

EXPERIMENTACIÓN FORMAL Y CAÍDA DE LOS VALORES EN *GUÍA DE PECADORES*, DE EDUARDO GUDIÑO KIEFFER

María del Carmen Tacconi de Gómez
Universidad Nacional de Tucumán - CONICET

La voluntad de innovación formal se instala en la novela argentina en la década del 60 -aunque hay que reconocer algunos antecedentes no tan inmediatos en nuestro suelo- con dos novelas que alcanzaron una resonancia sin precedentes: *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato (1961)¹ y *Rayuela* de Julio Cortázar (1963)² y una tercera, menos publicitada, *La alfombra roja*, de Martha Lynch (1966).

Las novedades atañen tanto a la configuración de la superficie textual como a la estructura de la trama; consecuentemente, ambos aspectos del cambio implican un nuevo concepto de lectura. Estas propuestas, sin embargo, no tuvieron seguidores notorios muy pronto; hubo que esperar la década de los 70 para que la siembra de este proyecto renovador ofreciera sus frutos maduros.

Todo cambio en el sistema literario tiene precursores y raíces, a veces alejados y hasta remotos. El proyecto escriturario de Sábato y Cortázar y Lynch -como representantes más significativos de una aspiración colectiva- no emerge en contexto latinoamericano; es necesario asediar sus raíces en el proyecto análogo que llevaron adelante con éxito memorable escritores anglófonos y francófonos en el primer tercio del siglo XX.

Por ello, es justo recordar que creadores europeos se adelantaron en varias décadas a las propuestas argentinas. David Lodge señala:

La ficción experimental se dio sobre todo en la segunda y en la tercera décadas del siglo XX, que corresponden al apogeo del modernismo. Dorothy Richardson, James Joyce, Gertrude Stein y Virginia Woolf son sólo unos pocos de los nombres que le vienen a uno a la mente al respecto. Los experimentos de un escritor, sin embargo, son rápidamente asimilados por otros, que los aplican a sus propios fines de modo que suele ser difícil atribuir el descubrimiento de una determinada técnica a un solo autor³.

¿Por qué son rápidamente asimilados los cambios? O, más bien ¿cuándo son rápidamente asimilados los cambios? Cuando las condiciones socio-culturales se hacen propicias a la recepción de las transformaciones, y recíprocamente, cuando las metamorfosis del canon surgen motivadas por modificaciones del contexto cultural y de las instituciones sociales.

La hipótesis que funda este estudio se centra en esta correlación y atañe al ámbito puntual de la novela del siglo XX. Corresponde señalar que este abordaje de *Guía de Pecadores* de Gudiño Kieffer constituye parte de otro, más abarcador.

Del mismo modo que la novela realista como género (o subgénero) literario se configura a partir de radicales cambios sociales, económicos y políticos producidos en la sociedad europea durante el siglo XVIII, la renovación formal que promueven y concretan los escritores del Modernismo Anglosajón (que nada tiene que ver con nuestro Modernismo Hispanoamericano) se vincula con transformaciones socio-culturales profundas.

Asimismo, causas históricas bien determinadas erosionaron e hicieron estallar concepciones, hábitos e instituciones sociales sobre fines del siglo XX y comienzos del siglo XIX. Correlativamente, se erosionaron y estallaron las formas de contar de la novela decimonónica y los hábitos de lectura asociados a este canon.

Los profundos cambios socio-culturales de la década del 60 en el mundo se sintieron también en la Argentina. La repercusión de estos en el campo estético literario se manifestó como experimenta-

ción formal en la novela. Sin embargo, corresponde recordar a dos notorios precursores: Macedonio Fernández y Eduardo Mallea.

Ya nos hemos referido, de paso, a esas dos hazañas narratorias que son *Sobre héroes y tumbas* y *Rayuela*. No volveremos sobre esos textos, porque nuestro aporte se hace prescindible frente a copiosísima y valiosa bibliografía que circula con profusión. Sí subrayamos una vez más que inauguraron un nuevo concepto de lectura.

Dos novelas representan paradigmáticamente la experimentación formal que nos ocupa: *Guía de Pecadores*, de Eduardo Gudiño Kieffer⁴ y *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig⁵. Podemos señalar, como menos osada pero también innovadora la configuración textual del *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar⁶. En la primera obra se centrará nuestro estudio en esta oportunidad.

Guía de pecadores, la novela que Gudiño Kieffer publicó en 1972, resulta una manifestación altamente significativa en relación con la hipótesis que vertebra este trabajo; los cambios socio-culturales impulsan la experimentación formal en la producción literaria, por una parte, y, al mismo tiempo, el perfil de esos experimentos constituye en sí mismo un significante de la quiebra de las estructuras establecidas, por otra parte.

Gudiño Kieffer innova en la superficie textual de su novela con procedimientos análogos a los que ya habían sido ejercitados en otras latitudes, pero que resultan audaces en su contexto de producción; incorporación por montaje de material extra-literario, como textos periodísticos y textos publicitarios; entramado de elementos icónicos de gran circulación social (tomados también de la prensa); la transferencia de textos fílmicos al código verbo-lingüístico, en condición de parodia (episodio de personajes a lo Tarzán); la incorporación de iconos tomados de géneros menores como la historieta, como recurso para ridiculizar concepciones que se considera anacrónicas (la imagen publicitada de "El Príncipe Valiente" se acompaña con el título "El Príncipe Valiente es un alcahuete"); montaje de iconos religiosos asociados a oraciones blasfemas, etc.

