

LA EVOLUCIÓN ESTRUCTURAL EN LAS *CRÓNICAS DEL ÁNGEL GRIS*, DE ALEJANDRO DOLINA

*Structure Evolution in Crónicas del Ángel Gris, by Alejandro
Dolina*

Carolina Rita CRUZ

U. Nacional de Cuyo
carolinac77@hotmail.com

Resumen

En este artículo se analiza la estructuración de la materia narrativa en las dos versiones (primera y definitiva) de las *Crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina, con el propósito de develar las inquietudes y los principios estéticos que la motivan. Mediante el análisis narratológico y la hermenéutica mítica, la autora pretende demostrar la filiación de las *Crónicas* con el relato mítico tradicional, a la vez que propone interpretar los cambios estructurales de la obra como una positiva evolución de Dolina como narrador y como artista.

Palabras claves: Alejandro Dolina, análisis narratológico, estructura, literatura argentina contemporánea.

Abstract

This paper analyzes the structure of both versions (first and definitive) of *Crónicas del Ángel Gris*, by Alejandro Dolina, in order to reveal the aesthetic principles that motivates it. Helped by narratologic analysis and mythic hermeneutics, the author tries to prove the bonds between *Crónicas* and traditional mythic stories; at the same time, she interprets the structure changes as a positive evolution of Dolina as a narrator and an artist.

Keywords: Alejandro Dolina, narratologic analysis, structure, contemporary Argentine literature.

Introducción¹

Cuando en 1996 Alejandro Dolina reescribe las *Crónicas del Ángel Gris* introduce (entre otras modificaciones significativas) un cambio estructural caracterizado por la multiplicación de niveles narrativos; en otras palabras, el autor sustituye la estructura lineal de la primera versión (1988) por una estructura enmarcada que otorga cohesión y dinamismo a la historia, genera intriga y la dota de un final sorpresivo. Con esto no estamos afirmando que la estructura de la primera versión carezca de interés y significado: de hecho, uno de nuestros objetivos es demostrar su vinculación con los repertorios míticos clásicos y la consiguiente reivindicación del valor gnoseológico del mito [Eliade]. Para cumplir este cometido recurrimos a los estudios de Carlos García Gual, quien destaca la importancia del relato mítico como fundamento de la realidad y la cultura de la sociedad en la que se origina.

Otros propósitos de este artículo son identificar los núcleos significativos de las *Crónicas* y señalar las diferencias estructurales que surgen del cotejo de ambas versiones de la obra, para lo cual nos servimos del ya clásico análisis narratológico de Gérard Genette. Confiamos en que nuestra búsqueda de los principios que rigen la organización de la materia narrativa revele la profunda maduración estética del autor y su preocupación formal y estilística de convertir sus relatos en vehículo de ideas, pero también en escritos artísticos que movilicen tanto estética como intelectualmente.

¹ En el presente número, continuamos el artículo "Reescritura y maduración artística: Las versiones de las *Crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina", publicado en el n° 1 del vol. 45 de esta misma revista.

1. La versión primitiva de las *Crónicas*: estructura lineal y repertorios míticos

Las mitologías de las grandes civilizaciones antiguas se componen de fragmentos, son complejas tramas de historias convergentes y divergentes que la memoria y la imaginación de innumerables generaciones de hombres contribuyeron a perpetuar. Griega, romana, egipcia, china o escandinava, todas las mitologías están hermanadas por su misteriosa vitalidad y por el hecho de sostener un mundo ordenado de eventos y personajes con su densa red de historias entrelazadas. Carlos García Gual aplica estos criterios estructuralistas en su estudio sobre la mitología griega:

La significación de un personaje mítico está fijada por referencia al conjunto de relatos que constituyen la mitología. Cada uno es como una pieza del tablero y su actuación depende de esa posición y de ese valor asignado en el juego mitológico. Las relaciones de parentesco, las oposiciones y las referencias que se forman dentro de este sistema son lo que define a cada personaje, dentro de esa estructura simbólica que representa la mitología entera [29].

Para crear el mundo de las *Crónicas del Ángel Gris*, para fundar la mitología del barrio de Flores, Dolina emuló esa red sin principio ni final y la puso en manos de un ser poderoso, el cronista, encargado de transmitir por escrito un saber colectivo que tiende a la desaparición. Casi todas las crónicas contienen expresiones como esta: “todos sabemos las cosas que se cuentan sobre el barrio del Ángel Gris”, expresiones que refuerzan la impresión de que nos encontramos ante un conjunto de mitos, por todos conocidos y aceptados.

Una vez más recurrimos a las palabras de García Gual, para quien la pervivencia de un repertorio mítico es el sustento de una determinada cosmovisión:

Al funcionar como creencias colectivas, como un repertorio de relatos sabidos por la comunidad, vinculan a ésta con su tradición y fundan una unanimidad de saber, que transmite una cierta imagen del mundo, previa a los saberes racionales y a las técnicas y ciencias. Un mito está, por lo tanto, inserto en un entramado mítico; es una pieza en el sistema que forma una mitología [27].

Atentos a estas precisiones podemos sugerir que la estructura de la primera versión de las *Crónicas* no se rige por principios organizativos como la cronología o la evolución de los caracteres: se rige por la sucesión de relatos, que tiende a generar un efecto acumulativo similar al de un repertorio mitológico. Los cuarenta y nueve capítulos funcionan como piezas de un gran mosaico en el que hay puntos de contacto y previsible lagunas:

Cien veces se ha dicho que casi todos los libros de Flores se han perdido. Los pocos textos que aún pueden conseguirse corresponden a breves fragmentos citados de segunda mano o a melancólicos retazos de páginas salvadas de catástrofes desconocidas [Dolina 1988: 105].

