

ESCUELA DE LETRAS DE LA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Discusión

SUPLEMENTO DE CRITICA LITERARIA DE LA
REVISTA DE LETRAS - AÑO 1 - NUMERO 1



Publicaciones UNR

Discusión

SUPLEMENTO DE CRITICA LITERARIA
DE LA REVISTA DE LETRAS

AÑO 1 - NUMERO 1

ESCUELA DE LETRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

No sale a domicilio

**AUTORIDADES
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**

Odont. JUAN CARLOS MILLET
Rector

Prof. HECTOR ENRIQUE BARES
Secretario General

Dr. JORGE LUIS BESSO
Secretario de Extensión Universitaria

**AUTORIDADES
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES**

Dr. FERNANDO PRIETO
Decano

Prof. NORA MUGICA
Directora Escuela de Letras

CONSEJO DE REDACCION: Prof. CLAUDIA CAISSO
Prof. SERGIO CUETO
Prof. ALBERTO GIORDANO
Prof. LUIS PESCHIERA

SECRETARIA DE REDACCION: Prof. ANALIA CAPDEVILA
Prof. ADRIANA KANZEPOLSKY

SUMARIO

MIRIAM V. GARATE: Macedonio Fernández o la perversión genérica	5
ADRIANA ASTATI y SANDRA CONTRERAS: "... de esa otra voz"	13
LUIS PESCHIARA y MARIA INES LAVORANTI: La novela de Borges	23
ALBERTO GIORDANO: El efecto de irreal	27
RUBEN ALBERTO CHABABO: Saer: la imagen del escritor	37
GRACIELA CARIELLO: La espacialización en "El Entenado" de Juan José Saer	45
ADRIANA KANZEPOLSKY y MARCELA ZANIN: El Entenado: un testimonio fallido	59
ALBERTO GIORDANO: "A medio borrar"	65
FERNANDO TOLOZA: Perspectivas ambiguas: indicar, desviar, insistir	71
ROBERTO RETAMOSO: Sobre "La orilla que se abisma"	75
CLAUDIA CAISSO y LUIS PESCHIERA: Muerte sin fin, el ocaso de la armonía	87
ANALIA CAPDEVILA: Crítica y ficción en "Homenaje a Roberto Arlt"	95
MARIA NELIDA DE JUANO: Figuras y enunciación de algunos poemas de Cervantes	103
SERGIO CUETO: "La figura en el tapiz"	115
OSVALDO AGUIRRE: Versteigen	127
ANALIA MONTES y SONIA YERBARA: Gargantua y Pantagruel: La deflagración del género	135
RUBEN BISELLI: El lugar del género en la teoría formalista de la Revolución Literaria	143
LAURA VILLARIÑO y LELIA ÁREA: Entre la tradición y el olvido	151

BIBLIOGRAFICAS

RODOLFO WALSH: Cuentos para tahures y otros relatos policiales	161
CESAR AIRA: Una novela china	163
RICARDO PIGLIA: Prisión perpetua	166
HUGO GOLA: Jugar con fuego	169
JUAN CARLOS ONETTI: Cuando entonces	173
ANGEL RAMA: La ciudad letrada	175
NICOLAS ROSA: Los fulgores del simulacro	178
ANA MARIA ZUBIETA: El discurso narrativo arltiano	181
JOSE MARTI: En las entrañas del monstruo	186
VLADIMIR NABOKOV: El hechicero	189
MARCEL DETIENNE: Dioniso a cielo abierto	191

Miriam V. Gárate

MACEDONIO FERNANDEZ O LA PERVERSION GENERICA

"Publico un borrador, que es lo que casi todos hicieron sin confesarlo, añadiéndose orden (sólo en la numeración de capítulo) y solemnidad; yo sólo le añado un Pájaro y un Viajero; mi borrador tiene dos Aves, y una pobre imitación, pero de cualquier manera, dos ingenuos del cambiar de lugar. Así mis aciertos no se paran donde están sus razones, en este libro; a veces el acierto se encuentra antes y las razones muy lejos: viajeras razones".

No toda es vigilia la de los ojos abiertos.

Pareciera que el problema de las relaciones entre literatura y pensamiento, o más precisamente, el de las diferencias que dominan y regulan la extensión de esos conceptos, orientase a no pocos pasajes de las obras macedonianas. Asentadas sobre la arena incierta de la propia indefinición que dramatizan para mejor poder contar con ella, no para sometérsele, estas obras reponen una pieza que desde siempre ha tenido lugar: la de una dilusión de los límites que entre discursos filosóficos y ficciones literarias puedan establecerse. Que esa fuerza desorganizadora haya actuado desde siempre no quiere decir, por cierto, que los recursos que la han vuelto

legible estuviesen al alcance de la mano, inmediatamente disponibles desde su origen mismo. Tampoco, y no es menos importante, que este poder se haya ejercido con idéntica agudeza en cualquier clase de textos. Intratable, turbadora, excéntrica si se quiere, la obra macedoniana es sin lugar a dudas ámbito privilegiado de una violencia que socava y desdibuja los bordes de esa dualidad.

