

## **En las imposibles líneas de la ficción: Carlos Gardel y la invención de Aldyr G. Schlee\***

*Maria Eunice Moreira\*\**

### **Resumen**

*La reunión de doce cuentos interconectados por la presencia de un mismo personaje masculino, Carlos Escayola, revela un complejo mundo de secretos y misterio en el que las vidas de doce mujeres ayudan a construir una simple hipótesis sobre el verdadero origen del famoso cantor de tangos, Carlos Gardel. Como el análisis presentado aquí muestra, sin embargo, Gardel es nada más que un mero pretexto para la narrativa, tan bien construida que es posible pensarla como una novela, contado en fragmentos que se encajan como piezas de un rompecabezas. Cada pieza tiene espacios vacíos que son completados por información dada en alguna otra pieza, de modo que los límites nunca son claramente establecidos. Todo eso es resultado de la habilidad del autor, Aldyr Garcia Schlee, él mismo un hombre de la frontera, en juntar aquello que parece imposible de coexistir y desafiar los límites de lo que es conocido.*

### **Palabras clave**

*Aldyr Garcia Schlee; cuento brasileño contemporáneo; ficción sur riograndense, frontera, figuras femeninas.*

### **Abstract**

*The collection of twelve short stories intertwined by the presence of one same male character, Carlos Escayola, reveals an intricate world of secrets and mystery in which the lives of twelve women help to build up a simple hypothesis about the real origin of the famous tango singer Carlos Gardel. As the analysis presented here shows, however, Gardel himself is merely an excuse for the narrative, so well constructed that it is possible to think of it as one single novel, told in fragments which fit together like pieces of a puzzle. Each piece has blanks that are filled by the information given in some other piece, so that boundaries are never clearly established. All this is a result of the ability of the author, Aldyr Garcia Schlee, he himself a frontiers man, in bringing together what seems impossible to coexist, and defying the limits of what is given.*

### **Keywords**

*Aldyr Garcia Schlee; contemporary Brazilian short story; fiction of Rio Grande do Sul; frontier; female characters.*

---

\* Conferencia pronunciada en el I Seminario Internacional de Lengua, Literatura y Procesos Culturales, promovido por el Programa de Postgrado en Letras, Cultura y Regionalidad de la Universidad de Caxias do Sul, del 25 al 28 de octubre de 2011.

\*\* Realizó pasantía de post-doctorado en la Biblioteca Nacional de Lisboa; es directora de la Facultad de Letras de la PUCRS y editora de las revistas *Letras de Hoje* [Letras de hoy] y *Navegações* - Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa [Navegaciones – Revista de cultura y literaturas de lengua portuguesa]. Becada de Productividad en Investigación del CNPq - Nivel 1D.

*Não nos admiremos de encontrar e ultrapassar  
na fronteira os limites do impossível.\**

Aldyr Garcia Schlee

DISEÑADOR Y PERIODISTA PREMIADO NACIONALMENTE; profesor universitario en las áreas de las ciencias humanas y la literatura; ensayista, traductor y narrador, autor de seis libros de cuentos: *Contos de sempre* [Cuentos de siempre], *Linha divisória* [Línea divisoria], *Uma terra só* [Una tierra solamente], *O dia em que o papa foi a Melo* [El día en el que el Papa fue a Melo], *Contos de futebol* [Cuentos de fútbol], *Contos de verdades* [Cuentos de verdad]– vencedor dos veces de la Bienal de Literatura brasileña, promovida por la empresa Nestlé de Brasil (1982 y 1984) y tres veces del premio Azorianos de Literatura, de la Intendencia municipal de Porto Alegre (1997, 1998, 2001), así es presentado el autor de Río Grande do Sul Aldyr Garcia Schlee, en una pequeña nota inserida en la última página de su último libro de cuentos, *Os limites do impossível: contos gardelianos* [Los límites de lo imposible: cuentos gardelianos], lanzado al final del año 2009. Después de esa obra, Aldyr publicó, en 2011, la única novela que hasta hoy escribió, *Don Fructos*, ficcionalizando al presidente uruguayo Fructuoso Rivera.