La información omitida, lejos de atentar contra la armonía del conjunto, la garantiza puesto que la exhaustividad constructiva en un sistema mítico sería impensable. Las ventajas artísticas de la omisión son advertidas por el mismo cronista:

Tal vez las bibliotecas del Ángel Gris se fundaron ya incendiadas o saqueadas. Gracias a tan sabia medida, los volúmenes faltantes pueden imaginarse a capricho. Todas las posibilidades artísticas y científicas caben en ellos. En realidad, la aparición de un libro perdido es siempre un desengaño [105].

Intentaremos un veloz recorrido por ese mosaico de historias en busca de sus temas, núcleos significativos y aglutinantes de la obra.

En el primer capítulo de las *Crónicas del Ángel Gris*, “El reparto de sueños en el barrio de Flores”, aparece la figura tutelar del barrio dedicada a su tarea principal, la de repartir sueños entre los vecinos. El Ángel Gris es un ser sobrenatural ante el cual se puede adoptar dos posturas: o se cree en él o no se cree. El cronista documenta ambas opciones y alista en el primer bando a la gran mayoría de los habitantes de Flores, mientras que el segundo está representado por los Refutadores de Leyendas, racionalistas combativos que se esfuerzan en demostrar la inexistencia del Ángel. Más allá de los testimonios candorosos y de los cuestionamientos prolijos –igualmente candorosos– hay una verdad incontrovertible: todos los hombres sueñan, sean o no vecinos de Flores, y el sentido que le otorguen a esa vida alternativa y misteriosa del sueño siempre va a depender, en última instancia, de sus íntimas convicciones e incertidumbres, de sus anhelos y necesidades: “Y los Hombres Sensibles soñarán que un Ángel los acaricia con sus alas y los Refutadores de Leyendas soñarán que están despiertos y que los ángeles no existen” [17].

En esta primera crónica se delimita el área de influencia del Ángel Gris y se presentan algunos rasgos que distinguen a los hombres de Flores de sus adversarios, por lo general oriundos del vecino barrio de Villa del Parque. La segunda crónica, “Los Narradores de Historias”, informa acerca de estos curiosos personajes, verdaderos responsables de difundir en el barrio relatos de toda índole, “entreveros amorosos, leyendas diabólicas, fabulitas arrabaleras o simples cuentos zafados” [19]. En el mundo mítico que Dolina se propone crear, los Narradores de Historias desempeñan el papel de aedos que garantizan con la memoria la difusión oral de los relatos míticos.

El cronista recupera para el lector algunas de las historias que han sobrevivido a los Narradores e inaugura la práctica que va a romper la linealidad de las *Crónicas*, la intercalación de textos. A la vez, establece la distancia temporal que lo separa de los hechos narrados: “nosotros, sin pedir contribución alguna, obsequiaremos a nuestros seguidores con una pequeña colección de relatos que la muchachada del Ángel Gris conoció en los años dorados del barrio de Flores” [19]. En ocasiones el cronista violenta la lejanía del *illud tempus* aportando precisiones cronológicas o comentando la vigencia de algunas instituciones del barrio.

Como puede verse, la labor del cronista consiste en acopiar información proveniente de diversas fuentes para dar noticia ni más ni menos que de una civilización desaparecida, perdida en un pasado difuso. Lejos de ser un barrio ordinario, Flores adquiere contornos míticos gracias a este diligente historiador que lo puebla de entidades benéficas y maléficas, de héroes y de monstruos, de horrores y maravillas. La seriedad de sus esfuerzos y la meticulosidad de sus indagaciones muchas veces chocan con la modestia de sus hallazgos, no solo porque debe conformarse con la consulta de documentos precarios, sino también porque la materia misma con la que trabaja tiene un prestigio muy cuestionable:

Todas las noches a las dos, en una esquina de la calle Sanabria, lejos de los poderes del Ángel Gris, aparecen las sirenas de Santa Rita. Se trata de criaturas de perversa belleza, mitad princesas y mitad milongueras [21];

Los artistas del barrio son visitados a veces por un gato barcino que los ayuda en su creación, o redondamente les ordena obras a su antojo.

La intervención de este animal no es para nada beneficiosa. Sea por un criterio estético equivocado o

por pura malevolencia, ocurre que el gato inspira creaciones lamentables [109].

Algunas crónicas reconstruyen minuciosamente la geografía del barrio perdido y llaman la atención sobre los prodigios que escondía, como –por ejemplo– las tituladas “Cinco leyendas”, “El Atlas secreto de Flores”, “El catálogo de Horrores” e “Historias de animales”; otras recogen datos referidos al Ángel Gris y otros seres sobrenaturales, entre ellas “Literaturas del Ángel Gris”, “Historias de aparecidos”, “Pactos diabólicos en Flores” y “Transformaciones: algunas historias y una teoría”.