Espacio germinal de dos formas o géneros fundamentales en que nuestra cultura se reconoce, el par filosofía-ficción ha impuesto orden a un campo discursivo infinitamente vasto, o al menos ha fingido con frecuencia hacerlo. Así, de la filosofía se espera, se ha esperado siempre, la presentación de aquello mismo que el término "verdad" querría definir. Lugar de una teoriedad supuestamente no fabuladora, el pensar ha procurado despojarse de vicios retóricos y recursos ficcionales que no hacían más que oscurecerlo. En sus márgenes, usufructuando de todo lo fingido que para sí ha rechazado el discurso filosófico, la proliferación de una literatura que, según los diversos momentos históricos ha podido soportar con mayor o menor dignidad el terreno que le fuera asignado. Desde luego que en vano cree haberse reducido con esta operación una impureza que, a poco de expulsada, se multiplica y parece reinventarse. Los dos registros terminan con-fundiéndose, marcando en ese enlace aquello que desde cada término remite al exterior absoluto de la oposición. Que el pensamiento no sea más que una versión imaginaria de lo que el saber filosófico ha investido con la dignidad del "ser", que esa verdad final, supuesta y presumida, no haya podido producirse sino hablando, es algo sobre lo cual una modernidad por todos conocida ha insistido suficientemente. El régimen de la ficción, puesto a socavar y corroer los límites del género que le fuera impuesto como propio desbordó su cerca, precisando como esencial de la palabra filosófica justamente aquello que la tornó definitivamente errática e incierta: su carácter fabulador, su artificio retórico y argumentativo.

Naturalmente, desde ese momento la literatura pasó a ser también un modo del pensar que no por diferente fue menos digno del saber que revelaba. Sin embargo, me arriesgaría a afirmar que lo tranquilizador de una clasificación que permite situar y mejor ordenar los discursos de un universo cultural determinado, sacrifica a menudo esta conquista en pos de un

orden. Claro ejemplo de ello es la urgencia por domesticar esa palabra indómita que a través de los textos de Macedonio Fernández nos habla. Urgencia en que la crítica dirime la legitimidad del adjetivo pensador o literato, desconociendo con ello la atopia radical que organiza a esos textos. Esto no quiere decir de ninguna manera que la obra macedoniana haya dejado de solicitar la pregunta por el género. Todo lo contrario. No se trata aquí de ahorrar esfuerzos apelando a una noción de escritura que, desgastada por un uso impertinente y abusivo, ha perdido toda eficacia. Preferiría evitarme la obligación de señalar que Macedonio es un escritor, ni pensador ni literato, puesto que a esta altura de los acontecimientos ese enunciado no nos dice nada. Quiero demorarme en cambio en algunos pasajes de su obra donde, precisamente por el esfuerzo desplegado a fin de subvertir el límite de esos campos discursivos, el problema del género lejos de suprimirse se agudiza.

El número fraguado

Abro "No toda es vigilia la de los ojos abiertos" y leo un subtítulo: "Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza". Mi propia esperanza ingobernable, anticipándose a lo que pueda venir, subraya algunos de los términos citados: novela, arte, personaje. Espero un relato, la representación de alguna trama que me sitúe en un mundo imaginario. Sin embargo, una poesía irrumpe inesperada diciéndome: "Lema de pensamiento: El ser no tiene ley, todo es posible". Abolviendo toda metafóricidad o tono lírico, me pregunto si acaso no es de ese poder extremo, no sujeto al acuerdo con un ser fuera de texto, de donde extrae su eficacia la literatura. Y también, si el lema que ha orientado todo discurrir filosófico no soporta el presupuesto de una ley o una verdad del ser, a la que trata de subordinarse. No todo es posible en la filosofía pues si lo fuera, el acuerdo que obliga a confinar la fábula inventada al campo literario se perdería. Sé que podría tratarse de un recurso poético, sé también que podría abocarme a una labor de exégesis. Prefiero sin embargo sostener la "literalidad" de ese enunciado, no sacrificar su efecto revulsivo en nombre de una significación intratable o mediata.

Vuelvo al texto. En otra página, puesto que no me atrevería

a afirmar que se trata de un prólogo, un fragmento reclama mi atención:

"Si estos papeles se publican, seré el afortunado autor que presentará el libro más ordenado; pues en la palabra orden la idea es: 'como en la realidad', y ésta, el Ser, libre, sin ley. Lo que los arreglados volúmenes de Kant o Schopenhauer denominan capítulos 1º, 2º, 3º, 4º, etc., que se desempeñan todos en satisfactorias repeticiones, retrocesos, rectificaciones, contradicciones mutuas, renunciados, con igual rigor denomino: 'Otro tratamiento', 'Lo mismo', 'Nuevamente', 'De nuevo lo mismo', 'Otra vez', 'Conclusión', 'Respuesta' (unas pocas preguntas), 'Solución' (compongo la voz, nada más ... La asunción del tono de seguridad es una cambiante literaria que ameniza"¹.

Ocioso señalar que a poco de instalarnos en un orden translúcido, donde la "realidad" regula y determina su propia exposición, el texto vuelve a proclamar su estricta indeterminación, ("pues en la palabra orden la idea es: "como en la realidad", y ésta, el Ser, libre, sin ley").

Bastaría admitir que las cosas murmuran desde siempre un sentido verdadero, que hay una racionalidad inmanente operando en el origen mismo de su constitución, y por lo tanto, también de sus posibles desarrollos, para que la palabra filosófica, investida de los poderes que le ha conferido nuestra civilización surja transparente y reveladora. Apenas aceptado esto, el pensador no tendría otra obligación que saber escuchar, oír en medio de las voces que tratan de perderlo, aquella que se ofrece como cierta. Debería también desde luego, atender al dictado de ese orden "exterior" que "arreglados" volúmenes quieren representar.

Desde esta perspectiva, la apelación al número como garantía de rigurosidad resulta si no exacta, verosímil. Entidad organizadora por excelencia, la secuencia numérica cuenta y ordena todo lo que toca, ¿y por qué no al pensamiento? se pregunta el filósofo. Me arriesgaría a sostener que es justamente aquí, es decir, en el momento mismo en que la cifra comienza a "connotar", liberada ya de toda pertinencia matemática, cuando precisamente se vuelve un artificio verosímil,

efectivo (puesto que recordemos, el número no opera con objetos y aún menos con sentidos, "estrictamente cuenta").