Analizados en conjunto estos procedimientos, cumplen funcio-

nes precisas; incorporan la cultura del contexto al mundo representado; impactan al lector y, por tanto, estimulan su interés; por el manejo de estos recursos, el autor empírico los transforma en significantes por sí mismos de las fisuras y de la quiebra de las instituciones establecidas y de los valores consagrados.

Asimismo, la multiplicidad de imágenes icónicas, la proliferación de paratextos que procuran establecer relaciones intertextuales reveladoras, el continuo desfile de personajes episódicos, van construyendo un mundo ficcional fragmentario, heterogéneo, por completo alejado de la homogeneidad del universo representado en la novela de canon vigente en la Argentina en el momento de producción de este texto.

No sólo la formalización discursiva es innovadora en *Guía de Pecadores*; la diégesis despliega abiertamente temas tradicionalmente tabuados, que antes pudieron estar presentes en algunas ficciones narrativas, pero siempre a través de la expresión sugerida o de la referencia indirecta. Tal es el caso de la homosexualidad, de la negociación del sexo con los hombres de poder y de la brujería. La diégesis de *Guía de Pecadores* incluye una tormentosa relación homosexual, la de un "travesti" de vida laboral nocturna en un teatro de revistas y una figura femenina de primer plano, que asciende social y económicamente a través de relaciones sentimentales interesadas. En este último caso, la novedad reside en las características de la textualización de las situaciones, claro está, no en los hechos mismos.

El tratamiento abierto y pormenorizado de estos temas, con un léxico carente de inhibiciones e identificado con un nivel de coloquio vulgar, constituye una novedad en la narrativa argentina, por lo menos de autores reconocidos. Es verdad que, a lo largo de los años subsiguientes y hasta el final del siglo esta escritura tendrá imitadores.

Por descontado que la caída de los tabúes vinculados con el sexo es producto de la liberación sexual de los 60. Sin embargo, reducir el extraordinario cambio ideológico y cultural que produjo esta década al nivel de las relaciones sexuales significa reducir las dimensiones del fenómeno. La liberación sexual implicó, asimismo,

la configuración de un nuevo concepto de familia; la instauración de la polémica idea de la posibilidad de elegir libremente la identificación sexual; el análisis, la discusión y la transformación de los roles de los individuos como seres sexuados en la vida social. La caída de los tabúes, como es lógico, implica también la caída de la escala de valores consagrados y el proceso de su reemplazo por nuevos valores. En la transición, los menos escrupulosos obtienen ventajas: parece ser éste el mensaje de Gudiño Kieffer en algunos de los episodios de la novela que nos ocupa, aunque el texto en su inicio haya generado la expectativa contraria.

Guía de Pecadores se presenta, a los ojos del lector que observa su portadilla, como un texto que aspira a evocar los libros de siglos pasados: la tipografía imita letras anacrónicas en la imprenta del último tercio del siglo XX y el nombre del editor -Losada- incluye una viñeta que vinculamos con ediciones añejas.

La lectura atenta del texto y en especial de los paratextos, pone en evidencia uno de los propósitos del autor empírico: parodiar los libros de intención didáctico-moral de tiempos pasados y, simultáneamente, ficcionalizar costumbres de sectores marginales y vicios de la vida social de la ciudad de Buenos Aires. Esta ciudad no se presenta siempre como metonimia de las grandes capitales, sino a veces como emergencia de una identidad irrepetible, condicionada por el contexto topográfico y cultural.

La intención paródica se registra en el largo título que se extiende en la portadilla-pero no en la tapa-: *Guía de Pecadores, en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos, compuesta por Eduardo Gudiño Kieffer*.

Este extenso título evoca al lector la novela española del Siglo de Oro. Luego la novela picaresca se hace explícita reiteradamente en los paratextos que Gudiño Kieffer incorpora en la apertura de macrosegmentos y segmentos del discurso narrativo.

En primera instancia esta asociación implica la voluntad del autor empírico de inscribir su texto en la tradición literaria, a través de manifestaciones prestigiosas. En segunda instancia, la relación

intertextual permite al lector prever una estructura episódica en la diégesis, estructura que corresponde al paradigma de la picaresca, pero también, en ciertos aspectos, a la narrativa de Joyce que aparece explícitamente mencionada en el cuerpo textual de la novela. Finalmente, la novela picaresca asimismo corresponde a una época de crisis y de transformación social como la que ficcionaliza *Guía de Pecadores*.

La presencia de la novela picaresca española como intertexto se repite en los epígrafes de capítulos, a menudo extensos, en forma de citas de las obras más conocidas del género: el *Lazarillo de Tormes*, *La Pícaro Justina*, el *Guzmán de Alfarache*, *El Donado Hablador*, la *Historia de la Vida del Buscón llamado don Pablos*, a las que se agregan otras citas de diversos autores -de Cervantes, de Vélez de Guevara, del mismo Quevedo- que giran alrededor de la vida de marginales o de transgresores de las normas sociales.

La aproximación global al texto que proporcionan los paratextos, crea horizontes de expectativa que, en la lectura, no se cumplen: el lector se entusiasma con la perspectiva de disfrutar de un gracejo análogo al español, de un humor de variados registros y de salidas de ingenio atrayentes, pero paulatinamente llega a la conclusión de que estos aspectos de los intertextos no se manifestarán, al menos notoriamente, en la novela de Gudiño Kieffer.