La mayoría de las crónicas, sin embargo, está dedicada al elemento humano del barrio, en el cual se destacan los Hombre Sensibles: sistemáticamente el interés del cronista se dirige a ellos para presentarlos como los promotores e instigadores de las gestas más recordadas en el vecindario. El temperamento, las costumbres, el ideario ético y estético de los muchachos del Ángel Gris (como también se los llama) se van perfilando en el transcurso de capítulos como “El Corso Triste de la calle Caracas”, “El descanso de los Hombres Sensibles”, “La magia en Flores”, “Niños, libros y lecturas”, “La Academia de Humor en Flores”, “La Sociedad de los Trabajos Difíciles”, “Elogio de la renuncia”, “La decadencia de la amistad” y “Elogio del fracaso”. Caracteriza a estos hombres una radical perplejidad ante los misterios de la vida y una beligerancia romántica contra lo fatal e ineludible: la muerte. El polígrafo Manuel Mandeb, el poeta Jorge Allen, el músico Ives Castagnino y el jugador Bernardo Salzman tienen solamente una certeza:

La mala suerte perseguía a los Hombres Sensibles y siempre ocurría lo malo, lo desatinado y lo deforme, en lugar de lo hermoso y lo bueno.

De esta melancólica situación nació la empresa más grande acometida por los muchachos del Ángel Gris: la lucha contra el destino. Desde luego esa lucha asumió

formas muy diferentes y se libró en distintos campos: en el amor, en el arte, en el juego, en la aventura, en el pensamiento, en los corazones [95].

En cada uno de esos ámbitos van a buscar respuestas y a ensayar la inmortalidad, por más que sepan que ante el enemigo descomunal que han elegido solo los espera la derrota. Para ellos lo importante no es el resultado, sino la búsqueda; allí donde los Refutadores de Leyendas encuentran seguridad, los Hombres Sensibles se inquietan, lo que para aquellos resulta trivial, para estos se convierte en la razón de la existencia. Amor, arte, conocimiento: en Flores todos los hombres buscan lo mismo, pero con distintos recursos. A menudo surgen en las *Crónicas* personajes que dirigen sus esfuerzos por caminos demenciales y tratan, por ejemplo, de convertir el fútbol o los reportajes en disciplinas artísticas o aspiran a la nobleza del que renuncia, del que sufre, del que solo acomete lo difícil para no tener que deberle nada a un mundo que le resulta hostil y antipático.

A veces con ternura, a veces con ironía o resuelto sarcasmo, el cronista relata las historias de esas búsquedas, búsqueda del amor², búsqueda del conocimiento³, búsqueda del arte⁴. Y algo más persiguen los Hombres de Flores para burlar la muerte: la recuperación de lo que el tiempo se ha llevado. Para ellos la memoria mantiene vivas las cosas queridas y es por ello que el gran tema de las *Crónicas* es la búsqueda de lo perdido, como

² “Balada de la Primera Novia”, “Historias de amor”, “Balada del amor imposible”, “La Conspiración de las Mujeres Hermosas”, “Los amantes desconocidos”.

³ “Los Hombres Sensibles, los Refutadores de Leyendas y los Reyes Magos”, “Los Reveladores de Secretos”, “Historia de la Nueva Historia”, “La ciencia en Flores”, “La Feria del libro en Flores”, “Claves, jeroglíficos y emblemas”, “Refutación de los viajes”, “El psicoanálisis en Flores”.

⁴ “Arte en colaboración”, “El contestador de reportajes”, “Las payadas en Flores”, “Los Libretistas del Mundo”, “El ballet en el barrio de Flores”, “El arte de la impostura”, “El club de los Falsificadores”, “Apuntes del Fútbol en Flores”, “Cómo reconocer a un artista”, “Gómez, Re, el transformador del tango”, “El cine en el barrio de Flores”, “La presentación de libros”.

queda reflejado en “El recuerdo y el olvido en el barrio de Flores”, “Táctica y estrategia de la escondida”, “La decadencia de la bolita” y “Refutación del regreso”.

La recurrencia de estos temas contribuye, en cierto modo, a la cohesión del entramado mítico de las *Crónicas del Ángel Gris*, pero es sin duda la voz concertadora del cronista la que garantiza la unidad de este conjunto porque, como dijimos anteriormente, está investido de un gran poder y representa, en palabras de García Gual, un “profesional de la memoria”:

Pero, junto a esa circulación familiar y colectiva, en cada sociedad suele haber unos individuos especialmente dotados o privilegiados para asumir la tarea específica de referir esos relatos tradicionales. Son los sabios de la tribu, los más versados en el arte de narrar, los profesionales de la memoria o la escritura, quienes están designados habitualmente para tan ardua labor [30].

Si, como ya sugerimos, los Narradores de Historias son modernos aedos o rapsodas que difunden oralmente los mitos de Flores, el cronista cumple con fijar por escrito esos relatos, tarea que, según García Gual, entraña un gran peligro: “la fijación y recogida en un repertorio escrito del acervo que la memoria colectiva transmitía oralmente significa una quiebra en la tradición. No sólo es el fin de la palabra viva como base del recuerdo, sino el comienzo de la crítica y de la disolución de lo mítico” [32].

El hecho de que la escritura despoje a la “palabra viva” de su poder constituye una amenaza para la labor misma del cronista, quien mientras narra oscila entre el escepticismo y la convicción. En una de las crónicas, la amenaza de la escritura cumple efectivamente con despojar al personaje de su don sobrenatural, aunque el narrador consiga hábilmente endilgar esa culpa al lector a través de la metalepsis:

“Volarás, Luciano, pero cuida que quienes lo sepan no escriban nunca tu historia. Cuando alguien la lea, tu poder cesará definitivamente”. Esto explica que las hazañas de Luciano sólo se hayan transmitido en forma oral. Ninguno de los literatos de Flores lo menciona jamás. Gracias a ello Luciano habrá seguido volando hasta el día de hoy, lector impío, en que tus ojos curiosos acaban de desbarrancarlo para siempre [Dolina 1988: 43].