En efecto, si la transposición de una categoría que rechaza de antemano cualquier asimilación al campo discursivo ha gozado de cierta eficacia es porque el número, sometido a ese pasaje, perdió sus caracteres esenciales. Instrumento de una ilusión familiar a la que no puede ni quiere sustraerse, (post hoc, ergo propter hoc), el consabido ordenamiento filosófico pervierte la a-cronía matemática y ofrece una versión en que consecutividad y consecuencia no dejan de mezclarse y confundirse. Pero también de inventarse.

Espacio de una disimulación, el número oculta la libertad en que su contar se sostiene. Y oculta en consecuencia, que está contando "lo que quiere", ("borra" contradicciones, retrocesos, rectificaciones, amalgamando en un desarrollo "continuo", "progresivo", "causado" y "coherente", lo que de otra manera se vería amenazado por la arbitrariedad más absoluta).

Que no es posible imponer un orden aritmético en la casa del lenguaje, que ese procedimiento tantas veces explotado se encuentra sin recursos, es lo que viene a señalarnos Macedonio. Si "solución" puede considerarse de ahora en más una "variante literaria que ameniza" es porque ese relato singular llamado "la filosofía" ha perdido su ley, (su verdad y el orden de su exposición) en beneficio de una ficcionalidad incuestionable. ¿La ha perdido o jamás estuvo en su lugar?

Desde el momento en que una voz maliciosa me advierte sobre la artificiosidad que el pensamiento pone en juego, desde el momento en que estas "críticas" se asocian a las que en otros textos lanzara Macedonio contra el modo "verista" de representación, la alternativa de definir a la filosofía como una "mala" novela² del pensar, deja de parecer descabellada. Ella también habla de No Existentes Caballeros, aunque quiera negarlo.

Un episodio metafísico

El texto avanza, inasible, exasperante. Ningún principio parece gobernar el cortejo de formas que concita a su paso. Poemas, prolegómenos, cartas, dedicatorias, conviven en un clima "irresponsable y permisivo".

Me pregunto por cuánto tiempo más podría soportar, (el texto y yo), esa indefinición amenazante. Me pregunto también, en el instante justo en que he alcanzado su "remanso metafísico", por el sentido de un "fortuito encuentro", el de Hobbes-Macedonio, (personajes). ¿Qué lugar asignar a esta insólita reunión entre un filósofo del siglo diecisiete y un metafísico de barrio? ¿El de un recurso verosimilizador, (en tanto que ese encuentro "hace posible" la inserción de los manuscritos macedonianos)? Seguramente no. Aunque simule semejarse a él, respetar sus presupuestos y esa organización particular que le confiere a no pocos relatos literarios, este procedimiento, lejos de sujetarse a un verosímil compartido, lo desvirtúa.

Convengamos que hay un uso habitual de este modo de composición, donde su utilidad se mide en términos de "credibilidad" y "distanciamiento". Procurar una cándida ilusión, (la de unos manuscritos verdaderos, un testimonio cierto), y una no menos fabulada "desaparición", (la de la voz narrante), es lo que buscan las historias concebidas de acuerdo a este modelo. Convengamos además, que hay una norma implícita e inexcusable: la de un cierto ordenamiento temporal, de una distancia entre el original perdido y su rescate. ¿Por qué entonces Macedonio apela a este recurso, cuando en rigor no quiere nada de lo que pueda ofrecerle? Porque fingiendo someterse a él, no hace más que desconocerlo. En efecto "No toda es vigilia" se apropia de las "mismas" normas, los "mismos" protocolos, pero esta vez para tramar una refutación del tiempo y del sujeto.

Si el tiempo nada es, si el intervalo que supuestamente se abre entre dos puntos de esa recta imaginaria puede ser reducido a una pura inmediatez, entonces esa insólita reunión ha sido, es y será "siempre posible". Cita eterna, el encuentro entre Hobbes y Macedonio se sustrae no sólo a esa cronología "falaz", sino también a la virtual "individualidad" de sus participantes. De allí que Macedonio se permita utilizar lo que regularmente ha sido un procedimiento de "objetivación", para insertar en cambio, ahora, "sus propios manuscritos". Cuando el autor clásico, seguro de contar con un instrumento eficaz, recurría a este modo de composición, lo hacía indudablemente para alejar las marcas de una subjetividad incuestionable y comprometedora. Tan convencido estaba de su pobre "yo" diría

Macedonio. Pero desde el momento mismo en que una "sensibilidad ayoica" desdibuja los bordes de esa interioridad, poco importa que esos papeles recobrados tengan por firma y rúbrica la de un personaje llamado Macedonio Fernández. Es tan imaginario que le pertenezcan, como que sean de otros. Nadie podría atribuirse su autoría, ellos "se" escriben, devolviéndonos la inquietante preocupación de tener que pensar en el "se"³.

Encabalgado entre dos universos insidiosamente confundidos, el texto continúa su travesía errática. Podría sostenerse que se trata de un pasaje literario, tal es sin duda la calidad de los procedimientos utilizados. Pero también, en tanto ese fragmento dramatiza los ensueños de un idealismo extremo, podríamos arriesgarnos a conjeturar que se trata de un texto "filosófico". ¿Lugar de una indefinición o de un descubrimiento escandaloso? Mejor aún, vestigio indeleble, palimpsesto borgiano.

* * *

Fiel a su vocación viajera, "No toda es vigilia" vuelve a emigrar, esta vez, hacia las latitudes del tratado. Sus "nuevos argumentos" nos acercan la historia de un fracaso, de una copia imposible, de una verdad perdida. Si el tiempo y el espacio, el yo y la realidad, no son más que "puras verbalidades", "criaturas de lenguaje", entonces toda la filosofía es parte del ensueño literario. A veces simula la vigilia, a veces sabe que está soñando.

NOTAS

(1) Fernández, Macedonio: "No toda es vigilia la de los ojos abiertos". Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 76.

