

Arnulfo o los infortunios de un príncipe (1987)
de Daniel Guebel,
y el medievalismo postmoderno argentino

Eva Lencina
CONICET – UNT
José Agustín Conde De Boeck
CONICET – UNT
Argentina

XII Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Jujuy
Septiembre 2015

De las caballerías queda poco más que literatura.
Jorge Dorio y Martín Caparrós,
“Caballerías”¹.

Introducción

En el marco de una investigación sobre la revista *Babel* (1988-1991), órgano que nucleó a uno de los grupos literarios más relevantes de la literatura argentina del período de post-dictadura, realizaremos un análisis de la primera novela de Daniel Guebel, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987).

El medievalismo - entendido como la representación discursiva y/o plástica, con fines estéticos, de la Edad Media - ha tenido una amplia trayectoria en la tradición literaria argentina, desde el medievalismo modernista de Lugones y Jaimes Freyre hasta el medievalismo intelectualista de los autores vinculados a la revista *Sur*, como Borges y Mujica Lainez, pasando por las muestras de este interés para postmodernistas como Enrique Banchs o martinfierristas como Marechal o Francisco Luis Bernárdez.

En los años ochenta, el autodenominado grupo “Shanghai” (fundador de la revista *Babel*) destacó en el campo literario por la producción de una serie de novelas consideradas “exóticas” y atípicas, muchas de las cuales reponían, en clave experimental y postmoderna, tanto un cierto “imperativo de la invención” (al decir de Sandra Contreras) como las convenciones de géneros novelescos supuestamente perimidos o bien arrinconados en la cultura de masas, como la novela de aventuras, la novela erótica,

el policial negro o la novela de terror. En el marco de estas experimentaciones, el recurso de la imitación estilística estuvo a la orden del día. Tal es así que la primera obra de Daniel Guebel propone la escritura de una novela de caballería medievalizante, casi a modo de ejercicio filológico, fraguada en los bordes de la novela de aventuras, la novela erótica y la picaresca. La obra constituye un aluvión de narraciones entrelazadas y una sucesión bizantina de episodios imaginativos. Entre el humor, la ironía y un lenguaje delirante que contemporiza con las aperturas receptivas introducidas por César Aira y Alberto Laiseca, Guebel propone una extraña parodia que, si bien fue leída a menudo como una torcida y exótica parábola de la realidad nacional, en realidad plantea una proliferación narrativa que parece poner en duda la posibilidad misma de la narrar.

El problema fundamental que hemos abordado es el de la hibridación discursiva que da forma a esta primera novela de Guebel. Para ello investigamos las estrategias discursivas a través de las cuales el autor construye una serie de continuidades y rupturas con las formas de representación de lo medieval en la tradición literaria argentina. A modo de sustento teórico-metodológico hemos utilizado herramientas provenientes de la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette, el Análisis Crítico del Discurso y la Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu. Como resultados hemos encontrado en el texto un uso particular de las convenciones genéricas parodiadas (las de la novela de caballerías), así como una adaptación de las mismas a los intereses literarios postmodernos y experimentales de su grupo de pertenencia. Hemos contrastado estos resultados con los debates surgidos a fines de los ochenta en torno a la novela de Guebel y a la actividad literaria de los autores de *Babel*. Finalmente, proponemos a modo de conclusión y también a modo de discusión con cierto sector de la crítica, la necesidad de una lectura matizada en lo que respecta a la voluntad de leer representaciones políticas cifradas en el texto y supuestamente ocultas detrás de un mundo narrado que sólo aparenta ser exótico y evadido de su contexto social de producción. En resumidas cuentas, nuestro interés se concentra en la impugnación del reduccionismo alegórico con que desde algunas orientaciones de la crítica se insiste en leer el programa literario propuesto por el sistema de novelas “raras” derivado del grupo “Shanghai”.

1. *Arnulfo* y el medievalismo argentino

Tal como lo demuestra Rodríguez Temperley, el medievalismo literario en Argentina está estrechamente relacionado, por un lado, con el sistema de asociaciones intelectuales y religiosas con las que se construye el nacionalismo conservador argentino desde el romanticismo hasta la época del Centenario (que vinculara el proyecto civilizatorio americano a la construcción de un sistema educativo humanístico y europeizante de reminiscencias escolásticas), y, por el otro, con la fecunda actividad filológica que acompaña el desarrollo del ámbito académico nacional. En este marco, si se hiciera una periodización de los medievalismos de la tradición literaria argentina, sería insoslayable la mención del medievalismo modernista de Lugones (a través de los valores caballerescos y cristianos defendidos en ensayos como *El imperio jesuítico* o *El ideal caballeresco*) y Jaimes Freyre (con la épica nórdica de su *Castalia bárbara*), del medievalismo postmodernista de Enrique Banchs (con su simbolismo intimista tomado de los trovadores provenzales y de los cancioneros medievales españoles), del martinfierrista de Leopoldo Marechal (la alegoría y el mester de clerecía de su *Laberinto de amor*, la escolástica de su *Ascenso y descenso del alma por la belleza* o el influjo de la *Divina Comedia* en su *Adán Buenosayres*) y Francisco Luis Bernárdez (con su representación del amor cortés bajo una filológica imitación del estilo galaico-portugués) y, finalmente, del medievalismo del grupo de *Sur*, con sus representantes en Borges (a través de los motivos de la metafísica como literatura fantástica, la cábala judía, las sagas islandesas) y Mujica Lainez (con su preciosista y barroca novela *El unicornio*)². Es a este sistema que podría adosársele modestamente un efímero medievalismo representado por la novela de Guebel, al que puede denominarse medievalismo postmoderno o babelista, donde son notas características la parodia, el exotismo, la sátira cifrada, la metaliteratura y, en algún punto, la despolitización del referente. Si *Arnulfo* de Guebel (y no pocas narraciones de Alberto Laiseca) representa un uso experimental y paródico de lo medieval, cabe destacar de todas formas la evidente cercanía de este recurso con la herencia de *Sur*.