Mezcla de brasileño y uruguayo, pues nació en Yaguarón, ciudad en la frontera entre Brasil y Uruguay, Aldyr escribe en portugués y piensa en español, vive en Pelotas, pero está con la cabeza –casi siempre- en la Banda Oriental, que puebla su fantasía desde la infancia, pasada en las márgenes del río que separa a los dos países. Ya en sus primeros libros, la división entre el lado de allá y el lado de acá es tema de las narrativas, lo que puede ser comprobado por los títulos de los mismos, por las epígrafes de las que se vale para introducirlos, pero, especialmente, por la ficcionalización de personajes que tanto pueden pertenecer al universo platino o al brasileño. Como dice el propio autor: “Aquí hay una tierra solamente, solo hay una gente, sea del lado de acá, sea del lado de allá” (SCHLEE, 1984, p. 6).

*Os limites do impossível* [Los límites de lo imposible] trae el subtítulo “Contos gardelianos” [Cuentos gardelianos], en una alusión al famoso cantor de tangos, Carlos Gardel, cuyo origen dudoso –los uruguayos dicen que él nació en Tacuarembó, los

---

\* No nos admiremos de encontrar y superar en la frontera los límites de lo imposible. (Aldyr Garcia Schlee) [Traducción libre del traductor]

argentinos, por su parte, reclaman para sí su naturalidad- y muerte prematura lo transformaron en un ídolo. Incluso hoy, transcurridos más de 75 años de su muerte, la voz estridente del “cantante” de cabellos lacios y mirada seductora es oída por el mundo entero y el tango, que él encarnó, se transformó en modo y salió del *basfond* para transformarse en danza y ritmo apreciado en los cuatro extremos de la tierra. *Os limites do impossível* [Los límites de lo imposible] no constituye, sin embargo, la biografía de Gardel, ni se asienta en la historia del cantor de tangos más famoso de América Latina. La obra de Schlee toma un pequeño nudo –el oscuro origen de Gardel- para traer a la luz los misterios y los secretos que envuelven la naturalidad del cantor. Las historias que narra vienen de la boca de doce mujeres que, en diferentes circunstancias, mantuvieron relaciones con el aventurero Carlos Escayola. A partir de la idea que Carlos Gardel es fruto del incesto y de la violación, los cuentos “inventan” hasta lo imposible cómo habría sido el origen de Gardel, figura de biografía oscura y misteriosa, construyendo una historia de vida cuyo texto se asemeja a la letra de un tango, por el sentido trágico de la vida que expresa.

Carlos Gardel murió el día 24 de junio de 1935, carbonizado, víctima de un misterioso accidente aéreo, ocurrido en el aeropuerto de Medellín, en Colombia. Solo un pasajero sobrevivió al desastre: un tal Flynn, que viendo que el avión se precipitaba sobre otro que estaba en la pista, abrió la puerta del trimotor F-31 y se arrojó de la aeronave, consiguiendo escapar con vida. De Carlos Gardel, “sobresalían uno dos o tres mínimos objetos; algunas monedas de oro y, apenas chamuscado, su pasaporte, con la indicación del nombre del cantor y la siguiente anotación: Nacido en Tacuarembó, Uruguay”.

Los datos sobre las circunstancias de la muerte de Gardel constan en la “Observación inicial” que abre el volumen de cuentos de Aldyr Schlee, introduciendo al lector en una zona de inseguridades, silencios y entredichos que caracterizan el área de las doce historias que vendrán y que tratan de amor, odio, sexo, venganza, miedo, donde el incesto y los entredichos tienen lugar. Otra particularidad aproxima las narrativas: todas ellas son tituladas por nombres de mujeres: Clara, Felicia, Juana, Cisa, Blanca, Rosaura, La Niña, Manuela, Mulata-Flor, Constantina, Berta y La Madorell. De diferentes edades, razas, nacionalidades, clases sociales y profesiones, viviendo en tiempos distintos, sin que algunas de ellas ni siquiera se hayan conocido; todas, sin embargo, estuvieron relacionadas con Carlos Escayola. Algunas lo adoraban (Juana,

Manuela, Rosaura y La Madorel), otras lo odiaban (Clara, Narcisa y Blanca), otras enloquecieron em función de sus actitudes (La Niña y Juana), otras lo afectaron con sus plagas (Mulata-Flor). En el elenco se encuentran desde la esposa de un estanciero, como Juana, sus dos hijas, Clara y Blanca, las empleadas de la casa, como Felicia, Manuela y Narcisa, una partera, una corista, una administradora de un cabaret y hasta una cantante de ópera, ya decadente.