(2) Creo oportuno recordar aquí la distinción que hace Macedonio Fernández entre "novela mala" (realista) y "novela buena" (artística) en "Museo de la Novela de la Eterna", Buenos Aires, Corregidor, 1975.

(3) La agudeza con que Macedonio describe algunas cuestiones vinculadas a la noción de sujeto y el metódico empeño con que intentará socavar sus límites, lo enfrentan con frecuencia a problemas de orden gramatical. Es por eso que, forzado a renegar de la dualidad sujeto-objeto, (a la cual precisa como una "mera definición gramatical del conocer"), decide recurrir a enunciados de tipo impersonal. (Ver, especialmente, "No toda es vigilia la de los ojos abiertos", pp. 84 y 98).

Adriana Astuti y Sandra Contreras

"... DE ESA OTRA VOZ"

De los tres duelos que no puede dejar de recordar -los que leyó en las novelas de Gutiérrez, los orales que escuchó tantas veces y el de Martín Fierro con el Moreno-, Borges legitimó dos y trató de contarlos "sin adiciones de metáforas o de paisaje". Con el otro, el de la Literatura Argentina, el indigno, tuvo que enfrentarse muchas veces. En la historia de este enfrentamiento sin puñales, Borges y la gauchesca se marcaron con estilos, con la lengua. En él, como en los relatos de coraje, el ejercicio de la violencia se vuelve necesario para conquistar un nombre. Conquistar: ocupar el nombre, el lugar de otro. El del Mayor. Para Borges, el Martín Fierro que leyó Lugones. Como en un duelo generoso ("Te dejo con vida para que volvás a buscarme", dice Muraña), Borges no mata a esa literatura Mayor; le basta con marcarla. La desplaza y la vuelve otra, Menor, sin dejar de ser lo que es: una voz y una ética.

O para decirlo de otra manera: Borges se sitúa en el género gauchesco, cuya voz se había convertido en lengua nacional, como un extranjero: lo extraña, lo descentra con una vertiente muy cercana pero ajena, hasta entonces menor: el moreirismo.
(a)

Lleva la gauchesca de la pampa prestigiosa a las orillas, lugar inestable donde los límites se desdibujan y donde sólo es posible cruzar sin asentarse definitivamente: en El Fin y

en **Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)** Borges cruza la poesía gauchesca con la novela. Inventa una vida y una muerte que en el **Martín Fierro** faltaban, y las escribe en el estilo indirecto de Gutiérrez¹. Le quita la oralidad a la gauchesca para cruzarla con la ética del moreirismo en los relatos de coraje. **Hombre de la esquina rosada**, **Juan Muraña**, **Historia de Rosendo Juárez**, **La noche de los dones** escenifican el relato oral, que le sirve a Borges para mostrar al moreirismo como un problema literario ("Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario."), para leerlo como la retórica de la fama, que hace recaer el valor en el relato en sí y en quien está contándolo. Y además, para convertir cada relato en una versión que puede ser, y a veces es, refutada o corregida por otros.

"No sé si la historia es verdad; lo que importa ahora es el hecho de que haya sido referida y creída."

Juan Muraña

Borges, en los cuentos de coraje, redujo el duelo con puñales, la pelea, a un "choque de hombres o sombras" para que otro duelo, el que sostiene y da lugar al anterior, ocupe casi toda la escena: el duelo de historias, de nombres. Del moreirismo, Borges admiró las peleas de cuchilleros y habló de ellas o las refirió de un modo indirecto, pero contó el mundo incierto de la fama donde un hombre es un nombre: "Yo soy Juan Moreira", "Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero"; y donde todo nombre es un relato a demostrar, una historia que "no consiente" otra a la par, un relato que se sostiene porque otros lo cuentan y lo creen: los testigos, de los cuales Borges, el personaje, el que escribe las versiones que leemos, es el último. Probablemente en la variación de las fuentes que este testigo recoge está la clave del nacimiento y el cierre del género del coraje.

Cuando Borges testigo recoge un relato, oral o escrito, de otro testigo, cuando alguien le cuenta a Borges algo que vio o le contaron, se escribe el género.

"Sólo Dios puede saber
La laya fiel de aquel hombre;
Señores, yo estoy cantando
Lo que se cifra en el nombre."

Milonga de Jacinto Chiclana

Si en las orillas, como decíamos, sólo hay cruce, Borges no sólo cruza la gauchesca; también se sitúa en el moreirismo para extrañarlo desde adentro: inventa un mito donde ya estaba². Lo inventa en el **Carriego**³, donde ensaya una lectura que hace de este nombre el primer testigo, el que vio, el primero que echó a rodar la versión del compadrito que Borges necesita para escribir sus cuentos. En **Juan Muraña**, como en **Juan Moreira**, basta con pronunciar el nombre (b), y es suficiente que alguien empuñe su cuchillo y repita su voz ("Juan no va a consentir que el gringo nos eche") para que el mito perdure (c). En **El desafío**, Borges lee en la historia del manco Wenceslao una gesta, un relato oral que dice perfecto y al que sin embargo, como en el **Juan Moreira** de Gutiérrez, dos cartas finales corrigen y completan. **El encuentro** es, entre otras cosas, el encuentro de los dos duelos: el de cuchillos y el de nombres. Para que Juan Almada y Juan Almanza no se confundan dos cuchillos van a pelear, quizá, eternamente. El mito recoge, no a los hombres, sino a sus atributos, los que les dio la fama.

Decíamos que Borges inventó un mito y un testigo. También inventó una lengua, una cadencia, una prosodia que nace en **Hombre de la esquina rosada** y que, más sutil, todavía se escucha en **La noche de los dones**.