Si los medievalismos modernista, postmodernista y martinfierrista buscan, en cierto sentido, la apropiación ideológica o estética de una cosmovisión medieval (el

neoplátonico amor cortés trovadoresco o la vena épico-religiosa), tanto en Borges como en Mujica Lainez, en tanto cualidad propia del cosmopolitismo de sus poéticas, lo medieval aparece como un espacio de representación entre muchos otros (en ambos autores abundan las ambientaciones en espacios y tiempos diversos), y si lo medieval en Borges se convierte en índice de sus propios intereses filosóficos y literarios (pensemos en “Los teólogos”), erigiéndose la estrategia discursiva en un evidente experimentalismo, Mujica Lainez con *El unicornio* (1965) juega con la forma narrativa para producir un espectro complejísimo de representaciones estereotípicas de lo medieval. Es así que, a diferencia de las generaciones anteriores, las poéticas de Borges y Mujica Lainez, como emblemas de la generación surista, plantean una experimentación formal cuya modernidad, en los autores de *Babel*, será proyectada hacia lo postmoderno (acaso la descripción preciosista y la onomástica recargada de *Arnulfo* podrían leerse como parodias del barroquismo de Mujica Lainez). Sin embargo, en ambas estéticas se mantendrá la profunda voluntad novelesca y antirrealista, así como la proliferación cosmopolita (babélica, podría decirse) de diversos escenarios literarios.

Es en este marco que puede leerse como manifiesto generacional aquella reedición que se hiciera en las páginas de *Babel* del ensayo programático de Borges, “El escritor argentino y la tradición”, cuya tesis fundamental, al rechazar la restricción temática de la literatura argentina a los escenarios nacionales o al ámbito de lo hispánico, afirma que “nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos”.

Si bien *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, de Daniel Guebel, tal como ocurre con las primeras novelas babelistas, expresa esta forma cosmopolita de la argentinidad literaria, también establece una ruptura con el borgeanismo, lo cual justamente le ha permitido a Graciela Montaldo³ acuñar el término “contraborgeano” para explicar la actitud de juvenil admiración irreverente con la que ciertos textos aparecidos en los ochenta lidian con el peso de la figura de Borges. Montaldo afirma que existe una serie de obras publicadas en los ochenta⁴ que, aunque mantenga el axioma borgeano del exotismo de los escenarios y la ausencia de color local argentino⁵, repone en el centro de la producción literaria un género que Borges arrojara al margen del canon: la novela de aventuras. Y al intelectualismo borgeano, estos “nuevos” textos

añaden lo que Sandra Contreras, para definir el proyecto creador de César Aira, denomina “imperativo de la invención”.

Si Borges polemizaba con los nacionalistas, Guebel y los escritores del grupo “Shanghai” toman la posta medio siglo después y polemizan con los escritores del realismo comprometido y militante de los años sesenta y setenta. De esta manera, se construye una poética evasiva de los temas nacionales, pero que inevitablemente queda impregnada por cierta agenda política ineludible, síntoma de una época y de una generación que ha perdido la ingenuidad ideológica.

Si bien eligen polemizar con el realismo (sea militante o mágico), son herederos a regañadientes del tic alegorizante surgido en las novelas de comienzos de los ochenta (Piglia, Saer, Moyano, Martini, etc.). Más adelante veremos cómo el exotismo babelista construye su particular manera de representar la realidad nacional y cómo en este aspecto se diferencia de la tradición centrada en el recurso de la alegoría.

2. Los laberintos incestuosos de *Arnulfo*

Leída como experimento frívolo, propio de una generación de dandys “sin proyecto”⁶, como mera “pirotecnia del lenguaje”⁷, saturada de cierta impostura de autoconciencia literaria, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* es una obra que inaugura el proyecto creador de Daniel Guebel (aunque el autor se apresurara a desligarse de esta obra de juventud, publicada tardíamente⁸ y sintomáticamente nunca reeditada), a la vez que forma parte de los textos del grupo “Shanghai”⁹ que, junto a otros de Marcelo Cohen, Alberto Laiseca y César Aira, anticiparon el canon propuesto desde *Babel*.

Bajo el disfraz genérico de un libro de caballerías, la novela narra las peripecias de un joven de secreto origen noble, Arnulfo de Montgolfier¹⁰, quien al enterarse de su ascendencia partirá en busca de la corona que le fue negada por la conspiración de su ambicioso tío¹¹. De más está señalar el elemento shakespeariano como sustrato de la historia, el cual se ve acentuado por el autor en un paratexto y un intertexto que remiten respectivamente a *Hamlet* y *Otelo*¹².

