El modelo Rastignac

Magdalena Cámpora
UCA/CONICET

Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude
d'existences exigeaient des cadres, et,
qu'on me pardonne cette expression, des galeries.

Balzac, *Avant-Propos*

La idea es que en el ensayo "La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético", de David Viñas, la fabricación de las series que corresponden al siglo XIX ("El viaje colonial", "El viaje utilitario", "El viaje balzaciano", "El viaje consumidor", "El viaje ceremonial", "El viaje estético") se alimenta por momentos de modelos ficcionales, "trasfondo o plataforma submarina[1]" sobre los cuales se apoya el análisis crítico. Un modelo particularmente presente, tanto en lo temático como en lo procedimental, es el balzaciano. Es conocido el molde Rastignac (o en su versión malograda, el molde Rubempré o Raphaël de Valentin) sobre el que Viñas recorta la figura de Sarmiento, audaz provinciano al ataque de París; menos evidente resulta la impronta contextual que tuvieron sobre ese imaginario la recepción de Honorato de Balzac en la Argentina de la década del cuarenta, así como los estudios que Martínez Estrada dedica al autor de *Louis Lambert* para la misma época. Menos evidentes, también, son ciertos articuladores narrativos de la novela del XIX que se reeditan en este segmento de *Literatura argentina y realidad política*, en particular el dinero como catalizador de la acción y la subordinación como tensión interna de los personajes. Esta dinámica narrativa, que es central en *La Comedia humana* y que reaparece en las distintas modulaciones del viaje a Europa, empuja el discurso hacia un orden textual que no es estrictamente el del ensayo; la ambigüedad aumenta con el uso por parte de Viñas de mecanismos de escritura que se encuentran, ya de manera general, en cualquier texto de ficción: discurso indirecto libre, injerencia en la interioridad de los personajes, tersura, materialidad y actualización de una voz. Poco importa, por lo demás, que la proximidad entre exposición crítica y esquema ficcional haya sido o no buscada: lo interesante es la dosis de ficcionalidad que esa cercanía introduce en el ensayo y en su construcción de tipologías. Lo que lleva a preguntarse, en un segundo momento, hasta dónde la pregnancia y la popularidad de "La mirada a Europa" en el imaginario y el discurso crítico posterior no resultan, justamente, de estas vetas de ficcionalidad insertas en el discurso ensayístico.

1. *La ciudad en la novela de América latina. I. Buenos Aires*, Universidad de la República, Facultad de Filosofía y Letras, 1965, p. 4.

Voces

Lo primero es el esfuerzo constante por traducir con la escritura lo inaudible: el tono, el timbre, el ritmo de la voz de cada viajero. En una ecuación no lejana de la clásica fórmula de Buffon, Viñas busca en el estilo un intermediario transparente de la voz; cartas, crónicas, autobiografías, documentos programáticos en torno al viaje a Europa son, también, las vibraciones de un tono y la materialización de una voz. Así, pues, en Belgrano, el "estilo piel de niño", "el uso, selección y movimiento de las palabras con propiedad", sugieren una "cautelosa entonación[2]" (11), una "entonación reverencial" (15). En Alberdi el "empecinado esfuerzo por lograr un método" (17), el "proyecto, la sistematización, la voluntad cartesiana" (19), son el signo de la voz monocorde, lineal, aunque por momentos se cuele en el texto un "tono de cuchicheo" (17) y "un jadeo se reproduce en su estilo" (22): el vibrato de la voz deja entonces adivinar un conflicto entre el deber y el deseo (25-27). Del estilo epistolar de los *Viajes* de Sarmiento, de su "tono intimista", emerge una voz que "permanentemente cuchichea, rezonga, murmura" y que a su vez escande el movimiento de la ambición: *avance, movimiento narrativo, todo rápido y en grandes frescos*; el estilo marca el ritmo de la conquista. En Mansilla, es la materialización implícita de las palabras por la voz lo que permite armar un cuadro goyesco, y pasar de la boca que profiere a la boca que ingiere palabras convertidas en cosas:

> [...] palabras superpuestas, palabras invertidas, en francés, en alemán, palabras vascas, guaraníes, italianas, portuguesas; él hunde las manos en Europa, le palpa las palabras, se lleva algunas a la boca o se deja acariciar por las más suaves desparramándolas con una euforia irresponsable y abundante (44).

Fue Deleuze[3] el primero en señalar la posibilidad de representar la voz, no en la imitación literal (como cuando la escritura remeda fonéticamente las particularidades del habla), sino en la proyección de los modos de esa voz sobre el mundo que la rodea. En algunos escritores, intuye Deleuze, la voz que tiembla o tartamudea no es transcripta literalmente; la forma de la expresión queda intacta; lo que sí aparece en el entorno es algo que recoge "aquello que tiembla, murmura, tartamudea, el trémolo, el vibrato". Esa adecuación entre las particularidades sonoras de la voz y el mundo que las contiene se da por ejemplo

> [...] en Melville, donde el rumor de los bosques y de las cavernas, el silencio de la casa, la presencia de la guitarra, atestiguan el murmullo de Isabel y su suave "entonación extranjera"; o en Kafka, que confirma el chillido de Gregorio con el temblor de sus patas y las oscilaciones de su cuerpo; o incluso en Masoch, que duplica el balbuceo de sus personajes con los pesados suspensos de la alcoba, los rumores de la aldea o las vibraciones de la estepa.

En el ensayo de Viñas también parecen darse estas correspondencias analógicas entre mundo, estilo y voz, lo que explica algunas percepciones intuitivas que el autor arriesga sobre la "textura" de los escritos: "Prácticamente Belgrano no usa ni agudas ni esdrújulas: el predominio de las graves es lo que otorga esa especial andadura, esa *gravedad*" (14). Este cratilismo fonético, donde la gravedad del viajero reverente y colonial se refleja en la acentuación de las palabras que usa (o evita), introduce en el análisis crítico una suerte de causalidad mágica que convence y seduce a la vez[4]. El procedimiento, como ya lo señaló Borges en "El arte narrativo y la magia"[5], es propio de la ficción: así como la "magia imitativa" postula un vínculo causal entre figuras que se asemejan[6], también la novela, "donde profetizan los pormenores", es un "juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades": el sol del entierro de la madre en *L'étranger* prefigura (¿y causa?) el de la playa donde muere el árabe; el nombre de Tristram Shandy preanuncia y condiciona las vicisitudes de su vida.

2. Las citas están tomadas de la primera edición de *Literatura argentina y realidad política* (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964, pp. 3-80). El cotejo de las ediciones del texto, de 1964 a 2005, no muestra modificaciones esenciales en la constitución interna de las series (esto no incluye la introducción, "Rosas, romanticismo y literatura nacional", retrabajada por Viñas en las distintas ediciones. Ver al respecto Alejandra Laera, "Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas", *Prismas, Revista de historia intelectual*, nº 14, 2010, pp. 163-167).

3. Gilles Deleuze, "Bégaya-t-il", en *Critique et Clinique*, París, ed. de Minuit, 1993, pp. 135-138. Ver también p. 140: "Las palabras arman el silencio. El violín de la hermana continúa el chillido de Gregorio y la guitarra refleja el murmullo de Isabel; una melodía de pájaro cantor que agoniza supera el balbuceo de Billy Budd, el dulce 'bárbaro'". Mi traducción.

4. María Pía López explica el sorprendente salto comparativo con una definición genérica: el ensayo, sostiene, cuenta con "las libertades necesarias para generar [estos] desvíos y originalidades que *obligan a levantar la vista*" ("Anarquismo del estilo", *Prismas, Revista de historia intelectual*, 14, 2010, pp. 151-156. *(continúa en página 49)*

5. "El arte narrativo y la magia", *Sur*, 5, mayo 1932, recogido en *Discusión* [1932], *OC I*, Emecé, 1989, p. 231.