Se repetirán en el texto, en cambio, las referencias coprolálicas, las menciones repugnantes a los residuos cloacales, y la focalización en cierto grado morbosa de lo bajo biológico -inclinación que viene de fuentes culturales conservadas por la tradición literaria- y un léxico y unas figuras retóricas coherentes con estos rasgos del mundo narrado.

A medida que las expectativas vinculadas con el despliegue de ingenio se frustran, el lector infiere que el autor empírico aspira a representar en su novela un mundo que refleje de manera fidedigna -aunque a veces el discurso se tiña del humor ácido de la sátira- sectores marginales de la sociedad porteña en unos casos, y sectores indeseables por su vinculación con el delito, en otros. El paratexto de significado más abarcador -más allá del título de la novela- es el

que podemos caracterizar como "Advertencia Preliminar", aunque carezca de esta identificación y dice así:

Los personajes de este libro no tienen nada que ver con los protagonistas verdaderos de los hechos periodísticos citados, a tal punto que el orden cronológico de esos hechos (si bien todos tuvieron lugar entre la segunda mitad de 1969 y la primera de 1972), no coincide con el orden del relato. La crónica periodística sirve, simplemente, para probar que en la actualidad suceden hechos similares y existen personajes muy parecidos a los que ya pintaba, hace varios siglos, la novela picaresca.

Del conjunto de esta cita, resultan sintagmas clave: "protagonistas verdaderos", "hechos periodísticos", "tuvieron lugar", "en la actualidad suceden". Este enunciado, por tanto, está destinado a asegurar al lector que la historia que leerá se funda en hechos realmente acontecidos, que el autor empírico deforma para preservar las identidades de los protagonistas, quienes pasan a constituirse en metonimia de muchos individuos de conducta análoga. La semejanza que el autor pone de relieve entre los "hechos periodísticos" y los "sucesos similares" que narraba la novela picaresca hace siglos enfatiza en la condición universal y permanente de la inclinación humana a transgredir las normas sociales y morales.

La emergencia en la sociedad porteña de estos hechos se corrobora en este paratexto (en el cual se explícita la intención de "probar") y en las noticias periodísticas incorporadas en su forma facsimilar y en montaje por "coUage" en diversas oportunidades en el texto de la novela. De modo que puede interpretarse, por los aspectos del contexto de emergencia de la obra que venimos señalando, que la inclinación humana a la transgresión de las normas, en el momento de crisis que ficcionaliza la diégesis de *Guía de Pecadores* se agudiza y agrava, como manifestación flagrante de la caída de los valores tradicionales.

El título de la obra en su versión extensa (la de la portadilla), según hemos señalado, expresa la intención de mostrar el camino de

la virtud; sin embargo, el contraste entre la conducta ética y los desvíos no se ofrece; el mundo representado sólo despliega paradigmas

negativos que no atañen sólo a delitos (la estafa organizada con falsos sordomudos) o a pecados (los tratos de hechicería), sino al simple maltrato del otro: la explotación del "travestí" por su amante; la intriga de la madre que arrebató el novio a la hija, etc.

Al fin de cuentas, el lector tiene la impresión de que ése es el cuadro de conjunto sin atenuantes de la clase media -baja por lo general- de la sociedad porteña. Hilando más fino, también puede inferir del mundo representado en la ficción que los recursos innobles producen beneficios de envergadura, como es el caso de Marta Pellegrini y el de Manfredi, figura absolutamente desagradable.

Guía de Pecadores se construye con un desarrollo importante de los paratextos. El cuerpo textual de la novela se organiza en cinco macrosegmentos, que se identifican como "Primera Parte", "Segunda Parte", etc.

Cada una de estas "Partes" se estructura en capítulos, cuyos paratextos incluyen títulos y epígrafes. Los títulos de capítulos reflejan los disvalores imperantes en la sociedad de la que el autor empírico quiere dejar testimonio: "El vivo vive del zozco"; "Verás que todo es mentira"; "La necesidad tiene cara de hereje". Estos enunciados pertenecen al caudal de frases hechas o de dichos de uso cotidiano ("Verás que todo es mentira" es parte de un tango muy conocido, "Yira yira", que lamenta un desengaño amoroso) en el coloquio del español hablado en la Argentina.

Al identificar el circuito de circulación de estos enunciados que condensan una visión del mundo, el lector va configurando una imagen desfavorable de la conciencia ética de la comunidad que representan. En contraste, otros títulos de capítulos resultan más neutros y más generales desde el punto de vista semántico: "Por muchas cosas, por tantas cosas..."; "Todos los principios son dificultosos"; "Las pasiones melancólicas"; "En fin, mundo...". Otros títulos implican relaciones intertextuales con citas directas o en paráfrasis paródicas: "Mozo de muchos amos"; "Bienaventurados los que tienen miedo".

Algunos títulos de capítulo reproducen "slogans" de la publici-

dad y esta marca hace presente en el conjunto el carácter mercantil de la sociedad que se ficcionaliza. La publicidad es actividad inherente a una cultura signada por la economía de mercado, que esgrime como arma básica la incitación al consumo. Entre los "slogans" incluidos en el texto de la novela más recordables se cuenta éste: "Ponga un tigre en su tanque" que como enunciado publicitario ha perdido vigencia, pero aún perdura como logo de la empresa "Esso" el icono que lo acompañaba.