A partir de aquí la trama se vuelca hacia una incesante red de intrigas, jalonadas por una serie de cruentos episodios escatológicos y pornográficos, que acerca la obra a los recursos de la novela romántica de aventuras, así como a la picaresca barroca y al llamado “erotismo negro” del Marqués de Sade. De hecho, el título de esta obra de Guebel logra fundir los semas de la novela de caballerías (especialmente en el nombre altisonante del protagonista) con la estructura de un célebre título del marqués: *Justine o los infortunios de la virtud* (1791). Esta estructura de sintagma nominal disyuntivo, como tendencia estilística paratextual, aparece también en el título de la primera novela de Martín Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984). En el caso de *Arnulfo*, el lexema “infortunios” logra la ambigüedad perfecta entre la connotación a la novela de aventuras y la asociación con los “infortunios” sexuales y degradantes de la joven Justine en la novela del Marqués de Sade.

La voz narradora se equipara al punto de vista del lector en lo referente a la verdad de los hechos de manera que la seguidilla de intrigas incestuosas nunca termina de resolverse, ornamentando simplemente el camino de Arnulfo hacia el encuentro final con su madre (encuentro que, por su carácter incestuoso, constituye un guiño psicoanalítico, tal como afirma Kliagine¹³ y como refrenda el propio Guebel¹⁴ al referirse a “La novela familiar del neurótico” de Sigmund Freud como clave de lectura para su novela¹⁵).

La obra utiliza constantemente recursos experimentales con los que el narrador interpela al lector de manera metaliteraria para reflexionar sobre el devenir de la trama, la complejidad de la intriga o para intentar esclarecerla (irónicamente, ya que ésta nunca llega a desenredarse del todo). Así, por ejemplo, el capítulo VIII (subtitulado “Escrito para aclarar dudas que pudieran haber surgido durante la lectura del capítulo anterior”), el narrador propone, a través de un *racconto*, un sistema de hipótesis y sub-hipótesis en torno a un confuso hecho de violación del que podrían derivarse diversas interpretaciones sobre la legitimidad nobiliaria de los descendientes. A su vez, el capítulo VII incluye un *Dramatis Personae*, imitando el recurso teatral, con la finalidad de realizar un balance de la ya entonces intrincada historia.

Por lo demás, la novela se divide en dos grandes macrosegmentos. El primero, titulado “Pasión y virtud”, se subdivide en veinticinco capítulos, subtitulados con

copetes al estilo de la novela barroca española (introducidos por fórmulas como “Aquí se trata de” o “Donde se narra”); el segundo, “Ser y parecer (Los papeles de un príncipe)” está compuesto por los testimonios de tres personajes de la novela. El relato está dominado por un narrador extradiegético de oscilante omnisciencia (exceptuando los narradores protagonistas de la segunda parte y los momentos metaliterarios en que irrumpe una primera persona perteneciente al narrador) que utiliza la analepsis y la prolepsis para propiciar efectos novelescos, en especial la anagnórisis en el lector con respecto a algunas de las intrigas.

Cabe señalar aquí que la “intriga irresoluta” sería la estructura significativa de las primeras obras de Guebel (*Arnulfo*, *La perla del emperador*, *Los elementales*): en *Arnulfo* a partir de una paródica y absurda complicación de la trama que, al interesarse sólo en los efectos semiológicos de la invención novelesca, abandona todo afán de resolución; en *La perla del emperador*, acaso la novela exótica más representativa de su generación, el dispositivo se complejiza al distribuir el avance de la trama en sucesivos y concéntricos relatos enmarcados que, en lugar de cerrarse, sólo dan paso a otros, produciendo como resultado una novela hipodiegética donde todos los cabos quedan sueltos y nunca se retorna al relato primero; en *Los elementales*, extraña sátira acerca del conocimiento humano, la intriga irresoluta no se sustenta en la parodia al invencionismo novelesco o en el recurso de una estructura diegética abierta, sino que se proyecta hacia la profundidad filosófica del relato: un enigma cuyo movimiento en lugar de dirigirse hacia su resolución, quiebra el código hermenéutico del texto para intensificar incesantemente el misterio, sin ceder nunca en el progresivo aumento del enigma.

Aún así, en las tres obras se reproduce ese gesto típicamente aireano, aunque con una iteratividad infinitamente más obsesiva que en Aira¹⁶, de no detenerse ante nada, de hacer avanzar el relato sin procurar saldar cuentas con el lector en lo que respecta a conclusiones o revelaciones. En este mismo marco de intriga irresoluta, Guebel situará su extraña obra (ensayo literario o ficción sustentada en una documentación no distorsionada) titulada *El caso Voynich* (2009), donde el misterio de un manuscrito indecifrabable da lugar a la narración novelesca de los diversos e infructuosos métodos que se han utilizado para decodificar aquel enigma.

