DESPUÉS DEL DÍA DE FIESTA:
REESCRITURA Y POSMODERNIDAD EN GRISELDA GAMBARO

POR

HORTENSIA R. MORELL
Temple University

La escritora argentina Griselda Gambaro nos entrega en la novela *Después del día de fiesta* (1994) un texto complejo cuya difícil lectura nos exige replantearnos de nuevo el carácter de la literatura latinoamericana en tanto producción cultural. Si el prolongado debate en torno al teatro de Gambaro (filiación europeizante en el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad o filiación dentro del grotesco criollo) nos devuelve a la propuesta de Rama en su concepto de transculturación, esta novela nos adentra en un diálogo igualmente controvertido.¹ Me refiero a su posible encuadre en la posmodernidad, término problematizado dentro del contexto hispanoamericano.² Entiendo que la novela nos coloca en la posmodernidad cuando cuestiona, a la vez que escépticamente respalda, la razón y el progreso europeos en un espacio suburbano del Buenos Aires finisecular, y cuando adopta la estilística de la escritura como reescritura o reciclaje palimpsestuoso.³

¹ Aunque Rama se refiere específicamente a procesos narrativos al elaborar sobre el concepto de Fernando Ortiz, cabría invocar su análisis para suspender el debate sobre el teatro de Gambaro. Rama apunta: "La modernidad no es renunciar y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla" (Rama 71).

² Ante las contradicciones del debate crítico en torno al término y concepto *posmodernidad*, y de sus posibilidades dentro del contexto latinoamericano, Jorge Ruffinelli observa su necesidad para no "dejar incomprendida una vasta región de la realidad" ("Presentación" 3). Ruffinelli reconoce en Latinoamérica la coexistencia de estructuras económicas, la superposición en el espacio de varias etapas históricas, la convivencia de varias culturas, que llevan a otros críticos a cuestionar no sólo ese término, sino la noción misma de modernidad para el área. Pero advierte en la modernidad latinoamericana "un producto de la transculturación, un resultado no previsto enteramente en los moldes originarios" ("Los 80" 36), que la marcan en la heteroglosia. Reconoce en su posmodernidad "parte de la modernidad inacabada, una etapa importante de crisis" ("Los 80" 41). George Yúdice, no obstante su inicial reticencia ante el término cuando advertía los peligros de su definición por listas de elementos estilísticos como metapoética, autorreferencialidad, escepticismo lingüístico y polifonía, observa transmutaciones en el arte latinoamericano que lo llevan a afirmar: "las posibilidades para la interanimación de los discursos están ahora condicionadas por circunstancias que ahora puedo, sin atragantarme, llamar posmodernas" (176).

³ Antoine Compagnon entiende a la modernidad como una serie de paradojas que incluyen finalmente la posmodernidad. Sigue a Gianni Vattimo cuando aclara: "la posmodernidad sólo propone una manera diferente de pensar la relaciones entre la tradición y la innovación, la imitación y la originalidad, que ya no da el privilegio por principio al segundo término. Así una larga serie de

Al ubicar *Después del día de fiesta* dentro de esta polémica resulta útil el plano de referencia de Nicolás Shumway cuando discute “la invención de Argentina”. Shumway elabora sus argumentos en torno a las contradicciones de la historia que han llevado al país a sostener simultáneamente calidad desarrollada y subdesarrollada. Se enfoca sobre los “mitos de exclusión” o “ficciones conductoras” que llevaron a los intelectuales del siglo XIX a crear una sociedad donde el consenso resulta casi imposible (Shumway 10-11). Las ideas ilustradas conjugadas con el menoscabo y desprecio de la masa inculca culminan en las falsas dicotomías de civilización y barbarie y en una política que mantiene siempre el subdesarrollo dentro de su opuesto. Los personajes protagónicos de Gambaro, su Tristán sin apellido ni familia y el escritor Giacomo Leopardi, sintetizan esas oposiciones que explica Shumway.