Cuando Borges, en cambio, recoge un relato autobiográfico el género nace y se clausura a la vez. En **Hombre de la esquina rosada**, que no es sino el esfuerzo por exhibir el coraje, alguien, oralmente y en primera persona ("A mí tan luego hablarme") cuenta cómo reivindicó una falta. Rosendo Juárez, que tenía el nombre sobre el que descansaba el prestigio de todos los hombres del Arroyo, había demostrado esa noche "su verdadera condición", y el que cuenta tuvo que cargar con el deber que el otro eludió. Reivindicó la falta al código del compadrito, pero en falta, porque no dio la cara (d), mató al otro, pero en secreto, convirtiéndose en el único testigo de su acto. Algo se salvó, la pobre fama del barrio en el que "no pasa nada", y algo se perdió: el testigo que pueda contar el nombre. Por eso, todo el relato restituye el código oral, transgredido dos veces, con la oralidad. Cuenta a Borges su historia, salva la fama, pero sabe que no puede nombrarse a sí mismo. La fama no es autobiográfica, se hace en biografías. Si el narrador crea la intriga en una tercera persona que se descubre al final es

porque antes necesita engrandecer al adversario y dignificarse a sí mismo para fundar su coraje en el relato. La intriga del cuento obedece a la retórica de la fama. La voz sustituye al nombre, pero se enmudece toda otra voz, incluso la de Borges, la del testigo, porque nadie puede contar la fama de un desconocido.

Sin embargo, alguien le contará a Borges otra versión: Rosendo Juárez, el indigno, asume la oralidad y cumple la tarea de matar el mito, de mostrar la falacia en que nace (e). Niega la ley del coraje: cuando, como Cruz, para ser perdonado se reconoce criminal; cuando aconseja a otro que para salvarse la desconozca; cuando, a diferencia de Cruz, se avergüenza de su propia imagen en el otro, el Corralero, y renuncia a su ley para irse a vivir a un barrio de orden. Igual que Cruz, pero al revés "comprendió que un destino no es mejor que otro pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro".

Con la autobiografía, lo que hace veraz y popular a la gauchesca, Rosendo Juárez, que se descubre un impostor, salpica a todos los héroes míticos: a Fierro, a Moreira, a Wenceslao, a los Mayores. Lleva toda la posibilidad épica a las orillas.

La autobiografía, entonces, se justifica doblemente: desmascara el mito borgiano, ya que en ella enfrenta al compadrito con su propia ley: la del coraje y la del género; y al mismo tiempo permite extrañar a la literatura Mayor desde su centro.

"... nada les conviene que no sea juego, a condición de que el juego, en cierta medida, sea de vida o muerte."

Georges Bataille

"larga sangre que es un gusto
y del susto
entra a revolver los ojos."

La Refalosa

"... En el estilo más feroz el punzón le vació los ojos con dos y sólo dos golpes."

El niño proletario

En todo juego la fascinación y el riesgo se corresponden, y de los juegos de la literatura gauchesca los que fascinaron a otros escritores fueron los más peligrosos: el duelo obligado donde los hombres se juegan la vida por ganar un nombre, y la fiesta, en la que al jugar siempre algo se pierde.

En las fiestas de la gauchesca, el gaucho va a la ciudad a jugar y pierde⁴. Pero no son esas fiestas cívicas las que le gustaron a Borges sino las otras: las que Ascasubi contó en La Refalosa y Mansilla y Fierro presenciaron entre los indios. Fiesta de los otros en que la violencia es excesiva, y donde, como en el **Hormiga Negra**, se cuenta "el gratuito goce físico de matar".

Borges, en sus ensayos (f), bordea esos relatos de violencia, indirectamente nos remite a ellos, pero no los cita. Es Bustos Domecq quien escribe esa fiesta, y para hacerlo unió lo que sobraba en la gauchesca, su exceso, con lo que había caído de Gutiérrez, El Hormiga Negra. La escribió en un cuento: **La fiesta del Monstruo**. Apuntó, como Borges, al corazón del género, anunció la fiesta cívica, el lugar en que unos discutían y otros festejaban la ley⁵, pero escribió la otra, la marginal. Por eso, porque desconoce las leyes de los hombres, no es la fiesta cívica, sino la del Monstruo, la única en la que se puede jugar con la vida del otro sin jugarse la vida. Pero ese lujo se paga: en lugar de ganarse un nombre, se lo pierde. Ascasubi, que tanto insistió en individualizar a los mazorqueros con sus nombres reales, en **La Refalosa** los agrupa sin identificarlos: el grupo, entonces, son todos los que siguen a Rosas. Tampoco el que narra **La fiesta del Monstruo** tiene nombre: es uno que sueña con ser el "Gran Perro Bonzo" del Monstruo.

Se pierde el nombre y con él la posibilidad de ser hombre: el que desconoce la ley es un monstruo, un animal, o en todo caso, un indio. En **La Fiesta...** como en **La Refalosa** es el grupo de iguales -de fieras- el que invade el espacio del otro y lo ataca según un esquema ya clásico. En el cuerpo del judío se superponen otros cuerpos: el de **El Matadero** y el de **La Refalosa** (de Ascasubi, de Sarmiento). Después de ensayar la violencia

sobre una cosa (un colectivo, un toro), eligen la presa mayor (el judío, el unitario). La excusa para la fiesta es la afrenta al símbolo (el estandarte, el luto, el saludo federal) y "aquí empieza su aflicción": lo rodean, juegan hasta hacer brotar la sangre, la víctima reza, pone los ojos en blanco, y muere. Entonces lo marcan como antes a la cosa: a uno le clavaban el cor-taplumitas en lo que hacía las veces de cara y lo quemaban, al al otro le cortan las orejas.