6. *Ibid.*, p. 230: "Los malayos de la Península suelen atormentar o denigrar una imagen de cera, para que perezca su original. Las mujeres estériles de Sumatra cuidan un niño de madera y lo adornan, para que sea fecundo su vientre. Por iguales razones de analogía, la raíz amarilla de la cúrcuma sirvió para combatir la ictericia, y la infusión de ortigas debió contrarrestar la urticaria".

Por vías de esta causalidad mágica, propia de la ficción, los actos y el tipo de viaje resuenan en la voz. La *cautelosa entonación*, la *entonación reverencial* de la voz de Belgrano, su prosodia que abusa de los graves, son el reflejo de su propia gravedad temperamental y también de su intento constante por –justamente– no desentonar, por "llevar el acento en el medio", por no salirse de la relación de súbdito del viaje colonial. En Alberdi, la escritura que aspira al grado cero, al "movimiento de página escrupulosamente lineal", el estilo que "se desplaza hacia adelante", donde "no hay miradas hacia atrás o hacia los costados" (18), traducen la actitud propia del viajero utilitario, que sólo procede para cumplir una meta. Es decir: la homogeneidad, la *llanura* de su estilo tal como las presenta Viñas, prefiguran la mirada horizontal que todo lo abarca en pos de una ambición. Porque una horizontalidad llama a otra: "Alberdi es una avanzada sobre Europa" y eso "[...] más arriba, en los ojos, implica una mirada sin parpadeos que barre en lentas, descarnadas y prolijas panorámicas todos los detalles" (22). De esta manera la intensidad, el tono, las cualidades de una voz apresadas en un estilo prefiguran y condensan los actos, y los actos son fieles a los matices y sucesos de la voz: esa adecuación se funda en un deslizamiento analógico que se mantiene al margen del relato factual; en aquellas partes del texto de Viñas donde sucede esa correspondencia, aparecen modos de representación que son propios de la ficción.

Los lazos secretos que unen la voz con el viaje se transparentan, por lo demás, en la terminología sonora, a veces musical, que pauta la acción y califica su ritmo: *entonación, ritmo, tempo, ese ritmo de contratiempo, jadeo; un tono que se sostiene y acrecienta con su propio vaivén*. Pero el porte, el timbre, la forma en que la voz resuena, presentan variaciones. Aquello que en las voces de Belgrano o de Alberdi es entonación, medida, retención del volumen de la voz para asimilarse al concierto europeo y perderse en él, en Sarmiento se convierte en voz real que Viñas muestra en acto, es decir en diálogo. El destino de la voz de Sarmiento en Europa es solidario de su "conquista" del continente: porque "el balzaciano ha conquistado París", tiene derecho al habla real, al diálogo, al reconocimiento de la fuerza perlocutoria de sus palabras. Viñas cita entonces los efectos del diálogo con Thiers ("El cuarto de hora pasó y quise levantarme. –No, todavía no, me interesa, siga Ud." –39) y Sarmiento, en la escenografía que arma Viñas, es el primero en lograr que un europeo le conteste. Hasta entonces, el único diálogo transcripto había sido el de un sueño, un sueño donde Alberdi habla con un francés, *que no lo entiende*[7]. Sólo la voz de Sarmiento tiene derecho al diálogo real, y ese estatuto de existencia que Viñas le concede prefigura y ratifica la propia existencia de Sarmiento en París, así como el éxito simbólico del viaje, representado por esa voz que resuena y es escuchada literal y metafóricamente, aun cuando nunca nadie (tampoco Viñas) pueda oírla, aun cuando sólo pueda ser leída: *un juego de vigilancias, ecos y afinidades.*

7. También : "la voz lejana y solemne del *magíster* en el anfiteatro" (17): las voces oídas son las de la autoridad, que confirman la situación del inferior.

Esta necesidad interna de Viñas de evocar la voz originaria, de producirla por vías indirectas, incide sobre su uso de la cita académica, que ya no sirve exclusivamente para reforzar una idea, sino para materializar una intensidad: la cita, además de ser argumento, describe y actualiza la voz. Particularmente en "El viaje consumidor" y en "El viaje ceremonial", la voz va ocupando el espacio del análisis, saturándolo de oralidad, como si hubiera un deleite y un ansia por reproducir las modulaciones de un diálogo en suspenso e introducir en el texto entonaciones reales, la voz del niño Lucio, la voz de Adolfo Bioy: "París, París de Francia, como suelen decir algunos para que no quede duda, es para mí la ciudad ideal. Así es que cuando alguien me dice que no le gusta París, yo me digo interiormente: será porque no te alcanza tu renta para vivir allí" (42-43); "Acababa de regresar de un viaje a Europa –sigue Adolfo Bioy- y, al encontrarnos, le di un abrazo diciéndole: ¿Cómo te va, Antonio? –Charles, me contestó. En Inglaterra había optado por ese segundo nombre suyo" (49).

La cita directa no es, sin embargo, el único procedimiento empleado para actualizar la voz: también recurre al discurso indirecto libre, muchas veces en continuación directa con la cita o como pastiche de la voz del otro:

> El viaje estético, por lo tanto, puede ser caracterizado como una actitud no solo de distanciamiento sino de huida: Buenos Aires después del 80 se torna imposible: *olores, chimeneas y gringos; a Europa, por lo tanto*. (54. El subrayado es mío).

> Y prosigue: "Inscripción o protocolización de las leyes… Administración del Estado… Diplomacia…" Alberdi no se arredra aunque por momentos alce la vista y compruebe la fatiga de sus lectores; *que nada quede sin repasar, todo, lo mejor debe aprenderse y acumularse, para sí, para la Argentina* […] (19. El subrayado es mío)

> "Donde Taine", "donde Renan" se han instalado no es posible que acceda un escritor del boulevard como Labiche. *De ninguna manera*; esa penetración provocaría en el equilibrio de columnata de la Academia una asimetría que es el signo secular de lo anárquico. La calidad que López siempre reivindica en este caso le sirve para ratificar su imagen de una sociedad jerarquizada; *cada cual en su lugar y Dios dará para todos*. (57. El subrayado es mío).

Como puede verse en tantas páginas de Flaubert, la ventaja del DIL por sobre el discurso indirecto o el discurso directo es que permite implosionar la voz del otro en el centro mismo de su discurso, sin obligación alguna de explicitar la crítica, dejando que ésta se propague desde la boca misma del objeto de la ironía: juegos de ventrílocuo, donde la voz narradora se inmerge en la interioridad de los personajes retratados. Es por eso que el discurso indirecto libre funciona como fuerte indicio de ficcionalidad, y que en el amplio debate en torno a la existencia de propiedades textuales de la ficción, uno de los rasgos más consensuados entre teóricos sea, justamente, el DIL. A partir de los trabajos de Käte Hamburger y de Dorrit Cohn[8], se admite en efecto que *la inmersión del narrador en el yo del otro* es una marca suficiente[9] de ficcionalidad. Tanto el estilo indirecto libre como el conocimiento por parte del narrador de una psiquis que no es la suya, son recursos que inyectan ficción en el relato factual, pues sólo la ficción ofrece las condiciones de posibilidad (en términos de verosimilitud) que permiten que un sujeto lea de manera directa en el alma de otro. Escribe Viñas: "Alberdi siente placer en la garganta y en los dedos al verbalizar o al palpar esas columnas de datos; se la está engullendo a Europa, la puede acariciar" (20). También: "Lo más valioso […] es su implícita proyección sobre el futuro: allí usufructuará de todo eso, en esa comarca del tiempo logrará su totalidad, y habrá alcanzado el momento de la trascendencia" (12-13). A veces incluso cuesta identificar quién habla y la primera persona del narrador asume las palabras del otro como propias, deslizándose fuera de las comillas:

> […] él tiene que demostrar que ha cumplido con lo pactado a quienes dirigen *El Mercurio* y a los intereses de los que el diario es vocero. Y esa rendición de cuentas le preocupa: si se desvía de su prometido sistema, presiente que debe justificar sus digresiones (porque *me* pueden costar "un poco de mi crédito de hombre frío, ante los ojos de la gente de juicio y de mundo"). (23. El subrayado es mío).