La organización de la materia narrativa y el protagonismo concedido a la voz narradora son, en nuestra opinión, artificios narrativos que buscan filiar las *Crónicas del Ángel Gris* con la tradición del relato mítico. El origen periodístico de los relatos que componen la obra puede haber contribuido a la elección de esta estructura lineal de efecto acumulativo, aunque no podemos afirmar que exista una relación causal y directa entre ambos. Dolina ha sabido aprovechar estéticamente muchas de las condiciones que le imponía la participación habitual en *Humor Registrado*; otras exigencias de la publicación periódica, sin embargo, han dejado una huella negativa y han puesto de manifiesto ciertas inconsistencias inaceptables en especies narrativas de ejecución más prolija como el cuento o incluso la novela. La eliminación de la brecha temporal que en las revistas separaba una crónica de otra, por ejemplo, pone en evidencia defectos compositivos que pasan inadvertidos para el lector de una revista quincenal. Tal es el caso de repetir con mínimas variaciones una misma reflexión en distintas crónicas:

Es cierto que las tortugas no traicionan. Pero su lealtad no es hija de una moral acrisolada, sino de su ingenio modesto que les impide concebir, planear y ejecutar una traición” [135];

Tal vez sea cierto que los perros no traicionan. Pero esto no es en realidad una virtud del animal. Ocurre,

simplemente, que la módica organización mental del perro le impide realizar procesos tan complicados como una estafa. Es decir: los perros no pueden traicionarnos, por la misma razón que no les permite escribir novelas [204];

También, cuando da por conocido a un personaje que jamás ha sido mencionado, al menos no en las crónicas escogidas para formar parte del libro:

El viejo proyecto de Héctor Scarpa –ya mencionado otras veces en estas notas– consistía en establecer un día, una hora exacta, un instante preciso en que todos los habitantes del mundo silbaran a las estrellas para indicar su disconformidad con el universo [216].

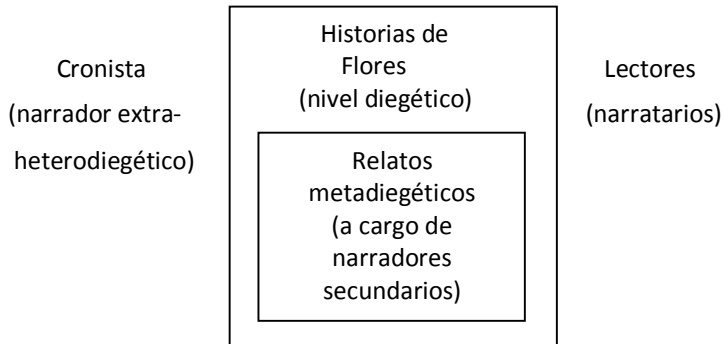
Riesgos de darle una existencia perdurable a textos destinados a la dispersión y el olvido: el autor los ha previsto al asegurar que “insistir con las torpezas descubiertas es un acto de terquedad, corregirlas es un disimulo, ineficaz casi siempre” [13] y espera que el lector sea benevolente con esta primera incursión en la literatura que conserva, como imborrables marcas de nacimiento, las huellas de su aparición en revistas humorísticas ya desaparecidas.

De todas maneras, las mínimas inconsistencias que hemos señalado no malogran la eficaz emulación de un repertorio mítico. Opinamos que la estructura de la primera versión de las *Crónicas* se asemeja a un entramado mítico compuesto por numerosos relatos vinculados entre sí por la recurrencia de personajes, temas y situaciones que son alternativamente traídos a un primer plano o dejados a la sombra por el cronista, personaje narrador que asume aun mayor protagonismo en la nueva versión de la obra.

2. La versión definitiva de las *Crónicas*: Tamas Dorkas y la misión del cronista

La historia de Tamas Dorkas, el Caminante, se suma a las *Crónicas* en 1996 y, como ya dijimos, modifica notablemente su estructura porque le aporta una trama abarcadora, un nuevo nivel diegético al que quedan subordinados los capítulos originales.

Si simplificamos mediante un esquema la situación narrativa que se plantea en la primera versión de las *Crónicas*, podemos sugerir que el cronista es un narrador extra-heterodiegético que relata y comenta las historias de Flores (de las que, por supuesto, él no participa) e incluso incorpora a su narración relatos metadiegéticos que atribuye a narradores secundarios:



Debemos aclarar que los “narradores secundarios” a los que nos referimos no son personajes a los que el narrador-cronista les ceda la palabra, sino que constituyen textos (o fragmentos de textos) que se incorporan al relato primario como transcripciones o reseñas realizadas por ese narrador omnipresente que se asegura de marcar el discurso ajeno por medio de la mención de sus fuentes. Proponemos un ejemplo: en el capítulo 4, “Literaturas del Ángel Gris”, el cronista recopila una serie de escritos en los que algunos “escritores oscuros” de

Flores mencionan a la misteriosa entidad. Uno de ellos es Luncheon Ticket, “Seudónimo anglófilo que utilizaba el doctor Pelagio Faggioli para escribir novelas policiales” [1988: 34]. El breve cuento de Faggioli es un divertido *pastiche* del género detectivesco, y comienza así:

Los seis que se siguen

Harry, el ladrón simpático, estaba cercado. Los seis detectives más ilustres del mundo estaban en la ciudad, convocados para darle caza. Philo Vance, J. G. Reeder, Ellery Queen Philip Marlowe, Sherlock Colmes y el padre Brown pronto empezarían el trabajo.