¿Qué es lo narrado, en fin, en los cuentos que constituyen *Os limites do imposible* [Los límites de lo imposible]? ¿Cuál es la relación de esas narrativas con la historia de Carlos Gardel, el cantor de tangos, cuyo nombre adjetiva el libro de cuentos de Shlee (Cuentos gardelianos)? La reconstrucción de las narrativas revela que, un día cualquiera del siglo XIX, llegó a la villa de San Fructuoso, antiguo nombre de Tacuarembó, en Uruguay, un forastero –Carlos Escayola- que luego tuvo un lugar en la mesa del estanciero Juan Bautista (Tano, de apodo) y su mujer, Juana. Vivían con el matrimonio sus dos hijas, ya en edad de casamiento: Clara y Blanca, que podrían ser las futuras pretendientes del forastero. Carlos, sin embargo, se envuelve con Juana y de la relación entre los dos nace una niña, cuya paternidad es atribuida al Tano. Carlos pasa a vivir en una casa al lado de la de la familia y enseguida una puerta entre las dos moradas es abierta, ahora para celebrar el casamiento de Carlos y la hija más vieja, Clara. Carlos y Clara tienen dos hijas, pero Clara muere poco tiempo después. Para consolarse, Carlos viaja llevándose con él a la artista de circo Rosaura. Al retornar del viaje, instala a Rosaura en la casa de verano que mandó construir en San Gregorio, no muy lejos de San Fructuoso, y vuelve para casarse con Blanca, la hermana de Clara. Blanca tiene con él seis hijos (tres mujeres y tres hombres), y además de los suyos, toma cuenta de los hijos de los hijos de la hermana y de su hermana menor, que naciera de la relación de su actual marido con su madre, Juana. Esa niña, María Lelia (o La Niña), con trece años, pierde su virginidad con su propio padre, Carlos. Desconsolada e imposibilitada de contar la verdad, Blanca se suicida. La Niña tiene el hijo y es llevada para la casa de Rosuara, la artista de circo, hasta que un día la mujer huye sin dar mayores explicaciones. El niño nacido y bautizado con el nombre de Jorge, es criado por Manuela, otra joven amante de Carlos, hasta la edad de tres o cuatro años. Con la muerte de Blanca, Carlos se casa con su propia hija, Maria Lelia, con papeles y con orden de la Iglesia, y con ella tiene cinco hijos más, hasta que La Niña muere con treinta y cinco años.

Cuando el niño tiene dos o tres años es retirado de los cuidados de Manuela y entregado a la corista francesa Marie Berthe Gardès, que tiene la misión de desaparecer con el niño, recibiendo para eso tres mil (3.000) pesos y ayuda permanente. Berta le da al niño el nombre de Carlos y asume la maternidad del mismo, aunque era hijo incestuoso de Carlos Escayola y su hija (después esposa) María Lelia. Para terminar la historia, viudo una vez más, Carlos Escayola se casa con la cantora de ópera La Madorell, que conoció por intermedio del presidente Máximo Santos, que un día había ido a San Fructuoso para bautizar a su hijo con La Niña. Por fin, Carlos a los 69 años, entre sus hijos pequeños, sin fortuna y sin el estatus de haber sido “el más influyente y rico habitante de la villa, integrante de la Junta Departamental, amigo del Ministro de la guerra, general Máximo Santos, protegido del dictador Lorenzo Latorre” (SCHLEE, 2009, p. 133).