Gambaro reencuentra en *Después del día de fiesta* a su antiguo personaje Tristán, de la novela *Dios no nos quiere contentos* (1979), y lo embarca en una nueva jornada sobre el dolor y el sufrimiento humanos en un mundo tragicómico, sobre las contradicciones de la nacionalidad argentina, nacionalidad de inmigrantes xenofóbicos, y sobre el lugar de la poesía dentro del desierto de la vida suburbana del Buenos Aires contemporáneo.⁴ Alrededor de ese personaje sobreviviente de la Guerra Sucia, de la ignorancia y la subsistencia, Gambaro reúne figuras históricas de la Italia de la ocupación napoleónica y personajes ficticios de la Argentina de la democracia indigente. Yuxtapone, haciéndonos repensar el problema de la “invención de Argentina”, un representante de la élite intelectual europea (el Leopardi histórico) a la masa de inmigrantes italianos (como el Quejoso y Tristán), africanos (la negra N’Bom) y de la India (los viajeros en el tren a Córdoba). Como si quisiera dar testimonio de la coexistencia de distintas etapas históricas y la convivencia de varias culturas y órdenes económicos en el espacio de Buenos Aires, Gambaro confronta a un italiano noble e ilustrado con la población suburbana desclasada. Presenta inmigrantes indios y africanos recién llegados y en condiciones paupérrimas en choque con vecinos italianos de tercera generación quienes irónicamente los desprecian por extranjeros, oscuros y primitivos. En tanto masa analfabeta, todos conviven en la villa miseria y tienen vedada la entrada a los espacios de la clase poseedora. Penetran el Buenos Aires de los edificios modernos de lujo sólo en calidad de sirvientes: las mujeres como prostitutas y los hombres como porteros o mecánicos de servicio. Tristán, descendiente también de inmigrantes italianos mas extrañamente abierto a la pluralidad de culturas y de épocas por su solaridad con el sufrimiento, sirve de eje de conducción de la novela.

Alrededor de un Tristán más entrado en años y pobreza, Gambaro reúne su recreación del poeta romántico y pensador italiano Giacomo Leopardi (1798-1837) y de su hermana Paolina (1800-1869), y los esbozos de sus amigos Antonio y Paolina Ranieri. Y en orden

oposiciones modernas pierden su eficacia: nuevo/antiguo, presente /pasado, izquierda/ derecha, progreso /reacción, abstracción /figuración, modernismo /realismo, vanguardia /kitsch” (119).

⁴ En mi ensayo sobre *Dios no nos quiere contentos* exploro los avatares de este personaje, y elaboro sus conexiones con el mito que cultiva, entre otros, Wagner. Gambaro, sin embargo, no sigue el modelo de los grandes realistas para darnos un reencuentro donde se explican los pormenores de la vida del personaje entre una y otra novela. Tristán sobrevive la Guerra Sucia, y “quince años después” (tiempo de Gambaro entre las novelas, no narrativo) conserva su amor por María y su compromiso con el canto poético.

con la estilística de la parodia posmoderna, Gambaro también entreteje en su novela fragmentos de los textos de Leopardi, especialmente de su *Oppereți morali*, de sus cantos y diario, así como la reescritura del *Epistolario* secreto de su hermana Paolina a sus amigas Anna (Nina) y Mariana Brighenti.⁵ Al recuperar los *Oppereți morali*, diálogos filosóficos en el orden de la mayéutica, la escritora vuelve sobre el camino recorrido en *Dios no nos quiere contentos*, novela filosófica a la manera del *Candide* de Voltaire.⁶ Y al reescribir el *Epistolario* de Paolina Leopardi responde al planteamiento de Virginia Woolf cuando meditaba en *Una habitación propia* sobre la suerte de una hipotética “hermana de Shakespeare” para concluir que seguramente tal hermana “se habría vuelto loca, se habría pegado un tiro, o habría terminado sus días en una choza fuera de la aldea, mitad bruja, mitad brujo, objeto de temor y de burla” (Woolf 51). Esta hermana de Leopardi no es hipotética sino real, mas las condiciones que delineaba Woolf para la época isabelina perduran en la napoleónica. Mujer noble, educada, y capaz, Paolina queda reducida en la historia a la redacción de cartas enviadas secretamente y en la novela de Gambaro a la de cartas que aunque nunca llegan a enviarse, se escriben en silenciosa protesta. La represión autoritaria de los padres motiva la partida del hijo y la proliferación de su obra pero trunca el talento y la vida de la hija. Con la protesta callada de Paolina, Gambaro concuerda también con la visión posmoderna de cuestionamiento latinoamericano de la cultura patriarcal (Ruffinelli, “Los 80” 39).