Sin embargo, el Ángel Gris de Brooklyn acudió en su ayuda [1988: 35].

En ocasiones, este artificio de la cita textual y rigurosa se torna ambiguo por la maliciosa intervención del narrador, quien con sus palabras genera dudas acerca de la integridad del discurso que transcribe y también acerca de la misma procedencia de ese discurso. Ofrecemos un ejemplo en el que cabe preguntarse: ¿Quién pronunció efectivamente estas palabras, Manuel Mandeb, sus oyentes o el cronista?

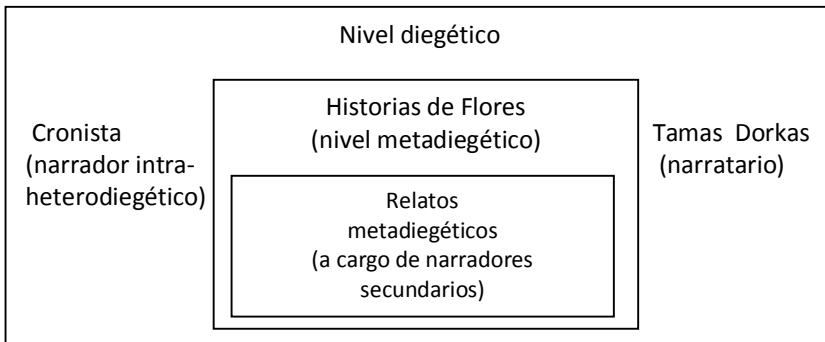
El primer fruto que se recuerda de estas inquietudes fue la memorable conferencia en el cine San Martín, pronunciada por el polígrafo Manuel Mandeb.

Su título fue *De las mujeres mejor no hay que hablar* y vale la pena transcribir algunos párrafos conservados en la dudosa memoria de supuestos asistentes.

Nadie puede negar el poder diabólico de la belleza. Se trata en realidad de una fuerza mucha más irresistible que la del dinero o la prepotencia [1988: 185].

Como podemos observar, en la transposición de discursos ajenos se mantiene deliberadamente la ambigüedad para garantizar la revelación sorpresiva que depara el final reformulado de las *Crónicas*.

En la nueva versión, la historia del cronista y de Dorkas se convierte en el marco, en el nuevo nivel diegético al que se subordinan las historias de Flores como relatos metadieгéticos que, como ya dijimos, en oportunidades contienen a su vez relatos a cargo de narradores secundarios. En este esquema modificado el cronista interviene en la historia como personaje (por lo que podemos considerarlo intradieгético) pero continúa –en apariencia– solo relatando las viejas historias del barrio de Flores, de las que él no ha participado, por lo que aún se encuentra en situación heterodieгética respecto de ellas. Tamas Dorkas, por su parte, es el narratario velado de la narración, ya que es quien saca provecho de ella:



Describiremos en detalle la situación narrativa en la que se involucra, como personaje, el cronista. La aparición repentina de Dorkas en la calle Bacacay da inicio a la historia, tal como lo vaticinaba la irónica “Advertencia” del autor:

Mi encuentro con Tamas Dorkas, el caminante, me hizo abrigar la esperanza de una reaparición de Manuel Mandeb en las calles de Flores. Pero el polígrafo no compareció. De cualquier modo creo que no hice mal en agregar esta historia a las ya existentes [1996: 39-40].

Aunque no exista ninguna indicación al respecto, se sobreentiende que es el antiguo narrador de las *Crónicas* quien

se ve interpelado por el inquieto personaje y recibe, sin solicitarlas, las explicaciones de su curioso comportamiento:

–Espere... Si quiere decirme algo, dígamelo del todo... Deténgase, por favor.

–Ese es el punto... No puedo detenerme. Y no es una metáfora. Quiero decir que me resulta enteramente imposible dejar de caminar [41].

Dorkas ha sido hechizado por una bruja decidida a castigar sus hábitos de seducción y debe cumplir con cinco encargos para revertir la maldición:

–Primero: una copa del licor del recuerdo... Segundo: localizar una de las entradas del infierno... Tercero: conseguir la cigarrera de níquel que garantiza el amor de las mujeres... Cuarto: encontrar a alguien que ame a la bruja más que yo... Quinto: estrechar la mano de Manuel Mandeb [43].

El narrador lo deja ir sin prestarle demasiada atención y no sospecha premeditación en este primer encuentro. El caminante, sin embargo, intuye (o sabe) más de lo que dice: “No se preocupe, estoy acostumbrado. Siempre sucede lo mismo. Ya nos encontraremos: algo me dice que usted va a ayudarme” [43].

Concluido este capítulo introductorio el lector se reencuentra con los siete primeros capítulos de las *Crónicas*. El último de esta serie es “El recuerdo y el olvido en el barrio de Flores”, en el que se plantea la causa principal de discordia entre los Hombres Sensibles y los Amigos del Olvido:

Una rama radicalizada de los Amigos del Olvido declara que los recuerdos no sólo son tristes sino también falsos.

“Jamás recuerda uno las cosas tal cual fueron”, declaman. De modo que para esta gente, los recuerdos

son especies de sueños y los sueños no merecen sino el desprecio.

Mientras tanto, los Hombres Sensibles tienen decidido que sólo los sueños y los recuerdos son auténticos, ante la falsedad engañosa de lo que llamamos el presente y la realidad [81].

Comentaremos someramente esta crónica para poner de relieve el dato diegético que posibilita el enlace con la historia del marco no solo en este caso, sino también en las restantes apariciones de Tamas Dorkas.