Ahora bien, en la época de su primera recepción crítica, y al no poder aún identificarse la “intriga irresoluta” como un recurso propio de la obra de Guebel, algunos críticos resaltaron lo desafortunado de la estrategia narrativa e impugnaron la complacencia vacía del gesto “posmoderno”:

Nunca se logra ordenar esta maraña porque la historia, las historias, no terminan ni se completan. Nunca se puede entender bien a qué se refiere el autor. Terrible. Pero él, lejos de ocuparse de la salud de su lector, se las ingenia para aparecer con suma frecuencia e interpelarlo, en forma modernísima. Por otra parte, no se escatima elogios por lo bien encaminada que, a su juicio, está la novela. Y no sólo anticipa hechos que no concreta en cuanto a resolución sino que los complica con la inclusión de elementos nuevos. (Si usa alguna técnica podría decirse que es la del aluvión). (Molinari)

Demasiada imaginación adolescente y pretensiones de sarcasmo, pero prácticamente no hay agudeza o profundidad de sentimiento. (Kliagine 1988b; la traducción es nuestra)

Es inevitable notar cómo este efecto de recepción coincide con los prejuicios contra lo postmoderno (a veces más o menos justificados) con los que se acogiera el programa estético de César Aira en los ochenta, especialmente desde un órgano crítico como *Punto de vista*, representativo de la tendencia moderna y alegórica de la nueva literatura argentina de aquel momento, cuyo canon se sustentaba en el paradigma Piglia-Saer¹⁷.

3. El impudor del pornógrafo y la escatología barroca

Es indudable que desde el punto de vista de las críticas negativas a la novela, no es lo escabroso de sus descripciones pornográficas lo que suscita el rechazo, sino más bien la vana pretensión juvenil de escandalizar:

Guebel introduce al lector desaprensivo por los vericuetos de una hiperbólica trama de incestos, violaciones y demás ejercicios (supuestamente) eróticos. [...] La escritura genera una picaresca desmesurada y trivial. (Kliagine 1988b)

Si John Cleeland (“Fanny Hill”), el abate de Rabelais y el Marqués de Sade leyeran esta novela es probable que se fastidiaran. Arnulfo...

reúne la dosis de erotismo, desbordes de toda laya y también la crueldad que caracterizaron a los autores nombrados.

Lo que lamentablemente no congregan sus páginas es la dosis de calidad que toda pieza literaria requiere, sea cual fuere su género y su ubicación en el tiempo. (Molinari)

Toda la novela plantea un humorístico *crescendo* de impudicia y libertinaje, más humorístico cuanto mayor es el estilo eufemístico y culterano de las descripciones:

El cochero, brioso como un caballo, había hecho uso repetidas veces del sitio no-natural (demostrando sobradamente mi convicción en su vigor). Su licor seminal bañó los narcotizados intestinos de Laetitia Ignota, llegando pequeña porción hasta el estómago, pero permaneciendo lo mucho en los terrenos gruesos del intestino e iniciando al fin, por propia inercia y solidaridad inextricable de la sustancia, su descenso lubricante. La ley de gravedad es inmutable y eterna. Si una manzana cae del árbol, ¿por qué no habrían de cumplir similar proceso la legión de corpúsculos que había liberado el cochero? Y en su descenso... ¿juraría alguien que no conocieron el tibio aire de la noche asomándose por un negro y ya no muy cerrado ventanal? Infatigables, habrán continuado su camino, triscando por diminutas sinuosidades, balanceándose en alambicados pelillos, y *cayendo en más amplia abertura...* (Guebel 1987a 39-40)

Esta intensificación sicalíptica, calcada del recurso del Marqués de Sade, parte de la pedofilia con la que la maestra de Arnulfo acosa a su adolescente pupilo, y se extiende hacia un obsceno episodio de sexo entre ancianos, la narración de una virgen que se entrega a un lascivo rey acosador, el sueño incestuoso de un padre con su hija y culmina en el incesto entre Arnulfo y su madre al final de la novela.

Podría leerse *Arnulfo* como una versión sicalíptica del tradicional camino del héroe, desde el relato de su origen noble hasta la simbiótica unión con la figura materna que actúa como desenlace. Así, por ejemplo, el alto origen del héroe épico es burlescamente invertido a un origen picaresco, donde no sólo se pone en duda la legitimidad de su nacimiento debido a lascivia de su madre, sino que, al relatarse su infancia como hijo adoptivo de dos ancianos campesinos, se intensifica el recurso escatológico y el humor negro hasta neutralizar todo vestigio de nobleza.

Episodios como los del vómito de Laetitia Ignota en el rostro de su prometido, el espantoso Friulano Filocondrio Selmer, precisamente durante la ceremonia de boda,

antes del beso, o la descripción pormenorizada del modo en que Arnulfo atiende la incontinenencia intestinal de sus padres adoptivos, fortalecen el indudable vínculo de la novela con el estilo de la picaresca española (filiación genérica que, como veremos luego, arroja cierta luz con respecto al tipo de parodia que representa el texto de Guebel).

A su vez, si nos detenemos en otro ejemplo, puede notarse cómo la escabrosa escena de sexo grotesco entre los ancianos padres adoptivos de Arnulfo, que durante el acto son asesinados de forma exageradamente violenta por éste, remite inevitablemente a la estética de Osvaldo Lamborghini, con sus plásticas composiciones de escenas orgiásticas y sórdidas. Sin embargo, Guebel proyecta lo que en Lamborghini comporta asociaciones políticas, hacia una representación exótica y acaso meramente lúdica. Así, dentro de lo que podría denominarse “continuidad exótica de Lamborghini”, puede colocarse la novela de Guebel en un mismo plano con algunas cruentas narraciones *gore* y “sodomasoporno” de Alberto Laiseca. Si pensamos particularmente en esta gerontofilia-gerontofobia en la referida escena de *Arnulfo*, el relato de Laiseca titulado “Gran caída de la indecorosa vieja” (incluido en *Matando enanos a garrotazos*, 1982) constituye un curioso mellizo literario.

