narración, el espacio aciago del pozo también es anticipado permanentemente en la novela mediante la condición de lo opaco, la penumbra, lo apagado y otras descripciones relativas a lo oscuro que, en ningún caso, adquieren un matiz positivo, ni siquiera como refugio ante las altísimas temperaturas de la zona. Es que esa oscuridad, tan propia del espacio cuya esencia no se modifica ni siquiera con el incipiente desarrollo industrial que promueve el movimiento peronista, también funciona como anuncio o analepsis de lo que será el final del protagonista.

De acuerdo con los conceptos desarrollados por Genette en *Figuras III*, habíamos convenido en que la figura de orden temporal que predomina en la novela *Moravia* de Marcelo Luján es la de la analepsis. Eso ocurre, sobre todo, en la primera parte del libro que presenta, a su vez, una constante oscilación entre los capítulos impares, que narran el presente de la historia, y los capítulos pares, que se remontan a distintos momentos del pasado y el origen checo de las respectivas

familias de los protagonistas. Por otra parte, veíamos que las analepsis contaban con dos grandes epicentros que, a su vez, mantienen un vínculo entre sí. Por un lado, la escena en que Juan y Lidia se conocen, esa tregua mínima en el abismo existente entre locales y extranjeros, y, por otro lado, la irrupción del recuerdo de Pavel, un judío asesinado a sangre fría por un oficial nazi. Asimismo, vimos también que ese predominio de lo anticipatorio no se limita a esa figura de la analepsis, sino que aparece también en la propia construcción del espacio que establece esta novela, sobre todo en lo que respecta a la monotonía del campo argentino que, a diferencia de la condición mítica que adquiría en *La ciudad ausente*, aquí se convierte en un elemento totalmente negativo que también funciona como un funesto presagio de lo que será el desenlace de la novela. Por otro lado, al igual que sucedía en *La ciudad ausente*, el marco temático que adquiere en *Moravia* la referencia a *El extranjero* de Camus, como epígrafe, epílogo y, por supuesto, condición de posibilidad en tanto la novela desarrolla la crónica policial que Meursault lee en la cárcel, le sirve a Marcelo Luján como escala en la dirección que toma hacia una cultura relativamente lejana y exótica como es para los argentinos la checa, a través de una referencia muy conocida de ese gran centro que constituye el sistema de la literatura francesa. Ahora bien, hay otro análisis interesante que puede hacerse respecto a la inclusión de ese marco referencial que establece la novela en torno a Camus. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, al escribirla, Marcelo Luján ya hacía cuatro años que se había instalado en España y su novela se publicó, de hecho, en una editorial de ese país, lo cual explicaría cierta preocupación más dirigida a hacer eficiente la trama que a indagar, como hacía por ejemplo Piglia, los siempre enigmáticos y polémicos orígenes de la patria. De hecho,

las propias referencias a elementos emblemáticos del universo argentino como Carlos Gardel, la pampa productora de la famosa carne argentina y el peronismo parecen más orientados a llamar la atención de un público extranjero que a interpelar a sus propios compatriotas y eso, en algún punto, también remite a la elección de Camus que, como veíamos en el capítulo de los escritores franceses que viajaron a Praga, a diferencia de Apollinaire y Breton, lejos de sentirse parte del lugar que visita, se adhiere en cierta forma a esa extranjería tan abordada en la literatura de Franz Kafka. Es decir que, en el marco de este libro que se da a conocer fuera del territorio argentino, el destino trágico de Juan parece formar parte de una compleja constelación literaria que remite al propio Albert Camus sintiéndose extraño en una ciudad europea en la que tanto Apollinaire como Breton se reconocían y, a través de la figura de Camus, remite también a ese auténtico extranjero en su propia ciudad al que buscaba el protagonista de *La muerte feliz* y que no es otro que el mismísimo Franz Kafka, a pesar de que no se lo mencione explícitamente, lo cual, teniendo en cuenta los atributos de su obra, en algún punto no hace más que enfatizarlo. Es decir que la referencia a *El extranjero* de Camus funciona en *Moravia* no solo como escala o intermediario de sistemas literarios que, como el checo, resultan mucho más lejanos (lo cual vimos, también, en *La ciudad ausente*), sino también como notable puesta en abismo de esa furiosa oposición entre locales y extranjeros que, insistimos, recorre todo el libro y, en especial, de esa figura tan trágica, literaria y trascendental que es la del extranjero en su propio hogar encarnada, en este caso, por Juan/Jan, pero con el respaldo intertextual nada menos que de dos figuras centrales de la literatura internacional como son, sin lugar a dudas, Albert Camus y Franz Kafka.

4.5 Conclusiones

En este recorrido por distintas novelas argentinas del siglo XX puede advertirse, además de algunas semejanzas y diferencias en los motivos y abordajes de la inclusión de lo checo o checoslovaco, cierta graduación o *in crescendo* en lo que respecta a la utilización de esa temática. En primer lugar, vimos que Arlt introduce lo checoslovaco como parte del muestrario de la enorme transformación de la sociedad argentina y de la ciudad de Buenos Aires que, a diferencia de otras expresiones que la consideraban un mero agente contaminador del idioma, él la toma como un elemento de expresividad literaria que, a través de un verdadero conglomerado con ciertos rasgos de estilo pastiche da cuenta de esa modernidad periférica que vive la argentina a principios del siglo XX. Por otro lado, se posiciona a favor de la misma al utilizar técnicas vanguardistas de indudable origen urbano y defender su capacidad de trabajo y los remotos orígenes de su complicado apellido contra los ataques de quienes, recostados en la placidez más absoluta, solo eran capaces de ostentar su linaje.

Ya en Filloy, lo checoslovaco, encarnado en ese personaje llamado Jaroslav Kopecky pero también “Fortunato” que defiende el capitalismo y el valor de la limosna como un modo de tender un puente con su pasado de gerente de banco en Praga, aparece también dentro de ese cuerpo de inmigrantes ambiguos y duales que ostentan un pasado bastante glorioso y un presente marginal que los presenta como una posible metáfora del país, en tanto ya no son vistos como lo otro ajeno sino

como un nosotros más complejo que también parece tener, al menos, dos caras y dos nombres.

En Piglia, por su parte, vimos que tiene lugar la utilización de los inmigrantes casi a manera de prótesis de ese vacío siempre latente que se localiza en el propio origen argentino y, a la vez, establece ciertos vínculos con esa otra ausencia, esa otra falta que constituyen los desaparecidos de la última dictadura militar y las políticas neoliberales que le sirvieron como complemento económico. A pesar de no ser propiamente checos, no deja de sorprender que los inmigrantes que mejor parecen funcionar como reflejo de semejantes cicatrices sean, precisamente, los centroeuropeos quienes, a través de su extrema marginalidad y su propio desgarramiento entre la pertenencia cultural a Occidente y el formar parte políticamente del bloque oriental, encarnan, en cierta forma, esas ausencias argentinas que, como toda ausencia, nunca se extingue del todo, sino que va tomando distintas configuraciones a través de los años: desde el origen, como decíamos, siempre problemático y polémico del país hasta la implementación de una despiadada dictadura militar autoproclamada “proceso de reorganización nacional” que no deja de remitir, en algún punto, a ese otro exterminio que también se autoimpuso el mote eufemístico de Conquista del Desierto.

Por último, la extranjería en Marcelo Luján parece estar mucho más en relación (y en confrontación) con lo que esa categoría significaba durante el peronismo: un otro que había que enfrentar en tanto se posicionaba del otro lado de la soberanía nacional y el rechazo a las políticas económicas y entreguistas de la década infame. Como indica su propio título, en *Moravia* lo checoslovaco también tiene una presencia muy fuerte a través del origen familiar de los protagonistas, aunque, al

mismo tiempo, veíamos que esa categoría cultural aparece muy mediada por el marco de referencia de *El extranjero* de Albert Camus que no solo aparece en el epígrafe y en el epílogo sino que, además, se vuelve condición de posibilidad de la novela al tomar una anécdota de Meursault y desarrollar, en el contexto de una trama policial, la figura de un ferviente antiperonista que, con ciertas reminiscencias a las figuras del propio Camus y también de Franz Kafka, encarna la extrema y desahuciada paradoja de ser extranjero en su propio hogar.

En todo este itinerario en el que, como vimos, no faltan recurrencias ni líneas de continuidad, la utilización del motivo checoslovaco o centroeuropeo parece estar, por supuesto, ligada a las condiciones individuales de cada escritor y sus respectivos contextos históricos. No obstante, advertimos que ese europeo aparentemente exótico que es el checoslovaco, el húngaro, o el polaco (las fronteras, como vimos, se diluyen por motivos tanto históricos como culturales y por tratarse, justamente, de una Europa mucho menos conocida) constituye una fuente de identificación bastante ajustada que parece reflejar, al menos en cierto punto, la propia naturaleza de Argentina como un país a caballo entre dos mundos, con una lengua y cultura trasplantadas que, sin estar en Europa, participa, en muchos aspectos, de las discusiones que tienen lugar en el viejo continente.

5. Un fantasma recorre Praga, el comunismo y su caída en tres novelas argentinas

Cuando en el marco teórico citábamos a Gramuglio a propósito de la necesidad de ubicar a la literatura argentina en una compleja red de relaciones internacionales, nos referíamos también a una cuestión muy concreta, que, tal como vimos, formula explícitamente Borges en “El escritor argentino y la tradición”: la intensidad con la que ciertos sucesos internacionales, en este caso europeos, repercuten no solo en la sociedad sino también en la producción literaria argentina. Dicho esto, ese gran conglomerado de sucesos históricos tan distantes y significativos como la Revolución rusa, la crisis de los misiles, la Revolución cubana, la implementación del comunismo en una parte considerable de Europa, la Primavera de Praga, la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia, la caída del muro de Berlín, la Revolución de Terciopelo y hasta la separación de Checoslovaquia⁷ repercutió y probablemente siga repercutiendo en muchos aspectos de la sociedad argentina pero, sobre todo, en el que más nos interesa en esta investigación; cierta “educación sentimental” acerca del contexto del mundo, de la que prácticamente ningún argentino ha quedado exento.

Gracias al repaso histórico de Josef Opatrný podemos ir entendiendo los motivos por los que la situación y el entorno de un país tan lejano lograron repercutir en el ámbito local. Además de contar con una importante comunidad de checos y eslovacos, Argentina mantuvo importantes relaciones comerciales con

⁷ En efecto, consideramos que no debería desestimarse, en el contexto de nuestro análisis, la importancia de la pérdida de “Checoslovaquia”, por tratarse de un nombre que, a los ojos de Latinoamérica, constituía una especie de marca registrada, una palabra con una sonoridad potente que no dejaba de despertar asociaciones mentales de extrañeza, afecto y atracción.

Checoslovaquia: “A pesar de los daños causados a estas relaciones por la crisis mundial de principio de los treinta, Argentina mantuvo la posición como mayor socio comercial de Checoslovaquia en América Latina” (2014, p. 34).

Y volviendo al ámbito de los equívocos, no deja de sorprender que muchos argentinos sigan utilizando, incluso en la actualidad, el término Checoslovaquia para referirse a la actual República Checa; aunque, en nuestra opinión, hay un equívoco un poco más extendido aun y más difícil quizás de advertir que es la creencia de que el cambio de nombre de Checoslovaquia a República Checa (o Chequia) no responde a la separación del país, sino más bien al cambio político que, en realidad, sucedió tres años antes con la Revolución de Terciopelo. En ese sentido, existiría una asociación casi absoluta entre Checoslovaquia y la idea de un país comunista perteneciente al eje soviético que, entre tantos equívocos, no sería del todo improbable que continuara existiendo hasta el día de hoy.

Entre las fuertes críticas que el escritor Jan Novák (2020) realiza contra el que probablemente sea el primer o, como mínimo, segundo escritor checo más conocido en Argentina, se inmiscuye una idea que él arroja también con afán polémico, aunque podría pensarse, sin problemas, como una observación muy lógica y hasta reflexiva acerca de su obra: la idea de que el enorme interés que despertaron los libros de Milan Kundera en Sudamérica y, agregamos nosotros, particularmente en Argentina, radica en la fascinación por acceder con lujo de detalles a cómo era eso que, si se nos permite el oxímoron, podríamos llamar la vida privada durante el comunismo.

En la misma línea, Gramuglio afirma que los grandes acontecimientos políticos europeos incidieron en el campo literario argentino determinando buena parte de su dinámica: agrega que, incluso en los años treinta, a pesar del estalinismo, la Revolución Rusa seguía alimentando una serie de imágenes románticas que, como toda imagen, no tenían que ver necesariamente con la realidad. Por otro lado, esos acontecimientos históricos también tuvieron la particularidad de generar en la sociedad argentina fuertes divisiones, tal como ocurriría más tarde también con el franquismo y la Segunda Guerra Mundial, lo cual nos lleva a sospechar, en clave imagológica, que si tuviéramos que concebir una posible imagen asociada hoy a la Argentina sería justamente esa: la de un país dividido casi en dos mitades tan simétricas como irreconciliables (lo cual, en Argentina, se expresa popularmente diciendo que todo termina generando un Boca-River). Y eso mismo explicaría que, desde hace ya por lo menos una década, una de las palabras más utilizadas en el ámbito político y también periodístico para caracterizar semejante fenómeno sea la palabra “grieta”.

Lo curioso, volviendo al ámbito del comunismo y, en concreto, la Revolución rusa es que ni siquiera pudo escapar a ese vaivén de reacciones una publicación como *Sur* que, de antemano y debido al linaje de sus principales representantes y colaboradores, imaginaríamos (el uso de esa palabra es deliberado) bastante ajena. Sin embargo, no solo hubo artículos (como, por ejemplo, los de Waldo Frank) que rescataban, en su momento, algunos aspectos de la Revolución rusa, sino que también Gramuglio hace observar algo que nos parece mucho más sintomático y es que la ruptura explícita de la revista con el comunismo recién se hará pública en

una nota que, con el título “A los comunistas”, denunciaba abiertamente el acuerdo entre Hitler y Stalin, y apareció en el número 67, esto es en abril de 1940.

A propósito de esa notable intensidad con que repercuten los grandes acontecimientos europeos e internacionales en el ámbito argentino vamos a concentrarnos, entonces, en este capítulo, en la serie de adhesiones, rechazos, impresiones, reflexiones, fantasías y acompañamientos que generó el comunismo instaurado en tierras checas, pero sobre todo su caída, porque en eso que intentamos pensar como la representación imaginaria en la literatura argentina de la dimensión praguense hay espacio también para una categoría o imagotipo que podríamos asociar a una Praga revolucionaria en un sentido deliberadamente ambiguo, toda vez que puede remitir, siempre desde la perspectiva argentina, tanto a la Praga del comunismo como a la Praga que acaba de desprenderse de él; y veremos que, en sintonía con la idea de palimpsesto, ambas posibilidades parecen coexistir, de algún modo, en algunas obras de la literatura argentina; al igual que conviven los términos Checoslovaquia, Chequia y República Checa. Ni hace falta decir que muchas de esas imágenes con las que la literatura argentina parece reaccionar al impacto de esos grandes hechos de la historia internacional pueden llegar a ser a veces incoherentes, contradictorias y también irracionales, pero consideramos que eso mismo las vuelve, en algún punto, material literario.

Tal como sucederá en el capítulo sobre la inclusión de motivos relacionados a la figura de Franz Kafka en la literatura argentina, sería casi imposible y, sobre todo, inconducente realizar un listado exhaustivo de todos los libros de ficción sobre el comunismo. En este recorrido, por lo tanto, vamos a analizar tres novelas muy

distintas entre sí que, sin embargo, no solo tienen en común haber aparecido con un intervalo de ocho años sino también el hecho de que cada una de ellas incorpora, a su manera, el tema del comunismo en Praga y, sobre todo, su caída luego de la Revolución de Terciopelo en el año 1989: *Los cuadernos de Praga* (1998) de Abel Posse, *Frenesí* (2006) de José María Brindisi y *Destino Praga, estación París* (2014) de Sergio Faraudo.

5.1 Abel Posse en busca del Che perdido

Ya en el mismo prólogo de *Los cuadernos de Praga* (1998) de Abel Posse, un autor acostumbrado al abordaje de temas vinculados con la historia y la utopía como demuestran, por ejemplo, *Los bogavantes* (1968), *La boca del tigre* (1971) y *Los perros del paraíso* (1983), se anuncia un tema que atravesará todo el libro: la pugna entre los géneros de la novela y la biografía y, al mismo tiempo, la asociación de la figura del escritor con el ámbito de la magia: “Todo novelista puede, como un mago, transformar la muerte en destino y la historia seria y cronológica en realidad humana” (2017, p. 12).

Se trata de un anticipo importante, en tanto empieza a explicar, además, el protagonismo que adquiere en esta novela polifónica el escenario de la ciudad de Praga que, retomando la frase de Breton usada a manera de título por Angelo Maria Ripellino, es presentada también en el prólogo como una ciudad mágica.

Asimismo, es interesante que, en esa misma entrada al texto, Abel Posse revele que empezó a escribir el libro a partir de una frase de Mijaíl Bajtín (“la novela es el triunfo de la vida sobre la ideología”), un autor cuyas ideas, en efecto, pueden

ayudar a esclarecer algunas cuestiones de esta novela⁸. Aunque encuentra ciertos antecedentes en autores como Cervantes y Rabelais, Bajtín atribuye la característica de la polifonía a una invención específica de la novela de Dostoievski opuesta a la canalización de una única verdad o cosmovisión que suele caracterizar a la tradición del humanismo y presenta, en cambio, algo del orden de lo indeterminado o abierto, múltiples perspectivas a partir de lo que Bajtín llama “una auténtica polifonía de voces autónomas” (2003, p. 15). Entre las consecuencias de este tipo de novela podemos detectar la invalidez de un “único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor” (p. 15) que deja lugar a la “pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes” (p. 15). Es decir que lo que parecen configurar es una imagen novelesca y múltiple de la realidad que, al mismo tiempo, se muestra de una forma tan inacabada como abierta. Creemos que la construcción que en *Los cuadernos de Praga* aborda Abel Posse de un personaje tan icónico como el Che Guevara presenta, en efecto, algunas características de la novela polifónica y, a continuación, intentaremos explicar de qué modo.

Los cuadernos de Praga es una novela polifónica porque cuenta no solo con una permanente oscilación entre la primera y la tercera persona del singular y entre el tiempo pasado y presente, sino también porque pone en juego un despliegue de múltiples voces, entre las cuales podemos mencionar, por ejemplo, la del propio Che (que, como ya veremos, se fragmentará, a su vez, en otras tantas subjetividades), la de los colaboradores del narrador: entre ellos, el periodista Ulises Estrada, el

⁸ Por supuesto, no siempre sucede que un novelista tenga conciencia acerca de los textos teóricos que pueden ser útiles a la hora de analizar sus obras, pero en este caso creemos que Posse da en el clavo con dicha mención.

conocido biógrafo Jon Lee Anderson y Vlášek, agente de los servicios checos ligado al KGB, quienes brindarán distintos datos y apreciaciones acerca de Guevara; la de los hispanistas checos que conoce el Che durante su estadía, representados, principalmente, por la figura de la guía y traductora Rosevinge; y la del propio autor Abel Posse que aparece, sobre todo, para interactuar con quienes aportan información, tal como sucede en cualquier entrevista realizada con el propósito de hilvanar una biografía. Y esto último nos conduce a aquella pugna a la que hacíamos referencia anteriormente entre un género lineal y esquemático como es el de la biografía⁹ y una forma mucho menos rígida como es el caso de la novela. Ambos géneros se miden, contrastan y rivalizan en la propia estructura del libro. Un ejemplo bastante claro tiene lugar en uno de los capítulos de la novela en que el narrador/escritor (vinculado, por supuesto, al plano literario) mantiene un debate en algún momento de 1997 en Buenos Aires con Jon Lee Anderson, a quien le reconoce haber acumulado una enorme cantidad de datos para escribir la más completa “de las cinco o seis biografías que exaltan a Guevara” (2017, p. 145). Sin embargo, como veremos muy pronto, eso no parece ser suficiente y, de hecho, en el marco de una discusión sobre la potencia simbólica a nivel mundial del espíritu de rebeldía encarnado por el Che, el narrador se permite deslizar cierto escepticismo al argumentar que ese poder simbólico no deja de resultar redituable para muchos y enseguida advierte y denuncia la incapacidad del biógrafo para moverse en otros terrenos un poco menos estructurados que los que suele frecuentar: “Anderson está incómodo. Prefiere seguir en el campo documental y analítico” (p. 149).

⁹ Al menos de acuerdo con la idea clásica de la biografía como texto narrativo que debe seguir un orden cronológico muy claro y cuenta con una introducción en la que se presenta al personaje, un desarrollo que da cuenta de las dificultades que atravesó hasta convertirse en alguien relevante y una conclusión que intenta explicar el alcance de su legado.

No obstante, en tanto novela polifónica, el género de la biografía no deja de tener cierto lugar en *Los cuadernos de Praga*. Aparece, de hecho, en el esquemático resumen de la vida del Che que se ofrece en el apéndice del libro y también en varios capítulos encabezados por breves títulos con una escueta referencia espacio temporal (“BUENOS AIRES 1993”, “LA HABANA 1995”), y distintos verbos de habla (“HABLA”, “ME CUENTA”); mientras que lo novelesco tiene lugar, sobre todo, cuando se cuentan los paseos y deambulaciones del Che Guevara por Praga y el propio proceso de escritura que él mismo lleva a cabo en distintos lugares como, por ejemplo, el emblemático bar Slavia situado justo enfrente del Teatro Nacional y que, en el caso de acceder a una mesa cercana a las ventanas, como de hecho intenta hacer el Che en la novela, permite disfrutar estupendas vistas del Castillo de Praga y del Puente de Carlos. En ese mismo bar, además de escribir, el personaje del Che comienza a obsesionarse con una pintura:

Escribo en el Slavia, sobre el Ultava¹⁰-Moldava. Este café se destaca por un enorme óleo realizado con el sentimentalismo del fin de siglo. El enorme cuadro ocupa el muro opuesto a la entrada y emerge entre la densa humareda de las pipas y los papiroschkas soviéticos. Representa un caballero de frac. Hay un piano y una estilizada silueta de mujer, una aparición, se ve, que tortura al caballero. El fantasma no pierde su provocadora corporeidad. Pero es inaccesible para la sensualidad del caballero sentimental y abrumado en su febrilidad alcohólica. Ella está " del otro lado" y él bebe y la ama sin consuelo. En el estrado de siempre, la orquesta toca por enésima vez Noches de Moscú. (p. 36)

¹⁰ Así en el original.

Aquí, en este café, contra la pared de espejos del fondo, hay este enorme óleo que me sigue fascinando. Es un delirio finisecular, pesadamente romántico: el señor de frac, con cabellera de poeta. Desesperado, con la cabeza contra el brazo y la pierna despatarrada hacia un lado de la mesa. Está ante la aparición de una mujer etérea, transparente, sensual. Desnuda bajo sus tules, sensual en la muerte. (p. 102)

Aunque nunca lo menciona de manera explícita, está claro que el cuadro en cuestión se trata de *El bebedor de absenta* (1901) de Viktor Oliva, aun cuando, en realidad, el Che no podría haberlo visto nunca porque, de hecho, fue colocado en la parte trasera de la cafetería desde su reapertura en 1997, aunque sí atraía al propio Václav Havel, según contó en una entrevista con Radio Praga Internacional Zuzana Matějková, quien, en su momento, fue dueña del bar.

El señor Václav Havel solía sentarse a aquella mesita al fondo. Hoy tenemos ahí su fotografía. Ese era su sitio preferido. Al lado del cuadro titulado Bebedor de Absenta, junto a la ventana con la vista a su casa. Él solía sentarse aquí entre los fumadores, porque antes fumaba bastante. Ese era su lugar. (Casado, 2017)

Es decir que la pugna que atraviesa toda la novela entre un elemento más biográfico, vital, racional, ideológico y político contra otro literario, bastante lúgubre, romántico, decadentista e imaginativo parece incluir también cierto intento de asociación entre las figuras del Che y Havel y hasta un inesperado y fugaz encuentro entre ellos que, salvando las distancias, no deja de recordar, por su contenido ficticio y el poder rutilante de sus nombres, al que concibiera Piglia en *Respiración*

artificial entre Hitler y Kafka, aun cuando el Che no es, en ese momento, el Che sino uno de sus disfraces y, tal como sucede con el cuadro de Oliva, en *Los cuadernos de Praga* solo se alude a Havel de manera indirecta, bordeando su nombre sin llegar a mencionarlo nunca:

Es una breve pieza de teatro del absurdo. Un joven rubito, frágil y muy pálido, saluda desde el efímero escenario. Rosevinge aclara a Vázquez Rojas que se trata de “un joven talento en la línea de Ionesco”. A Vázquez Rojas le pareció entender que se llama Haeven, Haven o algo así. El chico se acerca a la mesa de los profesores. Rosevinge lo presenta y traduce el saludo. Vázquez Rojas lo felicita aunque le aclara que no ha podido entender la obra. (2017, p. 80)

La vinculación que pone en juego Posse entre estas dos grandes personalidades es interesante en el sentido de que, así como el Che representa ambos elementos de la oposición entre lo biográfico e ideológico contra lo literario e imaginativo, también Havel constituye un caso bastante emblemático a nivel mundial en tanto es un dramaturgo de considerable éxito y repercusión internacional que deviene nada menos que presidente de su país.

Ahora bien, esta pugna que marca el contexto de escritura del libro coincide, tal como afirma Posse en el prólogo, con el trigésimo aniversario de la muerte de Guevara y, en efecto, un elemento central de este libro son los supuestos cuadernos que, de acuerdo siempre a la novela, el Che Guevara escribió durante su estadía de casi seis meses en Praga, un episodio desconocido pero al mismo tiempo crucial de

su vida que, tal como dice el mismo Posse, ocupa apenas dos o tres páginas en sus biografías “tan exactas y cuidadas, con algunas disimuladas malas intenciones y un homenaje final y sin retaceos para tanto coraje ya asimilado por el sistema” (p. 10). Es decir, el recurso de la novela o, mejor dicho, lo novelesco polifónico aparece en este libro ni más ni menos que como una necesidad: la necesidad de ir más allá de los estrechos márgenes biográficos para poder disponer, en cambio, de eficaces herramientas a la hora de abordar un episodio desconocido y muy poco registrado dentro de la vida de un personaje universalmente famoso y, en algún punto, absorbido por la idea de lo políticamente correcto que, por eso mismo, no parece admitir demasiadas novedades ni conflictos. En ese sentido, aun cuando no deja de trabajar con algunos elementos propios del género biográfico, el propósito de este libro es acceder a eso que Posse considera que todas las biografías han ignorado, pese a tratarse del elemento esencial del héroe revolucionario: su intimidad. Algo bastante similar a lo que venía de hacer Abel Posse en su anterior libro *La pasión según Eva* (1994), una novela también coral anclada en el último año de vida de la abanderada de los humildes quien, en medio de la agonía, y en superposición con los testimonios de admiradores y detractores, rememoraba casi toda su vida.

Dice Bajtín: “Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso” (2003, p. 15). En la voz del personaje del Che Guevara de Abel Posse confluyen, tal como adelantábamos, varias perspectivas y enfoques acerca de distintos temas de la política, la literatura o el mundo que no necesariamente coinciden con los de su autor, básicamente porque esas ideas resultan, incluso, muchas veces contradictorias teniendo en cuenta que, en esta novela, la polifonía se

da también en el propio interior del protagonista, a través de las distintas interacciones y diálogos que va manteniendo el Che con sus “leyendas”, es decir, las identidades falsas a través de las cuales intenta pasar desapercibido en la capital checa frente a la constante persecución de los agentes de la KGB:

Hoy al afeitarme comprendí que el burgués más bien franquista que es Vázquez Rojas/ Mena no tiene problema en tratarme de igual a igual, a Guevara, el famoso. Tiene ese desparpajo seguro de quienes están definitivamente convencidos de que lo único que cuenta es el dinero y saber pasarlo bien: salud, pesetas y amor. Vázquez Rojas, el mercader de maderas preciadas, no puede entender que pueda hablarse seriamente de la “categoría existencial del revolucionario” Sin bajezas, casi con naturalidad, le recuerda al revolucionario su infancia burguesa. ¿Quién dijo, y con qué autoridad, que el objetivo perpetuo de la condición humana debe ser transformar el mundo? (p. 36)

De acuerdo con la idea de lo polifónico, eso que, en la novela, el propio personaje del Che llama “el escándalo de mis fantasmas” (p. 35) no implica un disfraz o simple cambio de vestuario sino más bien la implementación de una sofisticada maquinaria de la transfiguración que incluye constantes afeitados y cortes de pelo, calzado especial y hasta prótesis dentales. Y en algún punto esa misma complejidad puesta al servicio del arte del disimulo redundaba en una especie de “esquizofrenia” en la cual las identidades falsas comienzan a inspirar múltiples emociones en Guevara y, en algún punto, también a disuadirlo de sus más vehementes posturas:

Por momentos siente la incómoda sensación de estar al servicio de ese mercader prepotente: cada dos días tiene que atenderle el pelo y aplicar la tintura especial para la

falsa intensidad de las cejas. Por último tiene que ponerse la prótesis en las muelas, para variar el ángulo de su mandíbula, y luego calzarse con zapatos ahuecados, para perder un poco de estatura... Guevara siente en estas largas sesiones de cosmética matinal que el mundo se puso del revés y el Quijote tiene que servir a Sancho; pero intuye que hay una secreta lección, útil para controlar los asomos del orgullo. (p. 37)

Al salir del hospital de Hradec Kralovy¹¹, Guevara siente envidia del futuro virtual de Vázquez Rojas. Es una rara sensación. Es como abandonarse en un tibio colchón de plumas. (p. 166)

En efecto, de ese otro Che que es Vázquez Rojas se dice que es un “plácido y feliz occidental” (p. 39). Sin embargo, las características de esas falsas identidades en las que el héroe revolucionario se refugia no resultan, en realidad, tan ajenas como podría pensarse en un principio; parecen provenir, por el contrario, de su propio interior tan recóndito como dividido, a la manera en que insiste en aparecer lo reprimido, justamente como un palimpsesto. En efecto, si, tal como observaba Alfred Thomas, Praga es la ciudad palimpsesto, Guevara lo es también en su carácter de sujeto histórico:

Piensa que le viene bien estar cara a cara, como hermanos siameses, con ese tipo de hombre que, desde hace tantos años y desde su aristocratismo revolucionario, mantiene a la distancia. (p. 38)

¹¹ Así en el original.

En ese sentido, resulta interesante retomar lo que, en el marco de la imagología, consideraba Josep Leerseen (2017, p. 63) como una de las características de la literatura moderna: la complejísima tensión entre lo que los personajes hacen y realmente son. Es decir, mientras que en la novela medieval los caballeros de caballería eran exactamente aquello que hacían, esa ecuación entre identidad y conducta se altera al máximo en la literatura moderna. En efecto, argumenta Leerseen que Don Quijote es, junto a Hamlet, una de las dos grandes figuras literarias que marcan el comienzo del período literario moderno, a partir de la disociación tragicómica que existe entre su papel y su persona. Y es precisamente por eso que *Don Quijote* es una novela moderna. El propio Abel Posse establece una relación entre el héroe revolucionario y el personaje de Cervantes a partir de la ambigua simbología que parece adquirir una prenda, un accesorio: “La boina que se puso Ernesto era en realidad el ridículo y heroico yelmo del Quijote: una palangana o bacía de barbero” (p. 18). Lo cierto es que notable ambigüedad entre acción e identidad, entre lo que se hace y lo que se es, resulta indispensable a la hora de pensar cómo construye Abel Posse este Che Guevara casi legendario y, al mismo tiempo, plagado de las mismas contradicciones con las que carga todo ser humano. Por otro lado, dentro de la polifonía de voces que se dan en el interior del Che aparece también, sobre todo en las interacciones que él mantiene con el grupo de hispanistas (que, para contribuir a la indeterminación antes mencionada, son descritos, por momentos, como profesores y, a veces, como alumnos), un tipo de discurso bastante superficial y estereotipado que recuerda la romantización que, durante muchos años, mantuvieron y quizás hoy mismo mantienen algunos argentinos respecto al socialismo, incluso cuando ya había dado pruebas sobradas

de sus múltiples problemas: “No tengo nada que ver con el comunismo, pero han realizado logros notables. Si uno ve lo que es Panamá, o las afueras de Caracas”. (p. 39); “Sin embargo, visto por un extranjero, como es mi caso, aquí todos tienen su empleo, hay expresiones culturales” (p. 59).

Con ese modo de ver las cosas contrasta la propia opinión de los estudiantes/profesores checos que, paradójicamente, al contrario del Che, sí conocen los entretelones y aplicaciones prácticas de esa ideología que padecen en carne propia:

- ¡Me parece, señor Vázquez Rojas, que si usted conociese el socialismo desde adentro no hablaría así! Esto es el aburrimiento, todo es gris y sin vida. Ésta es una sociedad hipócritamente cruel, créame. Tal vez usted, que tiene una vida acomodada, entre España y Uruguay, vea las cosas con romanticismo. Pero esto está agusanado por dentro, como esas vigas que parecen sólidas y se desmoronan de un día para el otro. (p. 59)

En sintonía con esa romantización del socialismo que le reprochan los checos, aparece otra observación muy atendible en el marco de este recorrido por varias novelas argentinas y es la supuesta explicación que establece la novela acerca del espíritu inconformista y rebelde del Che Guevara, una explicación bastante heterodoxa y alejada de las que suelen promover las biografías convencionales, en tanto es la consecuencia de algo que vimos aparecer de otro modo muy distinto en Piglia: el fuerte componente migratorio de la sociedad argentina que, en este caso,

determina, a manera de elemento hereditario insoslayable, el propio ADN del héroe por el solo hecho de ser argentino:

Algún insensato llamó "década infame" a esos años maravillosos antes de la Guerra Mundial. Los argentinos inventamos sufrimientos. Es un movimiento histérico para llamar la atención desde la isla remota y feliz que tuvimos por un error del Creador. La gente se harta de placeres: veraneos, comidas, cosas, deportes. Es un país detenido en la etapa oral-anal. Se aburren de divertirse. Tienen, como inmigrantes, el recuerdo de la malsana nostalgia de los grandes incendios y de la intensidad de las remotas desdichas que los hicieron emigrar a América, a la Argentina... Pero no les pasa nada. Nunca les pasó nada. Ernesto es el prototipo de los que sienten esto y buscan curarse en la aventura. (p. 42)

Lo interesante es que, en un capítulo posterior de la novela en el que, finalmente, se nos permite acceder a uno de los apuntes filosóficos "escritos" por el Che en Praga, él parece responder con vehemencia a esa misma acusación mediante una reflexión muy curiosa, extrema y pertinente en lo que respecta a nuestro análisis conjunto de estas novelas argentinas que, además de presentar algunos elementos del universo cultural checo, parecen insistir en volver una y otra vez al inicio siempre problemático y polémico de la patria:

Vengo de un país donde se produjeron las mezclas de sangre más exóticas. Un país profundamente bastardo, donde la niña vasca se enamoraba del aventurero celta de ojos azules. Napolitanos reproduciéndose dentro de indias matacas. Campesinas asturianas secuestradas por algún malevo de sangre mapuche. Un país como un delirio del doctor

Mengele (...) Así, Fuser, el furibundo Serna, el Che Guevara, con sus varias sangres se devolvió al mundo, a buscar la coherencia del mundo. (p. 118)

Inmediatamente, en sintonía con la idea que plantea Borges en “El escritor argentino y la tradición”, Guevara les atribuye a los argentinos, en tanto ciudadanos sin raza propia e inmigrantes que, sin solución de continuidad, se convierten en emigrantes, la posibilidad exclusiva de ser latinoamericanos e impostarse en mundos ajenos justamente por constituir una especie de *tabula rasa* o deíctico susceptible de completar su sentido con cualquier rasgo extranjero. No obstante, el componente por momentos exótico de las tierras checas y, en particular, de Poděbrady también hará recordar, no solo al tan icónico campo argentino¹² sino también al continente americano¹³.

Llegados a este punto del análisis, una pregunta válida para hacernos a continuación es qué tipo de coherencia busca y encuentra, en consecuencia, el Che Guevara en una ciudad tan particular como Praga. Hasta qué punto y a qué nivel se reconoce el héroe revolucionario a lo largo de sus callejuelas, edificios y bares. O, dicho de otra forma, qué tipo de incidencia ejerce la Ciudad de las Cien Torres en semejante pluralidad de tiempos verbales, narradores, personajes, géneros y hasta puntos de vista sobre la política y el mundo en general que pone en juego esta novela.

¹² “Todo es húmedo y feraz. Es como los paisajes del Tigre o de Misiones”. (2017, p225).

¹³ “Es como si al pasar la barrera exterior de este espacio, hubiese salido de Europa. Praga, “el camafeo caído en la niebla”, quedó atrás. Es como retornar a la santa barbarie de América”. (2017, p204)

En primer lugar, hay que decir que, en el contexto de nuestro recorrido, esta sea probablemente la novela en la que más aparecen sitios praguenses más alejados del típico circuito turístico de un destino considerablemente popular que, en rankings y encuestas, suele incluirse entre las diez ciudades más visitadas del mundo, pero al que el público latinoamericano no suele dedicarle, en general, más de dos o tres días ya que compite con otras ciudades tan atractivas y tal vez más cercanas a nivel cultural como París, Londres y Berlín. Entonces, la singularidad de que en este libro aparezcan lugares como Prokopské údolí se explica por el hecho de que Posse fue el primer embajador argentino en Chequia luego de la Revolución de Terciopelo, lo cual le permitió no solo conocer sitios menos turísticos de Praga, sino también enterarse de que en esa ciudad había estado, entre marzo y julio de 1966, nada menos que su famoso compatriota. Por otro lado, se trata de un rasgo que la novela misma parece aprovechar a su favor, estableciendo un claro contraste entre el verdadero y auténtico escenario que el texto pretende instalar y ese estereotipo turístico siempre a mano que atrae a miles de personas sin dejar, quizás, demasiadas consecuencias: “Decenas de turistas en grupos, tonteando por los bordes de la inaccesible Praga mágica y profunda” (p. 154).

Desde un principio, en efecto, Praga o, mejor dicho, la idea acerca de Praga aparece impregnada en esta novela de un contenido mágico-literario que, por supuesto, se va a confirmar luego a través de las fuertes impresiones que va generando en Guevara una ciudad caracterizada, alternativamente, como “bella”, “absurda”, “inspiradora” y “melancólica”, y articulada a nivel topográfico por una combinación imposible, en la que ya nos detendremos, de selvas abandonadas y valles ocultos:

En el interior de la Praga de los grandes palacios imperiales hay secretos valles escondidos. Refugios agrarios con mínimas vegas de agua y casas de tiempos bucólicos. Fui bajando, más allá de Smijov, por una senda que llevaba a través de un denso bosque oscurecido. Era el lado de Nova Ves, siguiendo el curso del Prokopskié¹⁴ údoli. Una profunda hondonada que al final trepa hacia las colinas del hospital de Motol, del campo de golf y del sombrío crematorio municipal de Praga que, se dice, tanto los nazis como los rusos se encargaron de ir modernizando. (p. 18)

El personaje de Ernesto Guevara llega a decir, de hecho, que Praga es la ciudad más bella del mundo junto con Venecia y París, aunque al mismo tiempo percibe a los locales como sombras grises y, en el entorno, una gran nube de infelicidad y desacuerdo básico que, a diferencia de la Cuba latina, hace que la gente no se salude al entrar a las tiendas (p. 72).

Ahora bien, tal como ocurría con la llamada teoría del entorno aplicable a la literatura de Émile Zola, al menos desde la perspectiva del Che Guevara, esa amargura praguense no remite a las fuertes limitaciones y conflictos políticos y sociales del socialismo, sino más bien a un atributo mucho más abstracto y hasta metafísico que, en sintonía con lo propuesto por Ripellino en *Praga mágica*, lejos de ser coyuntural, parece ahistórico, como si formase parte inseparable de la mismísima esencia de la ciudad:

¹⁴ Así en el original.