La historia reconstruida por Schlee se mueve por un espacio ficcional –la villa de San Fructuoso, antigua ciudad de Tacuarembó- pero aunque los episodios tengan lugar preferencialmente en ese espacio, no existe la recuperación física de la antigua villa. El dominio de la atmósfera de una región fronteriza es perceptible en todo el libro, marcada por determinados índices característicos de ese Sur extremo y fronterizo: a) de la geografía, en la que las estancias quedan lejos y cerca unas de las otras: la estancia Santa Blanca queda a unas dos (02) leguas de San Fructuoso, en el Valle Edén, en Tacuarembó (SCHLEE, 2009, p. 112); b) de costumbres, “mi padre era un hombre bueno y bien mandado, de estar siempre de acuerdo con todo, que se llamaba Bento (Benito) Moura y que lo mataron de un tiro -¡Dios lo tenga!- al apartar una pelea en un juego de hueso” (SCHLEE, 2009, p. 112); c) de orden lexical: “Mi madre empezó a trabajar en la estancia...” y “luego enseguida llegó también mi padre...” (SCHLEE, 2009, p. 112).

Del mismo modo, el tiempo narrativo también se encuadra en esa zona nebulosa, pues todo acontece en el final del siglo XIX y llega a los primeros años del siglo XX. Las pocas fechas mencionadas por el narrador permiten que el lector reconozca el tiempo en que se desarrollan la historia de esos personajes. Carlos Escayola, que se alterna entre varias mujeres, ejerce múltiples ocupaciones y transita, literalmente, en viajes y mudanzas al sabor de sus intereses y de sus aventuras. No es precisa la fecha en la que Carlos Escayola llega a San Fructuoso, pero otros hechos de su vida son marcadamente datados: en 1879 inaugura el cabaret, en 1886 se transforma en coronel,

en 1908 y 1909 está viviendo en Montevideo, en la calle Yaro 1142, en abril de 1915 fallece, con 69 años de edad, en su residencia en Montevideo, pobre y cercado por los hijos menores.

La memoria de Blanca, sin embargo, reconfigura temporalmente los acontecimientos, en un mixto de fechas y de acontecimientos:

Blanca había convivido con el cuñado y la hermana, con el padre y la madre (y los dos hermanos menores), desde cuando recién llegaba a sus diecinueve años. En esa casa verá nacer en 1870 a la inesperada hermanita tardía; que habría de ser siempre causa de muchas exageradas preocupaciones y de muchos incomprensibles desvaríos de la madre, suficientes para vagarosamente conducir a aquella infeliz al desatino y a la insensatez, arrastrándola sin retorno a la demencia y, por fin, a la muerte. En esa casa habría de acompañar, todavía en el mismo año, el nacimiento de su primera sobrina; ya al año siguiente, el de la segunda; para enseguida, sin remedio o rezos, llorar la prematura muerte de la hermana. (SCHLEE, 2009, p. 70)

Hay, por lo tanto, cierta “subversión de la creencia en lo real”, pues el juego que se establece es exactamente el de que nada es explícito, pero todo le debe ser revelado al lector, o por lo menos, que a través de las historias de esas mujeres, emerja un sentido. Todo el libro es construido por los matices de las voces femeninas, por lo que dicen y por los silencios que ellas expresan, por la imposibilidad de comunicación entre ellas y por la paradoja de que, incluso sabiendo de los acontecimientos, ellas no pueden contar o no pueden hacerse oír.

Clara, la mujer que le da nombre al primer cuento, está apasionada por el hijo del lechero, con quien apenas intercambia una palabra, todas las mañanas, cuando él viene a entregar el tarro, en la puerta de su casa: -Hola, le dice ella. -Hola y buenas, dice él. Felicia, la mucama, todo sabe y todo ve: “lo que es que yo vi, yo lo vi realmente, yo juro que lo vi... ¡yo ya lo había visto antes!” (SCHLEE, 2009, p. 30), pero es desautorizada por su madre: “no quiero saber, dice la madre”. (SCHLEE, 2009, p. 29). Blanca busca el confesionario para desahogarse, pero su palabra es doblemente resguardada por el silencio del religioso: impedido de revelar lo que escucha, él tampoco tiene oídos para entender lo innombrable: “(Ella nunca llegó a decirle al padre lo que nunca se animaría a decirle a nadie...)” (SCHLEE, 2009, p. 80). El proceso de silenciamiento de Blanca se va acentuando y puede ser observado por las sucesivas repeticiones de la palabra “callada”. “Blanca estaría callada, mirando para abajo” (SCHLEE, 2009, p. 80); “Blanca continuaría callada.” (SCHLEE, 2009, p. 81); “Blanca permanecería callada, callada, de ojos bajos”. (SCHLEE, 2009, p. 81). Así ella quedó hasta el día en el que fue encontrada muerta, “con un vaso derramado en el suelo y una