> […] [la] voracidad [de Alberdi] se desinfla, pero la única manera de conjurarla es repetirse sus propias consignas como una jaculatoria: Utilitarismo ayúdame, progresismo no me abandones (22).

Estas usurpaciones burlonas de la voz ajena, estos juegos con máscaras, refuerzan la dosis de ficcionalidad ya introducida por el discurso indirecto libre. ¿Cómo dar cuenta de estas zambullidas del ensayista en la interioridad de personajes históricos

8. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1957 (trad. *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995) y Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins UP, 1999.

9. Suficiente, pero no necesaria, ya que existen relatos ficcionales donde nada se sabe de la vida interior del personaje. Ver al respecto las oportunas críticas de Jean-Marie Schaeffer a los trabajos de Hamburger ("Fiction", en Ducrot, O. y Schaeffer, J.-M., *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1999, pp. 264-270).

sin recurrir, aunque sea parcialmente, al marco de verosimilitud que da la ficción? ¿Y hasta dónde la eficacia de los argumentos resulta de estas vetas de ficcionalidad?

Intrigas (balzacianas)

No son estos los únicos procesos que acercan "La mirada a Europa" a los modos de la ficción. De manera bastante palpable, el entramado teórico que arma Viñas plantea un conflicto entre lo útil y lo estético que va de "las preocupaciones utilitarias" de los tres primeros tipos de viaje, a "la actitud contemplativa" del viaje consumidor y sus epígonos, el viaje ceremonial y el viaje estético. Lo notable es que Viñas encarna esos conceptos en dos imaginarios distintos, de claro corte novelesco: lo útil significado por la ambición y el hambre que impulsan a copiar lo exitoso para ser igual; lo estético representado por la seducción, buscada o resistida, de Europa sobre el americano, de lo exitoso sobre el anhelante. Siguiendo esta dinámica, Sarmiento se deja "ganar por Europa como museo, prostíbulo y bulevar"; a Alberdi "el tufo tribunalicio se le impregna con el olor de los bulevares" (26) y eso genera un conflicto, porque "en esa dirección del viaje europeo está la caída, Europa homologada con el mal, París o Londres identificados con lo pecaminoso" (26). El viajero estético, en cambio, ya entregado al furor de la posesión, "se lanza sobre tanagras, mármoles, seda y terciopelos a palpar con una minuciosidad de ciego" (57). *Proyecto, tentación, penetración, contaminación: ésa es la secuencia entre lo utilitario y lo estético* (27), escribe el ensayista, y esa secuencia implica una serie de avances, demoras, resistencias y culminaciones en los sucesivos emprendimientos del viaje a Europa que insinúan, en tanto duración conflictiva, una temporalidad novelesca. Así, pues, las aspiraciones de posesión de Belgrano "se prolongan", "intensifican" y "demoran" en Alberdi, "coexisten" en Sarmiento junto al mandato utilitario, "culminan" con los gozadores del viaje estético y sus variantes. De esta manera, la trama no ostenta (aunque sí respeta) el avance cronológico lineal propio de la historiografía literaria y del manual, sino que procede por círculos concéntricos: en cada una de sus modulaciones, el viaje introduce un nuevo matiz que evoca la novela de formación, donde el personaje –sea éste Belgrano o Alberdi o Sarmiento o Mansilla, etc.– resiste o se entrega a una fuerza que le es externa.

El motivo de la resistencia y la seducción facilita de hecho la aparición de secuencias ficcionales solapadas, hábilmente introducidas mediante la concatenación de citas o, mejor, mediante la conversión de esas citas en secuencias narrativas. Hay un método de montaje al que Viñas recurre más de una vez, que consiste en hilar fragmentos mediante indicaciones breves, que funcionan casi a la manera de un guión; ese guión ratifica la perspectiva adaptada para cada tipo de viajero. Es decir: la cita como excusa para crear una escena sirve, además, como poderoso refuerzo argumental. Véase por ejemplo el guión de la seducción tarifada aplicado a Mansilla: se equipara a la ciudad con la mujer y esa correspondencia desplaza, reforzándola, la idea de consumo hacia la de consumación:

> [Mansilla] identifica al bulevar como terreno de aventuras, o a toda la ciudad con una mujer disponible ("Bueno: decía que por una de esas calles de París, por la del *Bac*, iba yo, pensando en lo que ustedes quieran, cuando acertó a pasar por el lado mío una mujer, cuyo perfil pispé al vuelo…") y a la complicidad con la cultura ("[…] todo el secreto de cierto decoro y bienestar consiste en eso, en que aquellas sociedades conservadoras han aprendido ya a oír, ver y callar"). Es decir: Europa llega a ser vista en un momento dado del circuito del viaje como una veterana y complaciente alcahueta. (44-45)

Viñas dinamiza estos montajes con el brío de su propio estilo, que teje libremente secuencias y redes semánticas, imponiendo un imaginario único que insiste y fortalece

el enfoque elegido. El ejemplo más claro de esto es, quizás, la red semántica que sostiene el viaje ceremonial y que funciona como decorado para las citas elegidas: *oficiantes, rito, santificarse, cuerpo pecaminoso, purgarse, sacralidad, carismas, entrada a Jerusalén, el consagrado y los adorantes, liturgia, escenografía del templo,* etc., son algunos de los vocablos que hacen del viaje la metáfora de la entrega total a las sirenas de Europa. La culminación llega con el montaje final de citas que desagrega la experiencia mística en etapas: *el llamado y vocación europea, la iniciación, el baño lustral, la adoración de las reliquias y los santos lugares, el éxtasis, el renacimiento, la unión mística con el cielo europeo* (48-49). Parte de la fuerza sarcástica y retórica del diagnóstico nace de estos micro-guiones que asimilan el fervor argentino en Europa al esquema narrativo del converso o del místico; se trata de aprovechar libretos previos en torno a la entrega para hacer emerger, ridiculizándolo, un personaje y una actitud tipo.

A los embrionarios conflictos que narran el paso de la resistencia a la entrega y que sugieren un imaginario novelesco, hay que añadir, en "La mirada a Europa", el recurso a dos matrices narrativas constantes en la novela realista, en particular la balzaciana: el dinero como catalizador de la acción, la subordinación como tensión interna que impulsa a los personajes a actuar. Belgrano *acumula, el ahorro es su preocupación fundamental,* el *movimiento* es *acumulativo,* el punto es *usufructuar* (12); Alberdi por su parte *atesora*: "Europa es una mina, hay que escarbar en ella y usufructuarla", "el goce de ese viaje se logrará por mediación de lo económico", y aunque quiera "movilizar lo acumulado por sus padres", el "movimiento atesorador" es más fuerte (17-20). La demora y el recato se distienden con Mansilla, que *gasta*: "el ademán concreto es la consumición", "Europa se le va apareciendo como una tienda monumental" (44). Para el viajero estético, en fin, el dinero es la medida de su singularidad y de sus actos: solo algunos pueden financiar lo exquisito y esa condición (la de ser ricos) los convierte en seres únicos (58). Las actitudes cambian, hay ahorro o hay gasto o hay derroche, pero el esquema explicativo es siempre el mismo: la relación con el dinero es un criterio para tipificar el viaje y construir un conflicto de intereses tanto económico como simbólico; con el capital se accede al poder y al reconocimiento; sin él, se vegeta en los márgenes. Para decirlo con Martínez Estrada: el dinero es, en Balzac, "un medio combinatorio"[10].

10. *Heraldos de la verdad. Montaigne, Balzac, Nietzsche*, Buenos Aires, Nova, 1957, p. 110.