A pesar de que el esquema del cuento sigue casi puntualmente el de **El Matadero**, la tradición que lee **La fiesta del Monstruo** es la de Ascasubi: la de **La Refalosa**, porque como en ella para enfrentar al enemigo se le roba la voz, se combate al otro haciéndolo hablar (g); y la de las cartas y conversaciones íntimas que pueblan el **Paulino Lucero**: no la carta amenazante sino la del espacio familiar, que presupone la sinceridad del que habla y en las que Ascasubi hace que el enemigo, en la intimidad de la confesión, revele a un igual sus debilidades y secretos (h). Al unir las dos vertientes, Bustos Domecq las potencia: alguien, confidencialmente, cuenta cómo se divierte matando.

Borges y Bioy Casares, en su prólogo a la Poesía Gauchesca, dicen que Ascasubi "para significar el odio que le inspiran los federales, ha imaginado el odio que él inspira a un federal". Ellos sabían que para vencer a un enemigo político no es suficiente matarlo, sabían que es necesario callarlo. En **La Refalosa** y en **La fiesta del Monstruo** hay hombres que mueren y lenguas robadas que se gastan. Los dos relatos muestran una lengua que ingenuamente ostenta su victoria: la federal, que cree reducir la voz del unitario a un clamor silencioso, se gasta, se vuelve indigna al exhibir la diversión del horror: la peronista, que condena la respuesta y el clamor del intelectual judío al discurso indirecto y a una "media lengua", y que antes de matarlo le destruye la boca, no se da cuenta de que hablando exhibió la pérdida de su propia voz y la ocupación de su propia boca. La lengua del que cuenta se convierte en otra media lengua: por cantar la marcha queda afónico, recupera la voz después de tragar tierra, ensaya un canto pero le salen un berrido y un hipo, las palabras se le caen de los molares, le tapan la boca con pelusa, y la fiesta le deja un recuerdo, la pérdida de un diente. Las voces en las que estas lenguas se apoyan, también se gastan: de la voz superior, **La Refalosa** sólo deja oír

una carcajada ("...al Presidente le agrada,/y larga la carcajada/de alegría"); **La fiesta del Monstruo** es la promesa de una palabra postergada, una palabra que no escucha porque el lenguaje del monstruo no se escribe, "se transmite en cadena".

Ascasubi, para simular que es el enemigo el que habla, se calló, porque en su juego había un peligro: mostrarse robando. Bustos Domecq con las notas al pie, simuló que el relato no le pertenecía, que era popular, del pueblo, ajeno. Pero no pudo callar; se le cayó la voz en una preposición y en una entonación: "volví con la lengua de afuera" dice el que cuenta, en lugar de "volví con la lengua afuera", se le hace decir la lengua que habla: la de afuera, de los otros, la excluida; "con pedradas que ya no le dolían", se le escucha decir a Borges.

En esos lugares, Bustos Domecq muestra que roba, que se está riendo de la lengua que queda expuesta ("Mientras nos reponíamos con ensaimadas, Nelly me manifestó que en ese momento el pobre mufio sacó la lengua de referencia. (Nota donada por el joven Rabasco)").

"Finalmente:
cuando creemos conveniente
después que nos divertimos
grandemente, decidimos
que al salvaje
el resuello se le ataje"
La Refalosa

El niño proletario ordena la serie: devuelve a cada uno su lugar. Los que quieren la muerte del otro ocupan el lugar que les corresponde; como matan porque no toleran que otra voz se oiga, se escucha sólo la suya. En la ocupación de la boca del niño proletario se muestra que en toda la serie la voz del enemigo fue la que no se oyó, la de la boca ocupada.

Para ordenar la serie le bastó con contar las cosas igual, pero al revés. Repetir e invertir. Lo que se repite, puntualmente, es el código de la violencia que los otros dos textos fijaron. Hacia el final dice: "con los cinco dedos de la mano imité la forma de la fusta" -leemos, la forma de **La Refalosa**. Lo que

invierte son los lugares. Como decíamos, ordena la serie. La lee perversamente para mostrar lo que la serie tenía de perverso.

Que se marque a la víctima con un punzón, un cuchillo o un cortaplumas no parece cambiar mucho las cosas, salvo porque el término que agrega Lamborghini, punzón, equivale a estilo, a escritura. En el punzón, en esa palabra, la serie se lee como una escritura que marca, se sabe, al enemigo. Una escritura así puede irritar, lastimar, exasperar.

"La exasperación no me abandonó nunca,
y mi estilo lo confirma letra por letra"

agosto de 1987

NOTAS

(a) No nos referimos al moreirismo entendido como apropiación por parte de los sectores cultos del teatro nacional (cf. Viñas, David: Literatura argentina y realidad política: Cap. 4: La crisis de la ciudad liberal: Moreirismo y cultura p. 288. CEDAL n° 149) sino los fragmentos del Juan Moreira de Gutiérrez recortados por Borges en los que se lee el duelo de cuchillos y el duelo de la fama.

(b) Es significativo que este sea el único de los cuentos de Borges cuyo título consta sólo del nombre, como en las novelas de Gutiérrez.

(c) Borges siempre usa esta versión de la voz de Cruz en discurso indirecto para anunciar las peleas en sus cuentos.

(d) En *Milonga de dos hermanos*, el mayor, que no consiente que su hermano deba más muertes que él, después de matarlo, hace que el tren le borre la cara.

(e) Rosendo Juárez cuenta cómo fue su primera muerte: siendo muy joven es desafiado por otro, mayor que él, que estaba borracho.

Gana el duelo, pero es descubierto por la policía, porque le roba al muerto un anillo. El duelo entre borrachos, o la provocación de un borracho es lo que Borges remarca siempre que habla contra el carácter épico de Martín Fierro: mientras que el no robar es una de las leyes fundamentales del compadrito: en *El desafío* una segunda carta corrige la historia de Wenceslao, en ella se dice "nunca robó": sobre esta historia Borges construye la épica del compadrito.

(f) "La poesía gauchesca" en *Discusión*. "Eduardo Gutiérrez, escritor realista" en *Textos Cautivos*.