En el Leopardi de Gambaro que Tristán contempla, “la cara más triste que había visto”, un “rostro donde se leían todos los dolores del universo, pasados y presentes” (19), se recrea efectivamente el retrato del Leopardi histórico, personaje cuya formación neoclásica conflige siempre con su sentir romántico, y cuya vida hila el más increíble relato. Hijos de la apartada villa provinciana de Recanati, de padres cuya nobleza reaccionaria y medieval se concentra en su severo catolicismo, padres que conciben la crianza como educación carcelaria y represiva, tanto Giacomo como Paolina pasan su niñez y juventud encerrados en la biblioteca de su padre Montaldo. Allí sufren de intensa soledad bajo la vigilancia de su madre Adelaide, que cultiva el luto como actitud vital. De esa prisión solitaria y de su limitado contacto con la sociedad nace la dedicación total de Giacomo a los libros, su nostalgia por la vida que se escapa y su búsqueda de la amada imposible. Casi ciego por los abusos de la biblioteca, y además jorobado, no sale solo de la propiedad de sus padres sino hasta después de cumplir los veinte años. Su hermana Paolina, dedicada a la traducción, a la redacción de las revistas de su padre y a su epistolario secreto, no sale sino mucho más tarde. Si el trabajo de Paolina revela su capacidad intelectual, sus cartas transparentan una hipersensibilidad romántica paralela a la de su hermano: rechaza al hombre que adora por

⁵ Me guió especialmente por Linda Hutcheon en su visión de la parodia posmoderna como una suerte de homenaje que cuestiona tanto el presente como el pasado, y la consiguiente visión del arte y la literatura posmodernos como “reciclaje”. Gambaro incluye la siguiente lista de su obra consultada al final de *Después del día de fiesta*: Los datos y citas de Giacomo y Paolina Leopardi fueron tomados de: *I canti e prose scelte*, a cargo de Francesco Flora, Mondadori, 1952; *Canti*, introducción y notas de Franco Brioschi, Rizzoli, 1974; *Pensieri*, introducción y notas de Saverio Orlando, Rizzoli, 1988; *La sorella di Giacomo Leopardi*, Carlo Pascal, Fratelli Treves Editori, 1921. Los dos poemas de Alejandra Pizarnik pertenecen a su libro *Textos de sombra y últimos poemas*.

⁶ En mi ensayo también exploro las conexiones entre Voltaire y Gambaro.

miedo a no ser correspondida tan intensamente como ella lo quiere, condenándose a la misma nostalgia de Giacomo.

En tanto personaje de Gambaro, Leopardi sirve como paradigma de contradicciones, enajenación y sufrimiento, y Tristán cuestiona constantemente su voluntad de dolor y de identificación del dolor como privilegio del poeta, el elegido. Giacomo dialoga con Tristán sobre su familia, especialmente su madre, como agente de represión y provocadora de amargura en detalles precisos que Gambaro toma del diario de Leopardi. El epistolario de Paolina, recreado como cartas a su hermano que nunca se envían pero que son accesibles al lector de la novela, complementa esos detalles. Las cartas que reescribe Gambaro revelan las contradicciones de Paolina al preguntarse sobre su responsabilidad en ese mundo cerrado, la cárcel real y la de la obediencia a sus padres y concluir: "Soy una hija perfecta. Y esta es mi falta más grave" (89).