carta dirigida a don Benito Larraya” (SCHLEE, 2009, p. 82), su confesor. Él, sin embargo, “por respeto a la fallecida, rasgó el papel todavía con el sobre que lo contenía” (SCHLEE, 2009, p. 82), guardando, para siempre, el secreto que ella no le confesara nunca.

Si Blanca si silencia poco a poco, La Niña mantiene el silencio y el desconocimiento de los episodios que vive. Aquí también es perceptible cómo el narrador va empleando recursos para expresar la mudez del personaje: “La Niña se mantenía siempre en silencio, como si no supiera de nada” (SCHLEE, 2009, p. 106) y “murió como si no supiera que desde entonces sería forzada a mantenerse callada” (SCHLEE, 2009, p. 107) y “ella nunca dijo nada” (SCHLEE, 2009, p. 107), permaneciendo muda desde aquel día en la casa del padrino, en que le sacaron al hijo recién nacido y lo entregaron en secreto vaya uno a saber para quién”. (SCHLEE, 2009, p. 108).

El juego del narrador es eximio: la obra va construyéndose por la palabra, pero por la palabra cercenada de cada mujer personaje. La ambigüedad de ese juego (contar y no contar) es reforzada por dos elementos: la imposibilidad de que los acontecimientos sean expuestos por sus protagonistas y la situación que cerca a esas mismas personajes: unas no cuentan porque no quieren, otras porque no pueden, otras porque les interesa guardar el secreto. Felicia es impedida por la madre, Blanca intenta en el confesionario pero no se atreve a revelar el pecado, La Niña es enmudecida, Rosaura no habla de sus amores con Escayola. El propio narrador se entromete en esa alternancia entre el hablar / contar, el saber / no decir, el poder decir / no poder o no querer hablar, en el cuento “Manuela”:

La historia de Manuela no sería una historia que serviría para un cuento, si nosotros no dejásemos a Manuela hablar con ella no hablaría si supiera que estaría contando todo, todo lo que podía contar sino lo que estaba impedida de contar, y más, aún, lo que nunca se animaría a contarle a nadie. (SCHLEE, 2009, p. 111)

Cuento a cuento, desde el primero hasta el último, los recursos utilizados por el narrador para no revelar la verdadera historia se multiplican, se alternan y se hacen cada vez más densos. La barrera de la palabra para impedir la revelación va siendo construida y haciendo imposible cualquier fisura en el relato: Berta, la francesa que al final lleva al niño a Buenos Aires, podría ser la llave para descifrar el enigma. Sin embargo, su relato es puesto en duda por la información sobre su origen (francés), su actividad (prostituta) y su carácter. Berta es divertida, descarada, indecente y arrogante:

“sus movimientos eran fuera de lo normal e inusitados: sus gestos eran excitantes y perturbadores, su voz era misteriosa y enigmática, su mirada brillante e incendiaria” (SCHLEE, 2009, p. 158), en fin, una mujer que no podría ser confiable por la vida que llevaba y por las actitudes que manifestaba. Aunque ella quisiera hablar o alguien estuviera dispuesto a oírla, “no sabemos si Berta llegó a saber” (SCHLEE, 2009, p. 173), porque Berta desaparecería, fue pagada para desaparecer, “echada para nunca más, para donde no fuese recordada y donde pudiera ser olvidada”. (SCHLEE, 2009, p. 172)

La desgracia de la vida humana se asemeja a aquella cantada en las letras del tango y, en eso, la sonoridad del texto se aproxima al ritmo de las “orillas” de Buenos Aires: las voces de las mujeres mimetizan las diversas ondulaciones de las melodías porteñas. Cada una narra a su modo: en primera persona, en tercera persona, en la primera persona del plural, como si fuesen timbres de diversos cantares que ejecutan la misma melodía. En diferentes tonalidades, cantan amores imposibles, pasiones desenfundadas, traiciones, locuras y maldiciones, que combinan con el tango y alcanzan el límite de lo imposible.