(g) En *El Matadero* se escucha una sola voz: la del escritor romántico, que engloba y no enfrenta las voces del narrador federal y del unitario.

(h) Ver: "Carta de un jefe asustado al Restaurador Rosas", "Lastimosísimo parte oficial", "Carta clamorosa del mashorquero Salomón...", "Carta gauchi-refalosa". Ver también "Los misterios del Paraná", "Diálogo (que tuvieron en el campamento de Oribe los soldados porteños Ramón Contreras y Salvador Antero)"

* * *

(1) Cf: Ludmer, Josefina: "Entre la lengua y la ley". Clarín, Bs. As. 11/6/87 : Saer, Juan José: "Borges novelista", en *Una literatura sin atributos*, Cuadernos de extensión universitaria, Serie Ensayo N° 7, U.N.L. 1986.

(2) Cf: Gruner, Eduardo: "La argentina como pentimento" en *Sitio* N° 3, agosto de 1983.

(3) Cf.: Gramuglio, María T.: "Jorge Luis Borges", en *Historia de la literatura argentina*. CEDAL, Tomo 4, pp. 352/359. Ludmer, Josefina: "Borges y Carriego, espacio común en *Tiempo Argentino*, 31/8/86.

(4) Cf.: Ludmer, Josefina: "La lengua como arma" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Barcelona, 1985.

(5) Cf.: Ludmer, Josefina: "Quién educa", en *Revista de Filología*. Año XX, 1, 1985, Bs. As. y "La lengua como arma" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, AAVV., Barcelona, 1985.

Luis Peschiera y María Inés Laboranti

LA NOVELA DE BORGES

Sabemos que el texto de Borges somete a una corrosión casi sistemática los estatutos genéricos tradicionales: cuento, ensayo, se vuelven escenas intercambiables y fluctuantes. Su trabajo poético, en cambio, merecería un tratamiento particular y diferenciado. En cuanto a los géneros, contamos con ausencias significativas: Borges nunca escribió ni novelas ni obras dramáticas, generalizaciones que se soportan desde distintos lugares teóricos. Dejando de lado el caso del texto dramático, pensemos en la problemática narrativa. Insistimos: Borges nunca escribió una novela. ¿Podríamos, no obstante, pensar que la novela pueda jugar con un operador fuerte en la escritura borgeana, algo así como la incesante **reaparición** de lo no escrito?

En términos generales, ya desde Mijail Bajtín la preocupación por la novela nos la coloca como un género particularmente **conflictivo**. Su estatuto a-canónico provoca en su emergencia (histórica) la redistribución violenta de los otros géneros. La novela como constante devenir y metamorfosis es un mosaico heterogéneo y cambiante, un puro ejemplo de hibridación, distancia insalvable que la separa del cuadro hierático de la épica (cf. **Esthétique et théorie du roman**, pp 470 y ss). La novela, entonces, saca fuerzas de la propia combustión de sus elementos. Por otra parte, se ha leído al género como una

condensación imaginaria propia del siglo pasado, y también en tanto signo ideológico de una totalidad. Para Barthes (*El grado cero de la escritura*, pp 35 y ss) se juega allí una Naturaleza, la naturalidad que sostiene y subyace a todo contar, a todo narrar. La novela como mundo. De este modo podemos pensar esta narratividad en tanto plenitud de una forma: el género como un **lleno**.

Se ha señalado a la obra de Borges como un **exceso**, un exceso en relación a su propio valor, pues se excedería a sí misma en la condensación de múltiples operatorias ficcionales, saturadas también por "presunciones teóricas" (una "teoría" de las citas, el "sistema" de los precursores, el lugar de la genealogía...) En este registro del exceso parece cargarse de significación la ausencia del proyecto novelístico. La novela, pues, estaría actuando **por ausencia** en el texto borgeano: cada cuento, cada ensayo reinstalaría esta ausencia, este vacío. Podría leerse en esta suerte de novela-no-escrita el funcionamiento de un horizonte de negatividad, o mejor: leerla como un horizonte de negatividad **contra** el cual se escribe. Pensemos los alcances de la preposición. Determinar una negatividad no presupone aquí un estado previo de positividad. Al contrario, ambas parece que se inscriben en forma simultánea, en un momento único y tensionado, que adquiere así un estatuto fudacional en la medida que recusa. Escribir contra la novela es hacerla jugar como entidad "afantasmada", no positivizada, no positivizable: sometida siempre a un **corrimiento**.

Si hablamos más arriba de la configuración histórica del género como un lleno, abordamos ahora este **vacío**. Decimos vacío para nombrar de algún modo esta región resultante del entrecruzamiento de lo narrable y de lo inenarrable. Se colaría entonces una hipótesis fuerte: Borges no puede narrar. Y no poder narrar significa aquí no extender la escritura, en un movimiento que se gesta configurando un punto. Al sostener esto, Nicolás Rosa (cf. "Las sombras de Borges" en *Los fulgores del simulacro*, pp. 307-315) está pensando en una cierta matematización de la escritura borgeana, en donde el punto, por su propio carácter no extensible, permite al mismo tiempo evitar cualquier centramiento. En el límite, Borges recusa todo verosímil (narrativo), y esta impugnación borgeana se mantiene, inestable, para-

dómicamente, en el ubicuo **intersticio** que se genera entre lo dado y destruido -lo que se escribe es una donación ruinos¹- y lo aún no creado. Intersticio que es brecha, fisura.