4. *Arnulfo*, parodia postmoderna

Como en parte ya hemos mencionado, *Arnulfo* abunda en constantes analepsis y explicaciones, elemento típico en la novela romántica medievalista, desde Walter Scott a Víctor Hugo, Stevenson o Alejandro Dumas. Proliferan elementos tales como la construcción de árboles genealógicos, intrigas de posibles paternidades, retrotracciones hacia el pasado para explicar la razón de ciertas escenas o del comportamiento de algunos personajes, así como rasgos novelescos (incestos, bastardías, escondidos orígenes nobles y sus correspondientes anagnórisis, etc.) que han pasado desde la novela romántica hasta una cristalización literaria en la novela de aventuras.

De la novela de caballerías permanece en todo caso la tendencia a los nombres rimbombantes que remiten de forma hiperbólica (y con pseudo-latinismos) a las genealogías nobiliarias y a las connotaciones atributivas de la sonoridad respecto del

personaje al que nombran: Laetitia Ignota, Pelagio Brancato Winstock de Montgolfier, Friulano Anquistorio Selmer, Firulo Palinodio Selmersky. Guebel también toma del género parodiado la ambientación en algún reino lejano y exótico, de carácter brumoso y estereotípicamente medievalizante. Ahora bien, si las peripecias de los héroes de las novelas de caballerías se supeditan siempre sea a la moral cristiana (como en el *Libro del caballero Zifar*) o bien a una autónoma moral caballescica bajo la cual se cifra, reprimido, un cierto código erótico (como en el *Amadís de Gaula*), en *Arnulfo* los incidentes de la aventura son justificaciones para producir constantes giros humorísticos y escatológicos propios de la novela picaresca, así como un explícito repertorio de hazañas pornográficas. A su vez, se introducen complicaciones bizantinas de la intriga, más propias de la novela gótica y del medievalismo romántico. Esta degradación de un género alto¹⁸ a través de la picaresca, da forma a la parodia de la novela de Guebel, lo cual entronca, al menos estructuralmente, con el juego architextual del *Quijote*, arquetipo universal de la literatura paródica moderna. A su vez, en algún punto, lo estereotipado y humorístico de *Arnulfo* recuerda más a la comedia medievalizante *L'armata Brancaleone* de Mario Monicelli o a ciertos *sketch* picarescos de ambiente medieval de *Les Luthiers*¹⁹, como “La bella y graciosa moza”, que a la novela de caballerías.

Estébanez Calderón afirma que

Cervantes somete a crítica el código de valores ideológicos y estéticos latentes en dichos textos [la novela de caballerías] al tiempo que afirma su propia visión del mundo, una nueva estética y un nuevo lenguaje. (450)

Mientras estos aspectos pueden definir la novela paródica como género moderno, es indudable que la parodia postmoderna ya no reproduce las mismas matrices culturales. Así, la novela de Guebel no critica ningún código de valores ideológicos y estéticos del género parodiado, sino que, a través de éste, impugna la institución literaria en sí misma como discurso culturalmente legítimo. A su vez, la parodia de *Arnulfo* no moviliza la transmisión de una visión del mundo exterior al efecto literario, salvo quizás una “muestra de crudo escepticismo existencial”²⁰. Si esta novela carnavaliza (por usar el término de Bajtin) algún régimen discursivo, éste ya no es el de un mero género de

moda, sino el de la literatura como instancia oficial de representación de la realidad. A través del exotismo, la parodia de Guebel se desliga del imperativo referencial que predomina en la literatura argentina desde el realismo comprometido hasta la alegoría política, y se inscribe en la apuesta del grupo “Shanghai” de una literatura autonomizada de intereses, una literatura como ritual puro.

Siguiendo las definiciones de Gérard Genette²¹, si la “transformación lúdica” de la novela de caballerías explica al menos uno de los perfiles paródicos de *Arnulfo*, lo cierto es que la parodia funciona en direcciones que apuntan no sólo a aquel género, y, en todo caso, la imitación estilística lúdica de un lenguaje pseudo-arcaico y culterano concedería a la obra el carácter de pastiche. Por lo demás, el régimen de imitación del Marqués de Sade ya no sería lúdico, en la medida en que no parodia esta escritura sino que la reproduce en otro contexto, y podría hablarse de lo que Genette llama “transposición” o “transformación seria”.

Ahora bien, el efecto paródico de Guebel se vierte también sobre el género mismo de la parodia. En algún punto, la inestabilidad del objeto parodiado parece indicar que este objeto es el de la parodia misma, repliegue de “parodia de la parodia” eminentemente postmoderno en su carácter autofágico. Es por ello que Luis Chitarroni, correligionario de Guebel en *Babel*, al analizar *Arnulfo* (en una reseña herméticamente autocomplaciente) se detiene en la imposibilidad de señalar el objeto de la parodia en la novela y afirma: “conviene recordar que Guebel en *Arnulfo* no está representando ningún mundo”²².