Toda Praga es como un salón del Titanic en el silencio de la profundidad marina. Espacios de un gigantesco burdel cerrado desde un siglo atrás. Sombras de nazismo en la calle Meisel. Botas negras. Hombres de mirada de lobo con su gorra negra con la calaverita de plata. (p. 101)

No se aflija: es el misterio de Praga. Todos preguntan lo mismo. ¡Y es verdad! Los que usted ve durante el día yendo y viniendo por las calles están muertos. A las seis vuelven a esos portales negros, que son en realidad las bocas de las catacumbas. (p. 107)

En todo caso, ese mismo componente gris, lúgubre y decadentista de Praga puede tener un impacto negativo en el ánimo, pero al mismo tiempo, teniendo en cuenta la construcción de la ciudad que realiza la novela, es capaz de funcionar también como un gran catalizador de inspiración, nostalgia y hasta eventuales epifanías que logran reenviar al Che a su lejana condición de *flâneur* en el contexto de su remoto pasado argentino:

El erotómano solitario en su noche de cacería. La calle Corrientes en la madrugada, el Picadilly, la confitería Premier en el primer piso de Lavalle. Buscando el milagro del encuentro sexual. Y mi larga caminata solitaria hasta los árboles de la calle Aráoz (...) Buenos Aires-universo, de todas las inquietudes y de todos los abandonos. ¿Quién era yo? ¿Qué se hizo de aquél y de su ciudad? Disolvente encanto de la nostalgia en una mañana de lluvia, en Praga. Detrás del camafeo de Praga, la nostalgia de Buenos Aires y una etapa ya perdida en el tiempo. Tango. (p. 128)

Volviendo a la condición polifónica e indeterminada de esta novela, así como decíamos que ese componente gris no parecía tener que ver con el plano político, también es cierto que, en otros momentos, el coctel fatal de belleza, nostalgia, melancolía e inspiración praguense que incluso incorpora un fuerte elemento tanático y, a la vez, creador también es capaz de motivar en el Che una serie de reflexiones que, aunque trascienden el ámbito político, no dejan de enmarcarse en él: “Debo reconocerlo. Lo hago desde la sombría y magnífica Praga, antes de partir hacia la próxima batalla y después de haber perdido la última” (p. 78).

Bienvenida muerte una vez más, la mía y la de los otros. Muerte creadora. Hoy siento con más fuerza que nunca este mandato, madre. Estamos en el fin de una larga época histórica, de renunciamentos y de oprobio. Se cierne sobre el mundo la esclavitud de las cosas, el triunfo definitivo del egoísmo capitalista, la dominación absoluta de los dueños del industrialismo y de la tecnología occidental. (p. 183)

Con todo lo anterior, estamos en condiciones de aseverar que una posible respuesta a la pregunta sobre el lugar que Praga adquiere en este libro es que, en tanto mágica, la actual capital checa aparece claramente del lado de la literatura, de la novela, de la inspiración y de la misma magia que, en esta novela, también se opone a la racionalidad de los proyectos políticos y la solemnidad de las estrategias militares. De hecho, en detrimento de cualquier fundamentación política o estratégica, la propia entidad de Praga parece imponer la necesidad de que el Che lleve a cabo aquellas alucinadas interacciones con sus leyendas:

Guevara sabe que, mientras esté en Praga, tendrá que aceptar este ritual o juego. Tendrá que andar revestido de burgués, lejos de su pelo castaño y de su boina con la estrella revolucionaria, imagen que lo transformó en un logo de la revolución mundial voluntarista. (p. 37)

En otros términos, podemos decir que la ciudad de Praga vendría a garantizar con su característica impronta entre literaria, lúgubre, romántica y mágica esa especie de disociación de la personalidad del Che que resulta indispensable a los efectos de dar lugar a una novela lo suficientemente plural para huir de los márgenes de las esquemáticas biografías. Al mismo tiempo, hay una clara línea de continuidad entre el orden de lo mágico que el Che padece, en un principio, en la derrota del Congo y lo que será la etapa final de su estadía y entrenamiento militar en tierras checas. De hecho, en sintonía con la idea de indeterminación tan cara a la polifonía que explica Bajtín, ese terreno de Poděbrady se describe, alternativamente, como un bosque y una selva, más allá de que no exista nada parecido a una jungla en esa ciudad ubicada a unos cincuenta kilómetros de Praga:

La frustración en la cara de Guevara fue evidente. Ellos creían en los magos-mugangas como un factor estratégico. Éstos le preparaban el brebaje inmunizador... Cuando sentían que el Dawa era fuerte y puro salían a pecho descubierto de la jungla, gritando. Y a veces rebasaban al enemigo y triunfaban (...) Imagínese a Guevara, con su arrogancia intelectual de argentino, ¿cómo iba a integrar el "factor mágico" en su estrategia?

Él nunca lo dijo claramente, ni siquiera en su desolado informe final, que dictó escondido en los altos de la embajada de Cuba en Dar-es-Salaam. Pero había chocado contra el muro de la magia. Era el fracaso de la razón occidental, el límite. Todo el pensamiento

marxista adolece de la misma falta de proyección metafísica y hasta poética. Es el talón de Aquiles. (p. 52-53)

Lo notable es que el Che que, en ese momento, rechazaba de plano todo tipo de pensamiento mágico en pos del materialismo científico, terminará incorporando definitivamente algunas de esas supersticiones:

Expongo el pecho y grito para que disparen. Soy inmortal, tengo una infinita y desafiante confianza. He tomado el Dawa. Es sabido que el brujo muganga de los ruandeses me lo deslizó en mi termo de té. Ese té que era lo único que aliviaba mi diarrea de veinticuatro defecaciones por día. Ya no me niego a la magia. No se animan a tirar. El Dawa del brujo me preserva. Soy inmortal. Soy ya inmortal. (p. 33)

En efecto, de acuerdo con la construcción del personaje del Che que hace Posse en esta novela, la misma idea de trasladarse un tiempo a Praga se origina, precisamente, en ese escenario tan exótico como sobrenatural y metafísico del Congo que, dicho sea de paso, también aparece impregnado de literatura mediante la presencia de Aleida, a quien el padre comprensivo Fidel le envía a la ciudad de Dar es-Salam para matizar el sufrimiento del Che. No solo por cocinarle, bañarlo y curarle las heridas, sino también porque le lee poemas de Baudelaire, Nerval, Machado y León Felipe:

Pero no quería volver a La Habana. Fidel había leído en público su renuncia a todos los cargos y a la nacionalidad.

Fue entonces cuando se decidió lo de Praga. Eddy Suñol viajó desde Cuba para prepararle la apariencia de Raúl Vázquez Rojas, la de Ramón Benítez, y aun otra máscara que usará para el viaje decisivo: la de Adolfo Mena.

Pero él ya sabía de la derrota y de la magia. Y sobre todo esto, la magia. Porque él sólo había navegado entre Camus y el marxismo-leninismo de célula, de emigrados peruanos, de profesoretas mal comidos y generalmente exiliados. (p. 55)

En ese sentido también es interesante notar la progresiva simbiosis que se va generando en esta novela entre el escenario de Praga y la propia figura del Che, justamente a partir de ese elemento común que es, sin lugar a dudas, la tradición literaria tanto de la ciudad de Praga como del personaje de Guevara. Sin ir más lejos, el Che es caracterizado en esta novela como “esos tejedores iraníes o afganos que pasan toda una vida tejiendo una sola alfombra” (p. 31), un hombre solitario y paciente, gran lector y entusiasta, aunque aún desconocido, un autor que se sienta a escribir en el tradicional bar Slavia una serie de cuadernos (la resonancia del cuaderno de tapas azules de Leopoldo Marechal es bastante clara). Retomando la oposición entre novela y biografía, todas esas descripciones resultan mucho más eclécticas y literarias que políticas y testimoniales, tal como da a entender el propio título de esta novela de Abel Posse, quien, en el texto, es definido por el personaje de Vlášek también como escritor, es decir, como quien “da voz a los otros” (p. 154):

No quise desilusionar a Vlášek, pero Guevara más bien evitaba en los Cuadernos explicitar sus movimientos estratégicos. Sus textos daban una dimensión diferente e intensa de su personalidad: de su factor humano, que para los políticos es secundario. Si

él y sus amigos jubilados tenían alguna pretensión ilusoria de volverse millonarios, iban a necesitar mucha paciencia todavía. (p. 97)

Al mismo tiempo, en *Los cuadernos de Praga* también se compara el poder inventivo del Che a la hora de crear un insecticida al que intenta, sin suerte, ponerle el nombre de Al Capone con el del propio Roberto Arlt y su famosa rosa de bronce. En el mismo sentido, como ya veremos en el capítulo dedicado a la recepción argentina de la figura de Kafka, también se pone en juego a lo largo de todo el texto, una fuerte identificación del héroe revolucionario con el autor praguense, ya sea por algunas de sus decisiones como también por el hecho de que sus fantasmas siguen recorriendo, muchos años después de su muerte, las calles de la actual capital checa.

Por lo pronto, nos quedamos con el hecho que la novela realza como un rasgo profundamente esencial y primario esa enfermedad tan literaria, sobre todo por obra y gracia de Marcel Proust, que el Che padece, prácticamente, desde su nacimiento: el asma. En ese sentido, así como Praga transforma al Che a tal punto que lo termina convirtiendo en un escritor secreto, pero escritor al fin, también la figura del Che parece ejercer su influencia en Praga o, mejor dicho, contagiarla:

Allá arriba en un lecho de nubes rojizas, volando a lo Chagall, aparece y desaparece el Castillo.

Cisnes ateridos en disciplinada hilera bogan hacia el puente de Carlos. Alguna gaviota posada en un témpano de hielo, de los últimos hielos del invierno, se desliza por la corriente.

Se acerca el comienzo del atardecer, cuando se encienden las primeras luces, cuando Praga empieza a jadear. Porque Praga también es asmática. (p. 71)

Por último, otro nivel en el que se pone en juego la indeterminación polifónica de esta novela tiene que ver con la proliferación de frases y expresiones en distintos idiomas como italiano, alemán, francés y checo, algo que se advierte, por ejemplo, en el nombre del operativo de custodia de Guevara encargado a Vlášek: si bien en la novela se dice que quiere decir “el hombre”¹⁵, el término Chelaviek¹⁶ incluye también la palabra Che. Algo similar podría decirse de la manera incierta (“Zeletna” en lugar de Celetná) o incluso bilingüe en la que se nombran calles, ríos y sitios emblemáticos de la ciudad: “Allí en lo alto, entre ráfagas de nubes, el Hradscany¹⁷, el castillo de todos los poderes. Bogan los cisnes, solemnes y distantes, hacia el puente de Carlos, el Karlsbrücke” (p. 13); “Escribo en el Slavia, sobre el Ultava-Moldava” (p. 36). Esa multiplicidad de idiomas que aparece en muchos otros casos, además de servir como una especie de traducción cultural hacia lenguas un poco más familiares desde la óptica argentina como el alemán, indudablemente también refiere a esa multiplicidad de puntos de vista a la que venimos haciendo referencia. En ese sentido, un ejemplo también bastante significativo es la mención al “Hotel Pariz”, que plasma una fusión entre el español (París) y el checo (Paříž) porque además se trata de un reducto que, tal como explica Derek Sayer (2013), reviste una gran carga simbólica en tanto ese hotel construido durante la Primera República al estilo *art nouveau* y restaurado tras la Revolución de Terciopelo marca un verdadero

¹⁵ Lo cual, en realidad, sería “člověk”

¹⁶ Así en el original.

¹⁷ Así en el original.

hito en la asociación histórica y cultural entre París y Praga como grandes capitales culturales de Europa; lo cual, por supuesto, también alcanza al ámbito de la literatura ya que, por un lado, es el mismo establecimiento donde el protagonista de *Yo serví al rey de Inglaterra* de Bohumil Hrabal se convierte en camarero y, por otro lado, el sitio en el que se alojaron nada menos que Breton y Paul Éluard durante su estadía en Praga. En ese sentido no debería llamar la atención que este legendario enclave funcione para Guevara como un refugio eurocéntrico que lo mantiene a salvo de ese elemento disruptivo, ajeno y, en algún punto, exótico que para muchos autores argentinos suele ser el componente eslavo de Praga:

Es muy tarde en la noche y hay un silencio de Praga soviética, un silencio sepulcral. Me refugié en el Pariz para librarme de mis guardaespaldas/lugartenientes que ni leen a Nietzsche ni pueden mover aceptablemente una torre o un caballo. (p. 33)

En definitiva, el carácter polifónico que se advierte en varios niveles de esta novela y la construcción de una Praga mágica, literaria y acaso tan partida como el propio personaje del Che, entre lo europeo y lo eslavo, no solo son deliberadas, según la aclaración de Posse en el prólogo, sino que también constituyen las principales herramientas a partir de las cuales el autor pretende acceder a las facetas más desconocidas y también inaccesibles de un hombre cuyo rostro se viene reproduciendo, desde hace muchos años y en forma serial, tal como recuerda también esta novela cuando, a la manera del personaje de Apollinaire en la Catedral de San Vito, el Che ve en una revista de una librería de la rue Bonaparte su emblemático rostro fumando un habano, con boina y uniforme de fajina, rodeado

por un grupo de teóricos revolucionarios franceses que habían llegado de visita a La Habana. Sin embargo, al contrario del personaje de Apollinaire, lo que asusta a Guevara no es reconocerse en un lugar extraño sino, precisamente, el hecho de no recordar la escena.

5.2 El puente prometido según José María Brindisi

José María Brindisi nació en Buenos Aires en 1969, obtuvo premios como el del Fondo Nacional de las Artes y el de Casa del Escritor y es el autor más joven incluido en la antología de relatos *La selección argentina* publicada por editorial Tusquets en el año 2000. Pertenece a la generación de escritores argentinos que comenzaron a desarrollar su obra literaria entre mediados y finales de la década del noventa, es decir, en un contexto marcado por las políticas neoliberales del menemismo que, de algún modo, tiene mucha incidencia en su tercer libro, *Frenesí*. Un componente casi religioso recorre esta novela publicada originalmente en 2006 sobre la historia y separación de un grupo de amigos, lo cual se evidencia, en primer lugar, en la constante reiteración de frases que contienen el par creer/no creer, como si los distintos órdenes de la existencia (vocación, pareja, ideología y hasta la interacción con los otros) dependieran, exclusivamente, de un asunto de fe. Veamos, al respecto, algunos ejemplos.

Yo me volví humorista. Quiero decir, un bromista profesional: empecé a estudiar psicología, algo en lo que nunca había creído y que en todo caso me había atraído siempre desde el costado de la literatura, de la experiencia, de ambas cosas a la vez.

Intenté seguir adelante en mi relación con María, creer en ella y en nosotros, dado que había dejado de creer en mí. (2020, p. 84)

Nadie le cree, pero en algún punto todos sospechamos que ciertas imágenes, ideas o sensaciones nunca deben ser corroboradas. (p. 26)

Y es cierto que hace calor; pero no tanto, Mauro: no como para salir desnudo a la calle, a caminar y después correr y después volver a caminar por Juan B. Justo como si Buenos Aires estuviese desierta. Tenés el pelo larguísimo, pero nadie va a santificarte. Nadie va a creer más de lo que ve. (p. 64)

Ese sustrato religioso se advierte también en la construcción de determinados personajes que incorporan algunas características cercanas a lo divino, como es el caso, por ejemplo, de Ana: “la más lúcida” (p. 18) y a quien no solo se le implora perdón (“es entre nosotros, Ana, perdoname”, p. 44) sino que es también a la que todos esperan “despiertos, ansiosos, al final bastante preocupados” (p. 22) cuando logra la tarea casi imposible de desaparecer en la noche de Roma integrándose a una ciudad casi inaccesible debido a la invasión de turistas.

Aun cuando sus acciones remitan a cuestiones mundanas e incluso se mencionen también marcas, cada una de las descripciones de Ana incluyen, en algún punto, atributos de algún orden superior: “fuma sus Marlboro como nadie pudo haberlo soñado, se escapa de alguna publicidad que nadie se atrevió a filmar para tomar su Cinzano” (p.59). Pero lo más interesante es que esa divinización de Ana se insinúa, ya al principio de la novela, a partir de su propia ausencia (que es también una marca de lo divino), una ausencia que se advierte, precisamente, porque tanta falta

hace que el narrador llega a enunciar una frase muy asimilable al ámbito religioso, reemplazando solamente la palabra “sanarnos” por “despertarnos”: “En ese momento la extrañé más que nunca. Una frase suya, se me ocurría, hubiese bastado para despertarnos” (p. 18).

Ahora bien, ¿qué es lo que dicho sustrato religioso parece venir a subsanar en *Frenesí*? ¿Cuál es el rol que juega aquí el tema del socialismo o, mejor dicho, su caída y qué lugar le asigna esta novela a Praga?

Aunque, como decíamos, la novela se publicó en 2006, fue escrita en el año 1991 y sus protagonistas también pertenecen a la generación del noventa. Es decir que, aun cuando casi no existan referencias explícitas a la política (lo cual no deja de ser, a su vez, un rasgo de esa época), la novela está impregnada de esa típica combinación de ilusiones efímeras y consecuencias destructivas que surgieron a raíz de las políticas neoliberales implementadas durante el gobierno menemista. Esas consecuencias se plasman en *Frenesí* al mostrar, de un modo leve y sutil, la progresiva destrucción del tejido social y la fuerte crisis de identidad de sus personajes, mediante algunos recursos narrativos como la casi constante oscilación entre la primera y la tercera persona del plural y, sobre todo, la recurrencia del espejo.

Los veía, nos veía en el espejo, a través del espejo, rebotando lujuriosamente en el espejo., no sé por qué había recreado esa imagen, con anterioridad, cientos de veces. Más

bien le había dado un contexto: parecíamos tres pobres tipos... (...) la última emisión de un programa de trasnoche en el que nadie jamás había creído. (p. 19)

Y pienso que si me viese a mí mismo en un espejo me asustaría. (p. 58)

Al principio, intenté pararme algunas veces frente al espejo y repetir con fe las palabras mágicas. "*Yo nunca me aburro*" decía. Yo nunca me aburro. Pero no era cierto. (p. 85)

Incluso en una escena en la que cada uno de los integrantes del grupo de amigos elige y presenta su(s) escena(s) favorita(s) de cine, las dos que menciona el narrador tienen en común, precisamente, un espejo: *Lo veo: como si temiera desaparecer, Léaud repite frente al espejo: Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel* (p. 82); "Y después les hablo de la escena del bar en *Vivir su vida*, la chica hablándole al espejo" (p. 82).

La recurrencia casi obsesiva del espejo viene a enfatizar dos elementos que no dejan de estar interrelacionados. Por un lado, el fuerte narcisismo de la época que, en el plano socio-económico, devino en un consumismo brutal que acuñó frases tristemente célebres como "uno a uno", "deme dos", etc. Y, por el otro, la constante puesta en tela de juicio del tema de la identidad. Es decir que el contexto histórico de la década del noventa condiciona a tal punto la trama de esta novela que aquellas cuestiones vinculadas a las distintas formas de nacionalismo en relación con el origen siempre incierto y fragmentario del país se traslada, en *Frenesí*, a la propia individualidad de los personajes y, sobre todo, a ese pequeño grupo cuyo sentido de

pertenencia es puesto permanentemente en duda, casi como veíamos en los textos del capítulo anterior respecto a la formación y esencia del país. Entonces, lo que viven en tanto grupo está absolutamente condicionado por el clima de época, tal como explica Elsa Drucaroff:

Los impacientes, de Garcés, o *Frenesí*, de José María Brindisi, son novelas que hacen evidente que el vacío que empuja a la apatía no proviene de los casi adolescentes protagonistas sino de la sociedad que los rodea, los desespera y empuja a forzar límites, a exigir más, a revolverse como puedan para conjurarlo. (2011, p. 326)

Esa crisis de identidad impuesta desde afuera no se evidencia solo mediante la aparición más que frecuente del espejo sino también a partir de otros síntomas como, por ejemplo, el deseo constante del narrador de “estar en otra parte”, el hecho de que las bandas de música no hagan temas originales sino *covers* de “viejos hits como si no hubiesen leído los diarios en veinte años” (2020, p. 97) y en la triste certeza de que, llegado un punto del vínculo, lo que parece unirlos no es tanto el ejercicio creativo de la amistad, sino más bien lo que proviene del plano más crudo de lo real: muertes, brotes, enfermedades y otras desgracias cuyo poder de convocatoria parte de un problema de base y es que los encuentros ya no pueden responder a la voluntad y, por lo tanto, al placer, sino más bien a esa poco afable obligatoriedad que conlleva el contrato implícito de los vínculos:

Guido salió del coma y se recuperó bastante rápido. Lo acompañamos, estuvimos cerca suyo e intentamos mantenernos unidos, pero pronto empezó a ser demasiado evidente

que ya no teníamos ganas de ser los mismos. Habíamos querido detener el tiempo, y lo único que logramos fue envejecer de golpe. (p. 83)

Dadas las circunstancias de esa devastación del tejido social contra la cual, por momentos, el grupo combate, no llama la atención que cada coincidencia sea experimentada con sumo asombro, justamente porque, en el contexto de ese desolador vacío del menemismo, la comunicación es vivida casi como un oasis en el desierto. Un buen ejemplo es la escena en la que Ana (justamente, Ana) salva, junto a sus amigas, a una chica llamada Mercedes de morir ahogada y, poco a poco, empieza a descubrir una serie de elementos en común que producen en ella una reacción por lo menos exagerada:

Entonces Ana recibe el impacto definitivo: la chica tiene los mismos discos que ella, lee los mismos libros, y cuando encuentran sus documentos se llevan también una sorpresa que las asusta: tiene casi la misma edad que ellas, es decir veintiocho años. Aparentaba muchísimo menos, dice (...) las coincidencias entre ella y Mercedes eran innumerables. Incluso la ropa, dice. Parecía mi propia valija. (p. 96)

Cabe destacar que, así como el narrador encuentra y lee, en su momento, *El gran Gatsby*, historia que parece encajar a la perfección con ese cóctel de despilfarro, ostentación y frivolidad que caracterizó a la década del noventa en Argentina, una de esas lecturas en común entre salvada y salvadora no es otra que, nuevamente, *El extranjero* de Albert Camus. A tono con ese gran desorientado que es el personaje de Meursault, lo que parecía constituir el inmejorable comienzo de una amistad se

termina convirtiendo, sin ninguna lógica (es decir, otra vez, por una motivación externa de época), en una suerte de “canibalización” ya que Ana comienza a autoconvencerse de que, a medida que Mercedes empieza a recuperarse, ella, por el contrario, comienza a vivir un período de franco deterioro.

Es en medio de ese devastador escenario sociopolítico que Praga termina adquiriendo en la novela una importancia tan paulatina como fundamental que la ubica, en efecto, muy por encima de las demás ciudades que este grupo de amigos visita durante su viaje. Dicha trascendencia se debe a que es justo en Praga y, para ser más precisos, en el emblemático Puente de Carlos donde tiene lugar esa promesa o, mejor aún, ese juramento grupal que la novela primero solo insinúa y, de a poco, termina revelando, aun cuando su valor no refiere tanto al contenido de la promesa en sí, sino más bien a su condición performativa.

En este sentido planteamos una discordancia con Drucaroff para quien “el juramento se vuelve una maldición que persigue y destruye, uno por uno, a los que osaron hacerlo” (2011, p. 326).

Nosotros consideramos, en cambio, que eso significaría matar al mensajero o, en este caso, cargar la culpa sobre el escenario en el que tiene lugar algo que no deja de ser una epifanía. Por otro lado, en ese contexto devastador marcado a nivel local por las despiadadas políticas neoliberales y, a nivel internacional, por la caída de los grandes relatos y la amenaza aún latente del fin de la historia, el juramento de los protagonistas constituye, nada menos, que un acto mutuo de humanidad y empatía que, en efecto, funciona como epicentro indiscutible de la novela que el narrador, después de todo, al fin logra escribir e inspira también un extensa declaración

mediante la cual se refiere, de un modo totalmente inédito y profundo, sobre todo a Guido, pero también a todos los demás, a quienes dice quererlos más que nunca tras verlos “hermosos y frágiles sobre la piedra, a punto de caer derrotados en un puente de una ciudad extraña” (2020, p. 49).

Sí estamos de acuerdo en que el juramento no los salva de esa derrota que parece sentenciada de antemano y, por supuesto, ni siquiera tiene sentido preguntarse por el cumplimiento o no del contenido en sí de la promesa. No obstante, esa escena los ubica en una posición de suficiente lucidez como para empezar a vislumbrar, al menos, lo que está por venir y, en ese sentido, salir del autoengaño que implica la realización de ese viaje financiado por sus padres. Es decir que, aun cuando el juramento anuncie lo peor, no deja de estrechar, al menos por un instante (aunque un instante con varios ecos) los lazos entre cada uno de ellos. No casualmente, la promesa tiene lugar justo en un puente y, no en uno cualquiera, sino en ese puente en particular, lo cual nos lleva a la siguiente pregunta: ¿por qué justo Praga? ¿Hay algo que motive el hecho de que esa ciudad en la que tiene lugar ese acto de comunión (para seguir con el terreno semántico religioso) sea, precisamente, la capital checa en tanto “diferencia específica” o se trata, por el contrario, de otro ejemplo de “género próximo” que, retomando aquella clásica distinción aristotélica abordada por la imagología, podría haber tenido lugar en cualquier otra ciudad Derek Sayer ofrece una posible respuesta:

To look out on the twentieth century from Charles Bridge is rather like looking out on the nineteenth from Matthew Arnold's Dover Beach a convulsively beautiful prospect, to be

sure, but one that leaves us in no doubt as to the shakiness of the ground on which we stand. (2013, p. 11)

El modo extremadamente convulsionado (guerras, pactos ajenos y ocupaciones varias) con que la capital checa atravesó el siglo XX es lo que hace que el maravilloso panorama que ofrece el Puente de Carlos también haga sacudir el piso. Por otro lado, en *Frenesí* hay algo del orden del misterio o de lo no asimilable que, en efecto, parece corresponderse muy bien con Praga. En una cita compartida anteriormente, el narrador decía: “ya no teníamos ganas de ser los mismos”, frase que, en el contexto de menemismo y neoliberalismo al que venimos haciendo referencia, podría leerse también como la formulación de una necesidad de vincularse, de diversificarse, de dejar de ser tan pocos. Del mismo modo, dejar de ser uno mismo implica no solo cambiar sino también salir del narcisismo, abrirse a los otros y, en ese sentido, lo distinto o lo desconocido constituye un requisito indispensable para llevar a cabo semejante liberación. Praga ofrece, al respecto, un escenario atractivo no solo por su belleza y misticismo merecedores de “mil ceremonias” (2020, p. 47), sino también porque atrae a una gran cantidad de gente muy diversa que termina conviviendo sin problemas en el mismo espacio: “hay gente de todas partes, universitarios checos y alemanes pero también gente de cualquier lado, como nosotros” (p. 47).

Aun cuando se pone en juego cierto intento de apropiación cultural al llamar “bodegón” a un restaurante de Praga, que es el mismo término que utilizan para nombrar a un restaurante del barrio porteño de Barracas (p. 59), esa extrañeza o

desconocimiento es lo que permite, en definitiva, que tenga lugar la gran declaración de amor o amistad (o, mejor, ambas cosas) del libro:

En el primer bar hay un silencio absoluto, como si nos observáramos, no con desconfianza, pero sin duda con algo de distancia, como si fuese preciso apartarnos de nosotros para volver a ser los mismos. (p. 55)

Esa escena que también podríamos reformular en términos de la necesidad de salir de uno mismo para encontrarse en los demás sucede, en realidad, en Buenos Aires. Sin embargo, se complementa a la perfección con otro momento muy simbólico que sí sucede en Praga, justamente en el “bodegón” que, a esa hora, sin embargo, “ya es apenas un bar de borrachos” (p. 48), y, más importante aún, poco antes del juramento en el puente, a tal punto que podríamos considerarla casi como su causa. En ese lugar en el que deciden permanecer un poco más de tiempo con el único objetivo de posponer el fin del viaje, se sorprenden de que todos “tienen un chopp idéntico de medio litro delante de sus narices” (p. 48) por lo que “para no despertar sospechas de ningún tipo ni quebrar el reglamento pedimos lo mismo” (p. 48). Si bien la primera parte de esa última frase no deja de implicar un pensamiento algo egoísta en tanto requiere una especie de autoprotección, la segunda parte, en cambio, apunta más bien a una comunidad que va más allá del plano individual a través de ese idéntico chopp de cerveza en tanto elemento común que parece afianzar los vínculos. Lo que viene, no obstante, es mucho más significativo:

(...) en la mesa de al lado hay cinco tipos demasiado parecidos, los cinco con sus vasos idénticos, los cinco en silencio, y uno nota que lo estamos mirando porque levanta la vista y saluda alzando su cerveza, o los cinco nos ven al mismo tiempo porque los cinco, en absoluto silencio, levantan sus vasos y saludan casi de idéntica manera, proyectan su sombra sobre nosotros, aunque la luz, la escasa luz, venga solo de arriba, y así es que todo el lugar acaba de convertirse en un espejismo, pero existen, existimos, están ahí y estamos, y no da lo mismo. (p. 49)

Creemos que este párrafo es esencial en la novela, en primer lugar, por la insistencia de ese número cinco que resuena en la idéntica cantidad de amigos que forman el grupo protagonista de la novela, en el número de ciudades que visitan durante el viaje y hasta en las cinco partes en las que está dividido el libro. Por otro lado, los cinco se parecen entre sí y hasta saludan de idéntica manera antes de fundirse o, mejor dicho, confundirse también con ellos, creando una especie de improvisada comunidad que, no obstante, en esa especie de epifanía-espejismo no deja de marcar un clarísimo contraste con el egoísmo generalizado que, cada día, viven del otro lado del océano. De hecho, luego coronarán esa experiencia al visitar el puente de una ciudad desconocida y en un contexto extraño, ya que lo hacen a la madrugada, lo cual les permite detenerse con tranquilidad porque ya no está “tan atiborrado de gente” (p. 49). Por supuesto, teniendo en cuenta el momento histórico en que fue escrita la novela, no puede dejar de relacionarse esta fantasmagórica escena con el comunismo que recién acababa de caer en República Checa luego de la Revolución de Terciopelo. Más allá de lo que significó el régimen en sí, no deja de estar presente en este contexto y, sobre todo, en el imaginario argentino aquel

romanticismo que encarnaba también una de las voces del Che en la novela de Posse y que establece una oposición entre el capitalismo más salvaje y una utopía cuya eficacia en tanto creencia radica en ser tan lejana como desconocida. En efecto, en una comunicación privada, el propio Brindisi expresó que Praga le llamaba la atención por ser un lugar que había pasado por el comunismo. Pero hay otra característica inherente a Praga que también explica la importancia que adquiere la capital checa en *Frenesí*, a tal punto que, en una historia en la que convive con otras cuatro ciudades europeas, termina siendo más importante aun que Berlín, capital que, dicho sea de paso, da nombre a otra novela de Brindisi. Esa característica es lo que Thomas llama la capacidad inherente de Praga de ser reescrita constantemente a manera de palimpsesto: “Like Venice, Prague can perhaps be more aptly compared to a multilayered manuscript on which numerous writers have left their trace without completely effacing the presence of their predecessors” (2010, p. 8).

En *Frenesí*, en consecuencia, aparece un doble vacío. Por un lado, el del fantasma algo idealizado del comunismo que permanece latente incluso después de su caída, a manera de un fósil que sigue condicionando las conductas y los gestos de la gente, aun cuando, en sintonía con la despolitización del menemismo, ni siquiera se lo nombra de manera explícita. Por otro lado, el resto de ese cambio de nombre que experimenta el país dejando de ser Checoslovaquia en el breve tiempo que transcurre desde que el grupo de amigos realiza ese viaje hasta que le toca atravesar también algo muy parecido a una desintegración: “Praga –ahora la capital de ‘Chekia’, como te gusta decir a vos”– (2020, p. 51).

Al igual que la obra de teatro de Havel que, en la novela de Posse, cambiaba constantemente de título, en esa oscilación entre los actuales nombres de Chequia y República Checa podemos advertir la capacidad de Praga de ser escrita o, mejor dicho, reescrita. Y en *Frenesí* esa capacidad deviene, fantasma del comunismo mediante, en una especie de mítico y fugaz refugio contra la destrucción del tejido social que ocasionó el neoliberalismo en Argentina. Praga, en definitiva, como un excéntrico puente de piedra que recién en 1870 adquirió su actual nombre y que, gracias a su desconocimiento y lejanía, ofrece la oportunidad de salir, al menos por un instante, del abismo de uno mismo y estrechar lazos con los otros ahí donde todo parece devastado.

5.3 El ruido del comunismo al caer según Sergio Faraudo

Una de las diferencias más notables entre las novelas ya analizadas y *Destino Praga, estación París* de Sergio Faraudo reenvía a su propio origen y circulación. Publicada en la editorial Dunken, cuyas obras son financiadas por sus propios autores, hay cierta impronta amateur que aparece en el resultado final de la edición del texto y también en sus paratextos, como sucede con el tono algo inmediato de su aclaración preliminar:

Estimado amigo lector u ocasional visitante de estas reflexiones: pensando en lo precioso de tu tiempo, quiero recomendarte que solo te adentres en su lectura si la tarde está tan gris que ensombrece tu corazón o el control remoto del televisor fue otra vez pieza

juguetona de tu mascota y te dejó hundido en el sillón sin ánimo de levantarte. (2017, p. 7)

No obstante, nos pareció interesante poder hacer, al menos, algunas observaciones de esta novela del abogado y masterado en Economía y Ciencias Políticas Sergio Faraudo quien, en la actualidad, es, además, el director corporativo de Telecom en Argentina. No solo porque remite directamente al tema de este capítulo sino también porque no deja de aportar elementos interesantes en el marco de nuestra investigación.

Al igual que sucedía con *Frenesí*, esta novela cuenta la historia y también los viajes de un grupo de amigos que, en este caso, tienen distintas nacionalidades aun cuando los nombres de algunos de ellos parecen referir más a la nacionalidad de uno de sus pares que a la de sí mismos. Eso sucede, por ejemplo, con Giovanni que no es italiano como Donato sino argentino; o con Beatrice que, en realidad, es francesa al igual que Eva, quien no tarda en descubrir que se llama igual que la abanderada de los humildes. Esa suerte de referencia cruzada o desencuentro entre nombres, nacionalidades y hasta objetos de deseo (Donato gusta de Beatrice, pero ella gusta de Giovanni quien, a su vez, gusta de Eva) nos lleva a pensar, nuevamente, en el tema de la identidad. Aunque no como sucedía en *Frenesí* en tanto consecuencia de las políticas neoliberales y el egoísmo que su aplicación suponía y generaba; sino más bien en lo que respecta a tanto intercambio cultural entre personas de distintos países recorriendo, a su vez, distintos destinos; lo cual, por supuesto, no deja de remitir a ese componente inmigratorio que parece

conformar una de las claves de la identidad argentina como emblema de la mezcla de orígenes.

Otro elemento que sorprende, durante la lectura de este libro, es el claro predominio del sentido del oído ya que permanentemente aparecen referencias a ruidos, sonidos y músicas. A continuación, algunos ejemplos:

El frío atardecer blanco se recostaba sobre el río Moldava, y la música sacada a girones de un viejo y despintado instrumento surcaba toda la longitud del Puente de Carlos, camino al Castillo de Praga. Los dedos entumecidos, surgentes de unos añosos guantes de lana recortados, sostenían el arco con vigor. Música llena de melancolía que acompañaba la escena del lugar y que era saludada y reconocida por los grupos de turistas que dejaban surcos en su camino hacia la Ciudad Vieja. (p. 34)

Pero ese instante de placer se agotó, inconcluso, con los megáfonos que alentaban a los gritos y cánticos ya habituales. Eva tomó de la mano a Giovanni, se abrazó a Beatrice y se sumergieron en la marea humana vibrante y arremetedora. (p. 49)

Allí estaban de nuevo; solo faltaban esos fantasmas tan queridos que amedrentaban sus noches de insomnio, pero los sentían junto a ellos, los podían presentir entre la gente, sobre la gente. Un contrabajo hacía de fondo inmejorable, llorando sobre sus cuerdas una melodía intensa que rasgaba el alma y que sonaba muy familiar. (p. 55)

Sin dejar de mencionar que incluso la soledad es descrita como “aguda” (p. 15), es decir, otra vez, a partir de un atributo del orden de lo audible, no solo está tan

presente en esta novela el ruido sino también su contraparte: el silencio. Eso sucede, por ejemplo, cuando uno de los personajes recuerda, en el marco de sus clases de filosofía, las preguntas existenciales de su profesor: "Dejen fluir la pregunta, dejen que la suma de incógnitas resbale por su ser... jueguen con ellas y solo después, tras ese recorrido de silencios, busquen en su interior la respuesta que su esencia les ofrece" (p. 16). También aparece en el contexto de una prolepsis que muestra cómo es la vida de uno de los integrantes del grupo de amigos que decide permanecer y trabajar en Praga:

Y para el final de sus actos de arte callejero, luego de un silencio intenso y dosificado, todo su cuerpo tomaba una postura de entrega y densidad. Sus ojos se abrían inconmensurables sobre la niebla del Moldava y el contrabajo vibraba, entregaba toda su emoción contenida, desandando acordes de Marin Marais. (p. 35)

Antes de intentar explicar la recurrencia del sentido del oído, nos interesa formular que algo de esta historia conecta a su vez con lo que es, a esta altura, uno de los aspectos principales de nuestra investigación: la idea del palimpsesto que, vale aclarar, no solo se limita al ámbito de Praga. Publicada originalmente en 2014 como *Destino Praga, estación París*, esta novela de Sergio Faraudo tiene una segunda parte llamada *Camino a Baiona* que, curiosamente, no apareció como un volumen separado, sino que se añadió a la primera entrega en una edición conjunta también publicada por Dunker en el año 2017. Por otro lado, esta misma historia que no deja de proponer un juego con la temática del tiempo tuvo una adaptación teatral en el año 2019 a cargo del propio autor junto al director Osvaldo Peluffo y, en

comunicación privada, nos enteramos de que actualmente se encuentran trabajando en la dramaturgia de la segunda parte y en el guion de lo que será una serie de televisión. Todos esos formatos en los que parece ponerse de manifiesto, como decíamos, la idea del palimpsesto tienen en común que fueron financiados por su autor.

Más allá de estas circunstancias, lo cierto es que, en lo que respecta a la temática, la novela realiza ciertos aportes que no se ven en otros de los textos que estamos analizando. Algunos ejemplos son la mención a la ciudad de Brno, donde además transcurre parte de la trama, que casi no había sido mencionada en ningún texto literario de la literatura argentina, totalmente eclipsada por la fama praguense:

La nieve se acumulaba en las esquinas y dificultaba el cruce de las calles, pero la mujer madura debía, como cada día, llegar al mercado de la ciudad para sus compras diarias. Si bien hacía años que vivía en Brno, todavía no se acostumbraba a la ferocidad del clima. Tan lejano a su pueblo natal en todo sentido. (p. 26)

También aparecen algunos elementos interesantes y muy específicos del universo checo como, por ejemplo, la siguiente referencia al Občanské fórum (OF):

Gracias al checo básico que hablaba Beatrice, lograron llegar a la Facultad de Humanidades, centro de operaciones de la rama universitaria del Občanské Fórum, el movimiento que reunía a estudiantes y sindicalistas que propugnaban por el llamado a elecciones democráticas y la liberación de Havel, escritor ícono de la resistencia contra el régimen comunista. Parecía una fragua de ideales llevados a la acción, un manifiesto

ejemplo de búsqueda colectiva del respeto por los derechos individuales y la justicia social.

El Obcanské Fórum, proscrito por el gobierno, pero cuidadosamente tratado por su trascendencia mediática en el exterior del país, estaba en su máxima expresión: organizado, articulado en células temáticas que sostenían una acción precisa, contundente, con objetivos muy claros y, sobre todo, esa energía que unía a todos sus integrantes en una visión compartida: un pueblo en busca de su identidad democrática, libre y socialmente responsable. (p. 13-14)

Es interesante que ese grado de “profundidad” en el conocimiento del ámbito checo remite, como sucedía también en el caso de Abel Posse, a la dimensión autobiográfica. En una comunicación privada, el autor nos contó que, efectivamente, realizó un viaje muy similar con un grupo de amigos durante el cual vivieron algunas de las manifestaciones que desencadenaron en la Revolución de Terciopelo.