Consideración aparte merece "Triunfadora del mañana", que difundió los productos de venta de "Academias Pitman"; esta institución tuvo importante incidencia en las décadas del 50 y del 60 en la Argentina en la preparación de jóvenes de clase media de escasos recursos para la inserción en el mercado laboral con carreras de corta duración.

La promesa del triunfo obtenido por una mejora en la educación, la idea de la preparación para el trabajo y la convicción -implícita en el enunciado- de que el triunfo se alcanza mediante el esfuerzo personal, surgieron de raíces profundamente internalizadas en la clase media argentina, sin duda porque estuvo nutrida en mayor medida que otros estratos sociales por la inmigración que trajo como concepción básica la cultura del trabajo. Esa cultura del trabajo impulsó durante muchas décadas la movilidad social de un país democrático o que aspiraba a serlo.

El desarrollo de la diégesis de *Guía de Pecadores* pone en evidencia que, en el contexto que mimetiza la novela, los valores vinculados con la cultura del trabajo han sido sustituidos por el engaño delictivo, la traición de los afectos, la trampa, en fin, por procedimientos ajenos a la ética y a la conducta honrada.

Seguimos con el abordaje de los paratextos de *Guía de Pecadores*. Otros títulos de capítulo impactan por el hermetismo que se capta en la primera lectura y, además, por cierto carácter oximorónico que implican: "El Príncipe Valiente es un alcahuete" y "¿Por qué relegar el Reino de Dios a un futuro improbable?".

En ambos casos, la lectura atenta desenmascara la voluntad de demitificación de importantes representaciones del imaginario so-

cial; por una parte, el arquetipo mítico de héroe, por otra parte, el símbolo milico del reino de Dios.

Los investigadores de la fenomenología del mito han demostrado reiteradamente en el siglo XX que en el imaginario social -y en los estratos profundos del inconsciente- perduran imágenes míticas degradadas, que, aun despojadas de sus significados metafísicos originarios, cumplen importantes roles en el funcionamiento cotidiano de la psique.

Además, a nivel masivo soportan significados que organizan la visión del mundo de los individuos. Entre esas imágenes, tiene un lugar relevante el arquetipo mítico del héroe, representado por "El Príncipe Valiente"; con esta figura el común consumidor de historietas se identifica y la hace depositaria de sus sueños, de sus más caras aspiraciones utópicas y por ese camino le es posible redimirse de su anonimato como individuo de la sociedad de masas. Tanto Mircea Eliade como Carl Gustav Jung coinciden con estos conceptos⁷.

El símbolo mítico del Reino de Dios y algunos otros símbolos igualmente milenarios sirven a la parodia en un programa de televisión que se propone "vender" una imagen paradisíaca en la tierra; el empleo de las imágenes polisémicas y de las figuras míticas en el texto evoca los ritos medievales de vuelta al caos, previos a una nueva fundación ritual.

En coherencia con los signos que venimos poniendo de relieve en este episodio, el símbolo del Reino de Dios asimilado a un programa televisivo resulta una de las más llamativas marcas de la quiebra de un sistema de valores que se perfila como rasgo identificatorio de la cultura de la década del 70.

Uno de los aspectos sobresalientes de la experimentación formal de *Guía de Pecadores* son los paratextos icónicos⁸ insertados a continuación de algunos epígrafes: el logo de la revista *Gente y la Actualidad*; una carátula de la revista *El Tony*, con una imagen del Príncipe Valiente; un segmento de página de la revista *Siete Días Ilustrados*, que incluye una fotografía de "travestís" en función de artistas de variedades; un segmento de página de la revista *Nocturno* con una fotografía de Tita Merello (la popular actriz y cantante que

al final de su trayectoria cambió los escenarios por el consultorio sentimental de esta revista, destinada a un público de nivel socio-cultural más bien bajo). La voluntad de otorgar relieve a estos iconos se evidencia en el espacio que se les otorga: ocupan una página que opera como "carátula" de capítulo.

Otra particularidad innovadora en el plano formal de *Guía de Pecadores* es la tipología textual de la introducción contextualizadora de cada una de las "Partes" de la novela. Estas introducciones constituyen un poema de denuedo a la "Reyna", la ciudad de Buenos Aires personificada, y evocan, de inmediato y antitéticamente, los romances moriscos, en los cuales se representaba a la ciudad, humanizada, como esposa del moro que la dominaba. La esposa se transforma aquí en "Reyna", y el lexema aparece escrito según la grafía arcaica, con "y" griega en lugar de "i" latina; nuevamente la voluntad del autor de remitirse a tiempos pasados por la vía de las marcas formales.

Estos poemas introductorios están escritos en prosa poética o en verso libre y acumulan rasgos del género lírico: la redundancia, la explotación sostenida de los mismos recursos fónicos, la estructuración en base a lexemas o a sintagmas recurrentes y la concentración de figuras retóricas.

La ciudad humanizada, Buenos Aires, aparece como destinatario explícito del primero de los poemas, que se configura en base a una invocación:

Reyna sentada Reyna desparramada Reyna...

Reyna al fin desde el principio de los tiempos
porque a alguien se le hizo cuento que empezaste;

Reyna reinante y gobernante...