El dinero es, además, una red que enlaza un viajero con otro y que Viñas va tendiendo a lo largo de su estudio, en un *crescendo* argumental y narrativo que da cuenta inmanente, intratextualmente, de las motivaciones de los actos: si Mansilla se atreve a consumir y a gozar en Europa, es porque otros antes que él instrumentalizaron esa futura posesión juntando la plata que él ahora prodiga. *Otros*, que son, en la línea histórica, "la acumulación saladeril" (41) pero también, en la línea narrativa que arma el texto, sus austeros y ahorrativos antecesores: Belgrano, Alberdi, Sarmiento. No es éste por cierto un recorrido distinto del de los jóvenes lobos balzacianos que al llegar a París acceden, gracias a alguna ayuda *providencial*, al usufructo de una fortuna amasada por otros[11], fortuna que abre todas las puertas pues, como ya escribía Belgrano en el inicio (la cita la hace Viñas), "a todos abre los ojos el metal" (14). A la vez "componente de aceleración" y "brújula, llave y exorcismo" (14), el dinero es de esta manera un hilo conductor que engarza citas, ilumina algunos aspectos de las fuentes y deja, en virtud de las leyes de la economía narrativa, otros en la sombra.

11. Por ejemplo : la fortuna de Goriot, amasada durante la Revolución, que cubre (vía Delphine), a Rastignac en *Le père Goriot*; o la plata de Goriot y de Restaud, que cae (vía Anastasie) en manos de Maxime de Trailles en *Gobseck*; o la plata de Grandet que le sirve a Charles en *Eugénie Grandet*; o la de Nucingen que por poco tiempo adquiere Rubempré en *Splendeurs et misères des courtisanes*, etc.

De modo similar se aplica a cada uno de los personajes el esquema de la subordinación. El conflicto nace de una situación inicial de inferioridad o de complejo que el viaje busca, de alguna u otra manera, modificar. La situación es de súbdito y corte en el caso de Belgrano; de alumno y maestro en el de Alberdi; de provinciano que parte a la conquista de la gran ciudad con Sarmiento; de hijo sometido al padre en el caso Mansilla; de beato sometido a la divinidad en el viaje ceremonial y de complejo en el estético, donde los viajeros *gentlemen* temen ser confundidos con sus vulgares

compatriotas. En la intriga que arma Viñas, el viaje posibilita el cambio de situación: salvo en el caso de Belgrano, donde el triunfo está proyectado hacia el futuro, cada personaje logra revertir, literal o simbólicamente, la desventaja inicial. Alberdi "alcanza el nivel del público europeo" y se mezcla, desapercibido, en la maroma de las calles de París: Dumas cree incluso que es un parisino más (29-30). El triunfo de Sarmiento es propiamente novelesco en la medida en que cumple, como veremos a continuación, con cada una de las etapas del ascenso del ambicioso balzaciano. El viaje de Mansilla es presentado por Viñas como un rito de iniciación: el *niño* se convierte en *gentleman* y el dinero que se gasta es el instrumento, el "pivote" que permite aprender las leyes del mundo y remplazar al padre (42). Por su parte, el devoto que viaja para tocar el "empíreo europeo" vuelve a Buenos Aires "consagrado": "el cielo reside allá, pero la verificación de la sacralidad se da aquí" (47). El viajero estético, en fin, logra construir durante el viaje los gestos necesarios para rechazar no solo la vulgaridad de la inmigración patria, sino también la de sus equivalentes europeos, los burgueses de la Tercera República.

Pero es, sin dudas, en el viaje de Sarmiento donde el aprovechamiento de esquemas ficcionales previos se da de forma más abierta. Más allá de la evidente filiación temática blanqueada desde el título, de las sucesivas aserciones que califican de "balzaciana" la actitud ("la andadura") de Sarmiento en París, y de los lazos que los propios *Viajes* tejen con Balzac, el apartado convoca densos núcleos actanciales que se nutren de un imaginario ficcional subyacente. En este sentido, cuando Viñas escribe que "la serie de momentos" que va marcando el viaje "presupone la continuidad de la tradicional relación de menos hacia más" (33), cabe también entender el vocablo *relación* en la segunda de sus acepciones: cuento, relato, narración. "La tradicional relación" implica en efecto una serie de indicios y de escenas arquetípicas de la novela del ambicioso que Viñas aplica a Sarmiento: asimilación de América con lo provinciano; "montée" del joven lobo a París para triunfar; ambición y deseo tatuados en el cuerpo (la "transpiración ansiosa o triunfal" de Sarmiento; "una palabra está escrita sobre su frente: *triunfar*, triunfar a cualquier precio [...]"[12], dice Vautrin a Rastignac); vestimenta que delata el polvo de los orígenes, cortedad, *gula cuantitativa y ágil*, *ansias totalizadoras y gigantescas*, *vigoroso descaro, insolencia*; "en fin, cualquier cantidad de circunstancias que es inútil consignar ahora, aumentaron su deseo de llegar y le dieron sed de distinciones"[13]. Estos son algunos de los motivos que usa Viñas para convertir a Sarmiento en émulo de Rastignac[14].

La habilidad reside en la evocación de funciones, en la enunciación de secuencias, que no requieren mayormente de rasgos circunstanciales o de efectos de realidad porque remiten a un imaginario anterior, al que se alude o mediante esquemas de subordinación tipo, que el héroe revierte ("El inicial patán balzaciano se ha convertido no sólo en el maestro de los europeos, sino también en su crítico despiadado" –38), o mediante representaciones tópicas del ambicioso que involucran una animalización y una geografía particular. Sarmiento, como sus antecesores balzacianos, oscila entre el acecho y el ataque y esos dos movimientos instintivos conllevan actitudes y espacios específicos. El acecho se da en la observación deseante del héroe desde las alturas de la ciudad: "para verificar ese hormigueo en todas sus facetas, elige la altura" (37), escenifica Viñas, y esa escena convoca de inmediato escenas anteriores: el final del *Père Goriot*, con Rastignac en las alturas del Père Lachaise ("À nous deux maintenant!"); Julien Sorel, en las alturas de Verrières, fantaseando con París[15]. El "sobrevuelo de la ciudad torbellino", "las perspectivas a vuelo de pájaro" son, para el Sarmiento de Viñas, un medio de posesión simbólica donde la miniaturización de la ciudad deseada facilita el diagnóstico preciso. El "hormigueo en todas sus facetas" es, en efecto, tópico en la novela balzaciana; basta con releer el primer capítulo ("Physionomies parisiennes") de *La fille aux yeux d'or*, o el inicio de *Ferragus, chef des Dévorants*, o el agitado paseo por París en *Les Comédiens sans le savoir*, o

12. *Le père Goriot*, ed. de Nicole Mozet, Le livre de Poche LGF, 1983, p. 128.

13. *Le père Goriot*, p. 40.

14. Estos rasgos reaparecen, aunque con una valoración distinta, en otros segmentos de la obra de Viñas. En *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA* (Sudamericana, 1998, 292), se habla del "gigantismo autocomplacido, anacrónica mezcla de Napoleón y de Hugo" que caracteriza el viaje de Martínez Estrada. Es interesante ver cómo los rasgos que en Sarmiento son un valor se convierten en Martínez Estrada en "patetismo" (292).

15. "En medio de esa oscuridad inmensa, su alma se perdía en la contemplación de lo que se imaginaba encontrar un día en París", etc. (*Le Rouge et le Noir*, ed. de Michel Crouzet, Flammarion, 1988, Iera parte, cap. XII, pp. 97-98). Mi traducción.

Histoire et Physiologie des boulevards de Paris. Todos estos textos fueron publicados en Buenos Aires en la década del cuarenta[16], con antecedentes en las publicaciones de izquierda de los veinte[17]; la elección de los textos es sorprendente en la medida en que no se trata de obras particularmente representativas de *La Comedia humana*; todas ellas comparten sin embargo la descripción de un París omnívoro, observado desde el deseo.