Esas protestas se incluyen también en la novela y justamente eso es lo que queremos analizar teniendo en cuenta esta dialéctica que venimos mencionando entre autoimágenes y heteroimágenes. Y así como en la novela de Posse advertíamos esa especie de pugna entre la biografía y la novela, en este libro está muy presente algo que podríamos llamar la sed de la historia en medio del presente o, dicho de otro modo, la necesidad que tienen los personajes de ser parte de la historia:

(...) internarse en el otro lado de la inestable Cortina de Hierro, en esa primavera de

1989. Giovanni presentía que una historia fuerte estaba en curso de escribirse y no podían ser meros espectadores. Quería entrarle a la masa, al corazón de un momento social europeo que marcaría la historia social y política contemporánea. (p. 31)

La Plaza de Wenceslao, en el corazón de Praga, parecía no resistir a la inmensa multitud que la desbordaba.

Jóvenes de la mano, marchando con determinación, la seguían colmando, y el canto de gargantas enrojecidas que generaba humo gélido en el invierno checo, en ese diciembre de 1989 que quedó en la historia, preanunciaba, como decía Beatrice, "una de las grandes batallas ganadas por la libertad a la intolerancia y el cercenamiento de derechos". Iban todos juntos, Giovanni, Eva, Donato, Benjamin, Beatrice. Cruzaban miradas exultantes y emocionadas. Estaban ahí, y no lo podían creer: ser parte de la historia, hacerla, moldeándola con su aliento y sus latidos. (p. 23)

Tomando como base una posible convergencia o asociación entre ser parte de la historia (en el aspecto histórico) y participar, a la vez, de una historia (en el sentido de una trama literaria), queremos detenernos en lo que sugiere esa última frase y sobre todo en el verbo "moldear" que, nuevamente, nos remite a la idea de palimpsesto e incluso a esa figura de barro del Moldava trabajada por el famoso Maharal de Praga. Ahora bien, ¿qué es lo que en este caso moldean de la historia o, bien, de la Historia, con su aporte y presencia, los integrantes de este grupo de amigos? La respuesta a ese interrogante nos conduce, otra vez, a la relación dialéctica de ese par tan recurrente en nuestra investigación que son los términos "autoimágenes" y "heteroimágenes". De acuerdo con sus distintas características e intereses, cada uno de estos personajes se encontrará ligado a ese escenario

praguense que está en pleno proceso de hacer historia. En ese sentido es interesante que, para uno de ellos, “Praga significaba un descubrimiento cultural y hormonal más que político y social” (p. 40). Es decir, es justamente en Praga donde el personaje de Benjamin decide asumir su sexualidad cuando conoce a un estudiante de filosofía checo llamado Jaslo con quien se comunican, cuándo no, en un francés tan rudimentario como efectivo. Esa idea según la cual un fenómeno político es percibido y elaborado de un modo más bien cultural también tiene mucho que ver con nuestro trabajo. De hecho, ya veremos, por ejemplo, cómo Borges realiza en “El milagro secreto” un paradójico gesto político al vaciar aparentemente de contenido religioso y también político algunos elementos de la comunidad judía.

También merece un mayor desarrollo lo que decíamos acerca de la presencia siempre mediadora de lo francés en este vínculo no tan bilateral entre Praga y los escritores argentinos. En el caso de esta novela en particular, la ascendencia de la cultura francesa y también de lo que representa la ciudad de París aparece ya en el mismo título. Y es interesante que esa característica mediación de la cultura francesa que, tal como venimos observando, muchas veces viene a traducir o moldear la imagen de los autores argentinos sobre un universo más lejano y ajeno como el checo, en este caso aparece directamente explicitada en el mismo título del libro: París como una escala por la que, al parecer, hay que pasar necesariamente para acceder a tierras bohemias, de la misma forma que, muchas veces, se han tenido que traducir del francés, alemán o inglés algunos clásicos de la literatura checa. En el primer contacto que tiene con Jaslo, Benjamin deja ver, al abrir su mochila, varios libros de Milan Kundera, “autor de referencia para la nueva primavera checoslovaca” (p. 41), precisamente en francés, lo cual genera en el joven

checo “una mezcla de júbilo y angustia que terminó expresándose en un grito liberador que retumbó en toda la planta subterránea” (p. 41).

El autor nacido, precisamente en Brno, aparecía antes en forma de referencia alusiva cuando, al enterarse Giovanni de la muerte de su padre, a tantos kilómetros de distancia, en plena ciudad de París y desandando como el Che Guevara de Posse “la rue Napoleón dándole la espalda al incombustible *Les Deux Magots*” dice el narrador que “nada le daba seguridades o respuestas, y esta noticia aumentaba más aún, si es que eso era posible, la tan insoportable levedad de su propio ser” (p. 12).

Es decir que el gesto aparentemente desdeñoso de dar la espalda a ese emblema cultural al que asistían Sartre, Beauvoir, y buena parte de la bohemia literaria parisina no hace más que incrementar, por el contrario, esa especie de adicción o dependencia por el universo galo que aparece, incluso, al final de la aclaración preliminar a la que hacíamos antes referencia: “Los personajes juegan a ser intrigantes, se comieron de principio al fin las sagas más vanguardistas del cine francés contemporáneo” (p. 7).

Otra referencia cultural (en este caso, podríamos decir semi-francesa) que aparece en la novela es el cuadro *Guernica* que Pablo Picasso pintó en París en 1937, con el objetivo de describir el momento más dramático de las represiones de la policía comunista que, si bien en verdad sucedieron, sobre todo, en Národní třída, el autor las sitúa en la Plaza de Wenceslao donde también se habían registrado episodios similares de violencia, pero no en ese momento sino en el aniversario de los veinte

años de la muerte de Jan Palach, el 19 de enero de 1969. Al comienzo de este análisis, notábamos que hay un elemento que llama mucho la atención y es la recurrencia con que aparece el ruido y el silencio. De hecho, es como si la propia novela estuviera estructurada a partir de un ecualizador de volumen que tiene como epicentro, al igual que ocurría con aquella promesa de *Frenesí* en el Puente de Carlos, una de las escenas de marcha y represión en Plaza Wenceslao.

La escena, que como un fantasma (¿el fantasma del comunismo?) reaparece varias veces en la novela adquiere suma importancia. No solo porque definirá, en muchos aspectos, la vida de sus personajes llevándolos a separarse entre sí, a instalarse en la ciudad (en el caso de Donato) o a irse (en el caso de Eva), sino también porque esa misma escena en Plaza Wenceslao que condensa, en realidad, varios momentos como señalamos anteriormente, marcará, a partir de una explosión tan fuerte que enmudece, incluso, los gritos de la gente, el nivel máximo de ruido al que llega el ecualizador de volumen de la novela:

De nuevo esa inmediatez, esa secuencia de segundos que transmutaban el momento de Giovanni y que lo encontraban ahora en medio de una marea humana vitoreando a Havel en plena Plaza de Wenceslao, con los tanques oficialistas, a los costados de las bocacalles, esperando una orden para reprimir. El pecho se le hinchaba de adrenalina y se sentía uno más con un grito propio y común (...) Y fue en ese instante cuando una explosión lo dejó sin aliento, y veía en cámara lenta cómo su cuerpo se separaba del de Eva y todo comenzaba a transcurrir con desgarradora lentitud. Su grito se congelaba en la atmósfera, los rostros se hacían difusos, la plaza era una triste versión del Guernica.
(p. 14-15)

De hecho, la escala de sonidos termina adquiriendo tanta importancia que el narrador de la historia no tarda en empezar a comunicar esa emblemática escena tomando como referencia, precisamente, un componente asociado, sobre todo, al ruido: “El día de las explosiones en la Plaza de Wenceslao, Beatrice le había insistido a Donato en no sacar de la facultad, donde estaban alojados, el contrabajo” (p. 33).

Por otro lado, esa suerte de permeabilidad que notábamos con respecto a la identidad de los personajes, en tanto el nombre de uno parecía remitir a la nacionalidad de otro que, a su vez, gustaba de alguien que deseaba a un tercero, podría vincularse también a esa relación dialéctica que observan los imagólogos entre autoimágenes y heteroimágenes y, por otro lado, a esa necesidad algo ambigua que muestran los personajes de este libro de “moldear” la historia. Teniendo en cuenta todo lo anterior, podríamos pensar que el ruido que, tal como veíamos, recorre toda la novela pero alcanza su punto máximo durante los episodios de represión previos a la Revolución de Terciopelo que el autor sitúa en Plaza Wenceslao, no deja de remitir a los ruidos de esa otra plaza emblemática para los argentinos que es la Plaza de Mayo. Y eso explicaría, precisamente, el desplazamiento que pone en juego la novela de Národní třída a la Plaza de Wenceslao. En efecto, a esta altura del análisis resulta inevitable no marcar esa especie de mezcla o fusión que establece la novela entre dos fenómenos históricos (régimen comunista de un lado y dictadura militar del otro) que, en este libro, aparecen en algún punto unificados por un elemento que los va a aglutinar casi de la misma forma que el nombre Giovanni remite más a la nacionalidad italiana que a la argentina, y ese elemento no es otro que una palabra de un peso simbólico

inconmensurable y, en algún punto, también intransferible para los argentinos: la palabra “desaparecidos”:

Benjamin había decidido no ir a la plaza hasta la noche anterior para hacer la vigilia en su entorno y recibir el día en memoria de sus compañeros desaparecidos. De esa manera pudo dedicarse a acompañar a Jaslo en la visita a sus familiares y sus afectos, de los cuales había estado por tanto tiempo alejado. (p. 53)

Si, por un lado, el concepto de “desaparecido” resulta bastante ajeno al ámbito de lo checo o checoslovaco, ajeno incluso a los momentos más álgidos de represión que tuvieron lugar durante las protestas del 17 de noviembre de 1989¹⁸ que desencadenaron la caída del régimen comunista, el enorme valor simbólico que, por el contrario, tiene y tendrá esa palabra en la historia argentina nos recuerda hasta qué punto nuestra mirada está condicionada, tal como formula la imagología, por lo que somos y cargamos a nuestras espaldas. La carga cultural de esa mirada resulta tan fuerte que, de algún modo, los acontecimientos históricos externos, al igual que sucede con las fronteras de los países de esa “otra Europa” que, a los ojos de los argentinos pueden llegar a parecer muy similares, se terminan difuminando y, en consecuencia, la represión comunista aparecerá, en cierto modo, confundida con la violencia sistemática ejercida por la dictadura militar a través, por ejemplo, de la desaparición de personas y el secuestro y apropiación de sus bebés que la sociedad argentina sufrió en carne propia.

¹⁸ Ese día, en efecto, hubo muchos heridos de gravedad pero ningún muerto, aunque sí se corrió la noticia del supuesto asesinato de un estudiante llamado Martin Šmíd aunque luego fue desmentida. Si bien el episodio nunca se aclaró del todo, se cree que lo más probable es que la difusión de esa falsa noticia en la que participó, involuntariamente, el periodista Petr Uhl haya sido un intento de manipulación de la misma policía comunista.

5.4 Conclusiones

Parte del reservorio de imágenes que el comunismo y su posterior caída generó en la sociedad argentina aparece en estas tres novelas muy disímiles que, no obstante y más allá de los temas que abordan, tienen también algún punto de contacto como, por ejemplo, el hecho de responder a cierta motivación personal y biográfica. *Los cuadernos de Praga* de Abel Posse surgió, como vimos, a raíz del mandato de su autor como primer embajador argentino luego de la Revolución de Terciopelo. Durante su estadía en Praga recibió información sobre el paso secreto del Che Guevara por esa ciudad poco antes de ser asesinado en Bolivia y entonces decidió escribir una novela que, como advertíamos, tiene características polifónicas y escenifica una pugna entre el género biográfico y novelesco dentro de la cual la construcción de la ciudad de Praga como escenario mítico y literario, con los ecos insoslayables de Franz Kafka y la leyenda del Gólem no hace más que incrementar la dimensión fragmentaria, contradictoria y también intuitiva del héroe revolucionario que, en sus charlas con los hispanistas checos que padecen el régimen, parece reproducir con su discurso una mirada romántica y quizás ingenua, similar quizás a la que se mantuvo durante muchos años en el seno de la sociedad argentina. Por otro lado, a raíz de sus interacciones y diálogos con sus identidades paralelas, empieza a perder convicción en sus más arraigados principios ideológicos convirtiéndose, al mismo tiempo, en un personaje novelesco tan moderno como Hamlet o Don Quijote de la Mancha.

Frenesí de José María Brindisi, por su parte, realiza en algún punto el movimiento inverso: toma como escenario una Praga posterior a la caída de un régimen que, no

obstante, parece permanecer latente a manera de espectro o fantasma en cierta gestualidad de sus habitantes y una especie de sentido de pertenencia que la novela opone al contexto argentino de la década del noventa, marcado por las políticas neoliberales, la crisis de identidad y el “sálvese quien pueda”. En ese escenario con resonancias mágicas, tan lejano como exótico y desconocido (pese a formar parte de Europa), el grupo de amigos que protagoniza el libro lleva a cabo un juramento que, al mismo tiempo que parece aceptar al menos un poco los engranajes de la empatía, también promueve una especie de epifanía en lo que respecta a un horizonte desalentador que, inexorablemente, se terminará cumpliendo.

Por último, con una impronta más amateur que se advierte en el diseño y circulación del propio libro, *Destino Praga, estación París* de Sergio Farauto se ubica en el momento exacto en que tiene lugar un suceso histórico trascendental como es el la Revolución de Terciopelo a partir de otro grupo de amigos que, en este caso, parecen intercambiar entre ellos algunos rasgos identitarios como nombre y nacionalidad, a tono con el estereotipo argentino del crisol de razas. Esa circunstancia, sumada a la fuerte presencia de la cultura francesa a través de referencias culturales, literarias y hasta sociales en lo que atañe al Mayo Francés, servirán de preparativo o antesala a una especie de gran fusión cultural e identitaria que pondrá en cierta relación de igualdad al comunismo centroeuropeo y checoslovaco en particular y la dictadura argentina, a través de la utilización de ese verdadero emblema que, en el contexto argentino, es el significante “desaparecidos”.

En definitiva, con todas sus diferencias y distintas valorizaciones positivas o negativas, legítimas o infundadas respecto al comunismo y su posterior caída, las tres novelas tienen también en común el hecho de, a partir de un tema atractivo

para Argentina como es el de la vida durante el comunismo, exponer y también poner en práctica la condición de Praga como ciudad palimpsesto, como una ciudad que, justamente por haber sido tan escrita, sigue inspirando a tantos autores.

Abel Posse lo efectúa al utilizar la dimensión mágica, mítica y literaria de Praga como hoja de ruta para acceder a las más hondas profundidades del interior del hombre detrás de ese ícono que se reproduce serialmente tanto en fotos como en biografías. José María Brindisi lo hace a través del exotismo y esos espacios en blanco que permite reescribir una ciudad tan distinta como distante que, no en vano, es la capital de un país a tal punto elusivo que oscila entre tres nombres (Checoslovaquia, República Checa y Chequia) para poder salir, al menos por un instante, de ese laberinto narcisista que implica aquel clima de época tan egoísta como superficial del menemismo en pos de un acercamiento al Otro, aunque más no sea, a partir de una epifanía que, lejos de constituir una condena, no hace más que revelar un destino oscuro y sentenciado de antemano. Sergio Farauco, por último, hace lo propio moldeando la historia del comunismo en Praga con un tipo de arcilla mucho más propia de Argentina que de cualquier otro país del mundo.

6. Imagen y figura del inmigrante checoslovaco en dos relatos argentinos

Como venimos confirmando hasta ahora, la literatura argentina se ha encargado de corroborar aquella idea borgeana de que la tradición argentina no es otra que la del universo con su franca permeabilidad hacia autores, obras y tópicos de culturas extranjeras, cuya apropiación o puesta en escena también puede ofrecer, en numerosas ocasiones, algún indicio a la hora de intentar definir o dar cuenta de la propia identidad nacional. En relación a este corpus no tan reducido, como podría pensarse a simple vista, de literatura argentina con temática checa/checoslovaca, nos proponemos concentrarnos en este capítulo en “El candelabro de plata” de Abelardo Castillo y “El checoslovaco” de Alberto Laiseca, dos relatos que, si bien fueron analizados de manera aislada, no habían recibido hasta ahora un tratamiento conjunto que, a nuestro modo de ver, puede llegar a esclarecer de qué manera estos autores argentinos construyen, concretamente, la figura del inmigrante checoslovaco, qué tipo de factores motivan su inclusión y si el tenor de las imágenes que inspiran son capaces de mostrar, al mismo tiempo, algunas características del contexto de aparición de estos textos que, además, tienen en común el hecho de que forman parte de los respectivos primeros libros de cuentos de sus autores: “El candelabro de plata” de Abelardo Castillo salió en *Las otras puertas* (1961) y “El checoslovaco” de Alberto Laiseca en *Matando enanos a garrotazos* (1982).

Pero antes de seguir adelante y tratar de indagar el contexto de aparición de cada uno de los cuentos, nos gustaría aclarar que en ambos relatos, y en sintonía con lo

planteado por la imagología, los protagonistas checoslovacos parecer remitir mucho más a una especie de imagen o incluso caricatura que a una construcción que tuviese en cuenta las características más o menos generales de los muchos checoslovacos que, en efecto, llegaron a la Argentina, sobre todo después del año 1923 y cuya cantidad relativa, según Michal Zourek, “es la más importante con respecto a todos los países latinoamericanos” (2014, p. 99). De hecho, la única excepción que confirma la regla es la interesante referencia que desliza Piglia sobre Berisso, una zona en la que, en efecto, solían vivir y reunirse inmigrantes de varios países de Europa Central y, de hecho, allí funcionó históricamente el Hogar Checoslovaco en calle 163, entre las calles 11 y 12. Eso nos lleva a preguntarnos, antes de iniciar concretamente el análisis de estos relatos, a qué podría deberse la inexistencia de obras de ficción sobre la importante comunidad checa o checoslovaca que se asentó en varios puntos de Argentina, aunque, sobre todo, en la Provincia de Chaco y, más precisamente, en la ciudad Presidencia Roque Saénz Peña. Es cierto que sí existe un libro de crónicas sobre la llegada de algunos inmigrantes y su vida en el nuevo destino. Se llama *Sbohem, adiós, zbohom* y la intención de su autora, Patricia Garrido, fue, según cuenta en el prólogo del libro, dejar constancia de los testimonios de checos y eslovacos que arribaron a la Argentina: “Registrar su historia es conocer y reconocer su esfuerzo, sus miedos, sus contratiempos, sus logros, sus pasos fuera de la patria” (2007, p. 9). Más allá de que al final de ese prólogo la autora indica que los más de ciento veinte relatos que escribió no cuentan con una mirada sociológica ni un análisis histórico, lo cierto es que se trata de crónicas muy bien documentadas acerca de esas historias de inmigrantes checos y la vida de sus descendientes, una temática que, insistimos, no

aparece en este corpus relativamente amplio de novelas y relatos sobre el ámbito checo o praguense. Cabe aclarar que, recién en los últimos meses, se estrenó un cortometraje que, en cierta forma, empieza a saldar esa deuda: realizado por el joven director argentino Juan Wenceslao Hayzus que es, a su vez, nieto de un checoslovaco, el cortometraje se centra en una historia de amor entre dos bailarines de la comunidad checa de Český Dům durante los preparativos de una fiesta.

Por otro lado, el tema sí es abordado, curiosamente, por la autora checa Markéta Pilátová, quien tomó conocimiento de la existencia de esa comunidad gracias a su labor docente en el programa de enseñanza gratuito que organiza el Ministerio de Educación checo en Argentina, Brasil y Paraguay. Esa temática recorre todos los cuentos de su libro *Kulaté rámy slov* (2015), aunque aparece, sobre todo, en el relato “Neboj, tati” que aborda la dificultad de una argentina descendiente de checos por aprender el idioma de sus ancestros y hasta qué punto ese aprendizaje puede ayudarla a resolver un antiguo enigma familiar.

Una posible causa de esta omisión se nos ocurre que podría tener que ver con la trascendencia de la ciudad de Praga, en el sentido de que la actual capital checa aparece, de alguna forma u otra, en casi todos los textos que estamos analizando, mientras que, históricamente, la inmigración checoslovaca en Argentina fue, en su gran mayoría, de origen moravo. No obstante, quizás lo más importante radique en el hecho de que, así como convenimos en que la inclusión en algunas obras de la literatura argentina de culturas bastante ajenas y hasta exóticas funcionaba como una especie de analogía o posibilidad de representar ese origen algo amputado de la patria argentina, eso quiere decir también que, en algún punto, ese inmigrante debe constituir, en sintonía con la idea de palimpsesto que atribuíamos a Praga, una

especie de tabula rasa, un espacio vacío, una especie de deíctico para poder proyectar las propias frustraciones y fracasos de la nación argentina. En ese sentido, “lo checoslovaco” no deja de tener en la literatura argentina un valor algo abstracto, simbólico y susceptible, sobre todo, de ser reescrito con algunos elementos que remiten mucho más a lo propio que a lo ajeno, lo cual no resulta para nada compatible con la existencia de una comunidad real y concreta como la que, de hecho, consolidaron checos y checoslovacos en distintas zonas de Argentina. No es compatible porque la noción misma de comunidad supone un alto grado de integración. No solo entre los mismos inmigrantes, sino también en el país al que llegan. Por el contrario, los inmigrantes centroeuropeos que estudiamos en el capítulo anterior eran extremadamente marginales y lo mismo ocurrirá en estos dos relatos, porque, tal como dijimos previamente, de esa misma marginalidad al borde de la extinción parece depender el grado de eficacia del inmigrante checoslovaco o centroeuropeo a la hora de funcionar como reflejo de las propias amputaciones siempre latentes en la historia argentina.

Hecha esa aclaración, proseguimos con nuestro análisis y en lo que respecta al contexto de aparición de “El candelabro de plata”, hay que tener en cuenta que coincide con los inicios del boom latinoamericano, esa época de gran debate político, clima de vanguardia, renovación del lenguaje literario y sensación de intenso cambio que inauguró la revolución cubana en 1959. Si bien no dejaba de establecer lazos con la sociedad (por ejemplo, despertando la conciencia de los lectores), su literatura pretendía mantener también sus propias reglas. En otras palabras, el impulso de

época hacia lo nuevo no se reducía únicamente a la lucha política, sino que requería también un cambio estético.

Abelardo Castillo (1935-2017) representa la figura del escritor-intelectual-comprometido en tanto agente de transformación, en el sentido en que lo explica Claudia Gilman, es decir, como consecuencia de una serie de factores propios de esa época, entre los cuales menciona “la dominancia del progresismo político en el campo de las elites culturales; la hipótesis generalizada acerca de la inmanencia de la revolución mundial; el debate sobre los nuevos ‘sujetos revolucionarios’ [...]; y el interés por los asuntos públicos” (2003, p. 29). Aparte de su obra literaria que incluye novelas importantes como *El que tiene sed* (1985) y *Crónica de un iniciado* (1991), ensayos y obras de teatro como *El otro Judas* (1961) e *Israfel* (1964), Abelardo Castillo fue también un intelectual influido por Sartre. Miembro no dogmático del Partido Comunista argentino, Castillo tuvo una intensa participación en debates intelectuales, políticos y literarios a partir de su rol como director de tres revistas que tuvieron gran trascendencia en el país: *El grillo de papel* (1959-1960), *El escarabajo de oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986). En tanto herramientas fundamentales de articulación entre cultura y política, las dos primeras estuvieron entre las publicaciones que más interactuaron con la revista de Casa de las Américas. Tal como hace ver Gilman, muchas de esas publicaciones nacían por “la necesidad de hacer avanzar el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía avanzar las condiciones de la revolución, es decir, sin dejar de utilizar todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo”. (p. 144). En otras palabras, lejos del panfleto político, lo comprometido no debía ser tanto la obra literaria como sí el autor. A través de esa destacada plataforma,

Abelardo Castillo intervino, desde su posición ideológica de izquierda, también en esa serie de discusiones en torno al ser nacional que, en 1946, tal como veíamos a propósito de *Moravia*, habían surgido como consecuencia del primer gobierno peronista y, en cierta forma, continuaron durante el posterior exilio de su líder político tras el golpe de 1955. En el número 23-24 de septiembre de 1964, apenas dos años después de la publicación del cuento que nos ocupa, la revista *El escarabajo de oro* incluye un relato de Abelardo Castillo llamado “Los muertos de Piedra Negra”. La historia se centra en un levantamiento de trabajadores peronistas contra un cuartel militar en la Provincia de Buenos Aires que ocurre en 1956, es decir, poco después de la Revolución Libertadora y el mismo año de los fusilamientos de José León Suárez, tema abordado por Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*. Aunque planteado en términos de ficción, el cuento ofrece un contexto muy reconocible en el que no se elude el clima de proscripción, la represión militar, las pintadas clandestinas en las paredes y, mucho menos, el contenido grito de «Viva Perón» que, de hecho, estructura un relato en el que, además, se pone en juego el complejo entramado de traiciones y lealtades tan afín al peronismo. Si bien se trata de un cuento que no admite lecturas lineales, al menos una de las descripciones sobre el coronel que lidera el operativo parece coincidir con ese alejamiento característico que mantuvo Abelardo Castillo respecto al movimiento social y político más influyente del siglo XX en el contexto de Argentina: “Lago, que nunca había sido peronista, ni lo era, pero que no se iba a poner a explicarles a unos carretilleros que restituir el honor de la Nación exige, de sus hombres, ciertas decisiones [...]” (Castillo, 2003, p. 104). En entrevista con *Página/12* (2011), el propio escritor reveló que fue expulsado de la escuela secundaria por manchar con tinta un retrato de

Perón y Evita justo el día anterior a la visita de la interventora, una anécdota que, al mismo tiempo que evidencia su distancia, no deja de mostrar cómo el peronismo ejercía, en esa época, una influencia insoslayable¹⁹.

Por su parte, el contexto de aparición de “El checoslovaco” en la última etapa de la dictadura militar y en plena Guerra de Malvinas muestra, respecto a la época del boom, un clima político diametralmente opuesto debido a la acumulación de años de censura, la desaparición sistemática de personas y, en definitiva, todo lo que implicó el terrorismo de Estado. Aun así, existe cierto consenso en la crítica de que se trata de una época que empieza a instaurar, en lo literario, un mayor desborde imaginativo y referencias mucho menos directas y algo más tortuosas respecto a la realidad, una profunda concentración a nivel lenguaje y cierta transgresión de los tópicos literarios que posibilitaron, por ejemplo, la irrupción de algunas estéticas vanguardistas vinculadas a la revista *Literal* (1973-1977), como las de Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y César Aira, de quien el estilo de Laiseca parece abreviar. Dicho sea de paso, César Aira también incluye un personaje checo exiliado del comunismo en *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002) que, en su condición de artista exótico y marginal, combina, como ya veremos, algunos rasgos de los personajes de Castillo y Laiseca:

A este pueblo le había tocado un escultor checo, un tal Jiri no sé cuánto, que durante mi visita estaba en pleno trabajo con tres enormes bloques de mármol. Trabajaba todo el día, de la mañana a la noche, con una máscara que lo hacía parecer un gran insecto y

¹⁹ “No fue un acto político, fue algo inconsciente, pero se tomó como una manifestación anárquica o comunista porque el tintero era de tinta roja”, precisaba Abelardo Castillo en la entrevista.

pulidoras o taladros que producían un zumbido persistente (...) Jiri debía de saber que lo odiaban, pero seguía su trabajo con la asidua obstinación de un insecto con su zumbido. Lo que hacía era previsiblemente horrible, una especie de rueda sobre dos triángulos, o dos ruedas sobre un triángulo, no recuerdo. Más que las molestias, Ana lamentaba la posición en que los había puesto, de tener que odiar a un artista que además de ser pobre y verse en la necesidad de aceptar un encargo modesto en un sitio perdido entre las montañas, había tenido que huir del totalitarismo, estaba solo en un país extranjero, y encima debía vérselas, catástrofe íntima y definitiva, con su falta de talento. (2002, p. 12)

No obstante, ya en la década del ochenta, tal como afirma Elsa Drucaroff, aparecen varias novelas con algunas de las características antes mencionadas del propio César Aira, Laiseca y otros escritores como Sergio Chejfec, Daniel Guebel y Alan Pauls: “Aira es el primero en proponer tramas donde lo exótico se fusiona con lo vernáculo en forma delirante” (2011, p. 55). Luego agrega Drucaroff que, en esos libros que parecen defender la autonomía del significante y esquivar todo conflicto social oponiéndose así al cruce de literatura y política tan característico de las generaciones anteriores, priman escenarios y referencias tan distantes como Egipto, China, Grecia o Malasia. Por otro lado, Alberto Laiseca también podría pensarse como heredero de Roberto Arlt en lo que respecta a cierta idea de lo periférico, marginal y esa tradición de «mala escritura» que se opone a los principios canónicos de la alta escritura borgeana. Lo interesante es que, durante la década del ochenta, las nuevas generaciones literarias del post-Boom ejercieron un particular distanciamiento respecto a la obra de Borges, hiperbolizando, por ejemplo, aquella idea de la tradición universal. Es decir, lo que en la época del boom significaba salir

del regionalismo para abrir cierta ventana a lo universal, en esta era se transforma, directamente, en una serie de referencias y locaciones exóticas, absurdas y delirantes como veremos, en efecto, en “El checoslovaco”. Pero en el caso particular de Alberto Laiseca también hay que tener en cuenta un aspecto que, nuevamente, remite al peronismo. Más allá de que suele argumentarse cierta tendencia en algunos de sus libros a la aparición de comentarios antisindicalistas, el vínculo más claro de Laiseca no es tanto con el peronismo de la década del cuarenta y su posterior proscripción, sino más bien con ese período de decadencia y absoluta pérdida de rumbo que transcurre entre 1973 y 1976. En especial, lo que parece obsesionar a Laiseca es, por un lado, la Triple A y, al mismo tiempo, la inefable figura del secretario privado de Perón, José López Rega. En efecto, más allá de su coqueteo con el policial norteamericano, *Su turno para morir* (1976), refiere alegóricamente a los crímenes parapoliciales de la Triple A, mientras que el propio López Rega aparece, en numerosas ocasiones, como personaje en su novela *El jardín de las máquinas parlantes* (1993) con el nombre ligeramente modificado de López Fecia (un primer ministro maléfico)²⁰, constituyendo acaso la referencia explícita más directa a la realidad política en toda la obra de Laiseca al enhebrar una parodia alucinada de esa última etapa tan degradada del peronismo. De hecho, el propio Perón es mencionado como «el Quétzal» y el movimiento, en su conjunto, como «el quetzalismo»²¹. Por supuesto, lejos de tratarse de un hecho aislado, ese elemento en

²⁰ “Me olvidé de decirte que... el Gobierno de Guatimotzín, por orden de José López Fecia, acaba de triplicar los impuestos...” (Laiseca, 1993, p. 620).

²¹ “Se le habrá muerto el astral y también su abuela, pero sigue bien vivo y Primer Ministro. Está convencido de que él es el Rasputín del quetzalismo. Se lo cree y todo. Y lo peor es que no es el único en creérselo. Los otros días le dijo al Quétzal: «Si yo muero, o si soy defenestrado, será el fin del Movimiento. Soy el Escudo contra el cual se estrellan las hordas comunistas» (p. 716)

particular forma parte de todo un sistema de representación del Brujo como individuo oscuro, ridículo y, a la vez, tenebroso que aparece, por ejemplo, en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela y en *La novela de Perón y Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez.

Lo que intentamos dejar en claro es que esa constelación de fascismo, magia, ocultismo, poder y terror político abordada por Laiseca en una de sus novelas más importantes, a propósito de la figura de López Rega, tal vez encuentre un antecedente en el cuento *El checoslovaco*.

Ahora bien, la amplitud en lo que hace a las propuestas estéticas de ambos autores también se observa en sus distintas vías de acceso al campo literario. En comparación con Abelardo Castillo, Alberto Laiseca (1941-2016) tuvo una inserción algo excéntrica ya que empezó a tener visibilidad en la televisión como un llamativo presentador de cuentos de terror. A la par, fue combinando esas apariciones públicas con una obra extensa conformada, sobre todo, por novelas y, en menor medida, libros de cuentos. Su estilo literario, definido por él mismo como “realismo delirante”, está muy asociado, otra vez, a los desbordes, lo deforme y lo monstruoso. De hecho, un punto bisagra en su obra es la novela *Los sorias* (1998), famosa incluso antes de publicarse por el carácter mítico que le dio su impresionante extensión de casi mil cuatrocientas páginas. Considerada una de las más extensas de la literatura argentina, se publicó con un prólogo de Ricardo Piglia quien, justamente, remarcaba su filiación con Roberto Arlt, al definirla como “la mejor novela que se ha escrito en Argentina desde *Los siete locos*” (2004, p. 9).

Una vez señaladas esas diferencias contextuales, también pueden establecerse algunas semejanzas entre estos dos autores que, por ejemplo, se convirtieron en formadores en sus respectivos talleres literarios. Al mismo tiempo, y aunque muy distintas entre sí, sus propuestas no dejan de estar emparentadas, tal como explica Agustín Conde de Boeck:

Partiendo de este Laiseca kafkeano-jarryeano, podría rescatarse también una serie de parentescos particulares, donde, vía Poe, el realismo delirante entronca con Horacio Quiroga y Abelardo Castillo (por ejemplo, el sistema de similitudes entre *El jardín de las máquinas parlantes* y *Crónica de un iniciado*. (2017, p. 487)

En cuanto a los relatos que nos ocupan, consideramos que es posible advertir notables diferencias en el tono y estilo de su escritura, pero también algunas semejanzas en lo que respecta al exotismo y la marginalidad que destilan ambos personajes checoslovacos y su propia inclusión en el relato, aunque el signo de esa utilización resulte, otra vez, bastante antagónico.

Además de trabajar con los conceptos ya presentados de la imagología, queremos introducir algunas ideas de César Aira (1993, p. 73) quien también ofrece una perspectiva interesante del término “exotismo” en sintonía con la idea de «extrañamiento» de los formalistas rusos y vinculada, por otro lado, a la producción literaria argentina. Retomando una vez más el legado francés, Aira parte del hecho de que Montesquieu es el padre de la novela exótica ya que los protagonistas de *Cartas persas* ofrecen, en tanto extranjeros, una mirada completamente distinta de

Europa. Luego hace ver que esos personajes persas son un “como si” que, en su opinión, marca el origen de la novela moderna. Es decir que, en este caso, lo exótico no se emplea para nombrar lo desconocido y lejano sino, por el contrario, para poder ver con renovada perspectiva lo propio e incluso poder nombrarlo.

Dicho exotismo, según Aira, sirve además para dar fundamento a esa característica azarosa que implica contar con determinada nacionalidad:

La literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino, argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo se transforme en mundo. (p. 79)

La idea presenta algunos puntos en común con otra relevante distinción que, tal como vimos en el apartado teórico, establece la imagología entre heteroimagotipos y autoimagotipos. Los heteroimagotipos eran las imágenes que un Yo elabora acerca de un Otro, construidas en semejanza, de algún modo, con las imágenes que tiene de sí mismo. En sentido inverso y complementario, los autoimagotipos eran las imágenes del Yo que surgían del contraste con las imágenes del Otro, a partir de las cuales el Yo se identifica (Pérez Gras, 2018, p. 42). Lo cierto es que ambas modalidades suelen implicarse en forma mutua por el hecho de que, tal como nos hizo notar Edward Said, los atributos que se construyen sobre naciones ajenas suelen decir mucho más de la cultura propia.

6.1 “El candelabro de plata” de Abelardo Castillo

Tal como adelantábamos, nos encontramos en estos dos relatos con protagonistas tan marginales como desarraigados, aun cuando llevan un tiempo considerable viviendo en Argentina: Franta, el personaje de Castillo, arribó hace treinta años mientras que Stepan, el de Laiseca, hace poco menos de veinte. Es decir que, al igual que el ya mencionado Tardewski de *Respiración artificial*, estos dos inmigrantes checoslovacos encarnan la paradoja de ser aves de paso que permanecen en el mismo lugar durante muchos años. También en estos dos cuentos se utilizará la figura del inmigrante checoslovaco como una analogía para poder poner en palabras algunos traumas propios que parecen sustraerse a cualquier representación llevada a cabo bajo parámetros locales. En ese sentido, ante la pregunta de por qué se eligen personajes checoslovacos podríamos decir que hay algo en ese ámbito que parece corresponderse con la oscilación de la nación argentina, siempre a mitad de camino entre Latinoamérica y Europa. Leemos en la introducción a *The Czech Reader*:

One must understand that the Czechs are in origin the Slav-speaking people who penetrated farthest into Western Europe. For more than a millennium they have lived surrounded on three sides by German-speaking people, but succeeded in defending their territory and preserving their own language, traditions, and customs. (2010, p. 2)

Con lengua eslava y el largo e impuesto período de sovietización que sufrió durante el comunismo, también Jacques Rupnik coincide con la identificación y pertenencia a múltiples niveles de las tierras checas con el continente europeo:

(...) l'entre-deux-guerres fut marqué, pour les Tchécoslovaques, par un sentiment d'accomplissement de soi et une authentique interaction avec l'Occident. L'écrivain anglophile Karel Capek fut le meilleur représentant de l'esprit libéral de la première République, tandis que Vitezslav Nezval et les surréalistes, les peintres tel Alfons Mucha ainsi que le compositeur Bohuslav Martinu considéraient Paris et la France comme leur seconde patrie. (1993, p. 33)

Es decir que, en algún punto, esa anfibia condición checa entre lo eslavo y lo occidental parece remitir, en algún punto, a la propia intermitencia identitaria argentina. No obstante, en la construcción de ambos personajes se perciben, en efecto, notables diferencias.

Franta, el checoslovaco de Abelardo Castillo, a quien el narrador invita a su propia casa para compartir un fatídico festejo de Nochebuena luego de encontrarlo en una sórdida cantina en pleno puerto de Buenos Aires, es sereno, respetuoso y hasta condescendiente. De hecho, se dirige a su interlocutor como «señor».

Stepan, el personaje de Alberto Laiseca, por el contrario, es cruel, manipulador y violento: un ingeniero que se dedica a torturar a su esposa, a quien consigue inocularle una enfermedad mediante agresiones permanentes con el arma del lenguaje. La palabra del checoslovaco del cuento de Abelardo Castillo, en cambio, no solo no hace daño, sino que, además, le sirve (al menos a juzgar por lo que dice el

propio narrador de la historia), para confesarse: “Acaso yo le había preguntado algo, o acaso, rota la frialdad del primer momento (para esa hora ya estábamos bastante borrachos), la confesión surgió por sí misma”. (Castillo, 2012, p. 89).

Sin embargo, eso que el narrador define un poco arbitrariamente como “confesión”, en realidad es el relato que hace el checoslovaco acerca de sus orígenes, su tierra y el recuerdo de sus seres queridos:

El hecho es que habló. Habló de su país, de una pequeña aldea perdida entre colinas grises, de una mujer rubia cuyos ojos –así lo dijo– eran transparentes y azules como el cielo del mediodía. Habló de un muchachito, también rubio, también de ojos azules (p. 89)

En primer lugar, en esa descripción topográfica se advierte un elemento entre abstracto, idílico, premoderno y algo impreciso que parece mostrar un mundo sin fisuras. Algo similar a lo que expresaba Gramuglio al introducir a esos movimientos nacionalistas argentinos o incluso latinoamericanos que oponían al llamado “nacionalismo oficial” y a la modernidad en sí, ciertas representaciones de un pasado casi metafísico y premoderno más acordes a lo que la propia Gramuglio (2013, 69) llama “prenacionalismos culturales europeos”, es decir, aquellos sistemas de ideas que precedieron a los nacionalismos políticos y encontraron en el lenguaje, costumbres y tradiciones de los pueblos, ciertos criterios de la existencia de una nación, que a las modalidades bajo las cuales se fueron forjando las nacionalidades latinoamericanas.