Reyna traída hasta la orilla del río de sueñera y de barro ...

Reyna dominando los puchos en el suelo...

Reyna que engordás por el Sur y por el Norte y por el Oeste en tentaculares grasas, en pringosas excrecencias que se derraman, que cuelgan, que se estiran, que te hacen cada vez más pesada, más enormísimamente enormísima, más poderosa

en tu poderoso volumen casi todopoderoso...
Reyna reinisima y soberana... (pp. 13-15)

Como señalamos, la evocación del intertexto español opera por antítesis. Las relaciones intertextuales de *Guía de Pecadores* con obras muy representativas de la tradición literaria resultan abundantes y ponen de manifiesto la amplia enciclopedia del autor. En el caso del segmento que transcribimos, el lector advierte la presencia de "Fundación mítica de Buenos Aires", difundido poema de Borges, que sin duda tiene sentido diferente de este denuesto de Gudiño Kieffer⁹. A este poema pertenecen las referencias "porque a alguien se le hizo cuento que empezaste" y al "río de sueñera y de barro".

En la introducción contextualizadora que analizamos, el tono y la expresividad van cambiando a partir de "achinadas sirvientas" y de "puchos en el suelo", en una progresión hacia lo repugnante, lo residual y lo excretorio. En el desarrollo de esta progresión, el texto despliega, en la redundancia de los superlativos, formas de transgresión de la norma morfo-sintáctica como "Reyna reinisima", construcción en la que un sustantivo se desplaza hacia la configuración morfológica del adjetivo -con el accidente de grado que es privativo de esta clase- y a la función sintáctica del adjetivo. El recurso de metátesis se repite en estos poemas de denuesto. En el que introduce la "Segunda Parte", el emisor habla de "abejas albañilas", sintagma en el que la adjetivación -incluida la modificación morfológica- del sustantivo potencia al máximo los valores semánticos.

La transgresión de la norma sintáctica se advierte en el primer poema de denuesto bajo la forma de elipsis de elementos léxico-semánticos que no se omiten por regla general: "Reyna oh tan pero tan en tu silla de ruedas". El silencio a que da lugar la omisión del adjetivo resulta, en el contexto, mucho más expresivo que cualquier adjetivo explicitado.

El segundo de los poemas de denuesto equipara, por la vía de la metáfora, a los habitantes de Buenos Aires con insectos repugnantes. "Diez millones" (número de sus habitantes en la década del 70) constituye el sintagma estructurante del segmento textual al que nos

referimos. De manera análoga se construyen el tercero y el cuarto poemas de denuesto. El quinto presenta rasgos diferenciadores, ya que se configura como una letanía y lleva como título "Credo".

En este último poema "Credo" se constituye en lexema estructurante; inicia todas las estrofas y una proporción importante de los versos. Puede conjeturarse -por muchos rasgos de la producción de Gudiño Kieffer, no sólo por esta coincidencia semántico-formal- que el autor se inspiró en textos de Rabelais, que se inscriben en una tradición del humor sacrilego y contribuyen a configurarla en el plano literario¹⁰.

La aproximación más concreta entre este texto de Gudiño Kieffer y los de Rabelais, puede advertirse en la letanía paródica, en los efectos fónicos repetidos, en la concurrencia del elogio y de la injuria, y en la divinización de la ciudad, que evoca la "Dive Bouteille". La ciudad de Buenos Aires representada como diosa, asume las características de una divinidad ambigua, que tanto puede asociarse con la antigua Madre Tierra, como con la Prostituta Sagrada, como con figuras míticas tenebrosas de identidad femenina. Esta divinidad femenina corresponde a etapas históricas muy antiguas: el estadio de la sociedad tribal y de la cultura agrícola, mantenida en rituales de la tradición popular de la Edad Media con significados ya lejanos de los originarios. Fue rescatada por Rabelais en recreación paródica en *Gargantúa y Pantagruel*.

A su vez, James Joyce, que también ejerce la veta de la parodia de rituales en el *Ulysses*, incorpora el texto francés a su novela: Leopold Bloom, el protagonista, ofrece a Molly el texto de Rabelais para que lo lea y a la mujer -transgresora en otros campos que los estéticos- le resulta chocante (cláusula 736). No sólo la concreta referencia a la divinidad arcaica asocia *Guía de Pecadores* a las obras de Rabelais y de Joyce, sino explícitas menciones en los segmentos de referencias metaliterarias que la novela incluye.

La inclinación por la parodia sacrilega se asocia en Rabelais, tanto como en Joyce como en Gudiño Kieffer, con una atención privilegiada a lo bajo corporal, que a menudo se despliega en *Guía de Pecadores* según los procedimientos de la comicidad grotesca.

En este rasgo, el narrador argentino rescata manifestaciones olvidadas de la cultura popular de la Edad Media; no puede ignorarse que, en este caso, sus fuentes son librescas. Tampoco deja de advertirse que la falta de respeto por lo sagrado significa una caída de valores tradicionales en la cultura argentina.

La incorporación de secuencias semántico-discursivas de género distinto del narrativo (y que escapan a la condición de descripción o de diálogo, tipos discursivos incorporados a la forma canónica de la novela) en *Guía de Pecadores* no se agota con la inclusión de los poemas de denuesto iniciales a los que acabamos de referirnos.