Alejandro Herrero-Olaizola propone una definición de lo que sería la parodia en el marco complejo de la postmodernidad:

[...] la parodia cataliza narrativas que se articulan por medio de un efecto de condensación de textos previos lo cual dificulta el establecimiento de unos límites textuales. Al mismo tiempo, los textos paródicos manifiestan una descentralización y dispersión, que cuestiona no sólo los pretextos, sino incluso el propio efecto de condensación que pudieran producir. Este doble efecto contiene como parte del discurso cuanto el texto desea cuestionar. De ahí que la parodia posmoderna sea una poética doblemente codificada, cuyo interés no reside en el efecto cómico sino, más bien, agotar y reponer modelos discursivos. (246)

Por ello mismo, a diferencia de ciertas interpretaciones de la parodia postmoderna, que la vinculan al impulso alegórico y a la impugnación de los discursos hegemónicos de la historia oficial, la novela de Guebel parece neutralizar las experimentaciones alegórico-políticas de comienzos de los ochenta en la Argentina (como *Respiración artificial* de Piglia, *Nadie nada nunca* de Saer o *En el corazón de junio* de Gusmán), a favor, en cambio, de un pastiche estilístico por medio del cual propone una literatura cuya condición postmoderna se localiza en su rechazo a la “ilusión mimética” del realismo y (como efecto derivado de Lamborghini y Aira) en su voluntad de impugnar el sistema de valores que permite establecer si un texto es legítimamente perteneciente a la “alta cultura”: de ahí el acento que la novela pone en la mixtura entre la jactancia del estilo castizo y la ferocidad grosera de las escenas pornográficas. En un gesto de hiperliteratura - una literatura que remite exclusivamente a sí misma, a su teoría, a sus procedimientos, a sus antecedentes - *Arnulfo* posee la petulancia juvenil y el escepticismo postmoderno de quien descrea de lo que puede hacerse con la literatura porque descrea también de los grandes metarrelatos de la modernidad que pretendían dar cuenta de la realidad. Con ello la novela queda fielmente representada por esa suerte de manifiesto de *Babel* que publicara Martín Caparrós en 1989, en las páginas de la revista²³, donde se hace explícito el rechazo a lo que él bautiza “literatura Roger Rabbit”: aquella literatura que cree poder cambiar el mundo y que se afana en representar una supuesta realidad exterior a lo literario. Sin embargo, para los babelistas no hay realidad fuera de la literatura y, a fin de cuentas, todo sería literatura. De esta suerte, *Arnulfo* parecería ser la cristalización literaria de una frase con la que Jorge Dorio y Caparrós abren el primer número de *Babel*: “De las caballerías queda poco más que literatura”²⁴.

Conclusión. Una esquivia lectura política

Es usual la pretensión de leer las novelas exóticas de este período como cifras de la realidad nacional. Y es que mientras las alegorías políticas al estilo de Saer o Piglia manifestaban una estricta correspondencia con la coyuntura simbolizada (símbolos de

desaparición, violencia de estado, autoritarismo policial, censura, etc.), las novelas “raras” de los ochenta emulan de sus predecesoras el tinte alegórico, aunque sin la búsqueda de un sistema de referencias y sí, en cambio, con la voluntad de permanecer exclusivamente en el terreno del significante.

Aunque algunos sectores críticos han denunciado la despolitización del programa literario de *Babel*²⁵, ha llegado a configurarse una tendencia (desde Montaldo hasta Kurlat Ares) donde se aspira a la reivindicación de una densidad simbólica de carácter político en estas obras, donde todo juego con lo exótico comportaría, necesariamente, un intento de cifrar la propia identidad nacional.

Así, por ejemplo, algunos críticos señalan la vinculación entre el escenario exótico de la novela y la representación de aspectos que, por sus implicancias históricas, reenvían al contexto nacional:

Algo así como el revés de la trama de la historia oficial: la verdadera historia engendrada en alcobas y oscuros carruajes (Kliagine 1988b)

El propio Guebel intenta construir una imagen de su obra en la que la coyuntura socio-política le sugirió la búsqueda de un lenguaje propio donde la transgresión lingüística absorbida de ciertas zonas escabrosas y oscuras de la literatura universal, como forma de resistencia ideológica frente a los discursos anquilosados y rígidos de la cultura durante la dictadura militar. Aún así, toda la declaración de Guebel no parece sino intentar una tardía justificación de una aventura juvenil que poco tiene de interés político:

[...] Recuerdo que en 1980 era aún tiempo de Jorge Rafael Videla, y que el discurso imperante se deleitaba en la abstrusidad conceptual y en la estolidez más monolítica de la que un patriota literato tenga memoria. Quizá por eso yo andaba buscando una lengua sedosa y flexible, con muchos arroyos y gotitas de sol: el amable repiqueteo de la picaresca española, delicadamente mechada con trozos escogidos del idioma de los argentinos, y servida en bandeja de plata inglesa. Pero Arnulfo se gangrenó de a ratos debido a **la infiltración de un cuerpo extraño** [sic.] la rigidez lexical del presente histórico se mezcló con la fructuosa leche que de hinojos mamé de Cervantes. (1987b)

Como quien agrega un sobre de saborizador sobre la comida ya cocinada, los babelistas insisten en ocasiones en justificar sus experimentos literarios *a posteriori* (como los auto-elogios ridículos de Carlos Argentino Daneri en “El Aleph”) con una supuesta dimensión política que, lejos de la instancia de concepción textual, viene a producir un efecto de legitimidad cultural en un campo literario que exige como prueba de pertenencia una sensibilidad política que los “Shanghai”, si en un comienzo rechazaban explícitamente, luego debieron aceptar de manera tortuosa, sin atreverse a desdecirse, pero tampoco continuando el inicial cinismo juvenil²⁶.