Por otro lado, se trata de un discurso que, retomando nuevamente lo que expresa la imagología, está teñido de un fuerte cliché: el de que los habitantes de aquella parte del mundo, en contraste con los de Argentina, son rubios y de ojos celestes. En este caso es un cliché vinculado con la idea de exotismo desarrollada por el propio Leerssen en tanto funciona como un atributo que, evidentemente, sorprende o llama la atención del propio Franta, lo cual resulta curioso teniendo en cuenta que él también tiene “unos ojos celestes, clarísimos”. Es decir, a pesar de compartir los mismos rasgos, el propio Franta establece la analogía entre la tonalidad del cielo y el color de ojos de quien era su mujer, como si los años que lleva viviendo lejos de su país de origen hubieran incrementado no solo la nostalgia sino también su asombro con respecto a los rasgos físicos de sus seres queridos.

Ahora bien, mientras en el relato de Laiseca la palabra es un arma cruel que detenta el inmigrante para torturar a su propia esposa, en el de Castillo es más bien el narrador argentino quien le hace creer a Franta su supuesta intención de ayudarlo a volver a su país y, por lo tanto, recuperar su dignidad perdida. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el relato de Laiseca, la crueldad que ejerce el personaje argentino sobre el checoslovaco no se va a haber plasmada al nivel del lenguaje que, de hecho, mantiene, incluso en los momentos más álgidos del cuento, cierta armonía y formalidad en línea con el ligero anacronismo que el protagonista le atribuye al candelabro que da título al relato.

En el estudio crítico que sirve como prólogo a la edición de sus cuentos completos, Marta Morello-Frosch entiende que la crueldad de este relato de Abelardo Castillo,

lejos de ser gratuita, tiene como propósito restituir la humanidad del checoslovaco: “la posibilidad de rectificar este destino desviado es suficiente para restituir al viejo, por unos minutos, a la condición humana: pierde su tono suplicante y deja de rendir pleitesía al ‘señor’ que le ofrece ayuda” (2012, p. 17).

A tono con el contexto vanguardista y esa fuerte impronta de transformación que, tras la revolución cubana, caracteriza a la literatura latinoamericana de los años sesenta es interesante advertir que la inclusión de ese personaje checoslovaco no deja de tener que ver con cierta apertura hacia el mundo, a través de una figura muy recurrente en Argentina (la del inmigrante) que, en este caso, no proviene de los países más habituales (España e Italia) sino de “la otra Europa”.

Incluso podríamos pensar que, más allá del siniestro desenlace, el narrador no deja de provocar en el checoslovaco cierta toma de conciencia que podría llegar a vincularse, precisamente, con el clima de época (la inspiración de la revolución cubana, la descolonización africana y la resistencia de Vietnam, pero también, en algún punto, el horizonte de posibilidades inaugurado por el primer peronismo), aun cuando aquella búsqueda de autonomía aleja definitivamente a este relato del típico texto panfletario con moraleja. Es decir, tal vez en ese acto tan extremo como abrupto que termina ejerciendo el narrador sobre el checoslovaco pueda cifrarse la búsqueda de una literatura que, si bien debe conectar de alguna forma con la sociedad, también tiene que sustraerse a las normativas y mantener intactas sus propias reglas. Resulta interesante, al respecto, que el narrador termina de pergeñar su decisión de asesinar a Franta justo a las doce, cuando la Nochebuena se transforma en Navidad, durante un festejo en el que, en sintonía con el imaginario

provocado por aquel lejano país, parecen predominar ciertas notas de artificio o exotismo:

De pronto, la noche del puerto se hizo fiesta. En todos los muelles las sirenas empezaron a entonar su histérico salmodio y el cielo reventó de petardos.

Brindamos con los ojos húmedos. Fuegos multicolores se abrían en las sombras, desparramando sobre el mundo extravagantes flores de artificio. (p. 89)

Siguiendo los conceptos de la imagología podríamos considerar que, en esa dialéctica de heteroimagotipos y autoimagotipos, el narrador parece fundar su propia identidad a partir del modo en que lo cataloga al checoslovaco de “miserable”. Pero, además, aquel acto de resonancias mesiánicas que consiste en ayudarlo a «regresar» a su tierra resulta indispensable para poder definirse a sí mismo, una inquietud que aparece ya al comienzo del relato: “Pero al menos hoy he comprendido algo; lo he comprendido después de lo que pasó esta noche: soy un hombre bueno” (p. 87). Esa misma bondad que libera al narrador del asco que—él mismo lo revela poco después— siente por su propia vida se la da el hecho de “hacer feliz a un miserable”.

Las menciones a la cultura checa en la obra de Abelardo Castillo, cuya premiada obra de teatro *Israfel* se representó en Checoslovaquia, no se reducen a este relato. En su novela *El que tiene sed* aparece a varios niveles: desde distintas referencias a Kafka y el Gólem (que, dada su importancia en el corpus tienen en esta investigación un capítulo propio) hasta la fascinación que ejerce en el protagonista Esteban Espósito la imagen del judío-eslavo Jakobo Fiksler. Pero volviendo a “El

candelabro de plata”, el exotismo y la creciente esperanza de ese inmigrante que proviene de una tierra distante a la que resulta difícil (por no decir imposible) regresar, además de estar en sintonía con esa búsqueda de lo universal y urbano propia de la época, parece tener una motivación también literaria; es decir, al servicio de la trama del relato: la inclusión de ese checoslovaco marginal le sirve al narrador argentino para construir su propia identidad, ni más ni menos que para convertirse en aquello que él quiere ver de sí mismo.

Lo interesante es que, así como el narrador define su propia identidad a partir de cómo califica y se relaciona con el inmigrante checoslovaco, podemos pensar que, tal como vimos en el capítulo correspondiente a las novelas, las menciones a esa otra Europa eslava con las resonancias entre exóticas y premodernas que ofrecen aldeas, colinas, ríos y valles también funcionan, en algún punto, como una especie de prótesis que vendría a suplantar aquella falta o vacío que parece estar latiendo, desde siempre, en el origen de la conformación de la identidad nacional y que nadie llega a formular en qué consiste exactamente, aunque sin duda tiene que ver con una permanente negociación que deriva del hecho de tener una lengua y una cultura trasplantadas y una tradición originaria inexistente o, como mínimo, dispersa.

Dicho de otro modo, es como si hubiera un punto de contacto, más allá de toda distancia física, entre aquellas rememoraciones plagadas de nostalgia que hacía Joaquín V. González en *Mis montañas* y las descripciones de su lugar de origen que, en este cuento, el inmigrante le ofrece al narrador.

6.2 “El checoslovaco” de Alberto Laiseca

Uno de los diálogos de *Respiración artificial*, vinculado a la parodia, puede arrojar luz sobre la principal diferencia de intencionalidad literaria que existe entre el cuento de Abelardo Castillo y el de Alberto Laiseca:

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, solo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. (1993, p. 110)

En sintonía con las diferencias que fuimos marcando entre los distintos contextos en que aparecieron estos cuentos, donde antes podía haber un relato de expansión y aventura (aunque una aventura bastante siniestra como la del cuento de Castillo) lo que predomina ahora es la parodia, invadiendo cada uno de los gestos, acciones y pasiones, llegando a sustituir incluso a la propia historia. En efecto, casi en las antípodas de Franta, Stepan (el checoslovaco del relato de Laiseca), tortura a su mujer de una forma poco convencional: mediante el lenguaje que él utiliza como un arma asociada al extrañamiento que genera su articulación y empleo de una estructura gramatical totalmente distorsionada:

El checoslovaco hablaba mal el idioma, pero no pésimo como a veces hacía creer. Cuando decidió matar a su esposa exclusivamente con armas secretas, en su arsenal contaba con

el lenguaje; como si éste fuera la más letal e importante de sus ojivas nucleares de cabezas múltiples. (Laiseca, 2004, p. 120)

Lecerle (1990) se pregunta cómo es posible que un instrumento como el lenguaje, del que se espera que pueda comunicar a las personas, esté mezclado también de manera inextricable con las expresiones más violentas:

I have already suggested an answer when I noted that the structure of communication, involving as it does two participants, reproduces the structure of exchange of the closest and most tense emotional relationships, situations in which two is company with a deadly vengeance. (1990, p. 237)

Es decir que, para Lecerle, el lenguaje conlleva cierto grado de violencia no solo porque es un cuerpo de sonidos, sino porque además las palabras, como sucede en el caso de Stepan, cargan los efectos violentos del cuerpo del hablante. Y a propósito de esta idea de materialidad, es interesante advertir que, en el relato de Laiseca, la crueldad ejercida mediante el lenguaje funciona más a nivel sintáctico que semántico. Eso es lo que podemos observar, por ejemplo, cuando en el momento en que ella se pone a pelar papas, él se para detrás para decirle: “no puede retener cáscara”. Si bien no deja de haber cierta asociación entre el significado de la frase y la acción de ella, lo que verdaderamente tortura a su mujer es el aspecto formal de esas locuciones: “decía en voz chirriante, mecánica, checoslovaca» (Laiseca, 2004, p. 121). Lejos de controlarse, el checoslovaco amplía luego su frase, distorsionando aún más la gramática al formular: “Quien no puede retener cáscara, ella de mano

cae” (p. 121). Es decir que, en sintonía con aquella mayor atención por la materialidad del lenguaje que antes atribuíamos a los textos literarios de esa época, en el discurso concreto de Stepan lo formal tiene, sin lugar a dudas, más relevancia que el contenido. Tan relativizado aparece, de hecho, el plano semántico que la crueldad de Stepan se potencia hasta el extremo cuando, paradójicamente, utiliza palabras bellas, refinadas o incluso exóticas como “lapislázuli”: “era terrible el contraste entre el bello vocablo elegido, y el feísmo de la falta de coordinación motora que calificaba” (p. 123).

Es decir, la eficacia de esa arma mortal que es el lenguaje del checoslovaco —quien, no en vano, lleva como apodo “el ingeniero del tornillo filoso”— radica en el plano más material del discurso y, otra vez, como explica Lecercle, llega a tener un correlato físico. Asimismo, la condición chirriante de su discurso podría vincularse con la supuesta fealdad estilística atribuida, por momentos, a Alberto Laiseca, que, tal como recupera Conde De Boeck, inspiró incluso una anécdota legendaria que lo erige como un escritor antiborgeano:

En 1982, se difunde aquella célebre y semi-apócrifa anécdota según la cual Borges, frente a una pregunta donde le era mencionado “Matando enanos a garrotazos”, habría afirmado que jamás leería un libro con un gerundio en su título (remitiendo a la mala fama estilística de esta forma verbal). [...] Así, Alberto Laiseca, pasa a ser entonces el reverso de Borges, el dueño de una escritura «salvaje», entusiasta, pagana, opuesta a la distinción de la “alta” literatura. (2017, p. 130)

Conde de Boeck entiende que el supuesto anti-borgeanismo resultó fundamental, años después, para convertir a Laiseca en un emblema de la generación literaria nucleada en torno al grupo Shanghai²², la cual estaba, a su vez, muy interesada en oponer los delirios, excentricidades y exotismos de Laiseca al apolíneo estilo de Borges. Más allá de que, con el tiempo, ese anti-borgeanismo se fue moderando, no deja de ser relevante el paralelismo entre el “habla malvada” del checoslovaco y la “mala escritura” de Laiseca.

En cuanto a la violencia de su personaje, podríamos pensar que Laiseca, de quien marcamos antes su filiación con el autor de *Los siete locos*, abreva también en esa imagen de crueldad misógina de húngaros y polacos que Roberto Arlt mencionaba al referirse al proxenetismo de la Buenos Aires de su época, y que tuvo un correlato real en la red Zwi Migdal durante las primeras décadas del siglo XX. Eso nos trae de nuevo la oposición entre “diferencia específica” y “género próximo”: como venimos observando a lo largo de esta investigación, hay motivos históricos, geográficos y culturales que explican el hecho de que, en general, para los autores argentinos, las zonas de Europa Central y Europa del Este resulten más inaccesibles y, por consiguiente, sus países menos distinguibles entre sí que otras naciones de Europa occidental. Sin ir más lejos, incluso puede contribuir a esa confusión, el hecho de que muchos de esos países (Checoslovaquia, Hungría y Polonia) hayan sido víctimas, durante el nazismo, de la política europea del apaciguamiento.

Más de diez años después, en su novela *El jardín de las máquinas parlantes* Laiseca trabajará también con un inmigrante lituano y hasta con la figura de un gólem con dos tornillos en el cráneo, más parecido a la representación audiovisual

²² Algunos de cuyos representantes son Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y Martín Caparrós.

de Frankenstein que a la leyenda de la judería de Praga²³. En el mismo sentido, Laiseca solía reconocer en numerosas entrevistas su fascinación por la figura de Drácula, como si ese legendario personaje de origen rumano atrajera casi por arrastre una tierra más o menos cercana a nivel geográfico como es Checoslovaquia. Por supuesto, nunca dejamos de tener presente las advertencias de la imagología y, por lo tanto, esto no quiere decir que Laiseca realmente confundiera ambos países, sino más bien que sus límites simbólicos parecen ser bastante difusos y permeables. En efecto, la figura de Drácula aparece en este cuento encarnada en la relación vampírica que ejerce Stepan sobre su mujer y que, en cierta forma, recuerda a la que notábamos entre Ana y Mercedes en *Frenesí* de Brindisi: “Ella estaba cada vez más gorda, decaída y vieja. Él, por el contrario, parecía con ello cobrar nuevos bríos” (p. 119), aunque también como clara referencia explícita:

Cierta vez el ingeniero del filoso tornillo fue al cine, a ver una película de terror. Quedó encantado. Siempre citaba ante sus escasos conocidos una frase de la cinta, que él atribuía al conde Drácula; Mi querido amigo: las mujeres no son un vicio, son una necesidad. (p. 120)

Ahora bien, la eficiencia de la crueldad de Stepan radica en que cuenta con cierto grado de seducción y encanto hacia Gloria que, por supuesto, termina siendo un mero combustible de su maldad. Lo interesante es que, otra vez, esta característica erótica tiene que ver con el plano del lenguaje, que nuevamente es descrito en términos armamentísticos: “Empleaba armamentos pesados con objeto de erotizarla:

²³ Los gólems poseen sendos tornillos en las sienes. Sacando uno, el gólem queda desconectado; quitando ambos, cada parte de su cuerpo vuelve a su lugar de origen y se destruye”. (Laiseca, 2013, 21).

tocaba con su lengua el agujero de la femenina oreja, le decía cosas increíbles, hablábale de que sus rodillas eran esto y aquello. Todo todo. Hasta que ella se olvidaba” (p. 127).

Uno de esos momentos con los que logra generar la amnesia de la mujer ocurre cuando Stepan le habla de Praga, su ciudad natal, y, específicamente, del río Moldava. Gracias a su poder evocador, ella, en una especie de raptó similar a la hipnosis o la hechicería, es capaz de trasladarse a aquella ciudad quedando a absoluta merced de él. Por supuesto, incluso entonces, el discurso del checoslovaco sigue siendo, a nivel formal, tan chirriante y dislocado como de costumbre y, en este caso, los iniciados en la lengua checa pueden observar cierta reminiscencia en el particular uso que hace el ingeniero de la coma:

Él se volvió intimista: “Me encanta este río. Muy caudaloso. Me recuerda al Moldava. De verdad cosa hermosa es, ver Moldava pasar bajo puentes de Praga. Muchas flores.” Ella lo escuchaba incrédula. Por un momento había visto el agua y los puentes, en aquella ciudad lejana y exótica. (p. 126)

En sintonía con estos ejemplos, Lecercle asegura que la brujería depende inexorablemente del lenguaje: es ni más ni menos que el arma con que captura a sus víctimas. Incluso cuando es consciente de la violencia de su marido, Gloria no logra sustraerse al influjo de su hechicería, compuesta de unas buenas dosis de exotismo, a tal punto que termina enfermándose. Por último, otro elemento del discurso del checoslovaco que parece ejercer una gran tortura en Gloria y nos

puede resultar muy significativo en nuestro análisis es cierta construcción gramatical que poco tiene que ver con el idioma checo:

Gloria sabía que él tenía dificultades idiomáticas; pero comprendía muy bien que la pésima sintaxis de la frase había sido exagerada a propósito. En estos casos había que oírlo hasta el final si se quería comprender el sentido completo de la oración, que no era revelado salvo con la última palabra. (p. 122)

Es interesante que ese rasgo lingüístico según el cual el sentido de una frase se revela recién con la última palabra, más que al idioma checo o eslovaco parece referir, sobre todo, al alemán que, por supuesto, forma parte de la imagen cultural de Praga y, sobre todo, ocupa un lugar muy destacado en la representación que, desde Argentina, suele tenerse de la cultura praguense, entre otras cosas, por el enorme influjo del escritor en lengua alemana Franz Kafka. Por otro lado, en uno de los pocos momentos en que Gloria logra expresar sus emociones de bronca, establece una analogía entre su marido y los nazis:

En una ocasión ella lo enfrentó. Le dijo con helada calma: “Te veo tan hijo de puta como esos nazis que asesinaron a los judíos. Sos un criminal de guerra frustrado. Esta casa es un campo de concentración. Por la cocina corren tus alambradas electrizadas y tus perros. Yo soy la prisionera y vos el SS. Sos un guacho”. (p. 128)

Tal como el narrador del cuento de Castillo hacía con respecto a Franta, clasificando a su marido como criminal de guerra nazi, Gloria termina definiéndose

a sí misma como víctima. Por otro lado, resulta casi imposible (aun teniendo en cuenta los laberínticos pliegues absurdos de la obra de Laiseca) no poner en relación esa frase con la violencia paramilitar de la Triple A (que, como vimos, fascinaba al escritor a partir, sobre todo, de la figura de López Rega) y, por supuesto, con la dictadura que, por ese entonces, estaba al mando del país. De hecho, hay varios indicios que, a través del doble sentido, parecen confirmar dicha asociación. Por ejemplo, cuando Gloria recibe una caja de bombones y protesta porque “estoy a régimen”. Lo cierto es que, entre tanta parodia, hipérbole y desborde, todos elementos constitutivos del “realismo delirante” con que Laiseca definió su propio estilo, la inclusión exótica (en el sentido de Aira) de su personaje checoslovaco parece apuntar también a poner en palabras ese gran trauma propio que, por razones obvias, resultaba muy difícil nombrar en forma directa.

6.3 Conclusiones

Dentro del corpus de obras argentinas vinculadas con la temática praguense o checa estos dos relatos de Abelardo Castillo y Alberto Laiseca, además de ser muy representativos, ofrecen una interesante perspectiva de comparación por su entramado de notables diferencias y posibles semejanzas. En primer lugar, advertimos que ninguno de estos relatos (tal como sucede con casi la totalidad de los textos que conforman el corpus de esta investigación) aborda como tema la comunidad checoslovaca que, en efecto, se asentó en varios puntos de Argentina y, sobre todo, en la Provincia de Chaco, lo cual atribuimos, por un lado, a que en su gran mayoría esa comunidad no provino de Praga que es, sin lugar a dudas, la

ciudad más presente en estos textos; pero, sobre todo, a que la idea misma de comunidad parece oponerse terminantemente a la idea de marginalidad y fracaso que parecen buscar estas ficciones argentinas en la imagen de los inmigrantes checoslovacos casi como condición indispensable para asegurar su eficacia en tanto representantes de los propios fracasos y amputaciones locales. Por otro lado, mientras en el cuento de Laiseca notábamos un fuerte predominio de lo paródico y lo distorsivo, Abelardo Castillo parece asignarle a su relato el mismo componente existencialista que caracteriza a toda su obra. Tal como vimos, las mismas diferencias se advierten en las distintas modalidades con las que ambos autores plantean la representación de lo extranjero, más allá de que, insistimos, ninguno de los dos incorpore elementos reales y concretos de la importante inmigración checoslovaca en Argentina. No obstante, en Castillo no deja de haber cierta búsqueda de verosimilitud, que se advierte, por ejemplo, en el nombre de su personaje y su gradual transformación al ilusionarse con regresar a su patria, en la idílica descripción topográfica de su aldea natal e incluso en el cliché del color de ojos; mientras que, en el checoslovaco de Laiseca, predomina lo caricaturesco y absurdo, tal como percibimos en su mismo apodo “el ingeniero de tornillo filoso”, algo que luego terminará confirmando la crueldad sin matices que ejerce contra su mujer mediante un absurdo uso de la gramática.

También encontramos semejanzas en la imagen marginal y exótica con que los autores configuran “lo checoslovaco”. Y vimos, por otro lado, que ese mismo exotismo de los cuentos (tal vez un poco más en el de Laiseca que en el de Castillo) desarrolla un significante casi intercambiable, en el sentido en que la imagología habla de “género próximo”. Esto quiere decir que, en algún punto, los relatos no

sufrirían grandes modificaciones si, en lugar de checoslovacos, los personajes provinieran de sitios igual de “exóticos” como Hungría, Polonia o Rumania²⁴. En ese sentido, lo checoslovaco aparece como cifra de todo un sistema de imagotipos más amplio y no restringido a las tierras checas, en el que “lo eslavo” (el “otro europeo”) parece oponerse con su extrañeza, exotismo y marginalidad al ámbito más familiar y conocido de Europa. Por lo tanto, al igual que advertíamos a partir de la figura de Tardewski en *Respiración artificial*, ese imagotipo que se construye como hilo conductor entre extranjería, marginalidad y rareza vuelve a aparecer en estos casos a manera de clave para acceder a ese componente múltiple e indescifrable de la propia identidad nacional, escindida, como vimos también anteriormente, entre lo europeo y lo autóctono. Esto último nos condujo, asimismo, a la relación dialéctica que establecía la imagología entre heteroimagotipos y autoimagotipos, lo cual también aparece en estos cuentos en tanto se utiliza la figura de los inmigrantes checoslovacos para lograr poner en palabras algo que, por algún motivo, resulta difícil de formular, pero tiene que ver con el orden de lo propio. En ese sentido, decíamos también que, más allá de que algunos países centroeuropeos o de Europa del Este resulten casi intercambiables bajo la perspectiva argentina, la anfibia condición del universo checo, entre lo eslavo y lo occidental, parece corresponderse muy bien con la propia intermitencia identitaria argentina.

Como vimos, ese intento por dirimir la imagen propia en la de un tipo de extranjero exótico se manifiesta, en estos dos relatos, de una forma completamente distinta. La inclusión del personaje checoslovaco en el cuento de Abelardo Castillo

²⁴ Recordemos que, tal como vimos en *La ciudad ausente* aparecía esa misma indeterminación: “lo llamaron el ruso, pero parece que era húngaro o checoslovaco, y cuando estaba borracho juraba que había nacido en Montevideo” (2003, p. 107).

no deja de remitir a cierta búsqueda de lo universal, a tono con el clima revolucionario de su época, y, a la vez, responde a la necesidad del narrador de aceptarse a sí mismo a través de un otro, y también a la obsesión argentina por buscar bien lejos algo que compense esa falta tan característica que parece estar latente desde el origen mismo de la Patria y que, básicamente, tiene que ver con el hecho de tratarse de una nación surgida a raíz de una lengua y una cultura trasplantadas.

Por el contrario, la crueldad sin atenuantes y caricaturesca del checoslovaco de Laiseca, vinculada a la clausura de los canales de comunicación, no deja de hacer referencia, aunque de una forma sinuosa, como es típico en su obra, a la violencia sistemática del Estado que se inicia, ya durante el tercer peronismo, con los crímenes para-militares de la Triple A, y llega a su punto máximo durante la última dictadura militar.

En ese sentido, si los dos relatos utilizan la figura del checoslovaco para representar algo propio que, ya sea por censura, trauma o desconocimiento, resulta complejo poner en palabras, el de Castillo parece mirar más hacia el pasado e incluso hacia el origen mismo de la Patria, mientras que el de Laiseca, por el contrario, se posiciona tal vez más en el presente.

7. Imágenes argentinas de Franz Kafka

Con el objetivo de corroborar, una vez más, la propuesta teórica de Alfred Thomas acerca de la condición de Praga como ciudad palimpsesto, vamos a citar, a continuación, a la profesora Patrizia Runfola citando, a su vez, a otro famoso escritor checo de lengua alemana:

Kafka era Praga y Praga era Kafka. Nada había sido nunca tan completa y típicamente Praga, y nunca nada más pudo ser como había sido en época de la vida de Kafka -afirmó Johannes Urzidil-. Y nosotros, sus amigos, los happy few, sabíamos que toda la obra de Kafka contenía esta Praga en partículas minúsculas. (Runfola, 2006, p. 23)

La ecuación propuesta por Urzidil, que iguala al escritor con su ciudad natal, pierde cualquier carga retórica si la trasladamos al contexto argentino ya que, en efecto, para los escritores de ese país y, probablemente, también para muchos otros argentinos que no escriban, Kafka es, precisamente, Praga y viceversa.

En el epílogo de su novela juvenil, Lucía Laragione cuenta que *El loco de Praga*, “nació de un viaje a Praga verdaderamente kafkiano, es decir colmado de malentendidos y desencuentros” (2015, p. 173).

Y así como para dar cuenta de la importancia literaria de Praga a los ojos de Argentina recordábamos la inclusión de la capital checa en una colección de ciudades literarias, Kafka aparece en una serie lanzada por la editorial Adriana

Hidalgo que, justamente, tomando como base la idea borgeana de Kafka y sus precursores, consistió en armar antologías de textos que tuvieran algún tipo de relación, en muchos casos incluso retrospectivas, con destacadas figuras literarias. Lo interesante es que la colección, que se llamó *Galaxia*, solo homenajeó a tres autores: el indiscutible valor local Jorge Luis Borges, Gustave Flaubert como representante de la siempre admirada literatura francesa y, por supuesto, Franz Kafka.

Y es que, tal como expresara el profesor Oscar Caiero en su artículo “Recepción e influencia de la obra de Kafka en la Argentina”²⁵ para tener una idea del impacto del escritor praguense en ese país podemos remitirnos a ciertos indicios que trascienden incluso lo literario: la recurrencia con que, en el ejemplo anterior, vimos que se utiliza en Argentina el término “kafkiano”, la publicación de un artículo sobre Malvinas, en un diario de Córdoba el 7 de marzo de 1977, con el título “Un tema para Kafka” y hasta el hecho de que en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* Ezequiel Martínez Estrada comparase la actitud fatalista del gaucho con dos obras de Kafka: *La muralla china* y *El castillo*.

Como si, desde hace varias décadas, estuviera vigente en Argentina una especie de filtro kafkiano para observar la realidad social y cultural, hasta el propio Ernesto Sabato (1963, p. 273) aseguraba que Kafka ya era famoso en Argentina cuando en Francia (sí, siempre Francia como intermediario o, en este caso, tercero en discordia entre lo argentino y lo checo) recién empezaban a apreciarlo algunos intelectuales. Incluso intentaba explicar el fenómeno argumentando que la situación periférica del

²⁵ Caiero 1981, p. 22.

país latinoamericano propiciaba la comprensión de una obra signada, precisamente, por lo marginal.

De hecho, en muchos de los libros que hemos analizado, la figura de Kafka fue apareciendo en mayor o menor medida. Entre las novelas que, hasta el momento, comentamos quizás la que más se destaque en ese sentido sea *Los cuadernos de Praga* de Abel Posse ya que, dentro de esa pugna a la que hacíamos referencia entre el componente biográfico y el elemento literario, Kafka, junto a la condición mágica de la ciudad de Praga, se erigía en una especie de garante del plano literario del libro y, por lo tanto, en sintonía con el carácter polifónico que encontrábamos, se hacía presente en la novela a varios niveles. En primer lugar, en la resonancia o reversión continua de su famosa frase acerca de la necesidad de alcanzar el punto de no retorno: “Sé que no hay retorno. Ahora *les jeux sont faits*” (2017, p. 102); “Quise llegar al extremo y del extremo no hay retorno. Ahora la suerte está echada” (p. 181). Por otro lado, en varias ocasiones se lo asocia al propio Che con el escritor praguense. En uno de los paseos, la guía y traductora Rosevinge llega a decirle frente a la entrada del Castillo de Praga: “-De aquí sí que no se puede pasar (...) Usted, yo y K. somos en este momento la misma persona”. (p. 107). Más adelante, incluso, la comparación remitirá a aquella tan conocida decisión final que involucrará a su gran amigo Max Brod:

Tal vez dijo Vlášek-. Pero usted no puede subestimar la posibilidad de que haya escrito en el aburrimiento de esta ciudad invernal mucho más que en tiempos de acción. O que los *Cuadernos* se hayan ido transformando en un confesionario, o en un mecanismo que le

ayudaba a pensar. Probablemente, cuando tuvo que partir, intentó legárselos a alguien que no podía ser de su familia. O pudo esconderlos. O tal vez intentó o dio orden de destruirlos a algún *max brod* que no cumplió la orden. (p. 96)

Como hacer un relevamiento exhaustivo de las menciones a Kafka en la literatura argentina sería, precisamente, una tarea kafkiana, en este capítulo proponemos realizar una lectura conjunta de solo dos *nouvelles*: *Nadie muere del todo en Praga* de Susana Tampieri (2002) y *El hijo judío de Daniel Guebel* (2018) que, entre otras cosas, tienen en común el hecho no ya de mencionar al autor praguense sino de estar estructuradas, directamente, en torno a la figura de Franz Kafka. Además de realizar un análisis comparativo, la idea es indagar hasta qué punto estas obras de ficción pueden llegar a dar cuenta, de algún modo, de la intensa recepción que ha tenido y sigue teniendo el escritor praguense en Argentina.

Más allá de las coincidencias temáticas y relativas a la extensión (ninguno de los dos libros alcanza las doscientas páginas) sus diferentes contextos de aparición podrían ofrecer algunas claves sobre los eventuales cambios en la configuración de la imagen de Franz Kafka en Argentina. Vale la pena aclarar que esa suerte de evolución de su lectura no coincidiría, necesariamente, con la periodización del libro *Kafka en las dos orillas*²⁶ pero sí, en cierta forma, con las dos vertientes críticas que describe Julieta Yelin (2010): por un lado la lectura alegórica y biográfica de Mallea y

²⁶ La primera etapa (1927-1945) corresponde a lo que las autoras llaman años de descubrimiento y traducciones inaugurales al castellano. Luego vienen dos décadas de canonización (1945-1965); un tercer período (1965-1983) que da cuenta de una reactivación en el campo crítico español y el auge de la teoría literaria, después una etapa de relativo silencio (1983-1999) tras las publicaciones motivadas por el centenario del nacimiento del autor y, por último, la etapa que se inicia con el cambio de siglo, dando lugar a un presente fecundo y aun en proceso cuyo elemento bisagra es, en su opinión, la traducción al castellano de la edición crítica de las obras completas publicada en Alemania por la editorial Fischer desde 1982 y considerada la versión definitiva. (Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta 2014, págs 10-11).

Sur y, por el otro, una lectura mucho más atenta al artificio y que se resiste a cualquier clava simbólica cuyo primer gran exponente fue nada menos que Jorge Luis Borges. Dicho esto, el objetivo de nuestro análisis es mostrar, justamente, que ambas nouvelles parecen responder a dos momentos o vertientes bastante distintas en lo que respecta a la historia de la recepción de las obras de Kafka en Argentina.

Una objeción posible es que no tendría sentido plantearles ese tipo de preguntas a libros de ficción, pero, justamente, creemos que las obras, al menos en su gran mayoría, forman parte de un espíritu de época con una serie de ideas latentes acerca de la literatura y, en esta ocasión en particular, sobre la figura de Kafka. De hecho, en el caso del autor praguense se advierte cierta permeabilidad entre la crítica y la ficción, y no solo por esa idea tan literaria a la que hacíamos referencia de “Kafka y sus precursores”. En un ejercicio también bastante borgeano, Marco Denevi escribió, por ejemplo, un relato al que titula, curiosamente, con una pregunta: “¿El primer cuento de Kafka?” Y luego de una disquisición que emula una noticia literaria añade un supuesto y precoz relato llamado “El juez” que, a juzgar por el título del libro en el que lo incluye (*Falsificaciones*), no hay demasiadas razones para pensar que no se trata, en realidad, de un texto escrito por el autor de *Rosaura a la diez*. Citamos, a continuación, la primera parte, es decir, el preámbulo “teórico”:

Entre 1895 y 1901 medió la existencia de la revista literaria *Der Wanderer* (El viajero), que en idioma alemán se editó en Praga bajo la dirección de Otto Gauss y Andrea Brezina. El número correspondiente a diciembre de 1896 incluye (pág. 7) un cuento titulado *El juez*, cuyo autor oculta o deja entrever su nombre detrás de la inicial K. Por la

atmósfera del cuento y por esa letra (que será más tarde el nombre de los protagonistas de *El proceso* y de *El castillo*) se me ha ocurrido la idea de que se trata del primer cuento de un Kafka de quince años. (1966, p. 13-15)

Algo exactamente inverso parece haber hecho antes *El universo de Kafka* (1950) de Mario Lancelotti, un ensayo crítico que comienza con un relato muy literario en el que, como veremos más adelante, el narrador se inmiscuye en los ámbitos privados de Kafka para observarlo y, justo en el momento en el que Kafka se mira al espejo, lo que ve, en realidad, el narrador es su propio rostro, tal como le sucedía, nuevamente, al narrador de Apollinaire en la catedral de San Vito.

Decidimos elegir esos dos libros de ficción (entre muchos otros que, por supuesto, podrían ser objeto de estudios semejantes) no para analizar las posibles influencias de Kafka en algunos escritores argentinos (que es, en parte, lo que realizó el profesor Oscar Caiero, la hispanista Anna Housková y Julieta Yelin en lo que respecta a la temática kafkiana de los animales) sino para investigar qué características se le atribuyen a Kafka o su obra en textos de ficción que hacen explícita su figura, a tal punto que terminan influyendo decisivamente en la trama.

7.1 Sobre la recepción

Para Roman Ingarden (1989) toda obra literaria es una estructura esquemática que contiene “lugares de indeterminación”, que parcialmente se eliminan mediante las “concreciones” llevadas a cabo por cada lector. Un ejemplo de indeterminación podría ser el color de ojos de un personaje o el tipo de insecto en el que,

eventualmente, se convierte. El lector puede optar por dejarlos indeterminados o rellenar esos espacios de un modo, incluso, no justificado por el texto. Explica Ingarden que “mientras que un modo de concreción puede convertir la obra en algo superficial y banal, otro puede acentuar su profundidad y originalidad” (1989, p. 39). Por supuesto, lo ideal sería que el lector se plegara a las sugerencias que emanan de la propia obra porque, en el caso de alejarse demasiado de esa línea, podría incorporar aspectos de su propia fantasía, produciendo “una maliciosa falsificación” (p. 41). Otro modo de dañar sería, según Ingarden, eliminar un lugar de indeterminación que debería quedar, en realidad, abierto por ejercer un rol esencial en la estructura artística.

Felix Vodička incorpora un ajuste al término “concreción”, insertándolo en lo que él llama la norma literaria: el conjunto de creencias, tradiciones y lecturas de determinado campo literario en una época dada:

No debemos pensar la literatura de una época dada como un complejo de obras literarias existentes, sino también como un complejo de valores literarios. El horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo o una sociedad determinadas comprende un conjunto de obras organizadas en una determinada jerarquía de valores. (1989, p. 3)

Para Vodička las concreciones relevantes serán las que muestren algún tipo de conexión entre la estructura de una obra y las normas literarias de la época. Es decir, las ideas literarias de determinado momento influyen en la lectura o la imagen que se crea de un escritor. En consecuencia, pueden surgir distintas concreciones

de un mismo autor y hasta coexistir varias tal como conviven ideas, incluso opuestas, acerca de determinado género literario. Por supuesto, cuanto más interesante sea la obra, más amplitud de concreciones inspirará, y ese es el caso, precisamente, de Franz Kafka. En ese sentido, creemos que las dos *nouvelles* que analizaremos a continuación representan distintas instancias y momentos de esa lectura.

7.2 Breve repaso de la recepción de Kafka en Argentina

Sin pretender una revisión exhaustiva de interpretaciones ya muy conocidas, nos detendremos en algunos libros de crítica sobre Kafka tal vez no tan recordados que pueden ofrecernos algunas claves para entender las distintas lecturas que propiciaron sus textos en Argentina. Algunos de los tópicos que aparecen con recurrencia, ya desde los inicios de esa recepción trabajada anteriormente por Julieta Yelin (2010) y Anna Housková (2010, 103-109) con especial atención en los casos de Mallea, Borges y Ezequiel Martínez Estrada son, por ejemplo, la clave simbólica o alegórica, la idea de lo inconcluso y, al mismo tiempo, infinito, lo onírico, un tipo de humor amargo que se opone a la risa, la fusión absoluta entre autor y personaje (Kafka como K., tal como expresaba Denevi) y, tal vez el más llamativo, la asociación de la literatura de Kafka con el ámbito infantil, lo cual remite, en cierto modo, a lo que dice Nora Catelli respecto a Carta al padre: “Aquí Kafka se construye, como escritor, una imagen fijada en la posición de hijo, y por eso da la sensación de escribir desde un ‘estado de infancia’ permanente” (2003, p. 356).

No obstante, muchas de esas apreciaciones fueron experimentando, con el paso del tiempo, cambios importantes: la absoluta confusión entre autor y personajes, por ejemplo, empezó a aparecer de un modo mucho menos lineal y bajo el filtro de un elemento que, durante los primeros años de la recepción de Kafka en Argentina, brillaba por su ausencia, salvo honrosas excepciones como las de Jorge Luis Borges, y, a partir del cambio de milenio, aproximadamente, fue tomando cada vez más importancia: el peso del artificio, las estrategias discursivas del autor. Del mismo modo, aquel humor amargo y dramático fue dejando lugar a otro menos metafísico que no está tan pendiente de vehiculizar determinadas ideas y se limita a cierta inmediatez y hasta parece remitir a una mayor corporeidad vinculada a la risa. También puede advertirse cierto pasaje de una interpretación uniforme y en clave alegórica a lo que podríamos considerar la aceptación de lecturas múltiples que ya no se obsesionan por clausurar sentidos. Para ofrecer un ejemplo que muestra esos cambios, Diego Cano opone esa idea tan instalada de que la obra de Kafka es oscura y angustiante “ya que representa la alienación y el sometimiento del hombre en la modernidad” al objetivo de su libro que es, por el contrario, “desanquilosar esa lectura parcial de Kafka con la intención de poner atención en los elementos completamente absurdos y descabellados que más que angustia generan risa” (2020, p. 12).

Está claro que uno de los textos fundacionales en lo que respecta a la recepción de Kafka en Argentina es “Las pesadillas y Franz Kafka” que apareció en 1935 en el diario *La Prensa*. En ese artículo, a contramano de muchas de las ideas reinantes en esa época, Jorge Luis Borges rechazaba la idea de considerarlo “simbolista o alegorista” para pensarlo como “padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin

otra razón que la de su encanto”. Al mismo tiempo, priorizaba sus relatos por sobre las novelas, algo que también contrastaba con el predominio del que gozaban *El Castillo*, *América* o *El proceso* en la mayoría de las lecturas de esa época.

Apenas un año después, Eduardo Mallea presenta en la revista *Sur* varios textos de Kafka y en 1937 publica en esa misma revista su “Introducción al mundo de Franz Kafka”, donde, con criterio biográfico, aborda la temática metafísica en su obra, algo que luego retomarán muchos críticos.