En la gestualidad tipo del ambicioso, la posición de acecho desde las alturas se complementa con la embestida: "Rastignac se concentra, se repliega, estudia el punto en que hay que atacar, y ataca a fondo[18]; "el Sarmiento de 1846 no levanta el velo ni se resigna sino que procede por arrancones y desgarramientos, ávidamente" (33), "impaciente y múltiple en un movimiento circular, sin cautela, aproximándose y desmenuzando detalles" (37), anota el ensayista. Los efectos de alacridad en el movimiento, de velocidad en la percepción, surgen además, en el texto de Viñas, de la mención de recursos técnicos que ayudan a describir el avance sobre la "ciudad total": "los sucesivos momentos del *travelling* de acercamiento a la ciudad", "la aceleración fotográfica del ferrocarril" , "el ritmo náutico de la perspectiva horizontal" (37), introducen efectos de plano-secuencia que narrativizan el análisis. Esos mismos efectos son buscados en otros momentos de "La mirada a Europa". Así por ejemplo, en el viaje utilitario de Alberdi, el travelling surge de la paráfrasis de los textos-fuente: "La dominante del viaje [...] se entreabre para dar salida a la imagen que de sí mismo se forja Alberdi en alta mar, bajo la noche, en la cubierta del barco, acodado sobre la borda y recomponiendo lo aprendido en Chateaubriand o Byron al dejarse golpear por el viento" (27). La propia ficcionalización que de sí mismo hace Alberdi coincide con la de Sarmiento, que balzacianamente escribe "Ahora, a París, mi amigo"[19]. Estas vetas de ficcionalidad presentes en el corpus que analiza, Viñas las potencia al combinarlas con escenas novelescas arquetípicas. Hay que notar sin embargo que en los textos originales (particularmente en los *Viajes*) la narración se demora mucho más que en la paráfrasis que de ella hace Viñas: tanto la carta a Tejedor ("Ruan") como la carta a Aberastain[20] ("Paris") están colmadas de información que figura en guías, de leyendas varias, de topografías, de digresiones que van del relato de circunstancia a la reflexión sobre el fourierismo, de la celebración del folletín a la fisiología del parisino[21]. Es decir: aquello que en las cartas de Sarmiento aparece distendido, laxo, en medio del eclecticismo propio del género epistolar, Viñas lo reajusta como intriga que sigue un modelo previo (el del ambicioso que parte a la conquista de París).

Varios son los componentes de ese modelo: la relación con el dinero, la ambición, el conflicto que surge de una carencia, el viaje como acelerador del cambio. Estos rasgos, repetidos, configuran una intriga que atraviesa todo el texto; una *intriga* en el sentido que Paul Veyne da al término en *Comment on écrit l'histoire*[22]: "corte transversal de distintos ritmos temporales, análisis espectral" (52). La intriga según Veyne conserva sólo algunos aspectos de los episodios históricos –algunos "rasgos pertinentes" (66)– a fin de estructurar los hechos y de volver a describirlos desde un lugar que trascienda, sin negarlos, los documentos y las fuentes históricas. Cada hecho, en el discurso del historiador, reenvía necesariamente a la intriga que lo contiene; la flexibilidad consiste en aceptar la posibilidad de las estructuraciones múltiples, de las intrigas múltiples sobreimpresas a una misma materia histórica.

El método de Viñas no es distinto al del historiador que fabrica intrigas de Veyne, con la diferencia que los rasgos pertinentes elegidos remiten por momentos a esquemas propios de la ficción. Más aun: remiten a *tipos* propuestos por la ficción del XIX. El austero, el dandy, el ambicioso, el gozador, el voluntarioso, el obsecuente, el misántropo estetizante, cuyos triunfos dependen del dinero o de su capacidad de revertir una situación social desventajosa son, como bien se sabe, tipos que vuelven

16. Honorato de Balzac, *Los comediantes sin saberlo*, en *La Comedia Humana. Escenas de la Vida Parisiense*, Buenos Aires, Ediciones Calíope, 1945, tomo I. Honorato de Balzac, *Historia de los trece: Ferragus, jefe de los devorantes. La duquesa de Langeais. La joven de los ojos de oro. El padre Goriot*, en *La Comedia Humana. Escenas de la Vida Parisiense*, Buenos Aires, Ediciones Calíope, tomo II, 1945. Honorato de Balzac, *Tratado de la vida elegante: historia y fisiología de los boulevares de Paris*, trad. par A. González Blanco, Buenos Aires, El libro, 1948.

17. Honorato de Balzac, *Los comediantes sin saberlo*, s/trad., *Los Pensadores*, 1, 13, julio 1922.

18. *La maison Nucingen* es también uno de los primeros textos balzacianos en ser traducidos en la Argentina: *La casa de Nucingen*, s/trad., *Los Intelectuales*, 1922. Más allá del conocimiento (probable) que Viñas haya tenido de estas ediciones, su aparición permite la instalación temprana y masiva del imaginario en torno al ambicioso.

19. "Ruan", Carta a Carlos Tejedor, 9 de mayo de 1846, *Viajes por Europa, Africa i América. 1845-1847*, coord. Javier Fernández, FCE, Col. Archivos, 1993, p. 97.

20. "Paris", Carta a Antonino Aberastain, 4 de septiembre de 1846, *ibidem*, pp. 98-127.

21. Ver al respecto las "Notas aclaratorias" de Paul Verdevoye, en *Viajes por Europa, Africa i América. 1845-1847*, pp. 429-459.

22. *Comment on écrit l'histoire* [1971] (París, Seuil, 2006). Ver en particular los capítulos "Ni faits, ni géométral, mais des intrigues", pp. 50-69 y "Théories, Types, Concepts", pp. 161-193.

recurrentemente en la novela decimonónica. En Balzac, la propuesta se sistematiza y la aspiración a lo general a partir del caso único es abiertamente consignada en el *Avant-Propos*: "[...] al componer tipos por la reunión de rasgos de varios caracteres homogéneos, podía tal vez llegar a escribir la historia olvidada por tantos historiadores"[23]. La conocida lectura que Lukacs[24] hace de Balzac se basa precisamente en ese propósito planteado por el prefacio: en la posibilidad (que tienen "los verdaderamente grandes realistas" -17) de crear personajes que se disparan hacia el tipo, allí donde "[...] confluyen y se funden todos los momentos determinantes [...] de un período histórico" (13). La idea, expuesta en la introducción, es reforzada en el estudio sobre *Illusions perdues*:

> Es siempre un carácter íntegro, plásticamente cerrado, que obra en una concreta y compleja realidad social, y es siempre el "conjunto" de la evolución social que está en relación con el "conjunto" del carácter. La genial fantasía de Balzac se revela precisamente en el hecho de que escoge y mueve a sus figuras de modo que el centro de la acción se encuentra siempre en aquellas cualidades individuales que son las más aptas para iluminar el aspecto más esencial del proceso social. Las partes singulares del ciclo adquieren, pues, vida e independencia propias, como acontecimientos particulares de los destinos más individuales. Pero esta individualidad resulta siempre lo socialmente "típico", el momento socialmente "universal" [...] (74)

Poco importa, por lo demás, que la generalización surja de una caso único, ya que en el entramado que constituye al personaje, la dialéctica interna que fluye entre su existencia individual y social es lo suficientemente compleja como para convertirlo en tipo. El mismo gesto reaparece en Viñas, y presupone una relación donde lo individual se proyecta con suficiente peso hacia lo general para valer como tipo[25]: "quienes mejor tipifican la etapa Rosas del viaje europeo son..." (10); "Mansilla tipifica lo que podría llamarse..." (41); "los componentes que empieza a tipificar López..." (53); "este fenómeno lo tipifica Ingenieros..." (71); "[...] realmente es una constante con variaciones: sucesivos papeles que van desempeñando los intelectuales argentinos del siglo XIX" (46). Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta la lectura lukacsiana, Viñas comulga doblemente, tanto en método como en tema, con el proyecto ficcional balzaciano. Desde lo metodológico, porque propone tipos a partir de un personaje (histórico) único; desde lo temático, porque los tipos representados por Viñas coinciden con el imaginario en torno al hombre joven, al reconocimiento y a la ambición, que el creador de Rastignac supo poderosamente cristalizar en sus novelas.