Las conductas que describe el cronista revelan que olvidar o recordar, más que hábitos o tendencias son para los hombres de Flores actitudes vitales respaldadas por una seria convicción:

Pero también ocurre que estos espíritus atorrantes odian la muerte y sospechan que lo que se olvida, se muere.

Por eso no es raro encontrar en los atardeceres de la calle Artigas a los muchachos sombríos memorizando versos murgueros, recordando la formación de Boca en 1955 o repitiendo en voz baja la lista de asistencia del colegio secundario.

Están rescatando cosas de la muerte. A su manera, son salvadores [79].

A los Amigos del Olvido estas terribles premoniciones acerca del poder destructivo del olvido no los inquietan porque la expectativa constante y optimista de lo por venir los libera de remordimientos y preocupaciones relacionados con el pasado. Incluso cuentan con un estimulante recreativo:

En su larga lucha contra el recuerdo y la memoria, los Amigos del Olvido han desarrollado interesantes estrategias. Pero, sin ninguna duda, su más importante hallazgo fue el Licor del Olvido, un cordial de existencia

incierta que –según parece– tiene la virtud de abolir el pasado en quien lo toma [82].

Como contraofensiva, “los Hombres Sensibles alcanzaron a destilar el Vino del Recuerdo, cuyos efectos son –como ya se sospechará– opuestos a los del licor” [82].

El cronista que refiere esta historia ha bebido de ambas copas y teme que, como reza el dicho popular, lo que mate sea la mezcla, cuyos efectos “se traducen en oscuras añoranzas de lo que vendrá, en olvidos de lo que nunca fue y en un sabor amargo y dulce que hace llorar” [83].

Esta certera descripción del mecanismo falible de la memoria está seguida de una reflexión melancólica, pero igualmente cierta:

Poco cuesta imaginar cuál será el fin de esta lucha entre olvido y memoria. Los Hombres Sensibles de Flores están derrotados. De nada les valdrá oponerse a la muerte, porque la muerte llegará de todos modos.

De nada servirá su pasión por la memoria, pues toda memoria es perecedera. Y –en definitiva– el tiempo es el mejor aliado de los amigos del Olvido [83].

Hacia el final, el cronista toma abierto partido por los cultores del recuerdo: “Pero es obligación de todos nosotros hacer un poco de fuerza por los muchachos de Flores, para que su derrota sea más honrosa. Recordemos, recordemos todo el tiempo. No olvidemos nada” [83]. De esta forma asume plenamente su misión en el relato, que consiste en rescatar con el misterioso poder de la palabra todo aquello que el olvido amenaza de muerte.

Cuando aparece de nuevo, Dorkas está bebiendo el licor del recuerdo. La primera prueba, entonces, está cumplida, lo que ratifica la eficacia del acto de narrar: “Usted me ayudó a hacer el primer milagro, que es el más difícil. En verdad es el único

milagro. Una vez que uno camina sobre las aguas, ya nada resulta imposible” [85].

El verdadero milagro es la creación verbal; con solo mencionar los objetos el cronista les da realidad, porque es dueño de la palabra fundante, como advierte Marta Castellino respecto de otros “narradores poderosos”: “proferir la palabra tiene entonces un valor fundante, análogo al *fiat* divino: es capaz de instaurar un mundo, de animar y dar vida, de salvar de la inevitable caducidad” [69].

No obstante su poder, el narrador no ha debido hacer sacrificios para que Dorkas cumpliera con su primer encargo, no ha debido pagar un alto precio por su acto creador. Esta gratuidad es inadmisibles para quien ya es personaje en un mundo en el que sólo el sufrimiento ennoblece y fructifica:

Sucede –tal vez– que el arte necesita nostalgia. No se puede ser artista si no se ha perdido algo. Los poemas de amor satisfecho aparecen como una compadrada de mercaderes afortunados. Por eso los poetas de Flores buscaban el desengaño, porque pensaban que cerca de él andaba el verso perfecto [Dolina 1996: 105].

Quizás por eso, la concreción de las pruebas faltantes va a exigir un mayor compromiso por su parte y dependerá de su corazón: solo al convertirse en un enamorado el cronista alcanzará la estatura heroica que el escepticismo y la indolencia le estaban negando. Si el arte verdadero surge de una pérdida, de una carencia, de un dolor, el artista verdadero tiene que atravesar el infierno en busca de sus palabras. Tamas Dorkas lo acompaña hasta las mismas puertas, porque ha encontrado una de las entradas infernales que se mencionan en el capítulo 16, “El Atlas Secreto de Flores”:

El Atlas Secreto registra cuatro entradas del infierno en el barrio de Flores.

La primera estaba en el sótano del bar La Perla de Flores.

La segunda era la puerta del ropero que tenía en su habitación el ruso Salzman.

La tercera era cambiada todas las noches y podía reconocerse por una marca diabólica dibujada con tiza violeta.

La cuarta era el escote de Claudia Berterame, dama que todas las noches lo abría de par en par, causando la perdición de los muchachos arremetedores [127].

El narrador sigue dando muestras de incredulidad, a pesar del entusiasmo de Dorkas y de la contundencia con que el caminante defiende la fe poética que se precisa para aceptar milagros:

–Me extraña que un hombre como usted no comprenda que los milagros se cumplen de un modo misterioso, poético, simbólico. Quien no tenga fe poética, nunca verá un milagro, ni aunque se lo hagan delante de las narices.