Ya en 1943 aparece el que, según Oscar Caeiro, es el primer libro publicado en castellano sobre el autor praguense: *Kafka o El pájaro y la jaula* de la novelista Carmen Gándara. De nuevo en clave alegórica y metafísica, aunque en este caso desde una perspectiva también católica, Gándara destaca “la dimensión vertical”: “su obra es un grito vertical, pero un grito desesperado, un grito de esclavo hacia la libertad divina” (1943, p. 75). Ese giro kafkiano no es tanto estético como sí un cambio de perspectiva, en tanto “el centro de su universo no será ya el ser humano deformado y autónomo de la literatura antropocéntrica, sino la Autoridad suprema” (p. 27). Para la autora, que vincula la obra de Kafka con el ensayo “Dios a la vista” de Ortega y Gasset, esa Autoridad suprema es tan invisible como necesaria. En ese sentido, podríamos pensar que este ensayo celebra una especie de recuperación de la entidad divina que el mismo Kafka propiciaría tras el anuncio nietzscheano de la muerte de Dios incluido en uno de los aforismos de *La gaya ciencia* (1882). La obra a la que más espacio le dedica es, sin lugar a dudas, *El castillo* e insiste Gándara en leer la configuración casi platónico entre los dos mundos que presenta la novela con especial atención en la tríada infancia, sueño y locura, “los tres mares que rodean la isla de nuestra razón” (p. 24). De hecho, uno de los aspectos que más pueden llamar

la atención de su análisis es el vínculo que establece la autora entre ciertos rasgos de la literatura de Kafka y el universo infantil, lo cual aparece a varios niveles y, en primer lugar, como una especie de gran perspectiva desde la cual se levantaría su obra:

La distancia desde la cual está visto el drama es la distancia simplificadora desde la cual la infancia mira el mundo. Parece que todo estuviera visto desde los ojos prácticos, ávidos, transparentes y un poco inhumanos de un niño atento; visto al través de esa distancia desde la cual nada importa mucho. (p. 53-54)

Si bien, al menos en un principio, su idea parece tener algún contacto con lo que desarrolla Nora Catelli sobre la construcción que, en *Carta al padre*, realiza Kafka de la voz del hijo, en realidad apunta a otra dirección, básicamente porque no toma tan en cuenta la estrategia discursiva como sí harán luego otros autores. Un segundo elemento vinculado a la infancia se advierte cuando la autora define a Karl Rossmann, el protagonista de América, como “un niño inmigrante de pocos años”. En la obra se especifica que tiene dieciséis años y, probablemente, Gándara sea la lectora de Kafka que, a la hora de describirlo, más utiliza la palabra “niño”²⁷, que solo matiza algunas veces con el término “chico”. Sin embargo, lo más notable de esta idea de infancia según Gándara, tiene lugar cuando transcribe el comienzo de *El Castillo*²⁸ y sentencia que ese libro “comienza como un cuento para niños”, sin ningún tipo de explicación ni desarrollo. Es cierto que varios críticos (el propio

²⁷ Luego dirá, por ejemplo, que el libro “cuenta la vida azarosa de un niño simple”.

²⁸ “Cuando K. llegó era ya tarde. La colina estaba escondida por la bruma y por la noche; ningún rayo de luz indicaba la presencia del Gran Castillo. K permaneció largo rato sobre el puente de madera que conducía al camino real de la aldea, con los ojos levantados hacia esas alturas que parecían vacías”.

Caeiro, por ejemplo) dieron cuenta de que los textos breves sobre animales de Kafka podían llegar a recordar las fábulas infantiles, pero, aun así, pensar *El castillo* como un cuento para niños resulta cuanto menos curioso. Posiblemente, hayan influido, en este caso, algunas diferencias culturales²⁹y, al mismo tiempo, la recurrente asociación que construye la autora entre la literatura de Kafka y el universo infantil quizás tenga que ver con la lectura en clave religiosa, y específicamente católica, que ella elabora en torno al autor praguense.

En 1950 aparece *El universo de Kafka*, el ensayo ya mencionado de Mario Lancelotti coincide con la etapa de canonización de su obra, a ambos lados del océano, que, en cierto modo, culmina en 1960 con la primera edición en castellano de sus obras completas en Emecé. Cuenta Caeiro que Lancelotti reveló en un artículo posterior su fuerte identificación con Kafka, cuyos universos cerrados marcaban, en su opinión, un fuerte contraste con la vasta pampa que agobiaba y constituía un mal presagio para los personajes de *Moravia*. Dicha identificación la plasma el autor, tal como adelantábamos, en esa especie de relato novelesco incluido al principio y al final del ensayo crítico que tiene su punto culminante cuando, en el momento en que observa a Kafka mirándose al espejo, el narrador descubre su propio rostro. En ese contexto, imposible de no relacionar con la escena de Apollinaire en la Catedral de San Vito, vuelve a aparecer el tema de la infancia: “Algo de infantil pervive, inefablemente, en sus rasgos. No se sabe bien en qué punto de la cabeza, en qué lugar del cuello asoma, todavía, el escolar” (1950, p. 11). Luego,

²⁹ Bruno Bettelheim, por ejemplo, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* incluye a los antiguos castillos como uno de los símbolos que, al reconocerlos en los cuentos infantiles, los niños advierten como diferenciador de la realidad cotidiana (Bettelheim, 1977, p. 74).

el narrador se entromete en la casa y en el trabajo del escritor, lo persigue por los callejones praguenses y por una “Plaza Mayor” que no existe en la capital checa pero probablemente deba su nombre a algún viaje a España. Lo interesante es que describe su propia búsqueda en términos de “persecución”, palabra que utilizará, luego, para dar cuenta de uno de los elementos centrales del análisis del libro y, por supuesto, el gran tema por antonomasia de la recepción de Kafka en Argentina: la traumática relación de Kafka con su padre. En efecto, el autor establece una clara oposición entre Franz y Hermann:

Es el suyo un temperamento brutal y dominante, poco afecto a la comprensión, huidor de sutilezas, todo lo que se necesita para ser un agresivo comerciante, un excluyente comercial. El hijo es el polo opuesto. Ha heredado el tipo materno y es un concentrado, un ser que vive vuelto hacia adentro, atado a su llama interior, Su constitución es débil, enfermiza y parece corresponderse con el insomne desvelo espiritual que lo consume. (p. 53)

Inmediatamente, Lancelotti vuelca, de modo directo, esa marcada oposición al plano literario: “El contacto continuo con un temperamento cuya brutal hostilidad lo aterra desde niño termina por crear en él un incesante sentimiento de culpa. Kafka lo arrastrará toda su vida y hará de su sombra luz de arte” (p. 54).

Otro elemento clave de este ensayo es la identificación absoluta entre Kafka y sus personajes, algo que el autor del libro trabaja, sobre todo, en *El proceso*. Es cierto que, tal como explicaba Roman Ingarden, esa conclusión parece estimularla el propio Kafka a partir de los juegos que establece, por ejemplo, con el nombre de sus

protagonistas. De hecho, Lancelotti dedica una exhaustiva nota al pie para explicar todas las similitudes vinculadas con iniciales y cantidad de letras, pero, aun así, la identificación no admite ningún matiz:

Si hay una obra en que el personaje dominante sea el propio autor esa obra es, sin duda, y de un modo arquetípico, la de Kafka. No se trata aquí, tan solo, de esa presencia del estilo, de ese imperio de lo vivido y de lo por vivir, de aquella biografía, en fin, que fluye de una manera tan involuntaria como necesaria de la mano de todo autor. Se trata de la transposición lisa y llana, literal, de la razón de vida que lo anima. (p. 159)

Es probable que esa misma identificación sin matices sea uno de los motivos que originaron cierta permeabilidad entre la crítica sobre Kafka y la ficcionalización de su figura: libros de crítica que incorporan elementos de ficción como este mismo ensayo y, por el contrario, obras de ficción que abordan la figura de Kafka desde cierta perspectiva crítica, como sucedía, por ejemplo, en el cuento de Marco Denevi, en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y, como ya veremos, en *El hijo judío* de Daniel Guebel. En otras palabras, la asimilación absoluta entre autor y personajes hace que, en algún punto, también se mezcle la ficción con la crítica. Lancelotti establece también algunas relaciones con el existencialismo y el psicoanálisis, dos corrientes que ya gozaban de fuerte vigencia en Argentina y cuya fama colaboró, probablemente, a propulsar la celebridad de Kafka en el país, aun cuando no siempre queda del todo claro, por ejemplo, la relación del autor praguense con el psicoanálisis³⁰. No obstante, Lancelotti se permite reflexiones tales

³⁰ Un férreo crítico de Freud como es Nabokov cita, sin ir más lejos, una frase de Kafka en contra del psicoanálisis.

como que el progenitor se “opone” al casamiento del hijo, mientras Franz ve la eventual boda como una emancipación del padre, un acto que lo curará de su condición de ‘hijo’ sin dejar de ser él mismo” (p. 54).

Ese mismo tema aparecerá, por supuesto, en muchos otros libros posteriores dedicados a la figura de Franz Kafka, aunque desde una perspectiva menos biográfica y que atiende a lo que podríamos denominar el artificio o las distintas estrategias literarias del autor. En *Kafkas* (2014), por ejemplo, además de analizar la estructura e importancia narrativa de los sueños en Kafka, la relación físicamente dolorosa que establece con la escritura o el énfasis con que resalta lo enfermo de su cuerpo, Luis Gusmán (a quien ya mencionamos como compilador y prologuista del tomo de Praga de la colección de la editorial Cántaro) aporta lo siguiente acerca del tópico del padre:

La primera aparición de Josef K. se da en una anotación de los Diarios del 29 de julio de 1914. Kafka empezaría a trabajar en la novela *El proceso* unas semanas más tarde (...) Es decir: la primera aparición de Josef K. en el diario es como hijo. (2014, p. 18)

El planteo es tan distinto que Gusmán relaciona esa K inicial con cierta representación del anonimato y hasta cierta huella de la condición judía³¹, sin establecer una identificación lineal en lo que respecta a la biografía del autor praguense. En cuanto a la famosa *Carta al padre*, Gusmán destaca su tono dramático y “el estilo jurídico-retórico de su argumentación” (p. 77).

Ahora bien, en el libro de Lancelotti aparece también una idea mucho menos

³¹ El autor, además, nos recuerda: “No olvidemos que los pasaportes de los judíos que eran enviados a los campos los sellaban con una K de Konzentration” (2014, p. 22).

recurrente formulada casi a manera de sospecha que contrasta con el tono asertivo del ensayo. Sobre *El Castillo* dice Lancelotti que “las interpretaciones podrían multiplicarse al infinito según nuestra intención, incluido el plano teológico” (1950, p. 132), lo cual pareciera hacer referencia al estudio de Gándara. Del mismo modo, encuentra en *América* una indeterminación que lo paraliza y, por primera vez, lo deja casi sin palabras:

Allí las sombras vuelven, la angustia torna a ser ley inexorable. Y lo Imposible se levanta de nuevo ante nosotros, como un muro gris y huyente. Sin embargo ese muro quiere hablarnos, decirnos algo. Pero su voz no es clara, sus inflexiones son imprecisas y el significado de las palabras se nos escapa. (p. 95)

En esa aislada pero sugerente anotación que no solo recuerda el famoso comentario de Borges en su relato “El fin”³², sino que también resulta bastante similar al que hará más de veinticinco años después Oscar Caeiro en un prólogo³³, Lancelotti parece atribuirle a la literatura de Kafka, en este caso, un rasgo fuera del alcance de toda interpretación, algo que, a nuestro entender, corresponde más a esa vertiente borgeana que describía Julieta Yelin, o bien, a una segunda etapa de la recepción argentina de Kafka, aunque también es cierto que ese rasgo genera en el autor del ensayo una angustia propia de la primera etapa.

³² “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice, o tal vez lo dice infinitamente, o lo entendemos pero es intraducible como una música”.

³³ “Las narraciones kafkianas atraen debido a que revelan la atormentada intimidad del hombre de nuestra época; pero también porque constituyen un misterio que nunca se consigue develar del todo, plantean una incógnita que no despejará ninguna matemática interpretativa”. (1976, p. 8).

7.3 *Nadie termina de morir en Praga* de Susana Tampieri

Publicada en 2002, a partir de un viaje de dos semanas que realizó la autora en el año 2000, cuando “en Praga aun no había ninguna estatua de Kafka”³⁴, se trata de una de las dos novelas que publicó en vida la dramaturga argentina Susana Tampieri. Con un título que remite también, en algún punto, a la idea de palimpsesto porque así como nada se borra del todo, tampoco nadie termina de morir, la figura de Kafka ocupa un lugar central en este libro que cuenta, a su vez, el viaje a Praga que realiza la protagonista poco después de divorciarse, entre otros motivos, porque sufría alucinaciones y, en efecto, el propio Kafka se le aparecía en sueños. La protagonista y narradora de esta novela (que carece de nombre) es una licenciada en literatura de cuarenta años que dedica su tesis al autor praguense, otro elemento interesante que se añade a esa permeabilidad que notábamos entre crítica y ficción. Lo cierto es que, lejos de mermar su obsesión por Kafka, las apariciones oníricas del célebre escritor incluso se incrementan durante su estadía en Praga, a tal punto que Kafka le va adelantando en sueños lo que ella misma va a ir viviendo durante cada jornada, mientras recita distintas frases de sus libros. Hacia el final de la *nouvelle*, por ejemplo, Kafka le repite a la protagonista en otro sueño aquella emblemática frase que escribió en una carta a su amigo Oskar Pollak: “la madrecita tiene sus garras. No la dejará ir con facilidad” (2002, p. 121).

Pero, más importante aún, Kafka le va transmitiendo en sucesivos sueños una misión secreta que, al parecer, solo ella puede llevar a cabo: liberar del edificio del

³⁴ En efecto, la escultura de Jaroslav Rona emplazada junto a la Sinagoga española se instaló en el año 2003, mientras que la cabeza de Kafka, diseñada por David Cerny, se colocó recién en noviembre de 2014.

Museo Nacional de Praga una cajita que contiene un insecto, acaso no muy distinto al de *La metamorfosis* que, de hecho, se llama Grigor³⁵.

Mientras se interna cada vez más en esa misión secreta que la lleva a recorrer casi todos los puntos turísticos de Praga, la protagonista se empieza a involucrar sentimentalmente con Fausto, un joven empleado checo-uruguayo del hotel en el que se hospeda. Ante su sorpresa por la fascinación que ella le profesa a Kafka, el muchacho le explica que “en Chequia no sabemos mucho de él. Los stalinistas lo prohibieron y seguro que los nazis también”; para luego agregar que recién ahora “empezamos a conocerlo por las traducciones y... por los turistas” (2002, p. 25).

En ese sentido, hay una escena muy significativa en la que Fausto se ofrece a mostrarle todo lo que hay para ver en Praga que no tiene nada que ver con Kafka. Ella se niega rotundamente, lo cual nos reenvía a uno de los postulados incluidos en el marco teórico de la imagología, según el cual ver implica, en algún punto, no ver. Dicho en otros términos, resulta imposible ver aquello que no se quiere ver, tanto en una ciudad que se visita como así también en un texto.

La construcción que esta *nouvelle* establece en torno a Kafka podría ubicarse dentro de lo que sería una primera etapa de la recepción del autor praguense en Argentina, asimilable a las lecturas alegóricas y simbólicas que Julieta Yelin detecta, por ejemplo, en los comentarios de Eduardo Mallea. Uno de los motivos es la serie de reacciones que genera en la protagonista cada uno de los encuentros con él: “Los sueños habían empezado casi seis meses atrás. La reiteración de la imagen de Kafka en ellos, instándome al viaje para cumplir una misión, se había convertido en la angustia de cada despertar” (p. 11); “Avanza hacia la mesa donde lo escucho,

³⁵ Del mismo modo, el padre de Franz no se llamará Hermann sino Herrmann.

silenciosa, aterrada” (p. 32); “Dicho esto, empieza a crecer. Crece tanto que su cabeza choca contra el techo. Lo miro, asustada, sobrecogida por su tamaño”. (p. 32). Ni siquiera cuando los encuentros oníricos con Kafka se empiezan a hacer muy frecuentes la protagonista es capaz de mostrar una actitud un poco más sosegada ante sus visiones. Durante el segundo encuentro, una especie de diálogo colmado de referencias literarias sobre Borges y Shakespeare, la protagonista siente que la emoción le bloquea el habla y aclara que, al otro día, se despierta “angustiada” por lo enigmática que ha sido la entrevista (p. 45). En el tercer sueño, Kafka le habla exaltado de una pelea con su padre, lo cual da la pauta de que, al igual que sucedía en el caso de Lancelotti, en esta *nouvelle* se le asigna a lo que dice el escritor en sus textos un grado absoluto de verdad que no admite ningún tipo de duda ni la intermediación de ningún artificio o recurso narrativo. En el siguiente sueño, que coincide con la realización exitosa de la misión por parte de la protagonista, se alcanza el clímax de lo trágico en una escena que concluye, nada menos, con una cita a *Romeo y Julieta* y que también vincula esta *nouvelle* a lo que consideramos es una primera etapa de la recepción de Kafka en Argentina representada, por ejemplo, por la revista *Sur*, en tanto muestra, como también sucede en el texto de Lancelotti, una absoluta asimilación entre el autor y sus personajes: Kafka le sugiere llevar a Grigor a la Argentina porque ahí “lograron terminar con el Proceso”, dice en alusión al Juicio a las Juntas; y enseguida marca el contraste con el hecho de que él “nunca supo los cargos y jamás se llegó a un fallo” (p. 90). El tema de la dictadura argentina, que ya comentamos en *Destino Praga, estación París* de Sergio Farauco está bastante presente en este libro y hasta tiene incidencia en el propio título de la *nouvelle*:

Nada estaba muerto en Praga. Nadie. La habitaban seres de carne y hueso tanto como fantasmas tangibles, que hasta proyectaban sombras en las paredes. Nadie muere del todo en Praga. Al revés de Argentina, aquí, nadie desaparece del todo. (p. 40)

A pesar de que la protagonista de *Nadie muere del todo en Praga* no está exenta de ciertas dudas que la llevan a preguntarse por qué Kafka la eligió a ella y no, por ejemplo, a un checo, finalmente logra sobreponerse a todas las inquietudes, casi como si recorriera un camino cercano al de la fe religiosa, algo que también recuerda las motivaciones de aquellas primeras lecturas que, como la de Carmen Gándara, tuvo Kafka en Argentina.

7.4 El hijo judío de Daniel Guebel

Publicada en el año 2018, se trata de una *nouvelle* con tintes autobiográficos en cuya estructura tiene también gran relevancia la figura de Kafka, lo cual se plasma a varios niveles: continuas referencias a textos como “En la colonia penitenciaria”, alusiones a su obra (otra vez, “A partir de cierto punto no hay retorno posible”) que como no llevan comillas resultan algo invisibles y conviven de modo orgánico en el texto, o incluso el empleo de la figura de Kafka menos como cita de autoridad que como herramienta de combate. Por ejemplo, cuando el narrador narra un episodio en el que se encuentra con su colega argentino Fogwill, quien lo acusa de tener una sola idea y el narrador le responde: “sí, como Kafka que tenía una sola; en cambio vos tenés muchas, por eso escribís tantas boludeces” (2018, p. 32-33). Ya ese claro

rasgo de humor contrasta con el tono “clásicamente kafkiano”, es decir, angustiante de la *nouvelle* de Susana Tampieri.

Sin embargo, el elemento kafkiano más evidente de *El hijo judío* es una lectura que realiza el narrador sobre la famosa *Carta al Padre*, una interpretación con cierto aroma a complejo de Edipo según la cual Kafka, en realidad, le entregó esa carta a su madre para que, al leerla, se enterara de qué clase de marido tenía y, en consecuencia, lo abandonara.

Así como el libro de Lancelotti presentaba algunos elementos propios de la ficción, esta *nouvelle* que incorpora ciertos rasgos de la crítica muestra, de algún modo, esos cambios en las concreciones de las que hablaba Vodička. Como si estuviera ya muy desgastado el recurso de identificar de modo absoluto al autor y al personaje, surge, una nueva perspectiva con más distancia en la lectura cuya consecuencia más importante es que se empieza a reconocer en la obra de Kafka, tal como decíamos anteriormente, el peso del artificio:

La Carta es un extenso alegato en el que el autor analiza su caso, culpa, se inculpa, se excusa, acusa, adopta la posición del fiscal, del abogado, del verdugo y de la víctima, de acuerdo con una disposición retórica en la que coloca al padre en el lugar de cámara de apelación y tribunal supremo. (2018, p. 158)

Las semejanzas entre esa definición y lo que decía Luis Gusmán son bastante evidentes. Luego, el narrador de la *nouvelle* postula el verdadero significado de la lectura de esta misiva, aunque ahora teniendo en cuenta los alcances de dicho artificio:

Leída en la edad adulta (podríamos pensar de una persona pero también de cierta crítica), la *Carta al padre* despierta pena por ese pobre hombre que se deslomó durante toda la vida para mantener dignamente a su familia y en los albores de la vejez debió enfrentarse a la evidencia de que había criado un hijo debilucho, una rata raquílica vegetariana que lo menospreciaba mientras fingía la mayor de las sumisiones. Me hubiese gustado tener un padre como él. (p. 22)

Luis Gusmán decía, en sintonía con esto último, que Kafka “se inventó un padre” (2014, p. 89). Ahora bien, ese elemento interpretativo más vinculado a la crítica que al campo de la ficción repercute también en la trama: poner en tela de juicio el retrato que hace Kafka de su padre le sirve al narrador como recurso para enfatizar la crueldad del suyo. Así todo, la maldad de su propio padre también aparece relativizada no solo por la violencia que implica el contexto histórico de la dictadura militar (otra coincidencia temática con el libro de Tampieri) sino porque los mecanismos erráticos de la memoria colman de incertidumbre su propio discurso. Es decir, el narrador duda de lo que piensa, aclara que tal vez exagera cuando, en modo flagrante, se contradice al expresar que utilizó la literatura para poder liberarse del padre, pero luego su propio padre le hace ver que fue él quien le transmitió a su hijo el amor por la literatura a partir de los cuentos que le leía antes de dormir.

La lógica de la sospecha y, sobre todo, el impacto del artificio hace que la ternura conviva con la tensión y hasta el desprecio en este vínculo de padre e hijo cuya complejidad y vacilación se mantiene, incluso, en ese presente del relato en el que se

invierten los roles y el hijo, por lo tanto, debe hacerse cargo de su padre.

Esa mezcla, contraste o confusión de registros se advierte incluso en las resonancias de las propias palabras que va utilizando el narrador a lo largo del texto: pasa tiempo con su padre jugando al “dominó” y escuchan en el auto al cantante Mario “Lanza”.

Es como si en el marco de estas “nuevas lecturas” de Kafka cuyo gran precursor es Jorge Luis Borges, no hubiera lugar para absolutos³⁶ ni definiciones extremas y, en cambio, parecieran iluminarse mucho más los intersticios, los matices y las potencialidades. En ese sentido consideramos que *El hijo judío* de Daniel Guebel parece remitir a lecturas y concreciones sobre Kafka mucho más actuales. No es casual que, a la hora de comparar la obra del autor praguense con el método alternativo de estudio del Talmud llamado Pilpul, el narrador lo defina, en muy pocas palabras, como “una gimnasia mental que permitía trazar relaciones entre cosas divergentes o incluso contradictorias” (p. 143).

7.5 Conclusiones

El impacto de la figura de Franz Kafka en Argentina parece trascender incluso el ámbito literario. Según Ernesto Sabato, un factor que podría explicar semejante interés es la condición extremadamente marginal de la mayoría de sus personajes, lo cual, a su vez, no deja de remitir un poco a la fascinación que venimos viendo en varias de las obras con las que estamos trabajando (por ejemplo, las novelas de Juan Filloy, Ricardo Piglia y César Aira y los relatos de Castillo y Laiseca) por

³⁶ Casualmente *El absoluto* es el título de un libro de Guebel publicado en 2016.

inmigrantes centroeuropeos que viven en claro aislamiento.

Marginal o no, la impronta de Kafka es tan poderosa en la literatura argentina que sería casi imposible dar cuenta de todas las obras que lo mencionan o lo toman como inspiración. No obstante lo cual, el análisis comparativo de las *nouvelles Nadie muere del todo en Praga* de Susana Tampieri y *El hijo judío* de Daniel Guebel, estructuradas directamente en torno a la figura del escritor praguense, nos permite aproximarnos un poco al rico entramado de afinidades entre Kafka y la literatura argentina, pero también vislumbrar algunos de los cambios de percepción que hubo en torno a su figura, en relación a lo que Roman Ingarden y Felix Vodička entienden como “concreción”. Se trata de modificaciones graduales que se fueron dando a lo largo de los años como cierta permeabilidad entre crítica y ficción que detectamos en autores como Denevi, Lancelotti, Borges y el mismo Piglia y que quizás tenga que ver con la tendencia a asimilar, sin ningún tipo de escrúpulos, lo que se cree conocer de la biografía de Kafka con el destino que experimentan sus personajes literarios.

En todo caso, parte esencial de esos cambios de lectura en torno a la figura de Kafka se advierte, entonces, en el contraste que existe en la construcción que sobre el autor praguense y su obra realizan estas dos novelas breves: una mayor distancia de lectura que empieza a disipar el efecto de angustia y la identificación total entre autor y personajes, un mayor reconocimiento del artificio e incorporación de matices, sospechas y contradicciones en detrimento de aquella atribución de verdad absoluta a textos como *Carta al padre*, una multiplicidad de interpretaciones y puntos de vista que comienza a dejar de lado la lectura en clave unívoca y, por último, la irrupción de un humor más absurdo e inmediato que alegórico y agrio. Pero aun así, tal como decíamos al principio del capítulo, lo interesante es que

muchas de esas supuestas novedades ya aparecían configuradas en artículos como el de Jorge Luis Borges, el prólogo de Oscar Caeiro o incluso en alguna idea aislada del libro de Lancelotti. La diferencia es que, desde hace aproximadamente unas dos décadas, esos cambios están cada vez más extendidos y sistematizados, tal como demuestran algunos libros bastante recientes como *Kafkas* de Luis Gusmán y *Franz Kafka. Una literatura del absurdo y la risa* de Diego Cano.

8. El Gólem como emblema intermitente de la cultura judía

Es interesante que, después de Kafka, el motivo checo o praguense más recurrente en la literatura argentina sea, probablemente, la leyenda del Gólem. Es decir, dos temas vinculados a la cultura judía. Decimos que es interesante porque, lejos de tratarse, en realidad, de indiscutibles emblemas judíos, ambos leitmotivs mantienen una relación algo intermitente respecto a la cultura judía. En el caso de Franz Kafka, se trata de un tema complejo que, por supuesto, trasciende nuestro tema de investigación y aparece en la mayoría de sus biografías incluyendo el trabajo de Reiner Stach. Álvaro de la Rica (2005), por ejemplo, establece una oposición entre la inserción de lo judío en la constelación de su obra y lo que se manifiesta, no ya en los grandes escritores yiddish como Aleichem o Peretz, sino en aquellos que, proviniendo de estirpe judaica, tuvieron de una manera o de otra al *sthetl* como referente mítico, aludiendo, principalmente, a Joseph Roth e Isaac Bashevis Singer:

En su vida, Kafka dedicó una cierta atención, no exclusiva, a lo hebraico: leyó los textos sagrados esporádicamente, conocía por encima la historia de su pueblo y su literatura, amaba la tradición narrativa jasídica pero no en un grado superior a lo que apreciaba a autores cristianos como Hebbel, Dickens o Flaubert. (2005, p. 87)

Similar intermitencia podemos percibir en lo que respecta al origen y posterior evolución de la leyenda del Gólem que, en tanto tema central de este capítulo, vamos a desarrollar sucintamente siguiendo, a grandes rasgos, el artículo “How the Golem

came to Prague” de Edan Dekl y David Gantt Gurley, quienes, a modo de adelanto, concluyen, en sintonía con la idea de palimpsesto que venimos trabajando de Thomas, que

Like the piece of clay from which he is created, the literary Golem can be shaped and molded to resemble any form, from the spectral figures in Annette von Droste- Hülshoff s poetry to Leopold Kompert's nostalgic project and finally to Yudl Rosenberg's great protector of the Jewish people at the turn of the twentieth century. (2013, p. 244)

Antes de mencionar algunas apariciones del Gólem en la literatura argentina y de concentrarnos, sobre todo, en esa gran intertextualidad de *El Gólem* (1915) de Gustav Meyrink que, en “El milagro secreto”, Jorge Luis Borges lleva a cabo, vamos a intentar ofrecer una breve historización de la leyenda.

8.1 Deconstruyendo al Gólem

Más allá de cuestiones a esta altura bastante conocidas como la única aparición de la palabra gólem (en el sentido de ser inacabado o incompleto) en el versículo 16 del salmo 139 del Antiguo Testamento y posibles antecedentes que remiten a los entierros de los faraones junto a infaltables estatuas que podían servirles de vía de acceso hacia la otra vida, nos interesa marcar, sobre todo, que la leyenda del Gólem no siempre estuvo asociada a la ciudad de Praga y, de hecho, los primeros registros escritos de la creación de un gólem propiamente dicho parecen ubicarlo en la ciudad polaca de Chelm, mientras que la autoridad religiosa que lo lleva a cabo no es el

Maharal de Praga Judah Löw, sino el rabino polaco Elijah, que nació en 1550 y murió en 1583.

Un momento bastante crucial en la popularidad y, sobre todo, plasticidad de la leyenda es, siguiendo a Dekl y Gurley, el breve texto que publica el célebre autor Jakob Grimm el 23 de abril de 1808 en la revista literaria y folclórica *Zeitung für Eitwiedler (Diario para ermitaños)*, el órgano principal de los románticos de Heidelberg, editado por los escritores alemanes Achim von Arnim y Clemens Brentano. Esa especie de microrrelato impersonal que cuenta la trágica muerte de un hombre aplastado por un gólem y omite cualquier referencia histórica y geográfica es, al parecer, la mención más antigua de este tipo en la literatura alemana, aunque la historia estaba inspirada, a su vez, en un relato latino del siglo XVII, en el que sí se especificaba que el hombre aplastado por el gólem era el rabino polaco Elijah.

Lo cierto es que, tal vez, justamente, por borrar cualquier referencia a las fuentes, el texto de Grimm inspiró a muchos escritores románticos del siglo XIX, desde el propio Achim von Arnim que publicó *Isabela de Egipto* en 1812 hasta E.T.A. Hoffmann y su conocido relato “El hombre de arena”, que apareció en 1816.

En otras palabras, ese texto de Grimm, publicado apenas cuatro años antes de que vieran a la luz los famosos cuentos escritos junto a su hermano, presenta la leyenda en términos de un cuento oral contemporáneo como si, al eliminar toda mención al nombre del rabino Elijah y la ciudad polaca de Chelm, liberase a la leyenda de cualquier especificidad histórica, generando, como decíamos, un gran impacto en la cosmovisión romántica.

Lo que sacan como primera conclusión Dekel y Gurley (2013, p. 251-252) y que puede resultarnos útil a propósito de nuestro análisis es que ese relato de Grimm se va a erigir, además, en una especie de parteaguas en lo que hace a las versiones judías y cristianas de la leyenda, cuya principal diferencia radica, según ellos, en que, de ahí en más, los relatos cristianos seguirán a Grimm, al identificar la pronunciación de palabras santas (o incluso mágicas, al mejor estilo “abracadabra”) como clave del proceso de animación de la criatura. Las versiones judías, por el contrario, van a enfatizar el acto de escribir el nombre secreto e insertarlo en una cavidad (ya sea la cabeza o la boca), lo cual realza ese alfabetizado acto de lectura, estudio y escritura, a la vez, que constituyen los rezos y meditaciones en torno a la naturaleza de Dios.

Siguiendo esa lógica, la respuesta judía a la descontextualización llevada a cabo por Grimm al borrar tanto el nombre de la ciudad como el del rabino creador, consiste en intentar recuperar el foco del dominio rabínico sobre la santa palabra, para presentar la creación del gólem o cualquier otra práctica similar de tintes místicos como exclusivo patrimonio de la élite académica. Eso requiere, por lo tanto, volver a enmarcar la leyenda en torno a la figura de un rabino en particular, el Maharal, y a una ciudad específica, Praga, ubicada, como suele decirse, en el corazón de Europa.

Ahora bien, la pregunta que surge a continuación y que resuena, por supuesto, a lo largo de todo nuestro trabajo es por qué la nueva locación asignada a la leyenda es, precisamente, Praga. Al respecto, Dekel y Gurley (p. 251) ofrecen una posible

respuesta. Según ellos, el exitoso traslado a la actual capital checa se explica, tanto en términos religiosos como geográficos, teniendo en cuenta que Praga queda mucho más cerca del corazón del Imperio de los Habsburgo que la ciudad polaca de Chelm. Y lo de “exitoso” remite a que, según estos autores, una vez que la historia del gólem se instala en Praga, principalmente a través de la publicación de “Der Golem” de Leopold Weisel en 1847 en una influyente colección de *Cuentos judíos de Praga* que alcanzó un éxito instantáneo, la leyenda logró estandarizarse, por lo menos, durante las siguientes seis décadas, manteniendo ese componente judío al que hacíamos referencia acerca del poder de la palabra sagrada que no debería resultar accesible a cualquier improvisado. Pronto vamos a ver que esa misma manipulación no deseada por parte de personas que no tendrían los suficientes conocimientos y pergaminos para utilizarlo va a caracterizar buena parte de los relatos argentinos sobre el Gólem.

El Maharal de Praga, un prestigioso educador, cuya familia paterna provenía de la ciudad alemana de Worms, nació en el año 1512 o quizás 1513. Durante 20 años fue rabino de la ciudad morava de Mikulov, en cuya sinagoga hay una muestra permanente acerca de su vida y obra y, en 1573, se mudó a Praga. Murió el 22 de agosto de 1609, nueve meses después que su mujer Perla, con quien tuvieron seis hijas y un hijo, y ambos están enterrados en el viejo cementerio judío de Praga, siendo su tumba una de las más visitadas; lo cual, como veremos, también aparece en algunos textos argentinos.

En relación con esto, la siguiente pregunta sería, lógicamente, por qué, junto a la ciudad de Praga, la elección recae, precisamente, en el Maharal, una figura que, tal

como comprueban todos los registros de la época, no tenía ninguna vinculación con la práctica de la Cábala judía. Dekel y Gurley ofrecen, nuevamente, una posible explicación:

(...) it is exactly because he was not a kabbalist that he makes such an attractive agent for the story. If the Christians saw the Kabbalah as some kind of radical Jewish thaumaturgy, then the way to lend it authority was to attach it to a rabbi whose spiritual profile was beyond reproach, a rabbi so serious that he even met with the Holy Roman Emperor Rudolph II in 1592. (2013, p. 251)

Un complemento de esta hipótesis atañe, precisamente, a la siempre atractiva figura de Rodolfo II que, dicho sea de paso, también aparece con cierta recurrencia en nuestro corpus de literatura argentina (recordemos, por ejemplo, aquella frase de *Moravia* cuando los padres de la mujer de Juan se sentían a gusto como si estuvieran “en la Praga de Rodolfo II”). En ese sentido, dice Leo Pavlát que el colorido de la Praga rodolfina es un contexto que le sienta muy bien a la leyenda del Gólem:

En 1583, siete años después de subir al trono, Rodolfo II, rey de Hungría y Bohemia, soberano de Austria y emperador romano, trasladó la corte a Praga, convirtiendo así a la ciudad en el centro de la vida europea. Este excéntrico monarca (amigo de la alquimia, la magia y la astrología) ahogaba en las quimeras de las ciencias ocultas y en sus extraordinarias colecciones artísticas su angustia y su desconfianza en la gente. A pesar de ser un estricto católico, ofreció refugio al evangélico Johannes Kepler. En su corte también trabajaron el astrónomo Tycho de Brache y el pintor Arcimboldo, cuyos lienzos, que conforman la realidad como un mosaico de imágenes parciales, parecen retratar la

misteriosa insondabilidad del mundo en la cual Rodolfo II se esforzaba por penetrar.
(2003, p. 153)

Es decir que, nuevamente, el exotismo, en este caso vinculado a esa corte tan célebre y variopinta que llevaba adelante Rodolfo II impregnará también la leyenda del Gólem y, como no podía ser de otra forma, la inclusión de la misma en los relatos de varios escritores argentinos. Suele decirse que la leyenda del Gólem experimentó, entonces, una suerte de *occidentalización* ya que habiendo comenzado en Polonia, se traslada a Praga y luego fue abordada en multitud de ocasiones por artistas estadounidenses, en formatos tan diversos como la novela, el cine, el cómic y hasta los juegos de mesa³⁷.

En efecto, luego del período post-Holocausto, sobre todo a partir de la década del '70, el Gólem resurge en el contexto de la cultura popular estadounidense, especialmente en el ámbito de los cómics. Algo menos humano que Superman y que algunos de sus avatares más populares como el increíble Hulk o La Mole, el gólem es abordado por estos creadores más bien en términos de un vengador disuasorio, un arma potente más que un superhéroe convencional. Algunos ejemplos de sus apariciones son *Los papeles de Puttermesser* de Cyntia Osick (2014), el comic *Breath of bones: A tale of the Golem* (2014) de Steve Niles, *The Golem and the Jinni* (2013) de Helene Wecker sobre una gólem mujer que se enamora de un genio de la lámpara, *The amazing adventures of Kavalier and Clay* (2000), en la que Michael Chabon

³⁷ De hecho los desarrolladores italianos Virginio Gigli, Flaminia Brasini y Simone Luciani crearon un juego de estrategia disponible en varios países del mundo sobre la leyenda del golem. Más información: [Un golem de mesa a la italiana | Radio Prague International](#)

aborda de la creación de un cómic sobre el gólem y, más reciente aun, *The Golem of Venice Beach* (2022) de Chanan Beizer que transcurre, precisamente, en ese distrito de Los Ángeles.

Ahora bien, las adaptaciones literarias de la leyenda surgen ya a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, según Alfred Thomas (2010), como una especie de respuesta a la demolición del gueto judío de Praga en la década de 1890. Lo que señala Thomas, en sintonía con su idea de palimpsesto, es que ese sitio tan simbólico y característico de Praga fue objeto de una fuerte dialéctica de memoria y olvido. De hecho, lo que hace ver es que, apenas dos década después de haber llevado a cabo la demolición del gueto judío en el marco de un ambicioso programa de renovación urbana que no dudaba en extirpar ese sitio por cuestiones higiénicas y sanitarias, las autoridades municipales de Praga deciden construir una serie de monumentos como la estatua del Maharal, en plena esquina del Nuevo Ayuntamiento, realizada por Ladislav Šaloun, el mismo autor de la famosa escultura de Jan Hus en plena Plaza de la Ciudad Vieja. Semejante cambio de postura se explica al tener en cuenta que la desaparición del gueto no había tardado en despertar una considerable corriente de romántica nostalgia por el rabino, el Gólem y esa ciudad perdida que se observa, por ejemplo, en las leyendas de la Praga antigua adaptadas por Alois Jirásek, donde se asigna a la historia del rabino y su Gólem la misma importancia que a la leyenda de la profética princesa Libuše.

Lo que nos importa, en este caso, es que entre esas versiones que surgieron como respuesta nostálgica a la demolición del gueto judío y, por lo tanto, fueron

moldeando la figura del Gólem hay algunas que, en tanto hitos, también pudieron contribuir a difundir su presencia entre algunos autores argentinos.

Una de ellas es la publicación, en 1909, de un libro del rabino polaco Yehudah Yudel Rosenberg que ofrece episodios dignos de una saga de superhéroes plagados de detalles concretos, tanto de la vida del rabino Löw como también del Gólem, que deviene un justiciero mucho más hábil que en las versiones anteriores, y del malvado sacerdote Tadeus que condensa con sus acciones el rebrote de antisemitismo que se registró en esa época en Europa Central y que se plasma, en este libro, mediante el recurrente uso de la acusación de libelos de sangre; lo cual consistía en acusar falsamente a los judíos de asesinar a niños cristianos durante sus rituales religiosos. Aunque tanto la biblioteca como el manuscrito son una clara invención del autor, es interesante el hecho de que Rosenberg intentó dar cierta verosimilitud a su libro (lo cual, teniendo en cuenta las buenas ventas alcanzadas, parecería que lo logró), argumentando que lo que publicaba era, en realidad, la traducción de un relato histórico compuesto, en un manuscrito en hebreo, por el rabino Isaac Katz, es decir, el mismísimo yerno del Maharal, y que él había hallado casualmente en una biblioteca de Metz.