Sin embargo, el misterio y el escándalo que rondan a esas mujeres necesitan ser revelados y es en esa paradoja o en esa ambigüedad –ver y no ver, contar y no contar– que la obra transita. La revelación, sin embargo, no se concretiza. Se reencienden los misterios y los enigmas en torno a Gardel, y su historia que parece ser finalmente revelada, se encubre nuevamente por el artificio de la ficción. Los discursos dudosos de cada una de las mujeres disimulan los indicios que podrían llevar a la aclaración del origen del cantor. Nada se hace verdadero o comprobado, de modo que al final de la lectura cada lector, a su manera, construye la historia de esa figura mítica o continúa dudando de su posible origen. El falseo de las voces o la exacerbación del campo de la ficción, en que la invención del narrador impide toda y cualquier relación con la verdad, hace creíble el relato, pero imposibilita el conocimiento de la “historia oficial”. Inventar –esa es la función del narrador y la capacidad de Aldyr Garcia Schlee.

En el juego de estructuras tejidas, un cuento se entreteje con otro cuento, estableciendo conexiones entre las narrativas, tal como la puerta de casa que Carlos Escayola abrió para la casa del Tano y Juana, iniciando la red de escándalos, entredichos y desórdenes que armaron la vida de ese hombre que, tal vez, haya sido el padre del cantor Carlos Gardel. Nada es cierto, pero todo es posible. Nada fue así, pero

todo podría haber sido así. Nada es real, pues todo es ficción, pero la ficción puede haber dado vida a lo real.

Como si no bastase, el libro de Schlee expresa la ambigüedad o la incertidumbre propia de la ficción a través de recursos de orden gráfica y de composición. *Los límites de lo imposible* o los cuentos gardelianos, más allá de la duplicidad de su título, puede ser visto (y adquirido) en diferentes tapas, en proyecto gráfico del autor. Diseñador, Schlee innovó también al presentar dos (02) propuestas de tapas, lo que puede sugerir dos (02) narrativas diferenciadas: en una, hay una puerta, una aldaba y algunos clavos, en tonos rojos. En la otra, el picaporte de una antigua puerta es predominante, el tono es amarillento, casi sepia, remite al pasado. La imagen conduce al lector al mundo de la ficción y lo zambulle en la magia de la relación entre el presente y el pasado.

Pero tal vez la paradoja mayor del libro de Schlee se encuentra al final de la lectura (o no se encuentre): nada se lee de Carlos Gardel, pues él, cuando la narrativa termina, tiene tres (03) o cuatro (04) años de edad. Otra paradoja se instaura con la lectura del libro: al final, ¿se trata de un libro de cuentos o de una gran y compleja novela? Cada cuento mantiene su unidad, pero cada uno –a su manera- compone otra unidad que se realiza en el modo narrativo por la intromisión de un relato en el otro y por la asociación entre todos los relatos. La frontera de la que habla Schlee, y cuya epígrafe abrió el presente trabajo, tampoco ella es física (es un juego más del narrador) y remite a las posibilidades de la ficción, o mejor, a la imposibilidad de revelar lo que no es posible, de decir lo indecible, de crear hasta el límite extremo de la imaginación lo que solamente es posible, eso sí, por la mano hábil del escritor o por la palabra astuta con la que él se ejercita.

Más que letras de tango o cuentos de ficción o novela de cuentos, la escrita de Aldyr García Schlee se transforma en una gran y compleja narrativa que debería resonar más lejos, como la voz del Carlos Gardel, todavía hoy escuchada, muchos años después de su muerte, ocurrida en aquel fatídico día de junio, en el aeropuerto de Medellín, ¡en Colombia!

## Referencias

SCHLEE, Aldyr Garcia. *Uma terra só*. San Pablo: Melhoramentos, 1984.

SCHLEE, Aldyr Garcia. *Os limites do impossível – contos gardelianos*. Porto Alegre: ARdoTempo, 2009.