–Salga de ahí con las alegorías. Uno quiere ser inmortal y tratan de contentarlo con el recuerdo que dejará en los otros. Uno quiere volar y le hablan de pensamientos espirituales. Uno quiere conversar con los muertos y debe conformarse soñando con su abuelo [129].

Finalmente, la segunda prueba se cumple cuando al abrirse las puertas del infierno (en una casa de la calle Bogotá) el cronista reconoce a su morador:

–Tenga mucho cuidado...

–Es solamente una mina.

–Si tiene valor, mírela de cerca.

Crucé la calle. La mujer ya caminaba hacia el norte. Me puse a su lado. Ella se detuvo bruscamente y me miró. Era el diablo [130].

El tercer encargo, que consistía en obtener una cigarrera mágica, se concreta durante una noche de carnaval, distante solo tres capítulos de la anterior aparición del caminante. La cigarrera de níquel que garantiza el amor de todas las mujeres es uno de los objetos prodigiosos que se describen en la crónica 20, “La magia en Flores”, y acarrea una sombría maldición:

Así, cada nuevo titular se hacía cargo de la cigarrera y también del amor de docenas de mujeres, muchas de ellas insoportables. Nada cuesta imaginar que este amuleto fue bajando de precio, hasta que llegó el momento en que nadie lo quería ni regalado. Su último dueño, un pobre muchacho de la calle Condarco, se mató en 1960 [143].

Tamas Dorkas, que la consiguió “en la calle Condarco, por supuesto” [148], no teme su influjo nefasto, lo mismo que el cronista, quien debe ver marchar al caminante junto con la señorita que, hacía sólo instantes, lo acompañaba a él. De todas maneras, el despecho de su encandilada pareja apenas interfiere con el recuerdo de la mujer de la calle Bogotá: “Debo confesar que estaba obsesionado con aquella hembra. No podía pensar en otra cosa. Mis amigos me evitaban. Había dejado mi trabajo. Me había enamorado del modo más ruin” [147].

Luego de una larga interrupción de la historia-marco, reaparece el narrador para referir los tristes pormenores de su relación con María, la mujer diabólica de la calle Bogotá:

Ella advirtió inmediatamente que tenía poder sobre mí. Y encontró solaz ejerciéndolo.

Solía indagar con fervor la naturaleza de mis sentimientos, empujándome a la confesión.

Fingía dudar de mi sinceridad y me obligaba a la promesa y al juramento.

Entonces, cuando yo esperaba la revelación de su amor, cuando yo creía que iba a besarme, me hablaba de otros hombres o de asuntos sin importancia o se iba [303].

Desesperado, humillado, vencido, recibe la brutal revelación de Tamas Dorkas:

–Ya está. El cuarto milagro está cumplido. Encontré a un hombre que ama a la hechicera más que yo.

–¿Y quién es ese estúpido?

–Usted [304].

La “Refutación del regreso”, que en la versión de 1988 era el capítulo final de las *Crónicas*, aborda nuevamente el problema que obsesionaba a los Hombres Sensibles y convertía sus vidas en búsquedas eternas de lo inalcanzable, tal como lo expone Manuel Mandeb, citado por el cronista:

¿Por qué no puede uno estar en varios lugares al mismo tiempo? ¿Qué es esto de no poder volver al pasado ni visitar el futuro? ¿Por qué no es posible extraer de las premisas de la razón las consecuencias que a uno se le antojen?

Ah, la libertad... la libertad sin tiempo, ni espacio, ni lógica. La libertad de vivir todas las vidas, de estar en todas partes, de recorrer las edades. ¿Qué dicen a esto los libertarios sin fronteras? [1996: 326].

Vivir en la sucesión, resignarse a la caducidad, estar confinado en la carne, son limitaciones que definen la irrenunciable condición humana y que han sido denunciadas por las palabras de Mandeb. El cronista no resiste la tentación de hacer una confidencia y de ofrecer, como cierre de sus reflexiones, su propia concepción del paraíso, que coincide justamente con el regreso que nos está vedado:

Quien les escribe ha soñado muchas veces este episodio:

Camino por la calle Urquiza, en Caseros. Soy como ahora, un grandulón melancólico. Pero descubro que no estoy en el presente sino en los primeros años de la década del 50. Llego ante la casa que lleva el número 68 y toco el timbre. Al rato sale a recibirme un nene mugriento y desconfiado. Soy yo mismo. Abrazo emocionado al chico. Desde adentro oigo la voz del abuelo que pregunta:

–*¿Quién es, Negro?*

Nunca he podido imaginar que algo mejor pueda ocurrirme [327].

En este paraíso unamuniano, construido con recuerdos vencedores del tiempo y de la muerte, la voz del abuelo ha sido el vehículo de una trasgresión diegética porque, si bien es evocada por el cronista, está interpelando sin lugar a dudas al “Negro” Dolina, que siempre guarda en su memoria la entrañable figura de su abuelo Jerónimo Colombo (y de hecho lo menciona entre sus “Colaboradores involuntarios”, original paratexto incorporado en la versión de 1996).

Esta trasgresión apenas insinuada gana intensidad en “El caminante (VI)” –último capítulo de la nueva versión– y termina desbaratando la compacta superposición de máscaras con las que el cronista había disimulado su identidad. María, la hechicera, ha rechazado definitivamente al narrador, que debe resignarse a seguir viviendo con la pena de un amor que nunca fue:

Inventé un tiempo de plenitud que nunca existió. Me obligué a suponer que María me amaba pero se resistía a admitirlo, en virtud de vaya a saber qué jarabes psicológicos. Se me puso en la cabeza que era buena.