No obstante, la adaptación literaria más exitosa del Gólem de principios del siglo XX es, sin lugar a dudas, la *opera prima* del escritor austríaco pero muy vinculado a la actual capital checa Gustav Meyrink, apellido literario de Gustav Meyer quien, en 1883, llega a Praga a causa del trabajo de su madre, la actriz de cámara María Guillermina Adelaida Meyer, y vive en esa ciudad hasta 1904, es decir, desde los 15 hasta los 36 años. En efecto, Praga lo fascinó tanto que no aparece solo en *El Gólem*,

sino también en varios de sus cuentos y ensayos como “La ciudad del latido misterioso” y en las novelas *La noche de Walpurgis* y *La ventana del ángel de Occidente*. En esa misma ciudad vive, por otro lado, lo que él considera que es su segundo nacimiento, tal como cuenta en su relato “El piloto”. El 14 de agosto de 1892, con solo 24 años de edad y encerrado en su habitación, Meyer decide quitarse la vida de un disparo. Sin embargo, justo antes de hacerlo, escucha un ruido y ve que alguien desliza bajo la puerta una revista que lleva el sugestivo título de *La vida que vendrá*. A partir de esa experiencia empieza a interiorizarse en el estudio y la práctica del ocultismo, la Cabalá judía, la alquimia y el yoga. También realiza sesiones de espiritismo y experimentos vinculados a la magia que tienen como público a otros escritores como Max Brod y Franz Werfel, y hasta comienza a vincularse con logias y sociedades secretas de la capital checa, mientras se destaca en el remo y el ajedrez, además de ganar fama de notable conversador y hombre excéntrico.

No obstante, no tan excéntrico como podría parecer hoy porque, de hecho, Reiner Stach contextualiza esa rareza tan mentada de Meyer en lo que constituía el particular clima de época entre finales del siglo XIX y principios del XX, marcado, por ejemplo, por una fuerte presencia del ocultismo en todo el hemisferio occidental que, en cierta forma, reaccionaba ante la pérdida de los valores sociales y religiosos, los impresionantes adelantos técnicos que suponían, por ejemplo, el cine y el teléfono y el fuerte influjo de las ciencias naturales. Agrega Stach que hasta la propia divulgación de la teoría de la relatividad, que no iba mucho más allá de la frase “todo es relativo”, no hacía más que ratificar las creencias de los adeptos de las prácticas mágicas y los fenómenos paranormales:

No era nada que hubiera que mantener en secreto, porque, desde hacía un tiempo, las mesas que se movían, los videntes y las conversaciones con “espíritus que llamaban con los nudillos”, cuyos mensajes llegaban a través de personas con “dotes de mediación”, estaban tan en boga en Praga que hasta los círculos mas influyentes de la ciudad participaban en ellas. Es secundario si aquellos rituales se tomaban del todo en serio o no; en cualquier caso, eran entretenidos, (2016, p. 632-633)

La intensa estadía de Meyer en Praga va a tener, sin embargo, un desenlace negativo: luego de varias denuncias en su contra originadas, sobre todo, por supuestas estafas llevadas a cabo en el banco que había instalado en la ciudad, el futuro autor tuvo que pasar dos meses en prisión preventiva y nunca pudo recomponer su imagen, por lo que su vida cambió de manera drástica. En 1902 el banco cerró sus puertas y, dos años después, Meyer abandonó para siempre Praga y también su oficio de banquero por lo que podría decirse que, además de convertirse en Meyrink tras dejar de ser Meyer, pasó de contar dinero a contar historias ya que su rol como financista fue cediendo al de escritor, o, como dice Stach, “de la crisálida Meyer brotó la mariposa Meyrink, escritor y espanto de la burguesía” (2016, p. 443). Otra reescritura, otro palimpsesto. Solo que, esta vez, en el propio carné de identidad de quien quedaría para siempre adherido a la imagen de Praga.

Publicada en 1915, *El Gólem* no tardó en convertirse en uno de los primeros bestseller modernos³⁸. La novela que, como veremos a continuación circuló bastante

³⁸ En 1925, *El Gólem* llevaba vendidas 222.000 copias, *El rostro verde* 150.000, *La noche de Walpurgis* 120.000 y *El dominicano blanco* 60.000, mientras que *El ángel de la ventana de Occidente*, publicada en 1927, hacia 1931 solo había vendido 2.860 copias.

en Argentina y fue muy elogiada por Jorge Luis Borges, tiene la particularidad de ejercer una curiosa abstracción en el personaje del Gólem, a tal punto que lo convierte en un elemento más de la atmósfera siempre inquietante del gueto judío. Alfred Thomas (2010) considera que lo que distingue a esta novela es que, mientras en la mayoría de los textos sobre el Gólem la ciudad de Praga parece funcionar como un telón de fondo para contar el drama de esa creación, Meyrink invierte los términos y, en su novela, el gueto ocupa un lugar central mientras que el Gólem se reinventa, como decíamos, en términos de un espectro que regresa cada treinta y tres años para deambular por sus calles, es decir, casi como una analogía de los restos fantasmales del gueto destruido. En ese interesante movimiento parece ponerse en juego, por lo tanto, la memoria y nostalgia de Meyrink respecto a esa extinta judería praguense, y algo de eso va a llegar también a la literatura argentina.

En lo que respecta al ámbito del cine, quizás el aporte más contundente en lo que respecta a la configuración del Gólem pertenezca al director de cine y también actor de origen alemán Paul Wegener, a quien tanto le interesaba la leyenda que realizó tres películas sobre la misma que él se encargó también de protagonizar.

La primera de la serie, estrenada en 1914, transcurre en una sinagoga abandonada, en la que un viejo erudito, a tono con las versiones judías de la leyenda, tras descubrir el cadáver del Gólem, lo lleva a su casa y lo revive. Desde ese momento, utiliza al Gólem como protector personal de su hija, aunque, incapaz de superar la decepción que le produce darse cuenta de que su amor no es correspondido, la creatura se autoextermina. La segunda película de Wegener, *Golem and the Dancer*, de 1917, se desvía completamente de los rieles de la leyenda:

es una comedia corta en la que el protagonista se disfraza de gólem para conquistar a una bailarina. Lo cierto es que ninguna de las dos películas tuvo mucha repercusión, pero, tal como se sabe, el tercer film, *The Golem, How he come into the World* (1920) despertó un gran interés no solo en Alemania sino también en el extranjero, especialmente en Nueva York, lo cual empieza a marcar, precisamente, un nuevo paso en el itinerario de la leyenda. Por otro lado, esa tercera película es la que más se parece a la leyenda original aunque también añade el componente romántico al hacer que el Gólem se enamore de Mirijam, la hija del rabino. En este caso, la falta de correspondencia provoca que el Gólem arroje a su pretendiente por la ventana y luego empiece a perseguirla a ella, mientras recorre las calles del gueto, matando a todo aquel que se cruce en su camino y prendiendo fuego a su alrededor. Con las casas en llamas detrás de él, un Gólem tan incontrolable como imprevisible cruza los límites del gueto, entra a un jardín florecido y lleno de niños jugando que corren espantados al verlo, con la única excepción de una niña que, para nada temerosa y llena de inocencia, se pone a jugar con el recién llegado, mientras, accidentalmente, le quita el shem (la palabra divina) y, entonces, el Gólem se desmorona. Es mismo fotograma de la película aparece reproducido nada menos que en una estación de metro de la línea A de la Ciudad de Buenos Aires. Por otro lado, es indudable que la apariencia física del Gólem en esa película es una de las más difundidas y, de hecho, fue la que tomaron como base los creadores de *The Simpsons*, quienes incluyeron también a este personaje legendario en el capítulo “Treehouse of Horror XVII”, el cuarto episodio de la octava temporada que se estrenó el cinco de noviembre de 2006 y que, por supuesto, también ayudó a difundir la existencia del Gólem en la audiencia latinoamericana en general y argentina en

particular.

Paul Wegener no fue, sin embargo, el único realizador en hacer popular la figura del Gólem. Aunque casi desconocidos en Argentina, los actores checos Jiří Voskovec y Jan Werich lo abordaron de una manera muy personal en una obra del llamado Teatro Liberado. Estrenada el cuatro de noviembre de 1931, se trataba de una pieza más bien satírica que los artistas decidieron llevar al cine. Con ese objetivo eligieron al famoso director francés Jules Duvivier, a quien le enviaron el guion y una propuesta formal para que dirigiera la adaptación. Duvivier aceptó, pero con la condición de que no se tratara de una comedia, ya que, en pleno contexto de las leyes raciales de Hitler, Duvivier tenía el propósito de utilizar al personaje del Gólem como símbolo de la protección que merecían los judíos. Finalmente, los papeles de Werich (un vigilante nocturno de Praga) y Voskovec (un chef de Rodolfo II) fueron omitidos y, en 1936, la película fue filmada en Praga, en una coproducción checo-francesa llamada, simplemente, *Le golem*. Luego de demandar a Duvivier por los cambios en el guion, Voskovec y Werich solo obtuvieron una indemnización de esa película.

No obstante, al menos Jan Werich sí lograría participar, aunque recién en 1951, de una película paródica sobre el Gólem que, bajo el título de *Císařův pekař a pekařův císař* (*El cocinero del emperador y el emperador del cocinero*) se suponía que debía demostrar el éxito del estado socialista. Werich colaboró en el guion con Jiří Brdečka y Martin Frič, y el joven Jiří Krejčík se hizo cargo de la dirección. Después de algunas semanas, sin embargo, la filmación se interrumpió debido a un conflicto entre el director y el propio Werich. Finalmente, Martin Frič se hizo cargo de la dirección y terminó la película que, si bien respeta la motivación humorística

planeada por Werich, también reproduce sin ningún tipo de filtro las ideas del régimen sobre la importancia del poder de la gente común y la búsqueda de la paz. Aunque esta película no circuló casi en Argentina, creemos que también pudo contribuir en la difusión de la figura del Gólem en ese país, teniendo en cuenta que se volvió tan popular entre los checos, incluso hasta el día de hoy, que la enorme figura física de su gólem sirvió de base para diseñar la mayoría de las representaciones del Gólem de Praga y que, al igual que sucede con Franz Kafka, muchos turistas suelen comprar en distintas tiendas de souvenirs.

Antes de repasar algunos casos de la inclusión del Gólem en la literatura argentina vamos a concluir lo que adelantábamos al principio de este capítulo: es probable que la recurrencia con la que aparecen en la literatura argentina tanto Kafka como el Gólem, dos emblemas que, si bien tienen origen judío, no dejan de mantener con ese universo una relación intermitente, se corresponda con el fuerte contraste de interés y persecución que inspiró esa comunidad en Argentina. En el prólogo al libro *Historia de los judíos argentinos* de Ricardo Feierstein, en estos términos aborda Marcos Aguinis ese fuerte vaivén de inserción/exclusión de los judíos en el contexto del país latinoamericano:

Fueron integrándose en todos los meandros de la sociedad general hasta tornar irreconocible, hoy por hoy, una Argentina sin judíos. Pese a resistencias xenófobas, la persistencia de prejuicios y otras calamidades, los judíos ya no se diferencian en la Argentina de los demás ciudadanos. (1999, p. 9)

Con un planteo similar, aunque ofreciendo un nivel de análisis algo más complejo que el ofrecido por Aguinis, Ricardo Feierstein, el autor del libro, destaca la aparente paradoja de que una gran cantidad de judíos argentinos (esa figura condensada por Alberto Gernuchoff bajo el título de *Los gauchos judíos*) no cumplan ningún tipo de precepto religioso ni social, integren matrimonios mixtos y nunca asistan al templo, pero aun así, concurren masivamente a cursos sobre identidad judía:

A lo largo del último siglo, los judíos argentinos han recorrido dos andariveles simultáneos para la definición de su identidad. Uno, el “interno”, está relacionado con su propia y cambiante historia, con las generaciones inmigrantes y las nativas; el segundo, con la presencia (constante, con flujos y reflujos, violento o latente) de un antisemitismo “externo” que funciona como la *mirada del otro*, da forma al estereotipo que el mismo judío, a veces, termina por adoptar. (1999, p. 358)

En la literatura argentina abundan ejemplos que corroboran tanto esa resistencia xenófoba a la que refiere Aguinis, como el estereotipo que expresa Feierstein y hasta cierta fascinación que, como sucede con la leyenda del Gólem, atrajo a varios autores locales. Con respecto a lo primero, Gramuglio (2013, p. 242) afirma que la presencia del antisemitismo en la literatura argentina se puede rastrear ya desde el siglo XIX, y que alrededor de la década del treinta del siglo XX era expresado en forma sistemática por diversos grupos nacionalistas apareciendo incluso en textos muy alejados de esas formaciones ideológicas, como por ejemplo algunas *Aguafuertes* de Arlt. Los textos que abordan la figura del Gólem, por el contrario, parecen tender mucho más a la idea de estereotipo o incluso atracción cultural.

Antes de concentrarnos en el análisis de “El milagro secreto” de Borges veamos, a continuación, algunos ejemplos.

8.2 Algunas apariciones del Gólem en la literatura argentina

Muchas de las inclusiones del Gólem en la literatura argentina tienen en común el hecho de aparecer en libros que proponen diversas listas y clasificaciones. Tal es el caso, por ejemplo, de *El libro de los seres imaginarios*, publicado originalmente como *Manual de zoología fantástica* en 1957 por Jorge Luis Borges, en colaboración con Margarita Guerrero, *Historias de monstruos* (1969) de Juan Jacobo Bajarlía y *Pequeño mundo ilustrado* (2011) de María Negroni. Es interesante que, al menos, en esos tres casos, la leyenda recibe un tratamiento similar que, básicamente, consiste en una presentación bastante enciclopédica que, no obstante, en sintonía con lo moldeable de la historia y la condición de palimpsesto de Praga, deja entrever algunos intereses concretos de cada uno de esos autores. En el caso de Borges, la relación insoslayable que establece con Gustav Meyrink, y que ya analizaremos con detenimiento, a tal punto que no duda en atribuirle a ese autor la fama occidental del Gólem.

En *Historias de monstruos* (1969), el ecléctico escritor Juan Jacobo Bajarlía quien, además de especializarse en criminología fue abogado de Antonio di Benedetto, lleva a cabo, por su parte, una clara humanización del personaje (“pero el Golem era bueno”³⁹) y, por el otro, casi incurriendo en una contradicción, lo define como robot (“cuando el rabino le retiraba el papel, el robot descansaba”⁴⁰), mientras realiza, a su

³⁹ Bajarlía (1969, p. 31).

⁴⁰ Ibid.

vez, un interesante ejercicio de inclusión del Gólem dentro de una constelación en la que ubica, además de los libros vinculados a la Cábala judía, la obra de teatro *R.U.R* de Karel Čapek y la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, poniendo el foco en una de las lecturas posibles de la leyenda del Gólem como analogía del creador que pierde control sobre su obra. El Gólem no aparece únicamente en ese volumen prologado por Leopoldo Marechal ya que Bajarlía tiene un libro inédito llamado *La gangrena del diablo y la rebelión del Golem* del que, por el momento, lamentablemente, no existe ninguna información e incluye también en su libro *El día cero* (1972) un relato llamado “Fausto y los siete trabajos del Golem” en el cual interviene activamente en la leyenda proponiendo una suerte de fusión con otro mito vinculado también a Praga: el del célebre doctor que sufre la pérdida de su alma como consecuencia de un pacto con el demonio. En el cuento de Juan-Jacobo Bajarlía, que en 1971 ganó el Premio Leopoldo Alas Clarín, la leyenda del Gólem es contada por John Batharly, seudónimo que él mismo utilizó para publicar algunos libros policiales. Aunque la leyenda también en esta oportunidad transcurre en Praga, la notable diferencia es que el Gólem constituye, junto a la eterna juventud, la ofrenda que, a manera de acuerdo fatal, le hace el demonio a Fausto con la única condición de que solo decida matar a su amigo y colaborador por una causa justa. Luego de una serie de misiones que el Gólem cumple durante treinta años y tienen por objetivo, por ejemplo, atraer a Gräuben, el cuento incorpora un vuelco romántico similar al de la película de Wegener, solo que invirtiendo los roles porque, en esta ocasión, es Fausto quien, enegrecido por los celos, matará al Gólem sentenciando, por lo tanto, su propia destrucción. Teniendo en cuenta las múltiples posibilidades narrativas e incluso temáticas que, tal como demuestra este relato, ofrece la leyenda del Gólem,

no debería sorprender que llamase la atención de este escritor interesado en temas tan diversos como la parapsicología, el misticismo judío y, al igual que Alberto Laiseca, la figura del Conde Drácula; y que, además de narrador y ensayista, introdujo el vanguardismo en Argentina, dirigió la revista *Contemporánea* (1948-1956) e integró el Movimiento de Arte Concreto-Invención junto al escultor Gyula Kosice quien, dicho sea de paso, adquirió ese nombre artístico por haber nacido en la ciudad eslovaca de Košice.

El Gólem también registra varias apariciones en la trayectoria de la poeta, ensayista, académica y traductora María Negroni quien, por ejemplo, le dedica a la criatura todo un capítulo de su libro *Museo negro* que veremos más tarde, en un apartado sobre literatura argentina en relación a Meyrink y que, dicho sea de paso, cuenta con un epígrafe de la frase que mencionamos de Breton sobre *Obora Hvězda*: “Al pie del abismo, construido en piedra filosofal, se abre el castillo estrellado”. Figura recurrente como pocas, el Gólem reaparece, como adelantábamos, con algunas modificaciones (la versión de la versión de la leyenda, podríamos decir) en una breve entrada de su libro de misceláneas preciosistas y autobiográficas *Pequeño mundo ilustrado*, en el que se advierten, por lo menos, dos rasgos importantes de su obra: por un lado, la concentración tanto formal como a nivel contenido del lenguaje (“el muñeco circula sin pausa por un espacio malsano, en el que se vive una angustia sin fin, solo interrumpida por algunos gestos lineales, bruscos, esfumados luego hacia la noche”⁴¹); por el otro, su marcado interés por el séptimo arte que, en este caso, se ve en el hecho de que sea una de las pocas autoras en mencionar y analizar, al mismo tiempo, la adaptación cinematográfica de Paul Wegener (“Todo es

⁴¹ Negroni (2021, p. 116).

allí temperie (crisis emocional) proyectada contra un paisaje ojival, catastrófico, apocalíptico”⁴²). En este caso, aunque resulte casi redundante decirlo, es precisamente el potencial poético de esta leyenda con múltiples resonancias lo que parece atraer a la autora de *Islandia*.

Al igual que Kafka, el Gólem está presente en *Los cuadernos de Praga* de Abel Posse en tanto elemento característico de la atmósfera misteriosa y literaria de la ciudad, y, al mismo tiempo, como uno de los temas de conversación que surgen en los paseos que comparten el Che y Rosevinge. En concreto, ella le pregunta si conoce la leyenda y él responde con la típica explicación informativa que parece inspirar la historia aunque, al mismo tiempo, el Gólem adquiere en este libro un valor simbólico o de contraseña muy curioso que, en cierta forma, es utilizado por la traductora para hacer una fuerte declaración política vinculando la amenaza que produce la criatura entre aquellos a los que se supone que debería defender con el afán invasor de la Unión Soviética y, por lo tanto, la decepción del comunismo:

Leyendo a Kafka se puede suponer que hay un gran poder en ese castillo. Un poder inútil como el del Golem o el de los robots. ¿Conoce la leyenda del Golem? (...) El Golem de ahora tiraniza a los vecinos; solo para eso sirve... De siervo pasó a ser el amo. (2017, p. 106-107)

En busca de ese mismo exotismo que, como vimos, generó una correspondencia entre el Gólem y el reinado de Rodolfo II se dirige la novela juvenil *El loco de Praga* de Lucía Caragione quien, ya en el prólogo, define a la capital checa como “una de

⁴² Ibid.

las ciudades más misteriosas de Europa” (2015, p. 9). Y cabe destacar que en este libro se mencionan otros sitios checos que no suelen tener espacio en la literatura argentina como Lídice y Kutná Hora. Salvando las distancias, sobre todo, del público al que ambos textos están dirigidos, no deja de haber en *El loco de Praga* algo similar a esa pugna entre biografía y novela (o historia y literatura) que llevaba a cabo Abel Posse en *Los cuadernos de Praga*. En esta historia habrá una confluencia entre la atmósfera legendaria del mítico Gólem pero también, por ejemplo, la leyenda que se cuenta hacia el final del libro del maestro Hanus, el realizador del reloj astronómico, la cuota de metaficción que aporta el misterioso manuscrito que recibe el editor del libro en el hotel en el que se aloja y también el registro de datos históricos como el del pogromo de 1389 durante el reinado de Wenceslao IV que terminó con la vida de más de tres mil judíos. En el mismo sentido, resulta curioso que, a pesar de tratarse de una novela juvenil, *El loco de Praga* finalice con una bibliografía que revela las fuentes de la novela (una lista que incluye, sobre todo, guías de turismo de Praga, leyendas judías y una obra sobre Inglaterra en tiempos de Isabel I) y una breve nota biográfica en la que la autora explica que decidió escribir el libro con el objetivo de “descubrir en un viaje literario la ciudad cuyas puertas se me habían cerrado”⁴³ (2015, p. 173). Sin escatimar en personajes reales como el propio pintor Arcimboldo y ese otro famoso ocultista que fue Edward Kelly, y otros ficticios como su ayudante y discípulo Václav y el malvado y el pragmático ministro Gottwaldt, la novela se centra en la figura del matemático y alquimista inglés John Dee, cuya disparidad de saberes e intereses condensa a la perfección lo

⁴³ En una comunicación personal, la autora nos confirmó que, durante un breve viaje a Praga, dificultades de horarios y de comunicación idiomática le impidieron cumplir su deseo de conocer el barrio judío, algo que deseaba hacer porque su familia materna era de la comunidad judía y su madre le hablaba mucho sobre la leyenda del Gólem.

que significó la corte de Rodolfo II. Con una motivación en parte religiosa y, al mismo tiempo, enfocada en extraerle al emperador el elixir de la eterna juventud, la reina Isabel I envía al sabio a Praga para sacar provecho de su estadía en tierras bohemias y convertirlo en una especie de espía *avant la lettre*.

Luego aparecen otros ejemplos en los que sí se empieza a ver más cierto distanciamiento de la estructura de la leyenda, aunque siempre respetando la preeminencia de Praga. En ese sentido resultan interesantes los aportes de la reconocida narradora Ana María Shua quien, además de ser una gran conocedora de temas relacionados con la cultura judía, utilizó la figura del Gólem en *Golem y Rabino*, una serie de microrrelatos tragicómicos que aparecen en *Casa de Geishas* (1992) y abordan el tema del doble. En el primero, por ejemplo, el Gólem logra hacerse pasar por su creador y nadie lo descubre porque la única en darse cuenta es su esposa quien esconde el hecho, justamente, porque está contenta con el cambio. Y, retomando la analogía entre el Gólem y la creación artística, estos microrrelatos también ponen el foco en los malentendidos, equívocos y hasta plagas de gólems que pueden producirse como consecuencia del intento siempre infructuoso de intentar inscribir en la arcilla blanda la fórmula cromosómica completa.

Algo similar, aunque con diferente estilo, propone el escritor cordobés Emilio Sosa López quien también utiliza al Gólem como vía de acceso a la figura del doble ya que en su relato “El golem”, un narrador en primera persona que recibe “un cajón de embalaje” (1981, p. 43) da vida a esa figura siguiendo cada una de las instrucciones hasta que, poco a poco, es reemplazado por la misma criatura quien comienza

poniéndose un traje suyo, luego imita su manera de hablar y sus gestos hasta que, finalmente, le extirpa la identidad y hasta termina utilizándolo como abono. Es interesante que esa figura del doble nos reenvía, de algún modo, a uno de los grandes difusores de la leyenda que es Gustav Meyrink, un autor que, como dijimos, aparecía ya en el volumen *Praga* de la colección *Geografías literarias* y va a tener, de hecho, una importante circulación en la literatura argentina, seguramente a partir de la atenta lectura que hace Borges de su obra *El Gólem*, lo cual constituye el objetivo final de análisis de este capítulo.

8.2.1 Algunas alusiones al Gólem de Meyrink en la literatura argentina

En *Palimpsestos*, Genette (1989) define la alusión como la subcategoría menos explícita y literal de la intertextualidad: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989, p. 10).

En *Caterva*, una de las novelas que hemos analizado anteriormente, sucede algo similar: si bien en ningún momento Filloy la menciona explícitamente, y en cambio sí hay, por ejemplo, múltiples citas a obras literarias francesas, la leyenda del gólem y, más precisamente, la del Gólem de Praga no deja de aparecer mediante algunos indicios que resulta imposible no poner en relación con Gustav Meyrink, uno de los autores que, tal como vimos anteriormente, más contribuyeron a difundir la leyenda.

La primera alusión remite al tema del nombre: en primer lugar, así como Meyer se convierte en Meyrink, Jaroslav se transforma también en Fortunato. Pero, además, ese mismo nombre del checoslovaco de Filloy era prácticamente el mismo que el del propio hijo de Meyrink, Harro Fortunat Meyrink, que murió luego de un accidente en 1932, a la misma edad que su padre había intentado suicidarse en la ciudad de Praga. La muerte de su hijo causó tanto impacto en el escritor que terminó muriendo apenas cinco meses después. Otra alusión la constituye el trabajo del checoslovaco de Filloy ya que, como vimos, Meyrink fundó, precisamente, un banco en Praga y, luego de una serie de denuncias por supuestas estafas, de las cuales terminó absuelto aunque con su imagen social derrumbada, tuvo que irse para siempre. Algo muy similar le sucede, en efecto, al propio Fortunato de Filloy a quien lo persigue, hasta sus últimos días, el hijo de su acreedor del banco de Praga, tal como nos enteramos después de su muerte.

Por último, la alusión tal vez más importante radica nada menos que en el plano físico o, mejor dicho, en el modo de caminar y puede observarse en la siguiente descripción sobre Fortunato que ofrece el personaje de Katanga:

Vos caminás como los coyas del altiplano: inclinándote para adelante. En ellos se explica: es un atavismo. Heredaron de sus antecesores, habitantes de montaña, esa forma de caminar, que parece ascensional, apta para escalar cerros y cuestas. Pero vos sos checoslovaco. (1999, p. 80)

En efecto, una de las descripciones físicas más claras y reiteradas dentro de los pocos momentos en que aparece la criatura en la novela de Meyrink resulta

bastante similar: “de aspecto raro como no había visto jamás: el rostro amarillo y los ojos oblicuos. Estaba inclinado hacia adelante y parecía esperar algo” (1998, p. 249).

Así como Alfred Thomas consideraba que, con sus rasgos mongoles, la figura del Gólem resulta exótica no solo para el narrador de la novela sino también para el liberalismo occidental que venía de producir el saneamiento y demolición del gueto judío de Praga, lo interesante de este comentario es que parece contrastar con bastante ironía dos exotismos o, mejor dicho, dos extrañezas que, en cierta forma, algunas de las novelas que estudiamos se habían encargado, por el contrario, de asociar: una originaria y atávica que señala el origen amputado de Argentina y otra exótica e imprecisa proveniente de una Europa tan remota como ajena.

Si a propósito de palimpsestos hablamos de escritores argentinos que toman como tópico la leyenda del Gólem bajo la perspectiva que le impuso, a su vez, el aura de un autor como Meyrink, vamos a complejizar aun más los términos y hacer mención a una novela que parece tomar a Meyrink hablando del Gólem, pero visto, a su vez, por Borges. Ese parece ser el caso de *El inmortal sin sombra*, novela de Diana Biscayart que propone un gólem también praguense y muy humanizado que, por ejemplo, siente angustia por la naturaleza efímera de su existencia al visualizar la aparición de la muerte en el mecanismo del reloj astronómico de Praga. A pesar de respetar muchas de las características de las leyendas, el Gólem de Biscayart incorpora una novedad que es no solo el don de la palabra sino también, a tono con la fusión de identidades entre Parnath y el narrador de Meyrink, el poder de convertirse nada menos que en otra persona, en este caso, el conde Hans de Ruckowicz que, entre otras cosas, le posibilitará contraer matrimonio con Sophia.

Por otro lado, un capítulo de la novela recibe el nombre de uno de los libros de Meyrink: *La noche de Walpurgis*. Con algunos anacronismos como la mención al puente de Judith, derrumbado a causa de una inundación en 1342 en tiempos de Rodolfo II (1552-1612), otro recurso interesante de la novela es que, invirtiendo aquellos históricos epónimos que servían de apellido a una persona, se bautiza aquí a algunos personajes con nombres de ciudades sin mostrarlas como tal. Eso sucede, por ejemplo, con Bamberg, Karlštejn y Stenberg, siendo esta última la ciudad donde está enterrado y murió Meyrink, y donde tenía una casa que él mismo bautizó, como en la leyenda, “La casa de la última farola”. En esta novela que, en 2005 fue una de las diez finalistas del Premio Planeta de Barcelona y tuvo su presentación oficial, el 24 de febrero de 2009, en la embajada checa de Argentina con la presencia de Marcelo Gioffré de la Fundación Victoria Ocampo y de la escritora y biógrafa María Esther Vázquez, quien trabajó en la corrección del libro, lo borgeano parece funcionar, sobre todo, a nivel paratextual como cita de autoridad. La contratapa, por ejemplo, no solo incluye un epígrafe del poema “Golem” de Borges sino también un texto escrito por María Esther Vázquez que finaliza diciendo que Diana Biscayart “logra una novela que Borges hubiera querido leer”. En la propia presentación del libro, Vázquez dijo que leer esa novela significó para ella renovar antiguas conservaciones que había tenido “con Borges, acerca de *El Gólem* y de su creador Gustav Meyrink”⁴⁴.

El componente misterioso del Gólem adquiere estatuto de leyenda urbana en la colección *Buenos Aires es leyenda* de Guillermo Barrantes y Víctor Coviello. Tal

⁴⁴ Del documento filmico enviado por su hijo Javier Biscayart.

como suele suceder con el Gólem en tanto leyenda importante pero, al mismo tiempo, no tan popularizada, los autores ofrecen al principio una introducción informativa en base a la versión praguense de la leyenda, aunque no sin ponerla en relación con el mito porteño de un gigante que recorre las calles del barrio porteño de Balvanera y se esconde en algunos de sus pasajes. El enlace, como no podía ser de otra forma, responde a un elemento constitutivo de la sociedad argentina que vimos aparecer con notable frecuencia a lo largo de esta investigación: “si tenemos en cuenta la fuerte inmigración a nuestras tierras del pueblo judío entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, puede suponerse cierta conexión entre la leyenda rabínica del Glem y el mito balvanerense del Gigante o Nefilim” (Barrantes, 2004, p. 139). Así como el rabino Judel Rosenberg recurría, a principios del siglo XX, a la treta de anunciar que había encontrado un manuscrito del yerno del Maharal de Praga en una biblioteca de Metz, este dúo de autores argentinos emplea un recurso similar al argüir que lo que cuentan proviene de testimonios de personas cuyos nombres y ocupaciones se ven obligados a ocultar por expreso pedido de ellos, aunque sí aseguran que se trata de destacados miembros de la comunidad judía local. Una variante propuesta por esos anónimos testimonios que, sin embargo, no deja de respetar la locación de Praga, multiplica, por ejemplo, el número de gólems creados en la actual capital checa, a tal punto que especula con que, al menos, uno de ellos se filtrara entre los judíos que llegaron a Buenos Aires. Por otro lado, cabe destacar que, en esta misma entrega, se hace mención a una leyenda encontrada en una “antigua crónica barrial rabínica” fechada en 1916 y traducida del hebreo por un improbable Mascimiano Funes: “Existe una calleja que nadie puede ver, salvo desde un balcón al que nadie puede llegar. Y es aquel oculto callejón morada del

no-nacido-de-madre, el gigante abandonado, que deambula y deambula en aquel lugar sin salida” (p. 140).

La frase es ni más ni menos que una alusión a la casa de la última farola ubicada en el legendario Callejón dorado del Castillo de Praga, esa historia acuñada por el propio Meyrink en *El Gólem*, novela que, dicho sea de paso, apareció en 1915, es decir, apenas un año antes:

Según una vieja leyenda, hay en la calle de los Alquimistas una casa que solo es visible los días de niebla, y además, para los mimados de la Fortuna. La llaman la “muralla de la última farola”. Cuando se pasa delante de ella de día no se ve más que una gran piedra gris. Inmediatamente detrás se abre la fosa de los ciervos. (Meyrink, 1998, p. 192)

Lo que en Meyrink es “la calle de los Alquimistas”, nombre con el que se conoce popularmente al Callejón dorado (Zlatá ulička) debido, de hecho, a otro mito según el cual ahí vivían los alquimistas de Rodolfo II, en la leyenda urbana porteña se sospecha que es un pasaje del barrio porteño de Balvanera; lo que en *El Gólem* no se ve es una casa de esa calleja y en la leyenda argentina, por el contrario, lo que no se ve es, precisamente, la calleja. Teniendo siempre en cuenta la idea de palimpsesto (una superficie real o simbólica en la que, a medida que se escribe, lo anterior se borra, aunque solo en forma parcial) es interesante advertir que esa simultaneidad creciente de (re)escrituras y alusiones toma, gracias a este ejemplo, una forma de representación edilicia: cuanto más se (re)escribe menos se puede ver, o, lo que sería lo mismo, más se borra. Es decir, si al principio lo que no se veía era solo una casa,

a posteriori lo invisible será, directamente, el callejón. En otras palabras, cuantas más versiones se superponen, más superficie se suprime.

En todo caso, la novela del autor austríaco recién es mencionada (ahora sí a modo de cita directa y no a partir alusiones) algunas páginas después, justamente para concluir el capítulo del Gólem:

“¿Quién puede decir que sabe algo sobre el Golem?, dice Gustav Meyrink en su libro *El Golem*” (p. 143).

En definitiva, pareciera que Meyrink aparece en la literatura argentina más aludido que citado y, de hecho, en ningún momento se indica que el texto que, bajo el título de “Visión”, se incluye en el volumen *Praga* de la colección *Geografías literarias* pertenece a su novela *El Gólem*, lo cual también pone en juego otra forma de alusión.

No obstante, un buen indicio de la considerable circulación de Gustav Meyrink en algunos ámbitos de la literatura argentina es la publicación de una de las conocidas contratapas del escritor, editor y periodista Juan Forn en el diario *Página/12*, algunas de las cuales fueron reunidas, bajo el título de *Los viernes*, en una edición de cuatro tomos de Emecé y, luego de su muerte, reagrupadas o incluso reescritas en el volumen *Yo recordaré por ustedes* (Seix Barral, 2021) y hasta en un newsletter creado por la psicoanalista Yanina Safirsztein. Fundador del suplemento cultural Radar de *Página/12* y director, durante la década del noventa, de la colección *Biblioteca del Sur* de la editorial Planeta que marcó una renovación en la literatura argentina con la aparición de libros innovadores como *Historia argentina* de Rodrigo Fresán, *El mal menor* de Charlie Feiling y *Muchacha Punk* de Fogwill, entre muchos

otros, el diez de julio de 2009 Forn publicó “Praga te maldecirá”, un texto en el que aborda la atractiva figura de Gustav Meyrink, desde la perspectiva de su tan especial vínculo con Praga, ciudad que, según propone en su artículo, lo bendijo y maldijo a la vez. Una de las particularidades del texto es que invita al lector a imaginar la escena en la que un extasiado Franz Kafka, luego de, supuestamente, recibir el libro de manos de su amigo Max Brod, devora en apenas una noche *El Gólem* de Meyrink, esa novela “que exhumaba y entretejía todos los secretos y todas las miserias de Praga. Imposible imaginar un lector mejor, más idóneo, más perfecto que Kafka para el Gólem”. (2009).

Así como venimos diciendo que, en muchos de los libros de literatura argentina que incluyen motivos checos o praguenses, aparecen también distintas menciones a Francia y París, podría establecerse, en algunos casos, la misma relación con los autores; es decir, a veces hay determinados escritores más familiares (Franz Kafka) que funcionan también como intermediarios o embajadores involuntarios de otros mucho menos conocidos para el lector (Gustav Meyrink). Ahora bien, el criterio que motiva ese enlace puede responder a características más o menos afines entre los autores, o bien, a lo que venimos de analizar, en el capítulo anterior, como “espacios de indeterminación” que, en este caso, críticos, editores o periodistas van completando con sus propias ideas con el objetivo de tender puentes entre ambos escritores. En el caso puntual de Franz Kafka y Gustav Meyrink el vínculo parece estar dado por la asociación con la ciudad de Praga, pero además con cierta idea de lo no realista y tenebroso. En su biografía sobre Kafka, sin embargo, Reiner Stach expone otro punto de vista:

El horror es un recurso trivial de lo fantástico. E.T. A. Hoffmann y Poe han hecho literario el horror; en el entorno de Kafka, Alfred Kubin (*El otro lado*, 1908) y Gustav Meyrink (*El Gólem*, 1915) jugaron con efectos similares. Aun así, a nadie se le ocurriría agrupar a Kafka, Kubin y Meyrink bajo la etiqueta de una nueva literatura fantástica austrohúngara. Esto lo prohíbe ante todo el lenguaje de Kafka, que se mantiene a una distancia constante de los acontecimientos, que—sin hacer que resulte forzada o amanerada—encuentra siempre la expresión más sencilla incluso para el más extremo horror. Además, los momentos de espanto representan en el conjunto de la obra de Kafka un papel mucho más modesto de lo que permite sospechar su imagen popular entre los no lectores. (2016, p. 962-963)

Stach agrega que, hasta donde se sabe, Kafka y Meyrink coincidieron solo una vez, el 24 de enero de 1904, en el contexto de una lectura organizada por Max Brod que, tal como sugiere la contratapa de Forn, estaba interesado en la obra del escritor austriaco. De hecho, ofrece el biógrafo de Kafka una información muy interesante acerca de que, en la primera edición de *Una vida en conflicto* (1960), la autobiografía de Max Brod, se incluye todo un capítulo sobre Meyrink quien, tal como revela Stach, le abrió a Brod las puertas de la revista literaria *Magazin für Literatur* de Jakob Hegner. Ahora bien, lo que dice Stach es que, poco antes de su muerte, Max Brod decidió suprimir íntegramente ese capítulo y, desde entonces, las siguientes ediciones fueron sistemáticamente publicadas sin ese homenaje. La interpretación que ofrece Stach es que eso que él llama “una manipulación muy generosa del propio pasado, incluso para los parámetros de Brod” no puede leerse sino como un claro gesto de distanciamiento respecto a un autor que, según el propio Stach, no interesaba al joven Kafka por considerarlo “un escritor de tercera

clase, un efectista” (2016, p. 443). Y aunque es cierto que todo eso no implica que la primera y exitosa novela de Meyrink no interesara a Kafka (de hecho, el propio Borges, como ya veremos, declaró varias veces su admiración por ese libro sin valorar del mismo modo el resto de la obra del autor austríaco), la contundente conclusión de Stach es que Brod quiso desligarse de la extraña figura de Meyrink para que no se pusiera en duda su “aspiración a ser el agente e intérprete de Kafka” (p. 445). En lo que respecta a Juan Forn, cabe mencionar que uno de los dos epígrafes que utiliza en su libro de cuentos *Nadar de noche* pertenece a la novela *El ingeniero de almas* del escritor checo Josef Škvorecký y, en algún punto, también parece referir al característico método narrativo que siguen sus propias contratapas: “Sólo puedo contártelo en forma de cuento. Casi todo es mejor contado en forma de cuento”.

El capítulo “Encuentros con el Gólem de Praga” incluido en *Museo negro* (1999) de María Negroni es bastante similar al de *Pequeño mundo ilustrado*. Pero la principal diferencia es que se trata de un texto bastante más largo que le dedica un espacio importante, precisamente, a la novela de Gustav Meyrink, a la que define como la versión “más irreverente” (1998, p. 152) de la leyenda y como un “gótico religioso” (p. 153). También es interesante lo que dice Negroni acerca de ese autodescubrimiento que atraviesa el narrador anónimo al confundir su identidad con la del tallador Athanasius Parnath y, al mismo tiempo, con la de la propia criatura tal como podemos leer, concretamente, en el capítulo “Visión” de *El Gólem* de Meyrink: “Con la boca entreabierta miraron, asombradas, hacia arriba y murmuraron algo. Pero

cuando me vieron, dieron un grito y salieron corriendo. Comprendí que habían pensado que yo era el Golem” (2007, p. 126).

“De allí que la pregunta central de este libro -dice Negroni- sea ¿Quién es yo? Porque la memoria y el conocimiento, se entiende, son una misma cosa; no hay más viaje que el simbólico, y se ejerce a través de una trama mnemónica” (p. 153).