Dos importantes segmentos del cuerpo textual de la novela corresponden a tipos textuales heterogéneos de la narración: uno, que es un guión televisivo, lleva el título de "Gran Teleteatro Cultural" y se desarrolla a lo largo de casi todo un capítulo, titulado a su vez "La teleteátrica"; otro, constituye un híbrido de tipos textuales, que se configura con rasgos de guión televisivo y rasgos de texto dramático; se titula "Nace una estrella" y se extiende a lo largo de todo un capítulo.

El guión televisivo-"Gran Teleteatro Cultural" (pp. 289-323)-se inicia imitando la presentación de un programa y reproduce los estereotipos léxicos de cada paso de este proceso ("con la presentación estelar"; "y la especialísima participación"; "Ayudante de Dirección", etc.).

Una referencia ofrece una aproximación global: "una obra comprometida con la realidad argentina y la problemática social del proletariado, escrita por los autores estructuralistas rebeldes Eduardo Gudiño Kieffer, Hyllier Schurjin y Rubén Tizziani".

Los tópicos usuales en la década del 70 (y en las anteriores) de "obra comprometida" y de "problemática social del proletariado" se asocian a una combinación que resulta satírica: la necesidad epocal de la rebeldía y el prestigio del estructuralismo (invocado a propósito de cualquier cosa) producen, en la vinculación, un resultado intencionadamente grotesco.

La omnipresente publicidad de la empresa auspiciante "New

Yersey's Bycycles Inc. (Filial Buenos Aires)", neutraliza los afanes localistas de los autores ficcionalizados.

El texto del guión se despliega en dos columnas -segmentadas periódicamente-, una que corresponde a "Video", otra que corresponde a "Audios", en una diagramación que obliga a cambiar el hábito de la lectura de izquierda a derecha por una lectura de alternancia de columnas. Estas columnas se cortan con pausas publicitarias que dan lugar a la reaparición del nombre de la precitada empresa.

El teleteatro repite el motivo de la redención de la prostituta, de allí su título, "Vengo a salvarte". La acción marcha hacia el final feliz, con transformación repentina de los malvados, cambio de costumbres viciosas y comprensión inmediata de valores morales, poco antes despreciados. Los hechos se plantean a partir de un contraste sin matices entre las intenciones, los gestos y el discurso de la hermana salvadora, la "sacrificada Teresita" y los malevos que maltratan a su hermana, la prostituida por amor.

El fenómeno socio-cultural que se conoce como la franja de los "ricos y famosos", cuya vida-que dejó de ser privada-y cuyos acontecimientos sociales ostentosos circulan en pormenor en los "magazines" de moda, tiene su correlato ficcional en el macrosegmento titulado "Nace una estrella" (pp. 201-225). Constituye una parodia-signada por la hipérbole- de las reuniones producidas para su difusión masiva por los medios, en el mejor estilo "rastacueros", como decían a comienzos del siglo XX las personas cultas.

El banquete de presentación de la estrella naciente se realiza en un salón que representa de modo contundente el estilo de la farándula: todo en la decoración es sumamente costoso y novísimo y sólo acepta las marcas consagradas. El decorado destaca como rasgo redundante las fotografías, que documentan las relaciones del dueño de casa con los centros de poder y los momentos relevantes de su trayectoria:

[...] y fotos / fotos / cualquier cantidad de fotos del dueño de casa / fotos con presidentes / fotos con generales / fotos con

arzobispos / fotos con embajadores / fotos con economistas / fotos con directivos de la Asociación Argentina de Fútbol / fotos con científicos (premiados) / fotos con escritores (premiados) / fotos con niños (inválidos).

Los documentos fotográficos están destinados a esfumar la impresión de recién llegado de quien todos designan "el Magnate" (procedimiento de construcción del personaje por la vía indirecta, por el espacio que refleja sus preferencias y, sin quererlo, sus traumas).

La presentación -ya que no claramente relato— de la fiesta incluye un cuadro sinóptico, inesperado en un texto de novela que registra, por categorías, el copioso personal doméstico, con su distribución espacial: muestra cabal del poder económico del Magnate.

La aparición de la dueña de casa, Fortunata, se pone de relieve con una sostenida aliteración de consonante inicial: "Frágil, felina, feminísima, pero al mismo tiempo faraónica y feróstica, aparece Fortunata con su favonia falda flamígera flaberiforme. Flota entre frufrés y felicita al flemático". La acumulación de lexemas con "f" inicial continúa hasta el cansancio. Puede advertirse en este caso que la llamada "aliteración anglosajona", uno de los juegos lingüísticos observables en el *Ulysses* ("Before born babe bliis hade") ya parece un recurso exiguo.

El diálogo de los personajes de primer plano se introduce al estilo del texto dramático, sin verbos de lengua que hagan presente la mediación de un narrador; pero se acompaña de acotaciones parentéticas que mantienen la aliteración previa: ("Fortunata frota francamente a Pololo" y "Fortunata formula frígidas fórmulas formales").

El diálogo de los personajes de segundo plano en el banquete se condensa en un segmento titulado "Florilegio o colección de frases selectas de los invitados". Este repertorio -otra vuelta de tuerca en la experimentación formal que opera a favor de la síntesis en esta oportunidad— resulta altamente revelador de la identidad cultural de estos personajes que quieren representar el "todo Buenos Aires". Veamos algunas de estas frases:

-¿Cómo? ¿El Gato Dumas no te mandó la invitación para "Le Club"?