La historia o fábula de la novela de Gambaro consiste en una suerte de fuga de Giacomo, su visita inusitada y anacrónica a la lóbrega vivienda de Tristán en Buenos Aires. Allí permanece y termina la escritura de su obra. Tiene su día de fiesta cuando viaja con él a la feria de Córdoba y conoce una pareja de muchachos que recitan y admiran su poesía, y le dan a conocer la gauchesca y los versos de Alejandra Pizarnik. De vuelta a Buenos Aires, emprenden continuas discusiones sobre el sufrimiento, mas el retorno a la vida ordinaria se le hace a Giacomo imposiblemente difícil, y finalmente muere luego de recibir a quienes históricamente le acompañaran en la muerte, Antonio y Paolina Ranieri. Gambaro intercala fragmentos del diario del poeta, de sus poemas y su obra en prosa, señalando en contrapunto la experiencia del dolor de un escritor noble y la de la masa miserable de inmigrantes. Es un personaje iluso, incapaz de sobrevivir sin la ayuda ocurrente de Tristán, su refugio, siempre en espera de las cartas de su adorada hermana. Paolina, también ilusa, en las cartas que nunca le envía lo presume en un lugar privilegiado y ajeno al dolor del hogar familiar de Italia, lugar que sólo corresponde con la idealización de América. Contrasta ese lugar con su hogar carcelario, y recrimina la complicidad de Giacomo en su triste situación de mujer sujeta a los compromisos matrimoniales que arreglan y disponen sus padres.⁷

Entre la llegada y la muerte de Giacomo, Tristán contempla la transformación de su barrio por inmigrantes menesterosos de África y de la India, sucesos que le permiten a Gambaro plantear la xenofobia porteña en el personaje de el Quejoso, las contradicciones de la urbe latinoamericana en su conjugar modernidad y subdesarrollo, y la situación de explotación de la mujer en las diferentes culturas. Gambaro sostiene un contrapunto entre esas sórdidas situaciones y la idealización de América en las cartas de Paolina Leopardi. Paralelo a la yuxtaposición de Giacomo y la masa urbana, sobresale el contraste entre las vicisitudes del personaje de la negrita inmigrante N'Bom y los sufrimientos de Paolina. En N'Bom se enfocan las preocupaciones de la escritora: objeto del amor y de los avances sexuales del Quejoso y del amor idealizado de Giacomo, la negrita no quiere sino a Tristán, incapaz de reciprocárle por su fidelidad al recuerdo de Maruja (de *Dios no nos quiere contentos*). Después de un primer embarazo, para evitar el destino cultural de los múltiples partos con el consecuente deterioro físico de su madre, N'Bom se prostituye y se independiza, disfrutando de los excesos materiales de la vida moderna en un barrio de lujo

⁷ Sigo a Pascal para los datos sobre Paolina Leopardi. Pascal cita cartas que permiten verificar el texto de las de Gambaro como originales.

hasta su muerte violenta a manos de un cliente tras un breve reencuentro con Tristán. Es sólo tras su ausencia cuando Tristán reconoce su amor por ella, poniéndose así énfasis en las contradicciones de las relaciones amorosas, misteriosas tanto para los escritores como para la masa desposeída.

En relación con la estilística de la reescritura o reciclaje de la novela, cabe señalar que Antoine Compagnon indica en su ensayo *Las cinco paradojas de la modernidad* que “La cita es la más poderosa figura posmoderna” (104), y la composición que analizamos en *Después del día de fiesta* coincide con el reciclaje característico al arte y la literatura posmodernos, que ya se observaba en las novelas y el último teatro de la autora.⁸ Gambaro crea en sus obras textos que presuponen la reescritura de otros. Muchas veces textos canónicos, los recontextualizados se enriquecen poniendo en entredicho sus propios parámetros, a la vez que enriquecen el texto de Gambaro, siempre puesto también bajo el signo de interrogación. Así, su reciente pieza dramática *Penas sin importancia* (1991) reescribe la comedia trágica de Chejov en un sofisticado metateatro que yuxtapone, y eventualmente entreteje en el tablado, personajes y escenas del *Tío Vania* y los de su propia creación.