No en vano, Kato Molinari afirmaba mordazmente sobre *Arnulfo*: “Se supone que constituye una parábola inspirada en el país en que vivimos”.

El axioma de la postmodernidad del “fin de los grandes relatos” o el “fin de las ideologías” tiene en la Argentina del período de post-dictadura una carnadura profundamente política, en la medida en que, desde ciertos sectores ideológicos, el fin del Proceso militar no se percibe como un triunfo de la izquierda, sino como un agotamiento del gobierno militar, explicable por causas inmanentes a sus excesos y ceguera, pero de ningún modo la moderada democracia radical del alfonsinismo parece representar una concretización de la utopía revolucionaria de la literatura comprometida y militante de las décadas anteriores.

Es por ello que, si la literatura planteada por los autores de *Babel* representa esta instancia crepuscular de la modernidad, este agotamiento de las ideologías fuertes, este escepticismo hacia la función social de la literatura, resulta inevitable que aflore en sus textos, a modo de contenido latente, toda una serie de asociaciones y representaciones políticas. Sin duda, estamos lejos aquí de los grandes programas alegóricos y experimentales de Piglia, Saer, Moyano y el último Cortázar (donde lo cifrado del mensaje se justificaba por una censura fáctica del estado), y, sin embargo, la materia significativa de las novelas “raras” y “exóticas” – como la medievalizante *Arnulfo*, de Guebel – reenvía ineluctablemente a un cierto malestar de la relación entre literatura y sociedad, y con ello, a una particular coyuntura de enunciación. El gesto escapista y esteticista de una generación decepcionada por la resolución ideológica de la “Guerra Sucia” y apostada en la frontera misma del neoliberalismo menemista y la despolitización mercantil de la cultura de los noventa, configura de forma irremediable



una toma de posición que, si bien escapa de la literatura política, se vuelca hacia una política de la literatura, aún cuando reproduzca en su cosmopolitismo postmoderno el nuevo sustrato conservador que ya entonces comenzaba a emerger en ciertos sectores del campo intelectual, particularmente desde el periodismo cultural y la renacida academia argentina.

Es por ello que no debe buscarse la dimensión política en una rebuscada y postiza exégesis que descifraría posibles referencias a la realidad social inmediata, ocultas bajo perspicaces máscaras exóticas (que si el Egipto de Laiseca esconde las raíces fundacionales de la Argentina, que si la China de Aira repone el problema de percepción de la propia identidad nacional, que si la veneración a un maestro misterioso en *Los elementales* juega con los mitos del peronismo). Es, en cambio, el gesto de la evasión, el rechazo al realismo y el esnobismo como “mundo de vida” lo que comporta una actitud ideológica y lo que, en última instancia, permite establecer una “lectura política” de los textos que no adolezca de la manía hipercrítica y acaso anacrónica de la búsqueda del mensaje cifrado.

© Eva Lencina y José Agustín Conde De Boeck

Notas

13.

2 Podría mencionarse, ya en la década del noventa, los veintinueve poemas en judeo-español de Juan Gelman en *Dibaxu* (1994).

3105-112.

4 Montaldo menciona *Una novela china* de César Aira, *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca y *La Internacional argentina* de Copi, lista a la que agrega *Arnulfo* de Guebel. Laura de Arriba y Silvia Kurlat Ares colocan este mismo sistema de textos bajo el rótulo de “novelas raras”: textos inclasificables que, en los ochenta, retoman la novela de aventuras, género que, en Argentina, hasta el momento había sido relegado al campo de la historieta.

5 Cabe destacar que el exotismo de los autores del grupo “Shanghai” propone un recurso representativo en sus primeras novelas. Rasgos que podrían percibirse como “disonancias argentinizantes” a través de los cuales se introducen elementos de color local argentino o rasgos propios de la coloquialidad rioplatense, ocultos bajo una apariencia de exotismo. Célebre al respecto es la referencia al mate disfrazado de ceremonia oriental del té en *La perla del emperador* de Guebel.

6 Zeiguer 40-43.

7 Kliagine 1988b.

8 Guebel 1987b.

9 Estos textos son: *El pudor del pornógrafo* (1984) de Alan Pauls, *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós, *El país de la dama eléctrica* (1984) de Marcelo Cohen, *La hija de Kheops* (1987) de Alberto Laiseca y *Una novela china* (1987) de César Aira.

10 El nombre bastardo de Arnulfo, Juan Vitoldo, constituye quizás un guiño dirigido al campo literario argentino, donde la figura del exiliado Witold Gombrowicz llegó a erigirse en objeto de culto, tanto para los autores de la revista *Literal* en los años setenta (fuerte influjo para los babelistas) como para Ricardo Piglia, quien lo ficcionaliza en *Respiración artificial* y lo convierte en ícono de la identidad escindida, exiliada y fracasada de la literatura argentina.