23. "Avant-Propos", en *Œuvres Complètes*, ed. P.-G. Castex, París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", I, p. 19. Mi traducción.

24. Gyorg Lukacs, *Ensayos sobre el realismo* [1934-1935], trad. Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.

25. La ecuación que transforma el caso singular en tipo general ha sido señalada en la ficción de Viñas por César Aira: "En *1955* apareció su novela *Cayó sobre su rostro*: en 1956, *Los años despiadados*, escrita anteriormente; ambas marcan lo que será una constante en su obra novelesca: la ilustración de un momento crítico de la historia argentina mediante un caso particular." (*Diccionario de autores latinoamericanos*, Emecé/Ada Korn, 2001, p. 566).

Titanes

La influencia del modelo balzaciano en "La mirada a Europa" es ambivalente en tanto traduce, por un lado, la atracción de Viñas por esquemas híbridos que insertan rasgos ficcionales en el discurso crítico, y suscribe, por el otro, cierta lectura argentina de Balzac. Dicha lectura ve en el autor de *El martirio de un genio*[26] un representante de la ambición americana, y equipara la realidad social y sus mecanismos con la ficción balzaciana. Es necesario detenerse sobre este último punto de la recepción argentina de Balzac, porque liga la perspectiva de Viñas con la de Martínez Estrada en *Heraldos de la verdad* (1957) y en *Realidad y fantasía en Balzac* (1964)[27].

Las lecturas pragmáticas y programáticas de Balzac en la Argentina son tempranas. En los años veinte, las publicaciones de izquierda ya lo consideran un eficaz detractor del sistema capitalista: en 1922, los cuadernos *Los intelectuales. Arte e Idea* publican *La casa de Nucingen*; ese mismo año, Antonio Zamora elige como "obra universal

26. Extraña traducción de *La recherche de l'absolu* que colabora con el imaginario de la desmesura.

27. Por razones cronológicas evidentes (*Realidad y fantasía en Balzac* es publicado el mismo año que *Literatura argentina y realidad política*) centraremos el análisis en *Heraldos de la verdad*. Muchas de las ideas centrales de este estudio seminal sobre Balzac aparecen de todas formas en la suma analítica publicada por Martínez Estrada en 1964.

selecta" *Los comediantes sin saberlo*[28]. El mismo Zamora, ya en la Cooperativa Editorial Claridad, publica en 1941 una ingente antología, *La sabiduría de Balzac*[29], y un estudio de Artemio Moreno, *El mundo de* La Comedia humana. La antología aprovecha la dimensión gnómica de la textualidad balzaciana para ofrecer un compendio de proverbios organizados temáticamente; el estudio no duda en proyectar los diagnósticos de Balzac al presente argentino, puesto que "la novela es un superorganismo de la realidad, una realidad lúcidamente organizada, poéticamente desenvuelta"[30]. Ambos textos comparten, como puede verse, el postulado según el cual *La Comedia humana* es la radiografía fiel de una realidad universal.

A esto hay que añadir la progresiva construcción de una doxa que ve en Balzac un demiurgo y en la obra, una metáfora de la Argentina: "*La Comedia humana,* fecunda y generosa como nuestra tierra"[31]. Una serie de biografías editadas en los años cuarenta confirman esta visión de un Balzac pasional y omnipotente[32]; cunde incluso la analogía napoleónica. En 1944 la editorial Sophos publica un texto póstumo de Balzac, *Napoleón. Máximas y pensamientos*, con un prefacio titulado "Restitución" que cita de entrada al Balzac de la desmesura: "Lo que él comenzó con la espada lo terminaré yo con la pluma"[33]. La comparación napoleónica se vuelve estereotipo y el centenario de la muerte del autor en 1950 da lugar a homenajes en los diarios donde se compara "al coloso al fin vencido por la muerte con el Emperador"[34]. En este sentido, cuando Viñas describe en "El viaje balzaciano" a un Sarmiento tomado por una *convicción titánica de omnipotencia,* por *la desmesura*, por un *explícito titanismo*; cuando sostiene que Sarmiento, *hombre fáustico, empieza a sentirse demiurgo* (*no hay nada que se le escape, tiene fe en su capacidad totalizadora* -36 y s.), está respondiendo, también, a un imaginario que surge de la recepción de Balzac en la Argentina; que es, indirectamente, corolario de esa recepción.

Paralelamente a estas lecturas políticas y mitificantes, se publican en Buenos Aires cantidad de textos balzacianos. "La muy célebre tribu de salvajes en las afueras de Buenos Aires"[35] cuyo oro buscaba Gobseck empieza, en los años cuarenta, a hacer un poco de oro con Balzac: cinco ediciones de *El lirio en el valle*[36] entre el 44 y el 49, otras tantas de *Eugenia Grandet*[37], cinco más de *La piel de zapa*[38] (o *La piel de onagro*), cuatro de *Los pequeños burgueses*[39], etc. Los paratextos explicativos que enmarcan estas ediciones comerciales reproducen el tópico del autor cartógrafo de la realidad social: "dotado de una fecunda imaginación creadora y de una facultad de observación minuciosa de las más fecundas realidades"[40], Balzac recrea, en consecuencia, "doce mil páginas de realidad compacta"[41]. Este consenso crítico que diluye el filtro entre ficción y realidad no es exclusivo de las presentaciones comerciales o de las lecturas de Claridad: aparece en todo tipo de soportes, incluso los de la derecha liberal. En 1950, con motivo del centenario de la muerte de Balzac, *La Nación* publica una serie de artículos de homenaje firmados por Claude Pierre-Utard que celebran en los textos del "jabalí gozoso" un "poder de alucinación tan fuerte que al leer las obras uno se pregunta siempre 'si eso ha sucedido'"[42]. Es en nombre de ese poder de sugestión que Utard condena la filosofía subyacente: a Balzac "se lo siente cómplice de los animales de presa por la admiración y la impunidad de que a fin de cuentas gozan"; "subyugado por los grandes tiburones", describe un mundo donde "la ambición interna obra en función inversa de la igualdad exterior y el dinero se ha convertido en la sangre, la savia de esta vida social". El peligro surge, en definitiva, de un "pintor de la vida" para quien la vida es "mucho más espectáculo que explicación"; en la capacidad de recrear ese espectáculo está el riesgo señalado por el artículo, cuyo elocuente título es "El pesimismo desmoralizador de 'La Comédie humaine'"[43].

El presupuesto crítico que equipara la realidad con la ficción y al novelista con el observador de la sociedad, recorre de manera sistemática y sutil el estudio de Martínez Estrada, "Balzac, filósofo y metafísico", incluido en 1957 en *Heraldos de la verdad*[44]:

28. *Los comediantes sin saberlo*, s/trad., *Los Pensadores*, año 1, n° 13, julio 1922.

29. Alberto José Vaccaro, *La sabiduría de Balzac,* Ediciones Antonio Zamora, 1950, 631 p.

30. Artemio Moreno, *Balzac. El Mundo de* La Comedia Humana, Cooperativa Editorial Claridad, 1941, p. 14.

31. Claude Pierre-Utard, "Balzac, heraldo de las pasiones humanas triunfantes", *La Nación*, 14 de mayo de 1950, 2nda secc., p. 1.

32. Por ejemplo la de Benjamin René, *Balzac: (vida prodigiosa)*, Santiago Rueda, 1944 o la de Robert Neumann, *Vida pasional de seis genios: Goethe - Shelley - Byron - Dostoievsky - Strindberg - Balzac*, Argonauta, 1945. *(continúa en página 49)*

33. Honorato de Balzac, *Napoleón. Máximas y pensamientos*¸ Sophos, 1944, p. 7.

34. Claude Pierre-Utard, *ibidem.*

35. *Pl.*, t. II, p. 967. Para un análisis más detallado de esta recepción de Balzac por la intelectualidad de izquierda, ver Magdalena Cámpora, "*Une grande image du présent. Balzac lecteur imprévu de l'Argentine (1940-1950)*", *L'année balzacienne 2011,* Presses Universitaires de France, (2011) Vol. 12, p. 483-510.