Aunque menos estudiada que su teatro, la narrativa de Gambaro ya venía incurriendo en esa vena palimpsestuosa de la literatura.⁹ Dado que la escritora reencuentra a Tristán en *Después del día de fiesta*, conviene recordar cómo en *Dios no nos quiere contentos* (1979) recrea el complejo y contradictorio mundo filosófico moral del *Candide* a través del mismo personaje.

En *Dios no nos quiere contentos* Gambaro nos entrega a Tristán, reescritura del mito, un mudo huérfano de padres y de tierra que se desplaza con la Ecuýère por el azaroso medio del Buenos Aires de la Guerra Sucia. En ese mundo circense, descabellado e inexplicable por la razón, dolorosamente enajenado, la trapecista finalmente encuentra su sentido “cultivando su jardín” del trapecio. Tristán, en cambio, aprende de ella a derrotar la pena, las pérdidas de su amada María (Maruja) a la prostitución y de su amigo el bebé a la muerte armándose líricamente del dolor. Por eso la novela se describe como el movimiento que va desde la necesidad del canto hasta el logro de la meta que Tristán resume en la frase “Tengo que aprender a cantar”. El canto de Tristán, su búsqueda y encuentro de la palabra lírica, y la fe en el trabajo de la Ecuýère permiten la sobrevivencia en ese mundo circense, que se cuestiona como el mejor de los mundos posibles de Leibnitz.

Después del día de fiesta no sigue ya a Voltaire, pero vuelve a usar la novela como vehículo para plantearse el dilema de la calidad de la existencia humana en ese dolorido

⁸ Véase lo apuntado sobre la parodia posmoderna en la nota 5.

⁹ Genette relaciona la parodia con la figura del palimpsesto, que permite ver los trazos de una obra en otra. En novelas como *Lo impenetrable* (1984), *Nada que ver con otra historia* (1972) y *Ganarse la muerte* (1976) la autora dialoga con obras que le permiten interrogarse sobre la libertad personal en un medio enajenado social o políticamente. *Lo impenetrable* muestra su inconformidad con los cánones de la novela erótica a la vez que su destreza en manipular tanto sus convencionalismos victorianos como los textos filosóficos o psicoanalíticos sobre la sexualidad o el erotismo. En *Nada que ver con otra historia* recrea el *Frankenstein* de Shelley y “Las ruinas circulares” de Borges. *Ganarse la muerte* establece contactos con su propio *Nosferatu* y con *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, poeta cuyos versos recicla Gambaro a menudo en su narrativa.

“mejor de los mundos posibles” de Leibnitz. Su título recrea el del poema “La sera del di di festa” (1820) de Giacomo Leopardi, uno de sus cantos más importantes en cuanto resume su filosofía moral. El poeta evoca allí el temblor de su corazón, su sentido de dolor y sufrimiento ante la fugacidad de la intensa vida plena que el canto de un labrador le hace evocar. La intensidad del dolor corresponde a la fuerza de anticipación del día festivo y a su corta vivencia seguida de la vulgaridad del día ordinario. En la novela de Gambaro corresponde al viaje a Córdoba, el domingo de fiesta y recitación de Giacomo, justo a mitad de la obra. En términos de Tristán, siempre positivamente dispuesto a transformar su situación con proyectos, es la desilusión resultante del fracaso comercial de su tragicómica empresa de fabricación y mercadeo de collares de semillas creados por N’Bom: la auténtica artesanía africana es incapaz de competir con la artesanía hippie.

Leopardi medita en “Después del día de fiesta” sobre la fugacidad de las edades en general y de la edad joven en particular. La paradoja de la intensidad del sentir y su total frustración la reitera también en los conceptos de la *nulla* y la *noia* desarrollados a través de su *Zibaldoni*, sus *Pensieri* y sus *Oppreti morali*. Según explica su crítico Ottavio Casale son conceptos intraducibles que apuntan a una condición humana intolerable: “A través de su intelecto o de la razón, el hombre se asoma al abismo de la *nulla* o de la nada, el vacío y falta de propósito suyo y del universo ... la *noia* es el estado en el cual la energía vital o el deseo pulsa para engranarse sin encontrar meta o jornada en que ocuparse” (Casale 14).¹⁰ Leopardi mismo lo plantea en el *Zibaldoni*:

¿Ahora, qué es *noia*? No es ningún dolor particular —de hecho la idea y la naturaleza de la *noia* excluye la presencia de cualquier dolor o malestar específico— más bien la vida pura, intensamente vivida, experimentada, conocida, presente al individuo y ocupándolo. De modo que la vida es simplemente un mal, y no vivir, o vivir menos ... absolutamente preferibles en sí a la vida (Casale 105).