-A Punta del Este no, querida. Juanjo es tan importante que para los tupamaros puede resultar secuestrable.

-Para mí Crisanto tuvo demasiados médicos.

-Romper con el sistema, che, destruir la explotación y el autoritarismo, che, crear una sociedad nueva, socialista y libre. ¡Terminar con ejemplos de decadencia podrida como esta fiesta, che! Mozo, un scotch.

-Acabar con la subversión, che, restablecer los principios tradicionales del liberalismo en el país, che. Mozo, un scotch.

-Convencete, Ardiles: para la Bouillabaisse nadie como Elena Fleitas Solich.

El macrosegmento se continúa con diálogos de personajes de primer plano, segmentos del discurso del Magnate y un cierre: la estrellita es la próxima amante del Magnate.

Los nombres propios -el Gato Dumas, Ardiles (Julio Ardiles Gray, abreviado para significar familiaridad), Elena Fleitas Solich- funcionan como eficaces soportes de significación: se cargan con las connotaciones de "las figuras de moda"; de "los líderes de grupos selectos", de círculos cerrados a los que no accede la gente del común. La atmósfera del mundo representado se impregna de un "snobismo" innegable, propio de quienes confunden cultura con espectáculo e importancia social con circulación en ciertos medios. Correlativamente, la designación espacial "Punta del Este" se carga con connotaciones análogas.

Los enunciados de contenido político ("Romper con el sistema, che"; "Acabar con la subversión, che"), denuncian en su paralelismo, la identidad de actitudes ante la vida de sus emisores: el hedonismo, la comodidad, la hipocresía, en suma, reflejada en la identidad del cierre: "Mozo, un scotch".

Toda la acción que se despliega en la unidad semántico-discursiva de la fiesta del Magnate se organiza como una secuencia de rituales profanos, esto es, desacralizados, pero cargados de una

significación dirigida a manifestar la dimensión de los alcances del hombre de poder. Un ritual de preparación; un ritual de aparición; un ritual de comunicación con los súbditos-fieles, o fieles-súbditos-admiradores.

Aparece por primera vez -después de haber demostrado que rige los destinos de muchos como una divinidad invisible- en la fiesta y los invitados guardan ante su persona un religioso recogimiento o exageran su admiración:

Cuando el Magnate aparece hurgándose las encías con un mondadiente de plata, los invitados se encandilan, parpadean, abren sus bocas en las redondísimas oes y luego estiran sus labios en las prolongadísimas haches de la protocolar interjección: ¡Oooooohhhh! [...] Lleva en el dedo meñique de la mano derecha un sortijón dorado que rutila carismáticamente, y en el anular un anillo más chico, de oro puro, con estrellas de brillantes que coruscan carismáticamente.

Esta es una caricatura elaborada, como es usual, en base a la exageración de un solo rasgo que desnuda al personaje: todo en él, desde el apelativo, pregona su condición económica; el emisor ironiza su falta de sobriedad y de gusto con la expresividad de un aumentativo -sortijón-; de un adverbio reiterado -carismáticamente- y con la redundancia de un epíteto -oro puro-.

Complementariamente, la calidad de sus modales se pone de relieve con el disfémico "hurgándose las encías".

No es casual que la caricatura realce la sobrestima del valor económico: esa sobrestima viene a configurar una cosmovisión que privilegia los valores utilitarios y trae como consecuencia conductas que dejan al margen las exigencias éticas. Los tratos del Magnate con Marta Pellegrini, la estrellita en ascenso, son su realidad privada; pero juega con la apariencia y la explota. Por eso produce un programa designado "Sábados continuados de la Moralidad", un teleteatro que aspira a exaltar la institución de la familia. Este sedicente "hombre de cultura" sólo constituye una mala imitación del ejecutivo ta-

lento y cultivado. Un detalle de su manejo de) lenguaje denuncia su condición de trepador con mayor eficacia que cualquier otro procedimiento: a) repetir de memoria un discurso hecho por otro, pronuncia "intelectiva", "selectiva", "objetivo" y "anedótico" y esas deformaciones ponen de relieve la subversión de valores y de jerarquías que se ha transformado en una de las causas de la situación argentina del momento de producción del texto.

El episodio de la fiesta del Magnate, con su contraste de apariencia y realidad, con su parodia grotesca del verdadero refinamiento y, sobre todo, con la imagen que el lector reflexivo puede reconstruir de los círculos que a sí mismos se titulan "representantes de la cultura argentina" constituye uno de los segmentos más profundamente críticos de la sociedad argentina de los 70 en *Guía de Pecadores*.

De menor importancia por su extensión que los segmentos analizados hasta ahora, pero relevantes en cuanto implican innovaciones formales portadoras de sentido, son una serie de segmentos textuales montados por "collage". En base a ellos, el lector reflexivo tiene derecho a sospechar que el autor empírico -a pesar de las declaraciones en contrario en el mundo ficcional- no se encuentra tan incómodo con los cambios socio-culturales como quisiera hacer creer a una parte de sus lectores empíricos.

Estos segmentos son: a) el listado de hierbas de la "Nueva Farmacia Santa Fe", organizado como lista alfabética de elementos y con un sello sobrepuesto de la farmacia -para provocar una más fuerte impresión de autenticidad- con indicación de dirección, teléfono y horario ("Abierta día y noche / Todo el año").