36. Tor, 1944, s/trad.; Argonauta, 1944, s/trad.; Espasa-Calpe Argentina, 1947 (reed. 1948), s/trad.; Sopena, 1953, trad. Santiago Cunchillos; Kraft, 1955, s/trad.

37. Grandes Autores, 1944, s/trad.; Tor, 1946, s/trad.; Molino Argentina, 1946, s/trad.; Acme Agency, 1947, s/trad.; Sopena, 1949, s/trad.

38. Sopena, 1940 trad. Francisco Ugarte; Atlántida, 1940, versión abrev. Francisco Ayala; Grandes Autores, 1943; Tor, 1946; Ramón Sopena : Reunidas, 1947.

39. *Los pequeños burgueses*, trad. J. Lino Novás Calvo, 4 ed entre 1939 et 1945.

40. Nota biográfica sin firma al inicio *Maese Cornelio* (Buenos Aires, Croquis, 1941, p. 8).

41. Jorge Ortiz Barilli, "Prólogo", *El lirio en el valle*, Buenos Aires, Acme Agency, 1947, p. 10.

42. "Balzac, heraldo de las pasiones humanas triunfantes", *La Nación*, 14 de mayo de 1950, 2nda secc., p. 1.

43. *La Nación*, 30 de abril de 1950, 2nda secc., p. 2.

44. *Heraldos de la verdad. Montaigne, Balzac, Nietzsche*, Buenos Aires, Nova, 1957, pp. 97-156.

> [Balzac] Inventaba con la técnica con que la naturaleza configura. Su dramaturgia es, efectivamente, una demiurgia, como lo es la de todos los grandes creadores, y la palabra creación aplicada a su obra tiene exactamente el mismo sentido que aplicada a la obra de Dios (105).
>
> Lo que toma Balzac como arquetipos de la acción social son esos genes que mantienen la unidad la unidad psicológica de la especie a través de infinitos seres individualísimos. [...] Casi siempre nos cuenta lo que ya hemos oído, y nos interesa porque se volverá a contar muchas veces más y porque sabemos íntimamente que "es cierto". (135)

Esta capacidad de invención resulta de un poder especial de visión, que Balzac tematiza con frecuencia (los textos más ilustrativos son *Louis Lambert* y *Facino Cane*) y que Martínez Estrada resemantiza como el "examen minucioso de lo imponderable", como la "técnica de lo microscópico" (114). Lo interesante es que aquello que Viñas denosta en Martínez Estrada, la forma de mirar, de escudriñar entendiendo y sin involucrarse –"los ojos de Martínez Estrada no opinan, no juzgan; se limitan a ver y a narrar lo que ven[45]"– Martínez Estrada lo celebra en Balzac: "un filósofo es siempre un observador, y no hay duda de que el ojo es anterior al cerebro, y más perfecto" (101); "la intuición se relaciona con la percepción directa más que con el razonamiento, y para Balzac el metafísico se confunde con el contemplador" (109). Ahora bien, detrás de "los geniales presentimientos" (152) hay un método y un sistema, que Martínez Estrada busca revelar.

45. Raquel Weinbaum (pseud. de David Viñas), "Los ojos de Martínez Estrada", *Contorno*, n°4, dic. 1954, p. 1 (*Contorno*, edición facsimilar, BN, 2007, p. 41).

Como en todo ejercicio analítico, se trata, pues, de identificar recursos; uno de ellos es el tipológico, al que Martínez Estrada vuelve recurrentemente: "Balzac percibe [...] que la función social se divide en modelos-tipos, en clases, órdenes, familias, géneros, o en grupos, familias, vocaciones, intereses (que es lo mismo)" (112); "tanto las especies animales cuanto las biografías varían poco, pues se generan en arquetipos o invariantes, y es preciso admitir para la vida social elementos estructurales organizadores" (122), de ahí que "en la cosmovisión de Balzac coexistan dos planos: el de los invariantes (sustancia) y el de los compuestos cambiantes (facultades)" (116). En la medida en que sintetizan ficcionalmente en un solo personaje una serie de rasgos abstractos (*componer tipos reuniendo rasgos de varios caracteres homogéneos*, había definido Balzac), los tipos y las tipologías que los ordenan son resúmenes seductores, abstracciones de alto poder retórico.

Desde un punto de vista metodológico, sin embargo, esto resulta problemático para las ciencias humanas. Las tipologías en el discurso histórico, por ejemplo, suponen abstracciones de generalidad cuestionable –"abstracciones intuitivas" (161) escribe Paul Veyne[46]– que no están separadas de la singularidad de los fenómenos como lo estarían una ley física o química, si bien mantienen el aspecto generalizador del concepto. En eso reside, justamente, su poder de seducción, que Veyne (en tanto historiador) censura por motivos evidentes –el primero de ellos, su proximidad con la ficción, que construye tipos a partir de casos únicos y que luego aspira a la generalidad, muchas veces con éxito: *es un Quijote, es un Rastignac*. Pero aquello que el método histórico rechaza ("la idea de usar una tipología" zanja Veyne, "es un mito cientificista" –167), es en literatura una posibilidad, como se comprueba con Balzac y como se comprueba, también, con Martínez Estrada, que en el primero (*Radiografía de la Pampa*) y en el último de sus ensayos publicados (*Realidad y fantasía en Balzac*) recurre a la tipología como procedimiento expositivo[47]. Martínez Estrada mide las proyecciones retóricas de la tipología aplicada al análisis de fenómenos sociales e históricos; percibe, además, que esa fuerza argumentativa se potencia singularmente cuando aparece en un marco ficcional. Es ése, de hecho, uno de los objetivos de "Balzac, filósofo y metafísico": demostrar cómo la "nueva concepción del mundo y

46. "Théories, Types, Concepts", en *Comment on écrit l'histoire*, pp. 161-193.

47. Para una crítica del uso ficcionalizado de las tipologías en *Radiografía de la Pampa* que va en el mismo sentido de Paul Veyne, ver el artículo de Alfredo Rubione, "Valor hermenéutico de las categorías tipológicas en *Radiografía de la Pampa*", en *Actas del Segundo Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 1996, pp. 201-205.

de la vida" que surge del conjunto de novelas "[nos] acerca un poco más a nuestra ansia de comprender el drama que vivimos" (156). No hay, en este sentido, limitaciones o complejos de naturaleza epistemológica en el uso del recurso: el tipo es el resumen eficaz de toda una intriga y la cercanía con la ficción (que ese resumen implica) potencia la fuerza del análisis.

El método envuelve el estudio de Viñas. O por decirlo de otro modo: la conciencia del poder retórico-persuasivo de la tipología, así como sus lazos con la ficción, tienen en Martínez Estrada un antecedente. El recurso a la tipología resulta económico, además, en tanto permite resumir conceptos a lo largo del tiempo y reformular productivamente series que acarrean en un solo nombre toda una intriga. La tipología Sarmiento-Rastignac reaparecerá de hecho periódicamente en la obra crítica de Viñas, por ejemplo en uno de los "incidentes provocativos" de Sarmiento en *De Sarmiento a Dios*:

> Y si el ímpetu de Balzac lo había apasionado, los personajes de Fenimore Cooper le servían de ejemplos más cercanos y utilizables. Rastignac podía ser un pariente más próximo y exasperado y, por su furor de existir como por su dandismo urbano, un precursor de sus propias *flâneries ;* pero Natty Bumpoo, a través de sus diferentes nombres, se compaginaba más fluidamente con sus rústicas tipologías. (13)

Este recurso a la tipología, escribe un poco más adelante, "corroboraría por algún envés simbólico la extensa narración del viaje que se empezaba a recorrer" (13). La tipología como modelización, como filtro que ordena la historia, como verificación simbólica de aquello que se relata, como instrumento de economía narrativa: a pesar de la reticencia tantas veces declarada, el método empleado por Viñas lo inscribe en una tradición ensayística que remite a Martínez Estrada, con quien comparte, por lo demás, el *daimon* balzaciano.