Y en su *Pensieri*, “nunca poder encontrar satisfacción en cualquier cosa terrenal ... imaginar el número infinito de mundos en el infinito universo, y encontrar nuestra mente y nuestro deseo mayores que este mismo universo; y siempre condenar las cosas por su inadecuación y su nada, y sufrir la falta y el vacío —en una palabra *noia*— esto me parece la mayor señal de grandeza en la naturaleza humana” (Casale 198).

En la novela de Gambaro el concepto se manifiesta en el enfrentamiento entre Giacomo y Tristán sobre el sufrimiento de los menos dotados intelectualmente que surge a raíz de la muerte por fuego de uno de los cinco hijos de un padre abandonado por su mujer. Mientras Giacomo defiende su propio sufrimiento como singular, incapaz de ser sentido por piedras, plantas o la masa, Tristán refuta que ningún sufrimiento intelectual puede compararse con el hambre o la intemperie, que no pueden razonarse. Con el ejemplo del padre sufrido en el velatorio, Tristán le hace ver a Giacomo que “ningún dolor es mejor o peor que otro porque no existe vara en el mundo para medirlo. Nadie merece sufrir...pero algunos sufrimientos son más inmerecidos que otros” (173).

¹⁰ Para las citas de la obra en verso o en prosa de Leopardi uso a Casale, excepto en el caso del “Cántico del gallo silvestre,” que tomo de Flores. Las versiones al español son mías, excepto cuando cito de las traducciones de Gambaro.

Si Leopardi concibe a la humanidad pensante en una condición de perpetua conciencia de sus padecimientos en un universo dejado de dios, entiende sin embargo que las obras de ingenio ofrecen alivio a esa situación, y se constituyen por eso como alternativa a la autodestrucción del suicidio. Según apunta en su *Zibaldoni*:

Las obras de ingenio tienen eso en común, que aún cuando captan vívidamente la nada de los objetos, cuando claramente enseñan y nos hacen sentir la infelicidad de la vida, y cuando expresan la más terrible desesperación, de todos modos al alma grande ... estas obras siempre ofrecen consuelo y reaniman el entusiasmo; y aunque traten de la muerte y sólo la representen, le devuelven al menos temporariamente, la vida que había perdido (Casale 55).

Aunque Leopardi presenta reiteradamente en su obra el tema del suicidio, y en la novela de Gambaro el personaje de Giacomo se tienta con unos versos de Alejandra Pizarnik que lo cultivan, es precisamente la calidad paradójicamente restauradora de su poema "La sera del di di festa" y de sus diálogos morales lo que anima la reescritura de Gambaro en su novela del mismo título.

De los *Oppositi morali* conviene mencionar por cuánto iluminan el misterioso personaje de Giacomo y sus discusiones con Tristán "La historia de la raza humana", donde se explica el sufrimiento no como consecuencia de un pecado original sino como alternativa a la autodestrucción que resulta del aburrimiento en un mundo perfecto. Igualmente importa "La apuesta de Prometeo" por cuánto recuerda del *Candide* y porque plantea directamente la problemática del "mejor mundismo" de Leibnitz mediante el personaje de Momo. Cuestionándose sobre los beneficios de la civilización, Momo y Prometeo recorren un universo de autodestrucción y sinsentido que llevan al Prometeo optimista a perder su apuesta sobre la humanidad.¹¹ Gambaro cita directamente o alude a dos diálogos específicos: "El cántico del gallo silvestre" y "Diálogo de Frederick Ruysch y sus momias". El "Cántico" se resume en el pesimista "todo despertar es daño" (Flores 223), alusivo a la vigilia como conciencia de dolor, mientras que en "Momias" los muertos no están felices sino libres del sufrir de la vida.