Una manifestación de hiperrealismo: b) las plegarias extravagantes que Candelaria, la curandera, proporcionaba a sus clientes, en todos los casos asociadas a una imagen de la cruz-todos íconos diferentes en cada una de ellas-, que se presentan en la diagramación que corresponde a "estampas"; c) un "Repertorio de música para solemnidades nupciales" de la Parroquia del Patrocinio de San José, igualmente con la tipografía y la diagramación con que suelen presentarse y que corresponden, sin lugar a dudas, a la antigua imprenta

de caracteres de plomo; d) una página catequística sobre el significado del matrimonio para los católicos -que en el contexto de inserción quiere ser humorística-, con características tipográficas semejantes a las que hemos señalado en c); e) abundantes "collages" de material periodístico de diversa extensión sobre múltiples temas y en condición de facsimilares.

El repertorio de recursos formales innovadores que venimos señalando no agota el despliegue que realiza Gudiño Kieffer en *Guía de Pecadores*.

Quizás teniendo como paradigma inspirador la novela picaresca, Gudiño Kieffer trabaja transgresoramente la noción de trama, si la entendemos como una urdimbre de interrelaciones en varias direcciones -a lo largo, a lo ancho, a lo profundo-, que se complica con enigmas y sorpresas. No hay conexión estricta entre las unidades nucleares de la diégesis, ya que los acontecimientos se organizan mucho más en función de personajes representativos de situaciones sociales y de conductas recurrentes que en función de interrelaciones de fuerzas en tensión.

Tres elementos fundan la cohesión de esta trama de tejido laxo: el espacio de Buenos Aires, construido como un monstruo femenino y una madre tumba (en el vocabulario jungiano); la figura de Candelaria, la "curandera" a quien todos recurren y, por eso, punto de confluencia de los personajes, y la trayectoria de Marta Pellegrini, que constituye el hilo más vigoroso y más permanente de esta trama. La trayectoria de Marta Pellegrini se inicia en sus estudios en Academias Pitman; fracasa en sus expectativas de ascenso socio-económico como secretaria ejecutiva, pero triunfa como actriz de telenovelas y alcanza el estrellato mediático.

A pesar de que el autor empírico plantea como explícito intertexto la novela picaresca, de que el lector lo infiera como modelo y, además, del hecho de que la trama tenga cierto parentesco con este paradigma, parece convincente asociar la laxitud de los hilos diégeticos de *Guía de Pecadores* con el paradigma que inaugura Joyce en el *Ulysses*: la contradicción de Umberto Eco, que hemos puesto de relieve en el comienzo de este estudio.

Analizado con cierto pormenor el texto de *Guía de Pecadores* en sus distintos niveles —superficie textual, diégesis, isotopías centrales— es posible reconocer una correlación entre las características de la formulación discursiva y los fenómenos socio-culturales del contexto de emergencia. Es posible interpretar las manifestaciones de la experimentación formal de este texto, configurado con materiales heterogéneos, fragmentarios, inesperados, a menudo elaboraciones estéticas de lo feo y hasta de lo repugnante, como una metáfora del mundo socio-cultural en pleno proceso de metamorfosis y de sustitución de valores.

RESUMEN

La hipótesis que funda el presente trabajo se centra en la correlación que se establece entre las transformaciones en el sistema literario, por un lado, y las modificaciones del contexto cultural y de las instituciones sociales, por otro. A partir de ella, se analiza la novela Guía de pecadores (1972), de Eduardo Gudiño Kieffer, como ejemplo paradigmático de la voluntad de innovación formal que se instala en las letras argentinas a partir de la década del 60. Se estudian en consecuencia una serie de procedimientos renovadores, tales como la incorporación por montaje de material extraliterario (textos periodísticos y publicitarios), el entramado de elementos icónicos de gran circulación social, la transferencia de textos fílmicos al código verbo-lingüístico, entre otros. Se destaca la funcionalidad de esos procedimientos y luego de estudiar los distintos niveles del texto -superficie textual, diégesis, isotopías centrales- se establece la correlación entre las características de la formulación discursiva y los fenómenos socio-culturales del contexto de emergencia.

NOTAS

¹ Buenos Aires, Sudamericana, 1961.

² Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

³ *El arte de la ficción* (traducción de Laura Freixas). 3era. ed. Barcelona, Península, 1999.

⁴ Primera Edición: Buenos Aires, Losada, 1972. Edición consultada *idem*, 2ª edición, 1981.

⁵ Primera edición: 1976. Edición consultada: Buenos Aires, Seix Barral, 1988.

⁶ Primera edición: Buenos Aires, Sudamericana, 1973. Edición consultada: *Ídem*, 11º edición, 1995.

⁷ Mircea Eliade. "Pervivencia del mito y mitos enmascarados". En: *Mito y Realidad*. Madrid, Guadarrama, 1981, pp. 198-200.

⁸ Seguimos a Maite Alvarado en su clasificación de paratexto icónico y verbal. Cfr.: *Paratexto*. Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 29-56.

⁹ Jorge Luis Borges. *Cuaderno San Martín*. En: *Obra Completa*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 81.

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine. *L'oeuvre de François Rabelais, et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renais.sance*. Paris, Gallimard, 1970, pp. 400-420.