11 Especulamos que la traición de visos shakesperianos de Friulano Anquistorio Selmer reproduce acaso un cierto “lopezreguismo” alegórico presente en la literatura argentina de los ochenta, el cual buscaba construir sátiras sobre el poder político nacional a través de la utilización plástica de figuras que remitieran a López Rega y al cariz siniestro del tercer peronismo a través de la figura del consejero manipulador y traidor, en ciertos casos de atributos brujeles (reflejo de la fama justificada que concediera a López Rega el apodo de “el Brujo”). En esta tradición de textos entrarían, quizás con Arnulfo, *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, *Una pálida historia de amor* (1991) de Fogwill y *El jardín de las máquinas parlantes* (1993) de Alberto Laiseca.

12 Guebel 1987a 6 y 21.

13 1988a.

14 1987b.

15 Guebel propone también, un tanto irónicamente, el psicoanálisis como clave de lectura para su segunda novela, *La perla del emperador* (1990), al sostener que ésta puede ser leída como metáfora del Objeto de deseo (1990 5).

16 En todo caso podría decirse que si Guebel destruye la horma estereotípica de los recursos novelescos por medio de la inconclusión de las intrigas abiertas, en Aira esta destrucción se produce en virtud de lo absurdo: el relato degrada su valor, la historia cambia de género, los acontecimientos mutan hasta lo irreconocible y la trama cierra en un punto tan lejano al planteado originalmente, que lo novelesco queda neutralizado por una incontenible marea de invención narrativa (pensemos en *El volante* o *El sueño*, novelas arquetípicas al respecto). En ciertos casos, como en *Una novela china*, Aira opta por mantener la homogeneidad narrativa, concentrando el enrarecimiento más a nivel discursivo que temático, para lo cual introduce anacrónicos guiños teóricos.

17 Cfr. Gramuglio; Catelli.

18 Aunque en su tiempo la novela de caballerías fuera considerada un género popular, sólo apto para lectores incultos, lo cierto es que era ampliamente leído entre los eruditos, y las pretensiones temáticas del género entroncan con la altura épica del cantar de gesta. Es por ello que consideramos que la parodia de *Arnulfo* se concentra en la degradación architextual de los elementos altos del género.

19 La comparación con *Les Luthiers* no es casual. Ya Kato Molinari, en su crítica a *Arnulfo*, establece irónicamente el paralelo: “En fin, tal vez si este libro hubiera sido más corto otro habría sido el resultado. Como dijo un esforzado periodista amigo, que también lo leyó: ‘Les Luthiers son magníficos porque el espectáculo es corto. ¿Pero te imaginás cómo harían dormir a los espectadores en una ópera, por ejemplo?’” (Molinari 1988).

20 Reseña anónima del diario *La Capital* (21 de febrero de 1988) citada en www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imag-critica/arnulfo/Arnulfo-LaCapital-21-02-88.pdf.

21 Genette 41.

22 Chitarroni 7.

23 43-45.

24 Dorio y Caparrós 3.

25 Cfr. Drucaroff.

26 Cfr. Drucaroff 68-73.

Bibliografía

Arriba, Laura de. “Raras ficciones nuevas”. *Revista Celehis: Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento (1894-1994), Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Amigos de la Literatura Latinoamericana* (1996): 243-267. Impresa.

Caparrós, Martín. “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. *Babel*. 10 (1989): 43-45. Impresa.

Catelli, Nora. “Los gestos de la posmodernidad”. *Punto de Vista*. 22. Buenos Aires (1984). Impresa.

Chitarroni, Luis. “Risa bastarda” en “Los libros” en [medio y fecha indeterminados] [sitio Web: www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/arnulfo-notasycriticas.html]

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. Impreso.

- Delgado, Verónica. “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel”. *Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento (1894-1994)*. CELEHIS. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (1994): 255-268. Impresa.
- Dorio, Jorge y Caparrós, Martín. “Caballerías”. *Babel*. 1 (1988): 3. Impresa.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Estebánez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2004. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Gramuglio, Teresa. “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”. *Punto de Vista*. 14. (1982). Impresa.
- Guebel, Daniel. “Perlas en el espejo de los mares”. *Babel*. 18 (1990): 5. Impresa.
- *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987a. Impreso.
- “La primera” en *El Porteño* (1987b). Impresa.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum, 2000. Impreso.
- Kliagine, Dominique. “The meanderings of Prince Arnulfo”. *Buenos Aires Herald*. 21 de febrero (1988a). Impresa.
- “Sólo pirotecnia del lenguaje”. *Ámbito Financiero* (sección “Libros”). 9 de marzo (1988b). Impresa.
- Kurlat Ares, Silvia. *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. Impreso.
- Molinari, Kato. “Datos superpuestos. La maraña imposible de ordenar”. *La Gaceta*. San Miguel de Tucumán. 29 de mayo (1988). Impresa.
- Montaldo, Graciela. “Un argumento contraborgeano en la literatura argentina de los años ’80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”. *Hispanamérica* (Gaithesburgh). 55, Abril (1990): 105-112. Impresa.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes. “La Edad Media en las tierras del Plata (a propósito del medievalismo en la Argentina)”. *Revista de poética medieval*. 21 (2008): 221-293. Impresa.
- Zeiguer, Claudio. “Los que nacieron sin proyecto”. *El Periodista*. 218. Buenos Aires. 25 de noviembre-1 de diciembre (1988): 40-43. Impresa.