Ese pesimista "todo despertar es daño" funciona como *leitmotif* de la novela, tanto para marcar el sentir negativo de Leopardi como para destacar la visión distorsionada que Paolina tiene de América, y para contrastarlos con la diaria rutina de lucha inquebrantable de Tristán.¹² Pero además de plantear la filosofía de Leopardi, los diálogos morales le sirven a la escritora como modelo de indagación mayéutica en la novela. Los monólogos narrados de Tristán, junto con las conversaciones entre Tristán y Giacomo, intercalados por las cartas de Paolina a su hermano, designan los términos de esa indagación, con un Tristán siempre en busca del ángulo positivo a la negatividad del que considera su amigo, y por lo diferente, "su alma gemela" (36).

¹¹ Según Casale, este diálogo inspira *La Dolce Vita* de Felini.

¹² El motivo aparece cuando Giacomo le narra el "Cántico del gallo silvestre" a la prostituta del bar (40), en la noche de la fiesta de los negros (52), en la cuarta y quinta cartas de Paolina (85, 122), en la feria de Córdoba (111), ante el proyecto del muro separatista de el Quejoso (124), y en la visita de Tristán al departamento de lujo de N'Bom (145).

La novela se inicia con un Tristán capaz de hablar, en la cuarentena, no muy inteligente pero sumamente bondadoso, emigrante pobre de la Boca a un barrio de Buenos Aires donde conviven en estrictas jerarquías sociales negros altos, negros bajitos, italianos e indios, en la Argentina de la democracia indigente. Ni sus limitaciones intelectuales ni su pobreza le obstruyen la conciencia del dolor humano ante el crimen, la prostitución y el desempleo, o la experiencia de la desolación ambiental de Buenos Aires, que resuelve con humor estoico. A su anterior "Tengo que aprender a cantar", en *Dios no nos quiere contentos*, corresponde aquí la pregunta "¿Sería poeta?" cuando su mente recibe un verso que al pronunciarse parece transformar la naturaleza hostil de la ciudad. Es el primer verso de "La sera del di di festa" de Leopardi, "Dulce y clara es la noche, y sin viento", que abre la novela y el nuevo apetito de poesía del personaje. Frente a su vecino el Quejoso, que aplasta a sus semejantes con el dolor, Tristán busca la revelación del resto del poema misterioso para transformar su vecindario y mejorar la situación de todos. Entonces aparece un visitante extraño en su vivienda, Giacomo Leopardi buscando a su hermana Paolina. Toda la novela se cumple como el lento acercamiento entre Tristán y su extraño huésped, acercamiento que culmina con la revelación de que los versos misteriosos son del visitante. Tristán quiere usarlos para restaurar el orden de su universo ante la violencia habitual de Buenos Aires, y consigue repetir "Dulce y clara es la noche, y sin viento" cuando N'Bom le comunica que ha quedado en cinta. Aunque la noche se dulcifica momentáneamente, el no poder recibir los versos restantes la vuelve a su normalidad insana. Tristán trata otra vez de recordarlos ante sucesos terribles como el eventual asesinato de N'Bom pero no es sino hasta el final, luego de la muerte de Giacomo, cuando parece de hecho triunfar su fe en la poesía. Recibe por fin otro verso del poema, "se alzaban, serenas las montañas" (197), que no cambia su medio pero sí transforma su horizonte personal y cierra la novela.

En la reescritura de los Leopardi, y en su creación de los personajes de Giacomo y su hermana Paolina, Gambaro se observa en pleno conocimiento y dominio de sus textos, así como de su antitético contexto biográfico, filosófico y moral. Pero es principalmente en su polifonía donde se debaten mejor sus planteamientos. Tristán propone la opción de responder activamente al dolor, y por eso busca inútilmente pronunciar los versos milagrosos en los momentos de crisis. Ataca la que entiende como pasividad de Giacomo, que se anega en el mismo dolor para traducirlo en canto, igual que Paolina en cartas que no se envían. No obstante, es ese mismo canto el que finalmente parece permitirle a Tristán amansar, como Orfeo, los elementos.