El Gólem de Meyrink, sugiere Negroni, es lo desconocido de uno mismo, una tematización del doble y, por lo tanto, de la idea freudiana de lo ominoso o lo siniestro que, dicho sea de paso, el padre del psicoanálisis ejemplificaba con el relato “El hombre de arena” de Hoffman, cuya escritura ya habíamos mencionado como una posible consecuencia del impacto que tuvo en el seno del romanticismo alemán la leyenda del Gólem sintetizada por Grimm.

Dice, al respecto, Alfred Thomas:

Both the doppelgänger motif and its manifestation in the golem legend were the result of a philosophical and religious crisis brought about by the Enlightenment. It is no coincidence that Freud was a central European Jew whose writings were generated in the context of the Austro-Hungarian Empire, with its multiethnic and multireligious communities. What characterized this moment in central Europe was the post-Enlightenment crisis of liberal thought. (2010, p. 55)

Precisamente, esa puede ser una de las claves para explicar el interés que generó en la literatura argentina no solo la leyenda del Gólem sino, en especial, la versión de Gustav Meyrink, que, como dice Negroni, no hace más que acentuar algo que ya está latente en la leyenda y es la internalización de esa pregunta que, como vemos,

recorre toda nuestra investigación creando una síntesis entre eso que los imagólogos llaman autoimágenes y heteroimágenes a manera de búsqueda de algo exótico, lejano, distante y, en este caso, también siniestro para intentar responder, justamente, a esa pregunta: ¿quién soy yo? O, a nivel nacional, ¿quiénes somos nosotros?

8.2.1.1 “El milagro secreto” de Borges como cita y continuación por otros medios de *El Gólem* de Meyrink

En algunos de los textos que hemos estado analizando notamos que la inclusión de “lo checo(slovaco)”, dentro de la distinción aristotélica que, como vimos, retoma la imagología entre “diferencia específica” y “género próximo”, parece corresponder más bien al segundo término. Es decir, tienden más a abordar una zona atravesada por distintas nacionalidades no tan diferenciadas (la del Centro y Este de Europa, por caso) que un conjunto de características concretas de un país en particular como Checoslovaquia o República Checa. En otras palabras, la inclusión de personajes checoslovacos en los relatos “El candelabro de plata” de Abelardo Castillo y “El checoslovaco” de Alberto Laiseca, como vimos, parecía servir a cierta búsqueda de verosimilitud (un inmigrante en un país de inmigrantes como es Argentina), pero sin desatender cierto toque de exotismo en tanto esos personajes no provenían de países mucho más cercanos a nivel cultural sino a un sitio asociado con la “otra Europa”, con “lo eslavo”. En ese sentido, decíamos que no cambiaría sustancialmente que la nacionalidad en cuestión, en lugar de checoslovaca, fuera húngara, polaca o incluso finlandesa como sucede con el protagonista de la novela *Op Oloop* (1934) de Juan

Filloy, nacionalidad que tiene en común con todos esos países el hecho de corresponder a una segunda generación europea contemporánea a la propia independencia de los países latinoamericanos.

Por el contrario, si bien es cierto que su construcción de la ciudad de Praga tampoco resulta del todo ajena a la idea de exotismo, la locación en el relato “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges no parece ser para nada azarosa ni fácilmente reemplazable por cualquier otra ciudad⁴⁵. Y uno de los motivos de esa “necesidad” de ubicar el relato en las coordenadas de Praga tiene que ver, según analizaremos a continuación, con su intertextualidad respecto a ciertas tramas del escritor austríaco (aunque afincado durante muchos años en Praga) Gustav Meyrink y, en especial, de su novela *El Gólem*, a la cual Jorge Luis Borges consideraba su obra capital, tal como explicita en una reseña sobre *El ángel de la ventana de Occidente* publicada en la revista *El Hogar*⁴⁶.

A pesar de que en el relato no parece haber rastros de la mítica criatura, existen varios trabajos que toman en cuenta el vínculo entre “El milagro secreto” de Borges y *El Gólem* de Gustav Meyrink. Uno de los más destacados es el capítulo que Daniel Balderston le dedica a ese cuento en *¿Fuera de contexto?*, que también es citado en el artículo “Borges y Praga” del hispanista checo František Vrhel⁴⁷. Esos estudios

⁴⁵ A la misma conclusión llega Balderston en su libro *¿Fuera de contexto?*, aunque en relación al cuento de Adolfo Bioy Casares “El otro laberinto” que, aunque sucede en Hungría, según el autor, “no hay una relación obvia entre los acontecimientos del cuento y la historia política de Hungría”; mientras que “El milagro secreto” “revela un apasionado interés en la suerte de Praga, destino que fue interpretado por Borges (acertadamente, como quedó demostrado más tarde) como presagio de la suerte que correría toda Europa” (Balderston, 1996, p. 110).

⁴⁶ “Libro extraordinariamente visual que combinaba graciosamente la mitología, la erótica, el turismo, el ‘color local’ de Praga, los sueños premonitorios, los sueños de vidas ajenas o anteriores, y hasta la realidad” (Borges, 1986, p. 35-36).

⁴⁷ Vrhel repasa las principales interpretaciones que tuvo el relato y al reconocer la influencia de Meyrink, menciona algunos de los elementos que son analizados en este trabajo, aunque agrega: “no estoy seguro

también señalan los puntos de contacto de este relato con la obra de Kafka, empezando por las similitudes entre el autor de *El proceso* y el escritor Jaromir Hladík, un nombre que, dicho sea de paso, suena muy checo pero no así tan judío. En todo caso, tratándose de un autor tan adepto a las relaciones intertextuales y a la luz de la considerable recurrencia con que aparece Meyrink en otros autores argentinos, consideramos que aún hace falta dar cuenta de algunos aspectos específicos en el marco de esa intertextualidad con Meyrink que pueden echar luz no solo sobre el tratamiento de la leyenda sino también sobre la modalidad con la que Borges construye el escenario de la ciudad de Praga y, por ende, también sobre el relato y su contexto de aparición, que es prácticamente contemporáneo a los hechos históricos que aborda⁴⁸, cuando aún muchos detalles de la siniestra maquinaria del régimen nazi no formaban parte del conocimiento público.

A continuación, vamos a recuperar la definición ya presentada en el marco teórico que, sobre el par centro/periferia se ofrece en *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey* y que puede constituir una puerta de acceso interesante al relato que nos ocupa:

El centro, cuando se lo valoriza positivamente, cuenta como lugar de refinamiento, progreso y dinamismo, en contraste con la imagen de la periferia en tanto estática, pasiva y atrasada. Por el contrario, cuando se lo valoriza negativamente el centro es lugar de decadencia, locura y desilusión, lo cual se opone a una valoración de la periferia como

de si Praga es «first and foremost» un culturema meyrinkiano más que un culturema kafkiano”. Teniendo en cuenta el recorrido de Meyrink en varias obras de literatura argentina que venimos de presentar, creemos que es hora de analizarlo más allá de Kafka.

⁴⁸ “El milagro secreto” apareció, por primera vez, en febrero de 1943 en la Revista Sur (número 101, p. 13-20) y al año siguiente fue incluido en el libro Ficciones.

equilibrada, más cercana a la naturaleza y de cierta regeneración moral. (Beller y Leerssen, 2007, p. 280⁴⁹)

De acuerdo con esa vinculación dialéctica que establece la imagología entre centro y periferia, podría pensarse, a priori, en “El milagro secreto” como un relato sobre esa periferia (Checoslovaquia) dentro del centro (Europa) que se escribe también desde la periferia (Argentina). No obstante, las circunstancias históricas que se abordan en el texto (la invasión nazi en Praga, Checoslovaquia) parecen apuntar más bien a la segunda parte de la cita que entiende el centro, en este caso Europa, como un potencial sitio de conflicto y destrucción en contraste con la calma relativa que posibilita la periferia, justamente, por su distancia del centro. Por otro lado, la periferia conservaría, en este caso, cierto “margen de poder” que otorga el hecho de “decidirse” por alguno de los bandos; lo cual, en efecto, marca decididamente el contexto de publicación del relato en una revista que, en general, como dicen Balderston (1996, p. 108), Sarlo (1997) y Gramuglio (2013) mostró una orientación antifascista.

Otro concepto muy trabajado por la imagología que ya vimos en otra ocasión, pero resulta adecuado volver a tener en cuenta para analizar “El milagro secreto” es la idea de “exotismo” que, en este caso, sí daría cuenta del vínculo entre dos periferias. Joep Leerssen ofrece al respecto una definición que se ajusta perfectamente a este relato: “Lugar exótico es donde las leyes de la normalidad, el realismo y lo mundano se suspenden en favor de lo extraño, distinto e impredecible dando lugar, a veces, a eventos mágicos o sobrenaturales” (Beller y Leerssen, 2007, p. 325).

⁴⁹ Todas las traducciones del inglés son nuestras.

Como veremos, el exotismo aparece, en este cuento, totalmente mediado por las lecturas de Borges, y en especial la de *El Golem*, la primera novela de Gustav Meyrink. En ese sentido, también parecen estar refiriéndose a este cuento de Borges Joep Leerssen y Carlos Reijnen en aquella frase con la que resumían la producción de imágenes inspiradas por la capital checa entre los siglos XIX y XX:

Durante el siglo XIX Praga obtuvo la reputación literaria de una ciudad medieval, gótica, oscura y encantadora, teñida de un exotismo eslavo, centroeuropeo. Esa imagen persistiría durante el siglo XX (incluso en las novelas de espías de la Guerra Fría y la década del noventa), al ser difundida por *El Gólem* (2015) de Gustav Meyrink y la asociación de la ciudad con Franz Kafka. (Beller y Leerssen, 2007, 137)

Sin lugar a dudas, la caracterización de Praga entre lo sombrío, lo gótico y lo fascinante, teñida, a la vez, de cierto exotismo eslavo, puede resultar muy útil para pensar “El milagro secreto” de Borges, relato en el que Praga funciona como un escenario acorde a esa eventual suspensión de la realidad y el tiempo que coincide con la ejecución de su protagonista que, dicho sea de paso, al día de hoy, también resulta mucho más cinematográfica que real, teniendo en cuenta los métodos de la muerte nazis. A propósito de esa suspensión, está claro que el texto de Borges y la novela de Meyrink, aun cuando están ambientados en la misma ciudad, presentan diferencias importantes en lo que hace a su inclusión en el género fantástico. Mientras “El milagro secreto” parece adecuarse relativamente bien a la tan citada como también criticada definición de lo fantástico propuesta por Todorov, *El Gólem* formaría parte de los relatos que, según David Roas, quedarían afuera de “esa

categoría evanescente definida por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que éste comparte con el narrador o con alguno de los personajes”. (Roas, 2001, 16). En efecto, en el relato de Borges nunca termina de desarmarse la duda que, de acuerdo con Todorov, oscila entre una explicación natural y una sobrenatural. Incluso teniendo en cuenta la proliferación de sueños (entre ellos, uno que nos va a interesar especialmente) y algunas sospechosas aclaraciones como, por ejemplo: “lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden” (Borges, 1996, p. 512). La indefinición se mantiene aun en la frase final del relato, en la que si bien la exactitud del “murió el 29 de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana” (Borges, 1996, P. 513) podría hacernos decidir por la explicación natural, la omisión del año no hace más que mantener la posibilidad de lo sobrenatural, es decir, que el milagro realmente haya ocurrido.

Por el contrario, más allá de sus diferencias de registro, la novela de Meyrink se acerca mucho a lo que, en su crítica a la definición de Todorov, argumenta Roas respecto a *Drácula*: “ambientada en una Inglaterra victoriana retratada en todos sus detalles, sólo aparece un elemento imposible, el vampiro, que irrumpe en dicha realidad, provocando la ruptura de la misma” (Roas, 2001, P. 17). Ese único elemento sobrenatural que es el vampiro le alcanza a la novela de Bram Stoker para sustraerse a la definición de Todorov, aun cuando el escenario resulte absolutamente reconocible. Lo mismo ocurre en el caso de *El Gólem*, no solo porque, a pesar del enorme extrañamiento que recorre toda la novela, se termine aceptando la aparición cada treinta y tres años de la criatura del rabino Löw, sino, sobre todo, por lo que sucede al principio de la obra, cuando el protagonista, al

tomar por error el sombrero de un desconocido, termina asumiendo su personalidad.

Hecha esta aclaración, y a tono con aquel sinuoso tratamiento que emprende Meyrink de la criatura en tanto espectro plagado de laberínticas resonancias psicológicas, podemos decir que el Gólem es incorporado o, mejor dicho, “traficado” en el relato de Borges, a partir de medios bastante solapados como, por ejemplo, la mención de que Jaromir Hladík había traducido en 1928 el *Sepher Yezirah* o *Libro de la Creación*, un volumen asociado desde siempre a la leyenda que, dicho sea de paso, también lo menciona Borges en “La muerte y la brújula”, un cuento policial casi contemporáneo y con un recorrido muy similar al de “El milagro secreto”, ya que apareció por primera vez en la revista *Sur* en mayo de 1942 y luego fue también incluido en *Ficciones* (1944):

—No tan desconocido —corrigió Lönnrot—. Aquí están sus obras completas—. Indicó en el placard una fila de altos volúmenes; una *Vindicación de la cábala*; un *Examen de la filosofía de Robert Fludd*; una traducción literal del *Sepher Yezirah*; una Biografía del Baal Shem; una Historia de la secta de los Hasidim; una monografía (en alemán) sobre el Tetragrámaton; otra, sobre la nomenclatura divina del Pentateuco. El comisario los miró con temor, casi con repulsión. Luego, se echó a reír. (1984, P. 500)

Pero, sin lugar a dudas, y tal como veremos luego, el modo más notable en el que aparece en “El milagro secreto” la leyenda del Gólem o, mejor dicho, la novela de Meyrink es a través de una larga cita cuya reelaboración borgeana remite a la ya clásica idea de intertextualidad trabajada, entre otros, por Julia Kristeva en

Semiótica. A continuación intentaremos ver, entonces, hasta qué punto, bajo qué modalidades y con qué consecuencias “El milagro secreto” de Borges refiere y dialoga con *El Gólem* de Gustav Meyrink.

En el prólogo a la edición de *El cardenal Napellus* de Gustav Meyrink que incluyó en la colección de literatura fantástica *La Biblioteca de Babel*, Jorge Luis Borges explica en detalle las circunstancias que lo llevaron a leer *El Gólem* en su idioma original:

Poco después, la baronesa Helene von Stummer, de Praga, cuya muerte no ha borrado en nuestra memoria su tímida sonrisa, me dio un ejemplar de un libro reciente, de índole fantástica, que había logrado, increíblemente, distraer la atención de un vasto público, hartado de las vicisitudes bélicas. Era *El Gólem* de Gustav Meyrink. Su ostensible tema era el ghetto. (Borges, 1987, p. 5)

Teniendo en cuenta el objetivo de nuestro trabajo, no nos resulta indiferente, por supuesto, la mención a la ciudad de origen de la baronesa que le facilitó a Borges un ejemplar de la obra publicada en 1915. Desde entonces, como las propias apariciones del Gólem cada treinta y tres años, la novela ha sido abordada de diversas formas en la obra de Borges y, posiblemente a causa de él, también en la literatura argentina como acabamos de ver: le dedica, por ejemplo, una reseña en la revista *El Hogar* del 16 de octubre de 1936 y un prólogo a una edición de 1985, inspiró, como mencionamos antes, la incorporación del Gólem en *El libro de los seres imaginarios* (1957) como así también de su célebre poema “El Golem”, escrito

en 1958 e incluido en su obra *El otro, el mismo* (1964), y hasta menciona también la novela en su *Autobiografía* (1970):

También logré leer la novela *El Gólem* de Meyrink. (en 1969, cuando estuve en Israel, hablé de la leyenda bohemia del Golem con Gershom Sholem, un destacado estudioso del misticismo judío, cuyo nombre ya había usado dos veces como única rima posible en un poema que escribí sobre el Golem). (Borges, 1970, p. 204)

Asimismo, tanto la novela como su autor se mencionan de un modo muy particular en el relato “Guayaquil”, publicado en *El informe de Brodie* (1970). En medio de su disputa por trabajar con una serie de cartas inéditas de Simón Bolívar que podrían arrojar luz sobre su famosa pero enigmática entrevista en Guayaquil con San Martín, tanto el protagonista argentino como el checo Zimmermann parecen condensar las opiniones del propio autor: cuando el primero establece una curiosa relación de causa consecuencia al imaginarse Praga, donde nunca ha estado, como una ciudad extraña porque “el primer libro en alemán que leí fue la novela *El Golem* de Meyrink”, (1996, p. 442), Zimmermann le responde que “es el único libro de Meyrink que merece el recuerdo” (p. 442).

Por otro lado, y aunque sin referencias explícitas a la novela, la temática aparece también en “Las ruinas circulares”. Sin embargo, lo que no suele tenerse tan en cuenta es que su amigo Adolfo Bioy Casares, con quien por supuesto compartieron infinidad de charlas sobre literatura, menciona al autor de *El Golem* en el único epígrafe de su cuento “El perjurio de la nieve”: “Entre las obras de Gustav Meyrink

recordaremos el fragmento que se titula “El rey secreto del mundo” (Bioy Casares, 2012, p. 296). Lo curioso es que no solo no existe esa obra mencionada, sino que además la cita es atribuida al autor apócrifo Ulrich Spiegelhalter.

Ahora bien, la sospecha de que la circulación que logró tener Meyrink en la literatura argentina se debe en gran parte a la difusión que hizo sobre la misma Jorge Luis Borges, se confirma a través de algunas menciones importantes, entre las cuales vamos a dar cuenta solo de dos. Una es tan indirecta como enigmática y aparece, nuevamente, en *Los cuadernos de Praga* durante el diálogo entre el camuflado Che y la traductora Rosevinge. Es decir que, en este caso, podemos decir que la siguiente frase corresponde nada menos que a una cita que hace Guevara de Jorge Luis Borges:

Bueno, es el monstruo de barro que hizo el rabino León. Le puso las letras del nombre secreto de Jehová en la boca y el monstruo se animó. Sólo servía para hacer limpieza en la sinagoga y para asustar al gato, como escribió un cuentista rioplatense... ¿Ve cuánto sé? (Posse, 2017, p. 106)

Parece bastante probable que la frase haga referencia al verso del poema “El Golem” de Borges que, como vimos, aparece a su vez en la contratapa de la novela *El inmortal sin sombra* de Diana Biscayart:

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,

Ya que a su paso el gato del rabino

Se escondía. (Ese gato no está en Scholem
Pero, a través del tiempo, lo adivino.) (1969, p. 47)

Por supuesto, resulta al menos extraño que Borges no sea presentado como autor argentino sino rioplatense. Y mucho más que, haciendo referencia a un poema, se lo llame cuentista y no poeta. Consideramos que tanto el contexto de la frase como la pregunta retórica del final hacen pensar que se trata de un comentario irónico que parece invertir, incluso, esa especie de chiste bastante frecuente según el cual, cuando admiran a un artista del país vecino, los argentinos no suelen considerarlo uruguayo, sino más bien rioplatense, como un modo de apropiación. En todo caso, el aire enigmático de la frase no deja de coincidir con el camuflaje que pone en práctica el Che durante su estadía en Praga, y, en efecto, entre sus alteregos hay, precisamente, un uruguayo.

La segunda referencia literaria al empleo del Gólem por parte de Borges es mucho más directa y explícita. Por otro lado, es interesante pensarla, nuevamente, en términos de centro y periferia, y de cómo, tal como veíamos en el artículo de Ilya Kliger, la periferia puede a veces acceder a un lugar central. En ese sentido, resulta interesante tener en cuenta cómo la utilización que llevó a cabo Borges de la leyenda del Gólem logró, en algún punto, invertir los roles y hacer que, en este caso, sea la literatura francesa la que tome como intermediaria a la literatura argentina para abordar la temática del Gólem. Esto ocurre claramente en el libro *Le golem* (2016) del escritor y periodista francés Pierre Assouline, una novela policial en la que el ex director de *Magazine littéraire* utiliza la leyenda del Gólem para ofrecer reflexiones sobre la inteligencia artificial y el uso de la tecnología. El protagonista, que se llama

Gustav Meyer en claro guiño a Gustav Meyrink, es sometido a una extraña intervención quirúrgica a partir de la cual su vida cambia en forma rotunda: es denunciado por haber matado, supuestamente, a su ex-mujer. Entre las versiones o adaptaciones que la novela va mencionando, le otorga un lugar central al autor argentino, a tal punto que cita en español un fragmento del poema de Borges. Es decir, así como decíamos que las visitas y distintas imágenes praguenses de Apollinaire, Breton y Camus habían moldeado en parte el imaginario argentino sobre Praga, ahora es precisamente Borges quien se erige como intermediario o traductor de un emblema de la cultura praguense influyendo con su trabajo la visión de un escritor francés:

Sans même attendre la réponse, l'homme disparut en trotinant derrière des rayons. Il en revint quinze minutes après, un volume ouvert de la Pléiade à la main, l'air de la victoire dansant dans ses yeux. Il s'assit et se mit à lire avec un bonheur non dissimulé:

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía Dios,
al mirar a su rabino en Praga? (2016, p. 113)

Lo interesante es que Assouline no solo menciona en esta novela la utilización borgeana de la leyenda del Gólem sino también su vínculo con nuestro tan mentado Gustav Meyrink:

Ses biographes disent que Borges a appris l'allemand en lisant *Der Golem* de Gustav Meyrink. Mais dans cet instant de grâce à la bibliothèque du Saulchoir, Gustave Meyer, lui, se sentait prêt à apprendre l'espagnol grâce à l'«El Golem» de Jorge Luis Borges. Il lut tout ce que la bibliothèque comptait de livres, d'articles, de notes, de comptes rendus relatifs au Golem. (2016, p. 114)

Cabe mencionar que, en el contexto de una querrela por la reedición de las obras completas de Borges en Francia, Pierre Assouline, luego de atravesar un litigio con María Kodama, fue uno de los agentes que ayudaron a destrabar ese conflicto haciendo posible que, justamente, la Bibliothèque de la Pléiade pudiera seguir distribuyendo las obras completas del autor argentino⁵⁰.

Ahora bien, luego de haber visto cómo la apropiación borgeana del Gólem logró atraer a un representante de la capital mundial de las letras nos detendremos en la importancia que adquiere la presencia intertextual de *El Gólem* de Gustav Meyrink en su relato “El milagro secreto”.

En el completo análisis que hace de la significación oculta detrás de los nombres de los personajes de ese cuento, Daniel Balderston (1996) observa que el del protagonista, Jaromir, responde a un personaje secundario de la novela *El Gólem* de Gustav Meyrink. Otra línea de continuidad con el autor de *El rostro verde* se advierte, sobre todo, en la forma en que Borges construye el escenario de la ciudad de Praga, a partir de una atmósfera entre onírica y asfixiante. En efecto, la construcción del escenario praguense en el cuento de Borges parece responder más a referencias culturales que geográficas, incluso cuando se mencionan algunos

⁵⁰

<https://espanol.radio.cz/pierre-assouline-el-autor-frances-que-le-dedico-una-novela-policial-al-golem-877381>
0

sitios concretos de Praga (ciudad que, al igual que el personaje de “Guayaquil”, Borges nunca visitó). Por ejemplo, como ya detectó también Daniel Balderston, la mención de la calle Zeltnergasse en alemán constituye no solo una alusión a una de las casas donde vivió Franz Kafka en la Plaza de la Ciudad Vieja, sino también un anacronismo: en la fatídica fecha en la que transcurre el cuento, la nomenclatura de las calles hacía años que estaba en checo y ya no en alemán. Entre las pocas referencias concretas a la ciudad de Praga en este relato, dos refieren a bibliotecas (una es la del Clementinum y la otra la ubica Borges en el Castillo, en el contexto del drama en verso de Jaromir Hladík).

Algo similar ocurre con la religión que tiene una presencia muy fuerte en el relato, aunque casi exclusivamente como referencia cultural y no teológica. En “El milagro secreto” aparecen representadas, en efecto, las tres grandes religiones monoteístas: el judaísmo, a través del escritor Hladík, cuyos múltiples vínculos no solo familiares sino también intelectuales con esa religión (es, entre otras cosas, el traductor del *Séfer Yetzirah*, la principal fuente del esoterismo judío) lo condenan al fusilamiento; el islamismo por la presencia en el epígrafe de una cita de *El Corán* que adelanta la trama vinculada a la temática del tiempo; y el cristianismo como consecuencia de la inclusión del Clementinum, la biblioteca nacional checa fundada por la orden jesuita. Curiosamente algo muy similar advierte Alazraki respecto a la utilización del zahir del islamismo, el aleph del judaísmo y la bhavacakra del hinduismo en algunas de sus ficciones: “ha utilizado tres símbolos panteístas de tres religiones diferentes para representar en ellos el microcosmo universal, dando, así, realidad literaria a la noción del panteísmo que dice que cualquier cosa es todas las cosas y cualquier cosa es el mundo” (Alazraki, 1968, p. 78). Concluye este autor que eso se

debe a que su interés y estimación por esas doctrinas reside en el valor estético o de maravilla que encierran. En consecuencia, todos esos elementos aparecen despojados de su distintivo religioso-político, como si respondiesen más bien a una intención puramente intelectual, cultural o incluso de índole mística, en sintonía con lo que afirma también Saúl Sosnowski:

(...) el interés de Borges por la Cábala no indica, de ningún modo, una predilección religiosa ni filosófica (...), radica en el artificio del idioma, en los procesos hermenéuticos que reflejan realidades que pueden o no ser arbitrarias pero que satisfacen la imaginación del creador. (2020, p. 21)

El propio Borges declaró en varias entrevistas⁵¹ que desconocía el hebreo y que su conocimiento básico de la Cábala se lo debía a Gershom Scholem. Sin embargo, lo interesante y paradójico es que mediante esa aparente “desideologización”, como ya veremos, Borges no deja de tomar una postura política. Mientras tanto, digamos que esa misma “desideologización” de los símbolos religiosos la desarrolla Meyrink en *El Gólem*, donde las raíces judías de la leyenda, aun con la fuerte presencia que, como vimos, tiene en la novela el gueto (que, sin embargo, se describe sin ningún tipo de conmisericordia) parecen desdibujarse en aras de un misticismo vinculado con esa figura tan revulsiva como esquiva que parece alimentarse también de las teosofías y filosofías orientales que tanto interesaban a Meyrink (yoga, hachís y budismo tibetano aparecen, por ejemplo, en muchos de sus relatos y ensayos) tal como

⁵¹ Entre ellas, la que le concedió al propio Sosnowski y aparece incluida como apéndice de su libro.

demuestran, por ejemplo, esas recurrentes descripciones físicas de la criatura que comparábamos antes con la postura del personaje checoslovaco de Juan Filloy:

Y a un costado se abría una habitación en la que estaba sentado un hombre, con hebillas de plata en los zapatos, de aspecto raro como no he visto jamás: el rostro amarillo y los ojos oblicuos. Estaba inclinado hacia adelante y parecía esperar algo. (Meyrink, 1998, p. 249)

Partiendo de las ideas de Bajtín, Kristeva entiende que la estructura carnavalesca o lo dialógico se reconoce cuando no están bien delimitadas las fronteras entre el escenario y el aforo, entre el significante y el significado. En ese terreno favorable a la intertextualidad en que dos textos se contradicen y relativizan entre sí es que, según Kristeva, el actor se convierte también en espectador, es decir, resulta aniquilado, pierde su conciencia de persona y se desdobra entre sujeto y máscara. Esa misma característica puede advertirse ya al inicio del relato de Borges a partir de una notable intertextualidad con la novela de Meyrink que tiene que ver con el juego del ajedrez:

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito. (Borges, 1996, p. 508)

En *El Gólem* aparecía también el motivo de una gran partida de ajedrez, aunque no a manera de sueño sino adherida, en cierto modo, a la atmósfera onírica del gueto y, sobre todo, como símbolo poderoso de una violenta pelea entre dos familias: la del estudiante de medicina Charousek y la del chamarilero Aarón Wassertrum cuyo hijo oculista, el doctor Wassory, estafaba a los pacientes aplicándoles la costosa operación de la iridectomía, con el objetivo de liberarlos de una grave enfermedad, el glaucoma, que en realidad no tenían. Tras enterarse de la siniestra práctica del oculista, Charousek logra desenmascararlo mediante la figura de otro médico, el joven doctor alemán Savioli, a quien, como él mismo explica, utiliza a manera de herramienta o, mejor dicho, pieza: “Ya sabe, como... como si se jugara al ajedrez” (Meyrink, 1998, p. 34).

A partir de esa mención concreta, el ajedrez se convierte, en efecto, en un verdadero campo marcial en el que gravitan tanto el odio de Charousek como la sospecha por parte de ese padre que intenta vengar el suicidio de su hijo, de que tuvo que haber intervenido en “el juego” alguien cercano, a tal punto que el estudiante está prácticamente convencido de que, tarde o temprano, lo va a descubrir:

También he estudiado esa partida de ajedrez hasta el último movimiento. En esta ocasión será un gambito de alfil. No hay una sola jugada hasta el amargo final contra la que yo no tuviera una réplica fatídica. Le digo que quien se aventure conmigo en tal gambito quedará colgado por los aires como una marioneta desamparada de sus delicados hilos, de los hilos de los que yo tiro, escúcheme bien, de los que yo tiro, y se acabó su libre albedrío. (p. 35)

La semejanza con el sueño de Hladík en el que la partida de ajedrez no la disputan dos individuos sino dos familias, no se limita a esa cita⁵². Más adelante, en el marco del diálogo entre Charousek y Pernath, el estudiante hace referencia al entorno familiar del perverso oculista cuando le cuenta al tallador de piedras todo lo que habría podido haber hecho el oftalmólogo si él no lo hubiera detenido:

Habría seguido haciendo las suyas hasta bien avanzada la vejez, para, finalmente, disfrutar del ocaso de su vida cual honorable patriarca en el círculo de sus seres queridos, condecorado con altos honores, modelo para generaciones venideras, hasta... hasta que por fin también él hubiera estirado la pata. (Meyrink, 1998, p. 40)

Ahora bien, la intertextualidad no solo remite al contenido (la partida de ajedrez como símbolo de una disputa entre dos familias) sino que también constituye, en ambos casos, un elemento dialógico debido a la fusión de los planos reales y oníricos ejerciendo, en ambas historias, una función anticipatoria muy semejante. En “El milagro secreto” ese sueño que tiene Hladík, en el que no falta una referencia al tiempo con la presencia intimidante de los relojes, anticipa no solo el inmediato arribo de las tropas nazis para invadir Praga sino también lo que será su posterior ejecución y ese año de gracia y relojes detenidos que Dios le concede para concluir su drama. En el caso de *El Gólem*, la conversación con el estudiante Charousek

⁵² En el cuento “Guayaquil”, el personaje del historiador argentino refiere que una escena muy similar ocurre también en el libro *Mabinogion*, en la que “dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de un cerro, mientras abajo sus guerreros combaten” (p. 442). No deja de ser interesante que, como ya vimos, en ese mismo cuento se habla de *El Gólem* de Meyrink. Pero, además, el *Mabinogion* es uno de los más importantes exponentes de la literatura celta mientras que el término Bohemia proviene, justamente, de una de las tribus celtas que habitaron el terreno donde actualmente se encuentra República Checa, incluso antes que los eslavos.

provoca en Pernath un impacto tan fuerte que, al principio, intenta abordarla con escepticismo y hasta decide distender el clima con chistes, pero rápidamente se convence de que lo que dice es totalmente cierto y, por ende, tiene un impacto directo en lo que va a ocurrir después, es decir, en el casi inefable encuentro con esa figura legendaria que, como vimos, funciona en realidad como su propio alter ego:

Tuve la sensación de que sí, que sí, que tenía razón, que no estaba delirando: es el fantasma intocable del delito el que se desliza día y noche por esas calles tratando de materializarse. Está en el aire y no lo vemos. De repente, se precipita sobre un alma humana, no lo presentimos, aquí, allí, y antes de que podamos darnos cuenta ha perdido su forma y hace ya tiempo que ha pasado de largo. Y a nosotros solo nos llegan oscuras palabras sobre algún suceso terrible. (Meyrink, 1998, p. 42)

Es decir que, tanto en el relato de Borges como en la novela de Meyrink, el sueño de Hladík y el discurso alucinado de Charousek tienen consecuencias tangibles en la realidad y, por lo tanto, se empiezan a difuminar así las fronteras entre sueño, realidad, arte y artificio. En ese contexto de no linealidad y mundos que se bifurcan puede entenderse esa curiosa aclaración entre paréntesis que se hace en “El milagro secreto” respecto a que Hladík “preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte” (1971, p. 169). Tal como notó Balderston⁵³, si Hladík tiene esa preocupación es porque, en efecto, las fronteras entre el referente y la realidad ya están confundidas. Y ese es, por lo tanto, un primer elemento que nos puede llevar a la idea de que, aun de forma

⁵³ “El comentario es paradójico ya que su eficacia depende de la necesaria intrusión de la realidad en el arte” (Balderston, 1996, p. 108).

muy sutil (es decir, poco documental, literaria y, en definitiva, fiel a su estilo), Borges tal vez ofrezca una postura bastante explícita en este relato respecto a los hechos históricos que aborda.

Ahora bien, así como la intertextualidad con *El Golem* se advierte ya al inicio del cuento de Borges, también parece haber otro vínculo interesante con la obra de Meyrink en un momento crucial del relato en el que se anuncia y confirma ese milagro secreto del título que le es concedido al escritor para poder terminar su obra. Se trata, en este caso, de un sueño que tiene lugar en el Clementinum de Praga. Luego de abrir al azar un atlas que acaba de devolver un usuario de la biblioteca, y tras consultarle al bibliotecario ciego, Hladík encuentra a Dios en el texto que acompaña un mapa de la India. Más allá de completar con esa referencia el cosmopolitismo del cuento, la pregunta sería por qué ese umbral a lo divino está representado, precisamente, por la India y no cualquier otro país. Una posible respuesta señala nuevamente a Meyrink, aunque en este caso no tanto a su novela *El Gólem* sino a su relato “La ciudad misteriosa”, en el que Meyrink hace alusión a una primera fundación ficticia de Praga muy anterior a la que se atribuye a la princesa Libuše, y que no corresponde a la dinastía de los Premislitas sino a Sat Bhau, una hermandad de siete monjes asiáticos que no se establecieron en Vyšehrad sino, por el contrario, en una roca a la orilla izquierda del Moldava, donde actualmente se levanta el Castillo de Praga. Lo interesante, en relación con el relato de Borges, es precisamente la otra ciudad cuya fundación le atribuye también Meyrink a esta hermandad asiática. No solo porque coincide con el país del atlas que encuentra Hladík en el Clementinum sino también por el elemento en común que tiene con la propia ciudad de Praga:

Es extraño que —como posteriormente supe— la saga de los siete monjes emigrantes esté relacionada con la ciudad india de Allahabad. Allahabad lleva un segundo nombre: Praga, y como Praha (la denominación checa) significa en alemán “umbral”. (Meyrink, 1976, p. 89)

Está claro que Borges leyó varias obras de Meyrink además de *El Golem*, como se trasluce en su breve biografía publicada el 29 de abril de 1938 en *El Hogar* pero, además, esta fundación mítica de la hermandad asiática recuerda bastante a la de “J.H. Obereit visita el país de los decoradores del tiempo”, relato de Meyrink incluido en su libro *Murciélagos* que, además de abrir el volumen de *El Cardenal Napellus*, motivó un curioso intercambio epistolar de Borges con el autor austriaco⁵⁴. Esa orden, muy similar a la anterior, en este caso lleva el nombre de Hermanos Filadélficos, se remonta al antiguo Egipto y se dice que ha sido fundada por el sabio Hermes Trismegisto.

No obstante, y más importante aún, la antigua y enigmática fundación praguense de los Hermanos asiáticos aparece también en *El Gólem*, vinculada a la leyenda de la casa de la última farola⁵⁵, que, como decíamos a propósito del libro *Buenos Aires es leyenda*, es el nombre con el que el propio Meyrink bautizó a una de las últimas residencias que habitó una vez que dejó Praga, en la pequeña ciudad alemana de Starnberg, donde está enterrado:

⁵⁴ “Éste me contestó con una carta en la que, a través de su desconocimiento de nuestro idioma, ponderaba mi traducción. Me envió asimismo su retrato. No olvidaré los finos rasgos del rostro envejecido y doliente, el bigote caído y el vago parecido con nuestro Macedonio Fernández” (Borges, 1987, p. 6).

⁵⁵ Ubicada en el emblemático callejón dorado del Castillo de Praga, ocultaría aquella piedra fundamental de Praga que antiguamente colocó esa misma orden asiática. Recientemente se instaló, hacia el final de esa calle, justo en la puerta que da a su único baño, una placa dorada que dice, en español, inglés, checo y francés, la frase “en la muralla del último farol”.

Según una vieja leyenda, hay en la calle de los Alquimistas una casa que solo es visible los días de niebla, y además, para los mimados de la Fortuna (...) Cuando se pasa delante de ella de día no se ve más que una gran piedra gris (...) Se cuenta que bajo esa piedra se encuentra un tesoro inmenso, que habría sido colocado por la orden de los “Hermanos asiáticos” —supuestos fundadores de Praga— como basamento de una casa que un día será habitada por un hombre, o más bien un hermafrodita. (Meyrink, 1998, p. 192-193)

Bajo esta óptica, el escritor sentenciado a muerte podría pensarse, en realidad, como un privilegiado, un elegido, o, en términos de Meyrink, un mimado por la Fortuna en el sentido de que es capaz de trascender ese umbral asociado, etimológicamente, tanto a Praga como a la ciudad india de Allahabad (conocida también como Prayagraj o Prayag) que le permite, después de todo, cumplir un deseo tan insistente como entrañable: realizarse como escritor aun cuando eso signifique una hazaña sin testigos. Algo similar advierte Sosnowski que le sucede a Tzinacán en “La escritura del Dios”:

El logro de Tzinacán solo tiene sentido en cuanto a su voluntad individual, siendo que para Borges la exaltación del individuo es una meta y, quizá, la de mayor alcance; para el cabalista éste será un paso clave para establecer una nueva relación entre él, Dios y el pueblo. (Sosnowski, 2020, p. 57)

Al escritor de “El milagro secreto”, a diferencia de lo que ocurre con los cabalistas, también lo mueve el objetivo individual de concluir la que se supone es su mejor obra, pero ese mismo afán lo dejará a un paso de la unión mística con

Dios. Nuevamente, tenemos el elemento religioso que, lejos de resultar exacto y ortodoxo en su utilización, parece estar en función de la propia trama narrativa, del asombro y la posibilidad del fantástico, lo cual, por supuesto, no implica para nada subestimar su valor religioso. En su *Autobiografía*, Borges afirmaba que, ya desde su época ginebrina, “siempre me interesó la cultura judía, que considero un elemento intrínseco de la llamada civilización occidental” (Borges, 1999, p. 148).

Y el hecho de que su relato “El milagro secreto” tome como protagonista a un escritor judío y dialogue tanto con una novela de temática judía como *El Gólem* de Meyrink genera el efecto paradójico de que, aun “despolitizando” todos los elementos religiosos y hasta minimizando la crueldad nazi (el verdugo es capaz incluso de ofrecer un cigarrillo a su víctima), Borges logra hacer explícita su postura política acerca de lo que significaría que esa tradición cultural resultara eliminada. Es decir, se trata de un mismo movimiento que parece tener dos caras: en primer lugar, como veíamos antes, Borges utiliza elementos y doctrinas despojados de su significado más ortodoxo en función de un uso imaginativo que potencia la narración. Pero, al mismo tiempo, la puesta en escena del poder artístico que detentan esos mismos elementos no puede dejar de tener una consecuencia política: lejos de ser casuales, parecen indicar algo (o mucho) acerca de la cultura de la que provienen, en especial en un contexto político de semejante amenaza.