Puse en plural sensaciones que fueron solamente mías [1996: 329].

El caminante, por su parte, no parece haber corrido mejor suerte: “Una madrugada de octubre, volví a encontrarme con Dorkas. Marchaba, cosa infrecuente, con paso fatigado. Me dio la mano a la pasada [329]. Este último dato –el rápido apretón de manos– indica que todas las pruebas han sido cumplidas, porque el caminante conoce el secreto mejor guardado por el narrador-cronista:

–Usted no me engaña. En este barrio todos conocen las historias de Mandeb, pero nadie lo ha visto jamás. Usted es Manuel Mandeb. Usted es Jorge Allen. Usted es Salzman y Castagnino. Usted quisiera ser filósofo, ser poeta, ser músico, ser jugador, pero apenas si se atreve a contar historias, dándose aires de no creerlas del todo [330].

De esta forma se descubre que el narrador que habíamos supuesto heterodiegético es, en realidad, homodiegético; es Scheherazade confesando haber vivido cada una de las aventuras de sus *Mil y una noches*. Aún más, si recordamos el desliz metaléptico del capítulo anterior, “Refutación del regreso”, es Homero reconociendo que las penurias de Ulises fueron en realidad las suyas: en las *Crónicas del Ángel Gris* el cronista es todos los personajes y todos los personajes son –de alguna manera– Alejandro Dolina.

Nuestro extenso comentario ha intentado describir el funcionamiento de una estructura meticulosamente concertada para reflejar las hondas inquietudes que se plantean en las *Crónicas del Ángel Gris*, relacionadas con la dolorosa finitud del hombre y el poder inmortalizador de la memoria y de la palabra. La instauración de un marco narrativo no destruye el entramado mítico de la primera versión sino que lo integra en un hábil juego de voces enmascaradas y de

identidades veladas hasta último momento. La historia que presenta el nuevo nivel diegético le ha dado relevancia efectiva al acto de narrar, puesto que la labor del narrador ha consistido en reavivar historias, en darles nueva vida. El escepticismo que ha caracterizado a este personaje que “apenas si se atreve a contar historias, dándose aires de no creerlas del todo” [1996: 330] no implica una desvalorización sarcástica, una negación última de la fe en la palabra creadora, aunque Tamas Dorkas se encargue, con un gesto inapelable, de denunciar la precariedad de los milagros operados por la palabra:

–Hay algo que usted debe saber: todos estamos condenados a un hechizo cósmico. El universo es irremediamente fugitivo. Nadie puede detenerse. Salvo que usted sea tan estúpido como para creer que detenerse es esto.

Y se plantó, firme como una estatua, delante de mí [1996: 330].

Conclusiones

En nuestra opinión, el cambio más importante que presenta la versión corregida y aumentada de las *Crónicas del Ángel Gris* es el reemplazo de la estructura lineal por una estructura enmarcada. La incorporación de un nuevo nivel diegético tiene un impacto directo en la estructura interna de la obra y contribuye a acentuar su valor simbólico, al tiempo que inviste al narrador de un rol clave para el desarrollo de la historia, puesto que su labor consiste en reavivar y construir con sus palabras un universo simbólico cargado de inquietud trascendente. La figura del Caminante, por su parte, relativiza la eficacia de esa labor, puesto que, como el resto de los hombres, no puede liberarse de la condena del tiempo y de la incertidumbre.

Todo esto nos conduce a la red temática de las *Crónicas*, organizada en torno a un núcleo significativo y vertebrador: la conciencia humana de la mortalidad o, como la llama el autor – citando a Miguel de Unamuno– “el sentimiento trágico de la vida”. La historia del mítico barrio de Flores y de sus héroes, los Hombres Sensibles, representa una respuesta artística ante esa preocupación; la certeza de la muerte y la angustia frente al irremediable paso del tiempo convierten a los personajes de la obra en seres beligerantes que, con sus conductas, ponen de manifiesto la cosmovisión del hombre que vive en agonía y que ensaya distintas formas de inmortalidad para no caer en la desesperación y en la disolución racional. La base de esa cosmovisión es la revaloración de los modos más intuitivos de relacionarse con la realidad sensible y suprasensible, en oposición al acercamiento empírico y lógico que impone la razón. Entendemos que desde esta perspectiva encuentra justificación y se comprende mejor el culto devoto del arte, del amor, del sueño y de la aventura que caracteriza a los personajes de las *Crónicas*. En consonancia con estos planteos, observamos que la temática y la estructura de la obra proponen una reivindicación del pensamiento y del comportamiento míticos, en cuanto el accionar de los personajes –principalmente el del narrador– se orienta a recuperar, mediante la memoria vivificadora, un tiempo primordial y paradisíaco, a salvo de la corrupción*.

* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

Bibliografía

- CASTELLINO, MARTA. 1997-1998. "Imaginario bíblico y mítica pagana en la narrativa de Abelardo Arias". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 5: 41-78.
- DOLINA, ALEJANDRO. [1988] 1995. *Crónicas del Ángel Gris*. 27° ed. Buenos Aires: La Urraca.
- . [1996] 2008. *Crónicas del Ángel Gris*. Ed. corregida y aumentada, ilustrada por Hermenegildo Sábat. Buenos Aires: Colihue.
- ELIADE, MIRCEA. 1961. *Mitos, sueños y misterios*. Trad. Lysandro Galtier. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. 1998. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- GENETTE, GÉRARD. 1993. *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.