Digamos, ya para terminar, que la tutela balzaciana es indirectamente una toma de posición respecto de la intelectualidad de la época. Una toma de posición que supone un acercamiento y una distancia: un acercamiento, vía Balzac y la tipología, a Martínez Estrada, y un distanciamiento de los murmuradores argentinos de Balzac. El primero de ellos, Borges, para quien Balzac es muchas (malas) cosas: el productor de "apaisadas enciclopedias o prontuarios de la vida total[48]" y el redactor de "novelas estadísticas o etnográficas[49]"; uno de los agentes de la novela psicológica que obvia el argumento[50]; un motivo suficiente para polemizar con Caillois en torno a la novela policial en *Sur*[51]; una coartada falaz que la intelectualidad de izquierda de los años cuarenta usa para postular la supuesta transparencia entre realidad y relato. En este orden de cosas, cuando Viñas elige a Balzac como modelo explícito del viaje de Sarmiento, cuando aplica el método tipológico que está en el centro de *La Comedia humana*, cuando retoma la dinámica narrativa de sus novelas, está tejiendo (consciente o inconscientemente) lazos con Martínez Estrada; está refutando, por interpósita persona, a Borges, y está ratificando, por último, la recepción de la intelectualidad de izquierda, que ve en Balzac un traductor principal de la realidad y de sus dialécticas[52].

No se trata, con el seguimiento del hilo Rastignac, de dar cuenta de las aristas del pensamiento de Viñas, sino de ver cómo un imaginario ficcional contextualizable (acá, el balzaciano) puede alimentar nociones y propuestas críticas. Se trata, además, de ver cómo algunos conceptos teóricos se valen de una sintaxis narrativa y de un conjunto de procedimientos (discurso indirecto libre, materialización de la voz, intertextualidad) que remiten a una lógica ficcional. Mediante estos tópicos y modelos novelescos, Viñas interpela el imaginario del lector desde un lugar anterior a la exposición teórica, al tiempo que constituye núcleos de saber cuya pregnancia se vuelve mucho más densa debido, precisamente, al sustrato ficcional. Podríamos incluso arriesgar que gran parte de la fortuna crítica de "La mirada a Europa" nace de esa dinámica, lo

48. "Definición de Cansinos Asséns", *Martín Fierro*, 2ª época, nº 12-13, oct.–nov. 1924, recogido en *Inquisiciones* [1925], Alianza editorial, 2008, p. 50.

49. "Vindicación de 'Bouvard et Pécuchet'" (*La Nación*, 14 noviembre 1954, recogido en *Discusión* [1957], *OC I*, Emecé, 1989, p. 262). Los adjetivos lapidarios son de Flaubert; Borges cita de memoria y modifica: (Balzac) escribió una novela sobre la química, otra sobre el banco, otra sobre la imprenta. [...] Las habrá luego sobre todos los oficios y sobre todas las provincias, y también sobre todas las ciudades y sobre los pisos de cada casa y sobre cada individuo, y eso ya no será literatura, sino estadísticas o etnografía". (*Bouvard et Pécuchet*, Claudine Gothot-Mersch (ed.), París, Gallimard, 1979, p. 205).

50. Ver al respecto el prólogo de *La invención de Morel* [1940] (Buenos Aires, Booket, 2009, p. 9): "Anota con justicia Ortega y Gasset que la "psicología" de Balzac no nos satisface; lo mismo cabe anotar de sus argumentos."

51. Para un análisis de esa polémica, ver Annick Louis, "Caillois-Borges, ou qu'est-ce qui s'est passé?", en *Diagonales sur Roger Caillois, Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Jean-Patrice Courtois e Isabelle Krzywkowski (eds.), Paris, Éditions L'improviste, 2002, pp. 81-101.

52. Viñas se inserta de esta manera en una tradición que comienza con Zamora y que también incluye a Urondo, cuyo entusiasmo por Balzac es conocido: "A los quince años me tuvieron que operar de una pierna y al tener que permanecer en cama me entretuve con la "Comedia humana". Los resultados están a la vista: soy un paranoico...

(continúa en página 49)

que lleva a interrogarse por el delicado equilibrio que se establece en el ensayo (tal como lo practica Viñas) entre crítica, historia y ficción; podríamos arriesgar también que este proceso de modelización es, indirectamente, una celebración de la autonomía de la literatura, de sus leyes y de sus lógicas inmanentes. En cualquier caso, este segmento de *Literatura argentina y realidad política* aprovecha la función fabuladora, la capacidad expositiva de la ficción, sus reverberaciones y "refracciones", así como algunos de sus modos de expresión. Queda por determinar si esta porosidad entre ficción y crítica, que redunda en la condensación de la figura tipo, pertenece al estilo de Viñas o al género del ensayo.

Notas

4. María Pía López explica el sorprendente salto comparativo con una definición genérica: el ensayo, sostiene, cuenta con "las libertades necesarias para generar [estos] desvíos y originalidades que *obligan a levantar la vista*" ("Anarquismo del estilo", *Prismas*, *Revista de historia intelectual*, 14, 2010, pp. 151-156. Ver también, de la misma autora, "David Viñas, la materia del ensayo", *La Biblioteca*, 1, 2005, pp. 151-158). Sin embargo su propio análisis del fragmento remite a una forma de cuestionamiento de las categorías cognoscitivas que está más cerca de la ficción que del ensayo: "¿Puede la gravedad personal inscribirse en la evitación de otras acentuaciones gramaticales? La idea es tan esquiva a una comprobación como resultado de una intuición extraordinaria, que obliga a considerar las evidencias dispersas y sensibles" ("Anarquismo del estilo", p. 155). La afirmación de Viñas sobre la gravedad fonética y temperamental de Belgrano es *indemostrable y convincente* a la vez; esa dinámica tira el texto hacia una lógica ficcional, donde las leyes de la analogía valen como ley causal. *(En página 38)*

32. Por ejemplo la de Benjamin René, *Balzac: (vida prodigiosa)*, Santiago Rueda, 1944 o la de Robert Neumann, *Vida pasional de seis genios: Goethe - Shelley - Byron - Dostoievsky - Strindberg - Balzac*, Argonauta, 1945. Las más presentes y reeditadas son las de Stefan Zweig: *Tres maestros: Balzac–Dickens–Dostoiewski*, Tor, 1941; *La pasión creadora : artistas, poetas, novelistas y críticos*, Claridad, 1946; *Balzac*, Jackson, 1948. A fines de los cincuenta aparece la biografía de Torres Bodet, que insiste con el imaginario del titanismo, por ejemplo: "Allí, entre las frondas del Père-Lachaise, [Balzac] había paseado largamente durante su juventud [...] Allí, uno de sus personajes, acaso él mismo encarnado en el cuerpo de Eugène de Rastignac [...] París hizo caso al reto...". (*Balzac*, Buenos Aires, México, FCE, 1959, pp. 66-67. Ver también el cap. XII, "Vitalidad del novelista"). *(En página 46)*

52. Viñas se inserta de esta manera en una tradición que comienza con Zamora y que también incluye a Urondo, cuyo entusiasmo por Balzac es conocido: "A los quince años me tuvieron que operar de una pierna y al tener que permanecer en cama me entretuve con la "Comedia humana". Los resultados están a la vista: soy un paranoico. Pero sí con su moraleja: siempre conviene enfermarse de un pie para leer a Balzac. [...] ¿Te das cuenta todo lo que podés contar vos? –interviene Zulema [...]" (Sección "¡Hogar, dulce hogar!", "Zulema Katz - Francisco Urondo", *La Razón*, 28 de octubre de 1962, p. 8). Según Osvaldo Aguirre, Urondo

estaba leyendo la obra completa de Balzac para "un ensayo por encargo que no llegó a escribir" cuando fue detenido en febrero del 73 (Introducción a *Francisco Urondo, Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*, Mansalva, Buenos Aires, 2009, p. 14). *(En página 48)*