A pesar del pesimismo del pensamiento de Leopardi, de la persistencia de su obra filosófica en *Después del día de fiesta* de Griselda Gambaro, el triunfo final en ella de la lírica romántica, triunfo que se anunciaba en su título, hacen coincidir la posmodernidad de Gambaro en la novela con la que señala Ruffinelli en la misma dirección para Latinoamérica: "Esta no es la negatividad absoluta de la posmodernidad europea convencida de la desaparición de los grandes relatos; es, más bien, la melancolía del romanticismo que nunca se despegó de nuestra literatura y sigue acompañando su tránsito en el tiempo" (Ruffinelli, "Los 80" 41).

Esa fe de Tristán, esa lealtad al canto poético y lo que representa en tanto conexión entre el ser humano —intelecto y sentir— y el mundo natural desnaturalizado en los espacios suburbanos latinoamericanos de fin de siglo, me remiten también a las meditaciones de

Antoine Compagnon en torno a la problemática de la posmodernidad desde la que enfocaba mi examen. Si bien Compagnon anota que “la posmodernidad vendría a ser ... el propio desenlace de la epopeya moderna, la toma de conciencia de que ‘el proyecto moderno’, como dice Habermas, será siempre un proyecto inacabado”, añade, “El fin de la creencia en el progreso no entraña una caída apocalíptica en la irracionalidad” (Compagnon 119). Y esa caída es la que evita Tristán, habitante del subdesarrollo y su contrario en el Buenos Aires cercano al milenio, al recibir los versos del canto “Después del día de fiesta” de Leopardi. Gracias al consuelo de ese préstamo, la novela *Después del día de fiesta* de Griselda Gambaro alcanza los requisitos que el mismo Leopardi señalaba para las “obras de ingenio” (Casale 55).

OBRAS CITADAS

- Casale, Octavio M., ed. *A Leopardi Reader*. Urbana: University of Illinois, 1981.
- Compagnon, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Julieta Fombona Zuloaga, trad. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Flores, Ángel, ed. *Leopardi. Poems and Prose*. Indiana University Press, 1966.
- Gambaro, Griselda. *Después del día de fiesta*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1994.
- _____. *Penas sin importancia. Teatro 5*. Buenos Aires: La Flor, 1991.
- _____. *Lo impenetrable*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.
- _____. *Ganarse la muerte*. Buenos Aires: La Flor, 1976.
- _____. *Nada que ver con otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1972.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Mazzone, Pio. *Tra la memoria e il grido. Leopardi con gli occhi della sorella Paolina*. Roma: Serarcangeli Editori, 1988.
- Morell, Hortensia R. “La narrativa de Griselda Gambaro: *Dios no nos quiere contentos*”. *Revista Iberoamericana* LVII/155-56 (Abril-Septiembre de 1991): 481-94.
- Novella Morani, Alma. *Tonos y motivos italianos en la literatura argentina*. La Plata: Universidad Nacional, 1977.
- Origo, Iris y John Heath-Stubbs. *Giacomo Leopardi. Selected Prose and Poetry*. New York: The New American Library, 1966.
- Pascal, Carlo. *La sorella di Giacomo Leopardi*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1921.
- Pizarnik, Alejandra. *Textos de sombra y últimos poemas*. 2da. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- Prete, Antonio, ed. *Giacomo Leopardi. Operette morali*. Milano: Feltrinelli, 1976.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Ruffinelli, Jorge. “Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?”. Jorge Ruffinelli, ed. *Modernidad y posmodernidad en América Latina. Nuevo Texto Crítico* III, 6 (1990): 31-42.
- _____. “Presentación”. *Modernidad y posmodernidad en América Latina. Nuevo Texto Crítico* III, 6 (1990): 3-4.

- Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Orlando: Hartcourt, Brace Jovanovich, 1929.
- Yúdice, George. "Latin American Poetry and Postmodernity". Alejandro Herrera Olaizola, ed. *Fragmented Identities: Postmodernism in Spain and Latin America*. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7/2 (1995): 151-180.