Por un lado esto nos lleva a poner en relación dicho relato de Borges con muchos otros textos de literatura argentina que, tal como vimos, parecen citar de una forma siempre indirecta, solapada, confusa o incluso apócrifa a Meyrink como si, en algún punto, establecieran una correspondencia con la su particular adopción

del Gólem que realiza Meyrink, con el propio orden de lo siniestro que tan bien encarna y plasma el narrador anónimo a partir de su conversión en el tallador de piedras Pernath y también en el propio Gólem. Es decir, tanto las alusiones implícitas en *Caterva* de Filloy, como el empleo a manera de nombre de pila de la ciudad alemana de Starnberg en *El inmortal sin sombra*, el préstamo no reconocido de la leyenda de la última farola en *Buenos aires es leyenda*, las invenciones en el epígrafe ficticio de Adolfo Bioy Casares y, por supuesto, la alusiones indirectas en “El milagro secreto” tienen en común el hecho de incorporar, de un modo no lineal y bastante sinuoso, la referencia a Meyrink, justamente en sintonía con la condición de lo siniestro que encarna esa enigmática criatura que, como vimos, más que un personaje parece ser, por un lado, la encarnación fantasmagórica del gueto recién demolido y, por otro lado, el interior reprimido de Pernath o, mejor dicho, del narrador anónimo. En otras palabras, la cita encriptada parece ser la mejor modalidad para expresar el aspecto laberíntico y ominoso de la obra de Meyrink.

En el caso concreto de Jorge Luis Borges, la mistificación que lleva a cabo de Praga en “El milagro secreto” resulta muy similar a la que, según explicaba Alfred Thomas, realizaba Ripellino en *Praga mágica* como reacción a la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia, cinco años antes de la publicación de su libro. Thomas decía que, ante la desaparición de la antigua ciudad del Moldava de la memoria de Occidente, el autor intentaba reinscribirla como un fenómeno transhistórico y supratemporal, precisamente lo que hace Borges con la Praga invadida por los nazis cuatro años antes de la publicación de su relato. En una nota al pie hacíamos ver que un extraño intercambio epistolar que Borges mantuvo

con Meyrink, el autor austríaco le envió una foto suya al argentino que a él lo llevó a decir que sus rasgos faciales le hacían acordar a Macedonio Fernández. Esa mitificación que pone en práctica Borges de Praga también parece tener puntos en común con la explicación que ofrece Beatriz Sarlo en “Oralidad y lenguas extranjeras” para dar cuenta del rescate casi desfasado que realiza Borges de autores como Evaristo Carriego, Ricardo Güiraldes y, precisamente, Macedonio:

Pero ¿qué es lo que encuentra verdaderamente? La idea de una lengua que evoca la oralidad incontaminada del castellano rioplatense antes de la llegada masiva de la inmigración; y que, además, no fue manipulada por las operaciones estéticas del modernismo literario. En realidad, lo que Borges construye es un mito cultural, un horizonte utópico del pasado hispano-criollo que permitiría definir lo 'argentino' en relación con una tradición que, como toda tradición, está siendo inventada. (1997, p. 276)

En otro pasaje de su prólogo a *Cardenal Napellus*, Borges vuelve a elogiar con un gran despliegue retórico la primera novela de Meyrink:

Gustav Meyrink hizo uso de la leyenda, cuyos pormenores detalla, para esa inolvidable novela que reúne el ámbito onírico de *Alicia detrás del espejo* con un palpable horror que no he olvidado al cabo de los años. Hay, por ejemplo, sueños soñados por otros sueños, pesadillas perdidas en el centro de otras pesadillas. (Borges, 1987, p. 5)

Esa última frase que nos reenvía, nuevamente, a la idea de Praga como ciudad palimpsesto y que también utiliza en forma casi idéntica en el prólogo a la propia

novela *El Gólem*⁵⁶, esa frase, decíamos, fácilmente asociable a los laberínticos y sucios pasillos del gueto judío de Praga (el escenario que en la novela de Meyrink deviene personaje), también podría pensarse como una especie de metáfora de la intertextualidad que Borges pone en práctica en su relato. Es decir, las pesadillas literarias que remiten a las pesadillas extraliterarias.

Aunque, por supuesto, las citas a Meyrink y, en especial, a su novela *El Gólem* no son las únicas en este cuento de Borges que, por supuesto, también remiten a la figura de Kafka, da toda la impresión de que algunos préstamos y motivos de aquella exitosa primera novela de Meyrink le permiten al autor argentino construir una Praga literaria para luego, desde ahí, en ese clima mítico, mágico o simplemente de “irrealidad” que Hladík atribuye al verso, en el momento más inesperado y literario, referirse a ese convulsionado contexto histórico, un gesto que, tal como apunta Balderston, muchos críticos con frecuencia decidieron negarle, obnubilados por el brillo de sus densos universos literarios.

Así como en su “Ensayo de imparcialidad”, publicado también en la revista *Sur* (en el número 61, correspondiente al mes de octubre de 1939), Borges hizo explícita su postura respecto a la guerra⁵⁷ y en el número 129 de 1945 decía que el nazismo exacerba un prejuicio que padecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre; no sería descabellado pensar que en “El milagro secreto” hace ver a muchos de sus

⁵⁶ “Como en el caso de Lewis Carroll, la ficción está hecha de sueños que encierran otros sueños” (Borges, 1985, p. 3).

⁵⁷ “Yo abomino, precisamente, de Hitler porque no comparte mi fe en el pueblo alemán; porque juzga que para desquitarse de 1918, no hay otra pedagogía que la barbarie, ni mejor estímulo que los campos de concentración (...) Es posible que una derrota alemana sea la ruina de Alemania; es indiscutible que su victoria sería la ruina y el envilecimiento del orbe (...) Espero que los años nos traerán la venturosa aniquilación de Adolf Hitler, hijo atroz de Versalles”. (Borges, 1999, p. 20).

compatriotas de manera sutil (universal, cultural, literaria y mítica) los gravísimos peligros de ese régimen nazi al que parecen mostrar cierta simpatía. En ese sentido, Gramuglio recuerda que la crítica al fascismo en general y al nazismo en particular significaba, en ese momento, nada menos que posicionarse en contra tanto de los gobiernos surgidos del golpe del treinta y del 43, como así también de quienes simpatizaban con Perón.

Sin ir más lejos, él mismo revela en su *Autobiografía* la supuesta razón por la que, tras la llegada al poder del peronismo, fue “ascendido” al cargo de inspector de aves y conejos en los mercados: “Bueno -contestó el empleado- usted fue partidario de los aliados durante la guerra. Entonces, ¿qué pretende?” (Borges, 1997, p. 112). Tampoco es un dato menor que Borges, al igual que Ripellino con respecto a la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia, haya lanzado ese mensaje no tan cifrado de “El milagro secreto” muy pocos años después de la ocupación nazi en Praga y prácticamente al calor de los mismos acontecimientos que narra, cuya vertiginosidad, entre otras cosas, mantuvo un velo de ignorancia sobre algunos elementos escabrosos que el tiempo se encargaría de revelar.

Retomando, una vez más, la dialéctica de autoimagentipos y heteroimágenes, en el mismo acto de expresarse a favor de la cultura judía, Borges no deja de ejercer, por supuesto, una defensa de la propia cultura argentina. No en vano en “El escritor argentino y la tradición”, el vindicador de la Cábala establecía esta notable relación:

Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia

permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; "por eso -dice- a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (1974, p. 272-273)

Por último, con el objetivo de establecer un vínculo entre estas ideas de Borges con lo que vimos anteriormente en el análisis dedicado a Piglia y el valor que les asigna en sus novelas a los inmigrantes centroeuropeos, vale destacar la siguiente cita en la que Milan Kundera define a los judíos, justamente, como el principal elemento cosmopolita e integrador de Europa central durante el siglo XX:

Qu'est-ce que l'Europe centrale? La zone incertaine de petites nations entre la Russie et l'Allemagne. Je souligne les mots: *petite nation*. En effet, que sont-ils, les Juifs, sinon une petite nation, *la* petite nation par excellence? La seule de toutes les petites nations de tous les temps qui ait survécu aux empires et à la marche dévastatrice de l'Histoire. (2021, p. 63)

En ese sentido, un nuevo triángulo se armaría entre lo argentino, lo judío y lo centroeuropeo. Y el gran elemento en común sería, justamente, su marginalidad o, lo que es lo mismo, parafraseando otra vez a Kundera, el hecho de que su

existencia pueda ser cuestionada en cualquier momento, a tal punto llegar a estar en riesgo de desaparecer, siendo absolutamente conscientes de eso.

8.3 ¿Dónde estaría Švejk? El héroe que brilla por su ausencia

Con la aclaración de que este apartado es solo tentativo, quisiéramos postular la idea de que Švejk podría ser considerado, en algún punto, lo opuesto al Gólem en el sentido de que la criatura (sobre todo la de la versión de Gustav Meyrink) constituye, tal como vimos recién, un elemento excéntrico que, sin embargo, se termina revelando como lo siniestro u oculto dentro de uno mismo; mientras que Švejk, si bien proviene de un lugar lejano, no deja de ser en esencia un personaje cercano y “bastante argentino”, teniendo en cuenta algunos de los rasgos que le imprimió Jaroslav Hašek como, por ejemplo, el humor, su ambigua irreverencia y constante actitud transgresora que, sin embargo, disimula en cierto exceso de obediencia.

En efecto, no deja de llamar la atención el nulo abordaje en estos textos de literatura argentina que conforman nuestro corpus de un personaje tan importante y atractivo como el soldado Švejk. Mucho más teniendo en cuenta que otros autores checos como Bohumil Hrabal y Karel Čapek sí suelen aparecer mencionados, al menos, en comentarios marginales. La sorpresa radica en que, además de tratarse de un libro traducido al castellano, es bastante representativo de lo que podríamos llamar la “idiosincracia checa”. En este apartado, como decíamos, tentativo

buscaremos ofrecer algunas claves que pudieran aproximarse a explicar semejante ausencia.

Antecedente indispensable del marco teórico que estamos utilizando en esta investigación, Yuri Tyniánov (2018) expresa que uno de los requisitos básicos para establecer una ciencia literaria es empezar a pensar, precisamente, en términos de sistemas y funciones: “es necesario en primer lugar convenir en que la obra literaria es un sistema y en que la literatura en su conjunto es también un sistema” (2018, p. 170). Se trata, por supuesto, de un modelo tomado de las bases de la lingüística de Saussure y, de hecho, a lo largo del texto el autor menciona varias veces que está importando ideas del campo de la lingüística, sobre todo en lo que respecta al peso de lo diferencial: “La existencia de un hecho como hecho literario depende por entero de su cualidad diferencial, es decir, de la correlación que establece bien con la serie literaria, bien con la serie extraliteraria. Dicho con otras palabras: de su función” (2018, p. 172).

Por su parte, cuando en *Sobre arte y literatura* Viktor Shklovski (2021) analiza la recepción en Rusia de Sterne dice que *Tristram Shandy* “fue percibido desde el sesgo exclusivamente temático, mientras que la Alemania de la época del Romanticismo vio en él un modelo de procedimiento compositivo imitando en él aquello que de todas maneras ella misma debía de producir de manera autónoma” (2021, p. 170).

Pensando, entonces, en términos de sistema podríamos agregar que, al igual que sucedía con los postulados de Saussure respecto a los sinónimos que tendieran a significar exactamente lo mismo que aquello que ya existe, en un sistema literario

no tendría sentido importar de la literatura de otra nacionalidad algo que no supone en algún punto una novedad y eso podría explicar, en cierta forma, la omisión de Švejk en este corpus de literatura argentina. Ahora bien, a la hora de suponer la “argentinidad” de Švejk podrían formularse dos justificaciones. En primer lugar, que la conducta y caracterización de ese particular héroe que nunca se sabe bien si es o se hace, cercana por momentos al anarquismo, parece tener demasiado que ver con personajes de la literatura argentina o incluso con la idiosincrasia generalmente asociadas al ser argentino.

Se podrá rebatir, sin embargo, que no existe ningún personaje similar en la literatura argentina y, en efecto, se trata de una observación muy cierta. Sin embargo, y eso nos remite nuevamente a la necesidad que planteaba Gramuglio de establecer y tener en cuenta las múltiples relaciones entre las literaturas internacionales, es cierto que la literatura argentina cuenta con otro personaje importado, de una cultura muy cercana, que parece cumplir ya con algunas de las características que ofrecería Švejk, lo cual nos conduce a la segunda posible explicación de la ausencia del héroe de Hašek en la literatura argentina y es la idea de que Švejk tendría ciertas similitudes con Don Quijote, tal como postula, por ejemplo, la escritora Monika Zgustová:

Švejk tiene un poco de Rabelais, mucho de Diderot y aún más de Cervantes. Es la reencarnación moderna tanto de Don Quijote como de Sancho Panza. Como Sancho, muchas veces hace de criado y a menudo acaba protegiendo a su amo, pero siempre se burla de él. ¿Quién es Švejk? La respuesta, como apuntábamos, no es nada fácil. Švejk

es transparente y opaco al mismo tiempo, es fatalista y, cuando le apetece, es capaz de cambiar el curso de la historia. (2016, p. 13)

En otras palabras, el lugar que podría llegar a ocupar Švejk en la literatura argentina quizás ya se encuentra ocupado como para hacer espacio a un héroe bastante similar pero proveniente, además, de una cultura mucho más lejana que la española. Tan instalado está Don Quijote en la literatura argentina que, en efecto, aparece, como vimos, en algunos de los textos analizados en esta investigación como, por ejemplo, *Los cuadernos de Praga* de Abel Posse. Por otro lado, creemos que ni siquiera hace falta mencionar la importancia del libro de Cervantes en la cultura argentina, pero baste con decir también que en “Pierre Menard, autor del Quijote”, uno de los relatos más conocidos y citados del que tal vez sea el escritor argentino más importante de la historia, el héroe de Cervantes es resignificado en más de un sentido.

8.4 Conclusiones

A pesar de que, como vimos, la leyenda del Gólem no es exclusiva del ámbito praguense y, de hecho, surgió en Polonia, la literatura argentina parece haber tomado como locación privilegiada de la mítica criatura el escenario de la actual capital checa. Por otro lado, decíamos que la leyenda suele introducirse a manera casi enciclopédica como si, en algún punto, fuera necesario explicarla, cada vez, desde cero. Al mismo tiempo, notábamos que en algunos autores argentinos como Ana María Shua y Emilio Sosa López se pone el foco en las vicisitudes de la creación

del Gólem y también en el tema del doble ya que los dos autores trabajan argumentos en los cuales la criatura toma el lugar del rabino, lo cual nos lleva a pensar en una posible analogía de la creación artística en general y literaria en particular. Por último, advertimos también que, de todas las adaptaciones de la leyenda del Gólem, la que más parece haber repercutido en la literatura argentina es, sorprendentemente, la de Gustav Meyrink. No solo, en nuestra opinión, por el espaldarazo que significó la gran cantidad de lecturas que le dedicó Borges sino también porque, como vimos, la novela del autor austríaco es la que más desarrolla el aspecto siniestro y ominoso del Gólem que, más que apuntar a un referente externo, parece simbolizar lo oculto o irreconocible que existe dentro de uno mismo, tal como plasma el narrador anónimo de la novela que se funde con el tallador Pernath y también, en algún punto, con la propia criatura que retorna cada treinta y tres años. Decíamos, por otro lado, que ese particular enfoque de la novela de Meyrink está muy relacionado con la idea de lo ominoso de Freud quien, de hecho, utiliza ese término en forma contemporánea a la novela y en el mismo caldo de cultivo centroeuropeo del imperio austrohúngaro. También marcábamos el claro contraste que existe entre esa criatura aparentemente monstruosa de la versión de Meyrink que, sin embargo, parece remitir a lo siniestro u oculto dentro de uno mismo y el personaje Švejk de Jaroslav Hašek que ni siquiera es mencionado en este corpus de textos de literatura argentina, tal vez por tener algunos rasgos en común con otra figura también importada de una cultura mucho más familiar, pero muy instalada en la literatura argentina como la de *Don Quijote de la Mancha*.

En ese sentido, creemos que si el Gólem atrajo a varios escritores argentinos es, precisamente, porque constituye un fuerte elemento condensador de los atributos

mágicos, excéntricos y poéticos que hemos visto asociados a Praga. Por otro lado, también participa de un doble movimiento que consiste en moverse hacia lo externo aunque remitiendo, a la vez, y en forma inexorable a una pregunta interna que, como dice María Negroni, podría ser formulada en términos de ¿quién soy yo? O, bien, ¿quiénes somos nosotros? Una misma pregunta que, en definitiva, puede ser formulada en términos individuales pero también en referencia al origen siempre problemático del país, tal como venimos notando en casi todos los textos que hablan sobre Praga.

En lo que respecta a Borges confirmamos la enorme repercusión que generó su poema “Golem” tanto en la literatura argentina (reconocimos, por ejemplo, su alusión enigmática en el libro de Abel Posse) como, por ejemplo, en la novela de Pierre Assouline que, a diferencia de lo que ocurría con los moldes de Apollinaire, Breton y Camus respecto a la imagen argentina de Praga, parece abreviar en la propia versión de Borges, invirtiendo así, en forma notable, la relación de centro y periferia.

Tomando como base una leyenda tan maleable como la propia condición de palimpsesto de Praga, Borges, por su parte, parece potenciar aun más el gesto de Gustav Meyrink en su relato “El milagro secreto” al utilizar la leyenda casi de un modo residual, es decir, sin nombrarla, sin presentarla, sin introducirla y sin explicarla; más bien estableciendo un sistema de relaciones intertextuales con su gran difusor Gustav Meyrink quien, según la propia opinión de Borges, quizás lo único importante que escribió fue, precisamente, *El Gólem*.

Esto nos llevó a pensar que la manera en que, en la literatura argentina, Meyrink y su Gólem aparecen muchas veces insinuados, o, para usar el término de Genette,

aludidos más que citados en tanto referencia velada, opaca y sutil (recordemos las alusiones implícitas en *Caterva* de Filloy, la curiosa alusión a la ciudad de Starnberg en *El inmortal sin sombra*, el préstamo no reconocido de la leyenda de la última farola en *Buenos aires es leyenda*, las invenciones en el epígrafe ficticio de Adolfo Bioy Casares y, por supuesto, la alusiones indirectas de “El milagro secreto”) se ajusta notablemente a esa condición de lo siniestro que implica el Gólem, como aquello desconocido dentro de uno mismo. Como si, en algún punto, la cita casi encriptada fuera la mejor modalidad para expresar el autoreconocimiento a través de lo que termina resultando tan monstruoso como familiar.

Por otro lado, al igual que hacía Ripellino en *Praga Mágica* con respecto a la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia, mitificando la ciudad de Praga y también los elementos del universo judío que parecen perder carácter religioso y concentrarse solo en el plano estético y cultural, Borges reacciona y exhibe, siempre desde el plano literario, los gravísimos peligros del ascenso nazi que también se encargó de hacer explícitos en algunas intervenciones en la revista *Sur*. Es decir que la intertextualidad que, a varios niveles, construye con la novela de Meyrink incide directamente en la configuración literaria y anacrónica de la ciudad de Praga y apunta a mostrar, junto a otras referencias literarias como las de Kafka, una especie de advertencia en clave, aunque no por eso poco evidente, contra la actitud antisemita de algunos sectores de la población argentina. En consecuencia, el diálogo que establece “El milagro secreto” con la novela publicada en 1915, de la que Borges destaca, sobre todo, su propuesta fantástica en medio de las discusiones bélicas de la época, consigue un poco el efecto contrario: sumir al lector en un universo plagado de referencias literarias, culturales y fantásticas para, desde ahí,

desde esa “irrealidad” que Hladik encontraba en la utilización del verso, dar cuenta del contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial, volviendo a formular de manera implícita, sutil y literaria la postura que ya había hecho explícita, como decíamos, en su “Ensayo de imparcialidad” publicado en 1939.

Por último, decíamos que, volviendo a la dialéctica entre autoimágenes y heteroimágenes, Borges parece reafirmar en este relato la asociación que establecía en su famoso ensayo “El escritor argentino y la tradición” entre la cultura judía y la argentina como dos agentes marginales que, por esa misma condición, están en condiciones de participar con más libertad creativa que los ensimismados países llamados centrales.

9. Conclusión

Una notable línea de continuidad en la historia argentina es la obsesiva pregunta acerca de su origen que, evidentemente, tiene que ver con el hecho de que se trata de un país con una lengua y cultura trasplantadas que, sin estar en Europa, parece participar y pertenecer, de alguna forma, al viejo continente. A lo largo de esta investigación, hemos intentado dar cuenta del motivo por el que, en determinadas obras de ficción de la literatura argentina, se incluyen motivos checos(lovacos) o praguenses y, a lo largo de nuestro recorrido, hemos confirmado nuestra hipótesis de que, en cierto punto, esas referencias a una cultura lejana, perteneciente a una Europa mucho más desconocida y, por lo tanto, en algún punto, exótica, responden a esa misma necesidad de definir y tratar de otorgar cierta sutura al origen siempre mutilado y problemático de la nación argentina porque también el universo checo oscila, en algún punto, entre el componente eslavo y el componente occidental.

Ya en Roberto Arlt y Juan Filloy advertimos que la inclusión de “lo checoslovaco” era una forma de referir a ese enorme proceso de transformación que, sobre todo, a raíz del fuerte contenido inmigratorio, tenía lugar tanto en la sociedad argentina como en la Ciudad de Buenos Aires, lo cual se plasmaba, principalmente, en cierto impacto en el idioma que, tal como vimos, funcionaba como un motivo constante de denuncia por parte de algunos movimiento nacionalistas no oficiales que, paradójicamente, pretendían mantener la pureza de un idioma trasplantado; aunque no por parte de estos dos autores que, por el contrario, parecen incluir dichos cambios como parte de ese gran conglomerado heterogéneo que conformaría

la identidad nacional. Luego vimos que en las novelas de Ricardo Piglia se daba otro paso más a través del cual no solo se tomaba con naturalidad la inmigración, sino que incluso se utilizaban algunos ejemplos de personas provenientes de Europa Central como analogía o proyección de los propios fracasos que derivan, precisamente, de no tener un origen propio. Una condición indispensable que advertíamos para que esos inmigrantes centroeuropeos pudieran representar, por sus propios medios, lo hasta el momento inefable era que alcanzaran un grado tal de exclusión que bordeara incluso la misma ausencia, lo cual también generaba un enlace, en el caso de Piglia, con la temática del terrorismo de Estado que aniquiló a toda una generación de argentinos. A su vez, el hecho de que los inmigrantes de Piglia no fueran exactamente checos nos llevó a pensar en esa suerte de oscilación que, bajo la perspectiva argentina, presentan los países de Europa Central y Europa del Este, lo cual resulta bastante lógico teniendo en cuenta que estamos hablando de una parte de Europa relativamente desconocida o ajena, pero que, además, responde a motivos tanto culturales (rasgos en común en lo que hace a leyendas, mitos, etc.); como históricos (por ejemplo, el antecedente del imperio austrohúngaro) y hasta políticos, no solo porque muchos de ellos pasaron por el comunismo y constituyen lo que Anderson denomina nacionalidades europeas de segunda generación que, al menos temporalmente, coinciden con el establecimiento de las propias naciones argentinas, sino también porque esos países comparten su condición de víctimas de las llamadas políticas de apaciguamiento durante el nazismo; todo lo cual podría explicar esas mezclas y confusiones entre distintas nacionalidades, siempre bajo la óptica argentina. En el caso de *Moravia*, la novela de Marcelo Luján, notábamos no solo que el componente checoslovaco estaba

íntimamente ligado a la condición negativa que, en la época del peronismo, se atribuía al hecho de ser extranjero, sino también que en esa novela se ponía en juego cierta mediación o “traducción” a partir de un elemento de una literatura central como es la francesa en cuanto *El extranjero* de Camus se convierte, ni más ni menos, que en condición de posibilidad de esa novela estructurada en torno a la crónica policial que Meursault leía en su celda. Esa mediación de lo francés, un sistema literario cultural y central que funcionaría como guía y acceso a una cultura mucho más lejana, aparecerá, como vimos, en muchos otros libros de nuestro corpus, pero en el caso de Luján la referencia a Camus y, a través de él, a Franz Kafka, constituían, además, una vía de acceso a lo que es el tema central de ese libro que, debido a las circunstancias de su escritura, tuvo quizás más circulación en España que en Argentina: la trágica condición de quien es extranjero en su propia casa.

Por su parte, en las novelas argentinas vinculadas al comunismo notamos que se ponían en juego algunas ideas y conceptos bastante románticos y hasta ingenuos de la sociedad argentina, algunos de los cuales los expone en sus discursos el mismísimo personaje del Che Guevara de Abel Posse quien, no obstante, durante su estadía secreta en Praga y, en constante diálogo con sus alteregos, empieza a dudar de sus más arraigados principios ideológicos. Tanto en esa novela como en la de Brindisi se presenta a la ciudad de Praga como un escenario fuertemente literario, mítico, exótico, distante y, sobre todo, susceptible de ser reescrito cuantas veces se desee, a tal punto que, en la novela de Faraudo, se describirán las manifestaciones que derivaron en la Revolución de Terciopelo a partir de un concepto intransferible

que, sin lugar a dudas, también remite a ese otro trauma propio que es la dictadura militar: los desaparecidos.

Algo similar notábamos en el cuento de Laiseca “El checoslovaco”, cuyo pesadillesco protagonista tortura a su mujer, ni más ni menos, que con su modo de hablar, sirviendo, de algún modo, como un canal para poner en palabras lo inefable de la dictadura. Sin embargo, tanto en este relato como en el de Abelardo Castillo, además de ponerse en juego, nuevamente, el exotismo de un escenario como Praga y de esa nación centroeuropea, también volvía a aparecer la relación dialéctica entre la calificación hacia un otro y la definición de uno mismo, lo cual veíamos, por ejemplo, en el narrador de “El candelabro de plata” que logra reconciliarse con su propia imagen al regalarle al inmigrante checoslovaco una última ilusión.

En lo que respecta a la recepción de Kafka en Argentina, notamos que existe cierta permeabilidad entre crítica y ficción que también nos lleva a pensar en términos de reescrituras y palimpsestos ya que, como vimos, hay textos de ficción que incorporan elementos de análisis literarios y, por el contrario, libros de crítica que presentan herramientas de la ficción, a la hora de dar cuenta de ese autor praguense que tanto marcó a la literatura argentina, entre otras cosas, a causa de un elemento que comparte con casi todos los inmigrantes checoslovacos que venimos analizando: su marginalidad.

Ya en el capítulo del Gólem, vimos que esa leyenda que, aunque no comenzó en Praga, terminó estableciéndose en esa ciudad, generó un considerable atractivo en la literatura argentina, sobre todo la versión de la novela de Gustav Meyrink que es quizás la que más explota un costado siniestro que remite, por supuesto, a Freud y a lo que postula María Negroni acerca de que al Gólem se le formula una pregunta

casi unánime de la literatura argentina: ¿quién soy? o, mejor dicho, ¿quiénes somos? Por su parte, el trabajo de múltiple intertextualidad que, a partir de su relato “El milagro secreto”, establece Borges con la novela de Meyrink constituye un gesto similar a esa absoluta mitificación de la ciudad de Praga que llevara a cabo Ripellino en *Praga mágica* para oponerse, casi al calor de los mismos hechos, a la invasión en Praga de las tropas del pacto de Varsovia; solo que Borges parece despolitizar los motivos judíos para, a través de la literatura y el fuerte componente cultural de esa comunidad, mostrar los enormes riesgos que implicaría dejar que todo eso desapareciera a manos de los nazis; postura que, en efecto, ya había hecho también explícita en la revista *Sur*, en un contexto adverso en el que parte de la dirigencia y la sociedad argentina parecía mostrarse a favor de las fuerzas del Eje.

En resumen, advertimos que las inclusiones en este corpus de motivos checos o praguenses funcionan como un modo de poner en palabras aquello que, por definición, no parece tener representación posible en la historia argentina como es el origen amputado a raíz de la aniquilación de la población indígena y el trasplante de la lengua y la cultura, pero también, por ejemplo, el trauma de la dictadura militar. Y si bien ese canal de representación parece provenir en general de una Europa casi desconocida más que de un país en particular, es cierto que la condición anfibia del universo checo, algo tironeado entre lo eslavo y lo occidental, como así también la caracterización de Praga como ciudad palimpsesto que, por lo tanto, ofrece la posibilidad de constantes reescrituras, conforman una superficie ideal para llevar a cabo tal proyección.

Por último, se podría objetar que, en una investigación que pretende analizar los posibles significados del empleo de imágenes asociadas a un país extranjero, concluir que esas menciones tienen como propósito hablar de la propia Argentina o de, al menos, parte de ella, resulta tan impreciso como general porque, en última instancia, eso podría decirse de casi cualquier referencia a un otro ya que, por definición, esa mirada siempre se construye mediante los parámetros propios.

Sin embargo, consideramos que, en el caso de Argentina, eso tiene otro tipo de relevancia porque nuestra conclusión da cuenta no solo de algo vinculado al origen siempre problemático y polémico del país, a caballo entre Latinoamérica y Europa, sino también a otro aspecto también clave que es la obsesión argentina por calificar al otro, pero también calificarse y, sobre todo, ser calificado. De hecho, creemos que en esos tres términos existe una línea de continuidad que, sin lugar a dudas, condensa la literatura argentina. En otras palabras, la utilización de estos elementos checos con los que se intenta ver, describir o expresar algo propio no deja de estar íntimamente ligada a la importancia que, por ejemplo, a principios del siglo XX, la sociedad argentina les asignaba a esos viajeros europeos que también forman parte de la tradición cultural local porque, no bien llegaban al país, eran incesantemente requeridos a elaborar y transmitir su opinión acerca de Argentina o Buenos Aires, tal como muestra el volumen *La Buenos Aires Ajena* compilado por Jorge Fondebrider, y, a manera de parodia, Arturo Cancela en su novela *Historia funambulesca del profesor Landormy*. Lo cierto es que, sin lugar a dudas, esos comentarios que terminaron apareciendo en diarios, revistas, conferencias y también libros moldearon la imagen de los argentinos acerca de sí mismos y, por lo tanto, muchos de los llamados ensayos de interpretación del ser nacional que, no

casualmente, constituye uno de los géneros literarios más profusos de la producción literaria argentina.

En definitiva, así como en gran parte de su historia, la sociedad argentina decidió confeccionar su imagen de acuerdo con la mirada de ese otro que viene de afuera para orientar, descubrir y dar cuenta de lo propio, también su propia mirada acerca de una cultura supuestamente lejana, exótica y marginal le permite percibir de otro modo y poner en palabras lo que aún no logra representar o entender de sí misma.

10. Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

Aira, César. *Fragments de un diario en los Alpes*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.

Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada, 2007.

Bajarlía, Juan Jacobo. *El día cero*. Buenos Aires: Emecé, 1972.

Bioy Casares, Adolfo (2012). *Obra completa I (1940-1958)*. Emecé: Buenos Aires.

Biscayart, Diana. *El inmortal sin sombra*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo, 2008.

Brindisi, José María. *Frenesí*. Buenos Aires: Clubcinco, 2020.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

---- *Obras completas I (1923-1949)*. Barcelona: Emecé, 1996.

---- *Obras completas II (1952-1972)*. Barcelona: Emecé, 1996.

Castillo, Abelardo. *Cuentos completos: Los mundos reales*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Denevi, Marco. *Falsificaciones*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

Faraudo, Sergio. *Destino Praga, estación París, camino a Baiona*. Buenos Aires: Dunken, 2017.

Filloy, Juan. *Caterva*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 1999.

Forn, Juan. "Praga te maldecirá" en *Página/12*, del 10 de julio de 2009.

Laiseca, Alberto. *El jardín de las máquinas parlantes*. Buenos Aires: Gárgola, 2013.

--- *Matando enanos a garrotazos*. Buenos Aires: Gárgola, 2004.

Laragione, Lucia. *El loco de Praga*. Buenos Aires, Santillana, 2015.

Luján, Marcelo. *Moravia*. Madrid: Salto de Página, 2017.

Negróni, María. *Museo negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.

--- *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Anagrama, 2003.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Bogotá: tercer mundo editores, 1993.

Posse, Abel. *Los cuadernos de Praga*. Buenos Aires, Booket, 2017.

Shua, Ana María. *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Sosa López, Emilio. *Los sueños de Medusa*. Buenos Aires: Emecé, 1981.

FUENTES SECUNDARIAS

AAVV. *Borges, el judaísmo e Israel*. Buenos Aires: CIDIcSeF, 2019.

AA.VV. *Golem en la religión, la ciencia y el arte*. Praga: Museo judío de Praga, 2003.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Aguilar, Hugo Daniel. "Caterva y la década del 30" en *Literatura, historia y sociedad*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2002.

Aira, César., *Exotismo*, Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria 3, 1993, pp. 73-79.

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Apollinaire, Guillaume. *L'Hérésiarque et Cie*. París: Delamain, Boutelleau et cie editeurs, 1922.

Assouline, Pierre. *Le golem*. Paris: Gallimard, 2016.

Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 2009.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bažant, Jan et al. *The Czech Reader*. London: Duke University Press, 2010.

Beller, Manfred y Leerseen, Joep. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Binder, Hartmunt. *Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie*. Prag: Vitalis, 2009.

Borges, Jorge Luis. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969.

--- *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1997.

---- “La Guerra, ensayo de imparcialidad” en *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

---- “Prólogo” en *El cardenal Napellus*. Madrid: Siruela, 1987.

---- “Prólogo” en *El Golem*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones, 1985.

---- *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets, 1986.

Cancela, Arturo. *Historia funambulesca del profesor Landormy*. Buenos Aires: Colihue, 2007.

Camus, Albert. *El revés y el derecho*. Madrid: Debolsillo, 2022.

Casado, Roman (24/03/2017). “Slavia, la cafetería predilecta de Václav Havel” en *Radio Praga Internacional*.

<https://espanol.radio.cz/slavia-la-cafeteria-predilecta-de-vaclav-havel-8199053>

Castillo, Abelardo. “Vale decir”, *Página/12*, entrevista por J. P. Bertazza, Buenos Aires, 18 de diciembre de 2011.

Carroll, David. *Albert Camus the algerian*. New York: Columbia University Press, 2007.

Conde de Boeck, Agustín. *El monstruo del delirio, Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca en el campo literario argentino (1973-1998)*, Buenos Aires: Editorial La Docta Ignorancia, 2017.

Čermák, Josef. *Franz Kafka. Ficciones y mistificaciones*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

De Gándara, Carmen. *Kafka o El pájaro y la jaula*. Buenos Aires: El Ateneo, 1943.

De la Rica Aranguren, Álvaro. “El judaísmo de Franz Kafka”. *Revisiones*. Año 2005, vol. 01, p.81-93. <https://hdl.handle.net/10171/8594>.

De Olmos, Candelaria. *La zorra, la cigarra y el mono. Tres fábulas para leer a Juan Filloy (1894-1939)*. Córdoba: UNC, 2020.

Dekl, Edan y Gantt Gurley, David (2013). “How the Golem Came to Prague” en *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 103 No. 2 (Spring 2013) 241-258.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires: Emecé, 2011.

Feierstein, Ricardo. *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Ameghino Editora, 1999.

Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1973.

Fondebrider, Jorge (comp.). *La Buenos Aires Ajena. Testimonios de extranjeros de 1536 hasta hoy*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

Fuentes, Carlos. *Los cinco soles de México*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Garrido, Patricia. *Sbohem, Adiós, Zbohom*. Mar del Plata: Suárez, 2007.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1972.

--- *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gilda, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

González, Joaquín V. *Mis montañas*. Buenos Aires: Félix Lajouane editor, 1893.

Gramuglio, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.

Jitrik, Noé. *Escritores argentinos, dependencia o libertad*. Buenos Aires: Del Candil, 1967.

Klyger, Ilya. “World Literature Beyond Hegemony in Yuri M. Lotman’s Cultural Semiotics” en *Comparative Critical Studies* 7.2-3: p.257-274. DOI: 10.3366/E1744185410001114. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Kundera, Milan. *Un Occident kidnappé*. Paris, Gallimard, 2021.

Lecerle, J. J., *The Violence of Language*. London/New York: Routledge, 1990.

Le Bretón, David. *La sociología del cuerpo*. Madrid, Siruela, 1992.

Leerssen, Josep. *National Thought in Europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, p. 29.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

Magnus, Ariel. *Un atleta de las letras: Biografía literaria de Juan Filloy*. Córdoba: Eduvim, 2017.

Meyrink, Gustav. *El Golem*. Barcelona: Edicomunicación, 1998.

Novák, Jan. *Kundera: Český život a doba*. Praha: Argos, 2020.

Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982.

Opatrný, Josef (coordinador). *Las relaciones checo-argentinas*. Praga: Editorial Karolinum, 2014.

Pastor, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1980.

Pérez Gras, María Laura. “La imagología de cara al presente a la luz de la hermenéutica analógico-contextual: el caso de la construcción imagológica del aborigen en la literatura argentina”, *Enfoques* 30/2, pp. 39-65.

Pérez Múgica, Cristina. “Estafar, vagabundear, conspirar. La poética de la marginalidad en Arlt y Filloy” en *Taller de Letras* ISSN: 0716-0798 No 46, 2010, págs 59-81.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1993.

Piglia, Ricardo. *La civilización Laiseca* [Buenos Aires: Simurg, 1998], prólogo a Los sorias. Buenos Aires, 2004, pp.7-10.

Pilátová, Markéta. *Kulaté rámy slov*. Praha: Veduta, 2015.

Prieto, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.

Ripellino, Angelo Maria. *Praga Mágica*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1991.

Rupnik, Jacques. *L'autre Europe*. París: Odile Jacob, 1993.

Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

Sánchez, Pablo, *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom* (1963-1972), Alicante: Universidad de Alicante, 2009.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 2003.

Sayer, Derek. *Prague, Capital of the Twentieth Century. A Surrealist History*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1988.

Shklovski, Viktor. *Sobre arte y literatura*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2021.

Shumway, Nicholas. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1993.

Stach, Reiner. *Kafka. Los primeros años y Los años de las decisiones*. Barcelona: Acantilado, 2016.

Tentoni, Valeria (2016). *Juan Filloy, el desafortado*. (Maestría). Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de la Plata.

Tyniánov, Yuri. *El intervalo y otros ensayos*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2018.

Thomas, Alfred. *Prague palimpsest*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Yelin, Julieta (2010) "Kafka en Argentina". *Hispanic Review*, Volume 78 (2), pp. 251-273.

Zgustová, Monika (2016). Prólogo. "Un parlanchín que se fue a la guerra", prólogo a *Las aventuras del buen soldado Švejk* de Jaroslav Hašek (7-16). Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Anotace

Cílem této disertační práce je analyzovat začlenění motivů a odkazů spojených s českým univerzem do děl argentinské literatury. Naší hypotézou je, že tento korpus spojený s českou a pražskou tematikou, mnohem rozsáhlejší, než jsme si původně představovali, jehož prostřednictvím se pokusíme alespoň částečně vysvětlit obras této země zejména v Argentině, souvisí také s představou, kterou tito autoři mají o Argentině, tedy o své vlastní zemi, nebo dokonce o sobě samých. Protože, pohled na druhého, jak prohlásil Edward Said a jak později potvrdíme některými koncepty imagologie, nabízí mnoho informací o pohledu, který si konstruujeme sami o sobě.

Kromě povahy Prahy jako palimpsestového města, které je permanentně popisováno různými autory z celého světa, a proto vždycky nabízí volný prostor pro další přepisování, budeme věnovat pozornost těm vztahům, kterými tito argentinští autoři navazují na českou sféru a jejich představy o ostatních zemích střední Evropy.

Oné druhé Evropy, která mimo jiné u mnoha z těchto argentinských autorů vyvolává určitý pocit exotičnosti a marginality, jenž možná úzce souvisí s jejich vlastní národní identitou.

Abstract

The purpose of this doctoral thesis is to analyse the inclusion of motifs and references linked to the Czech universe in fictional works of Argentinean literature.

Our hypothesis is that this corpus linked to Czech and Prague themes -much more extensive than we initially imagined- will try to account for that country's image, particularly in Argentina, and is also linked to the conception that these authors have of Argentina, of their own country, or even of themselves. As Edward Said states and we will later confirm with concepts from imagology, the way others are described by us offers plenty of information about the gaze we construct of ourselves.

In addition to the nature of Prague as a palimpsest city that is permanently described by various authors from all over the world and, therefore, always offers a blank space for further rewriting, we will pay attention to the relations that these Argentinean authors establish between the Czech sphere and their ideas about other countries of Central Europe, that "other Europe" which, among other things, will generate in many of these Argentinean authors a certain sense of exoticism and marginality that is perhaps closely related to their own national identity.