Cuando Blanchot reconoce en la obra de Nietzsche la exaltación de una escritura de **fractura** radicalizada, lo que se está indicando es que, en última instancia, esa escritura no tiene por sostén **ningún discurso**. Borges, en cambio, simula una continuidad y una calma, y esta aparente homogeneidad se presta a engaños: podría atribuírsele el adjetivo de **clásica** -así, esta lectura "novelizaría" el texto borgeano. Definición que en realidad contrasta con la turbulencia de sus efectos escriturarios. Por ello, quizá el epíteto que convenga a la escritura de Borges sea el de **fragmentaria**, pensando en Blanchot, pero también en Barthes cuando en *El grano de la voz* (pp 217 y ss) señala el fragmento como un "aguafiestas" que irrumpe en la direccionalidad teleológica del discurrir, de la disertación. El fragmento "no engendra el sentido, pero al mismo tiempo no cae en el sin-sentido. Es siempre el mismo problema: no dejar cuajar el sentido, pero no abandonar el sentido, so pena de ir hacia el peor de los sentidos, el del sin-sentido". El fragmento, pues, se mantiene de modo ambiguo en un no-lugar intersticial. Como si sólo fuese posible ofrecer retazos, cortes, pedazos, comentarios truncos de una totalidad (narrativa) imposible de escribir: de escritura imposible. Fragmentariedad, al decir de Blanchot, no aforística, que literalmente carece de esencia narrativa, al carecer de toda esencialidad, de toda sentencia, de toda certeza. Es decir, **un punto**. El trabajo de creación es pensable en una marginalidad -margen, pero también borde- donde se opera con los **restos** que se han recusado del esquema anterior.

Lo recibido es algo ya sometido a una corrosión irreversible (Macedonio y su novela). ¿Qué hacer con eso **ya** pulverizado, **ya** destruido; cuando lo que se reciben son restos, fragmentos, despojos? Pero nos volvemos indecisos, sospechamos que es un efecto inexcusable de la **lectura** borgeana. Una lectura del "desperdicio", una manufacturación de lo que sobra.

Insistencia de la novela en Borges. Al ser borrada de su registro de escritura, este borramiento alcanza a su precursor: Macedonio como novelista. Desalojado su cuerpo escriturario, Macedonio se transforma en **el** personaje: hu-

morista, pensador de la nada, guitarrista, "cultor de virtudes criollas": personaje para quien escribir era una tarea secundaria. Extraño, perturbador movimiento: para Macedonio la novela es tarea a realizar, lo que no se ha escrito **todavía**; para Borges, **lo que ya no vale la pena escribir** (elevando la **pereza** a categoría estética, declara: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros... Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios..."). La novela se afantasma, se vuelve vacío: **por eso insiste**. Parecería que la novela que Borges no escribió de algún modo circula entre nosotros.

NOTA

(a) Ya en la historia literaria argentina Macedonio Fernández socavó los fundamentos novelísticos. La Belarte de la Palabra piensa a la novela como pura posibilidad, proyecto que siempre está por comenzar. El género deviene abierto al futuro por definición; esta radical apertura pone al comienzo mismo de toda novela en un futuro. La novela no es más que un borrador, una versión posible entre otras. Para Macedonio, la gran novela clásica es un **museo**. Museo: espacio que se sostiene en un etiquetamiento jerarquizante que esclarece, ordena, pero al pretender fijar el devenir escrituario, mata. La Oratoria del Hombre Confuso disuelve toda posibilidad de un verosímil novelístico; el dislate macedonio configura un espacio entrecruzado, un movimiento de no cierre, una des-organización constitutiva, irreductible. En parte, esta relación de Borges con Macedonio Fernández ha sido señalada por Juan José Saer en "Borges novelista" (**Una literatura sin atributos**, U. N. L., Cuadernos de Extensión Universitaria N° 7, 1986).

Alberto Giordano

EL EFECTO DE IRREAL

Para Horacio Tubbía

"Mas, ¿no puede toda literatura desbordar la literatura? ¿Qué sería una literatura que no fuera sino literatura? No sería ella misma si fuese ella misma.

Jaques Derrida

De la escritura, a la que opone la transitividad de la "escribancia", su supuesta instrumentalidad, Barthes afirma que se trata de "una praxis sin sanción". Nada, ninguna instancia anterior o exterior al movimiento que ella inaugura determina su sentido, y es del espectáculo vertiginoso de esa falta de donde proviene -enfatisa Barthes- su "poder de sacudir al mundo". La misma afirmación insiste en los ensayos de Saer¹: la praxis del escritor es esencialmente incierta, "no puede definirse de antemano", expulsa cualquier determinación previa al instante en que acontece. Y porque carece de fundamento, de justificación, porque es un juego y, entonces, una apuesta al azar, la experiencia literaria es, según Saer, "un modo radical de la libertad".

La doble referencia del párrafo anterior sitúa un modo de concebir la literatura, aquel con el que se identifica y es identificado Saer, que afirma el valor de la incertidumbre y la interrogación. Escribir, en el sentido literario del término, es

volver a formular preguntas que exigen no se detenga el movimiento del preguntar. Escribir, en el sentido literario del término, es no saber aún (no saber, tal vez, nunca) qué es escribir en el sentido literario del término. Con una monotonía y una diversidad que sólo ella confunde, cada vez que la literatura recomienza las mismas preguntas se repiten: ¿qué es la literatura?, ¿cuál es su lugar en el mundo?, ¿hay mundo? El escritor, dice Saer, es un "guardián de lo posible": escribe para que las evidencias, las certezas adquiridas, no obstaculicen la marcha de las respuestas que llegan del porvenir.

En el seno de esta concepción por momentos inaprehensible, me interesa volver sobre un problema clásico: el de las, en extremo complejas, relaciones de la literatura con la realidad. Para decirlo de otro modo: me interrogo por el lugar que ocupan las pretensiones realistas en una literatura que, como la de Saer, se quiere "sin atributos".

El **realismo** (tomo el término en su sentido más corriente, el que se le da, por ejemplo, cuando se afirma que las primeras narraciones de Saer responden a un tipo de representación realista) se define por la exigencia planteada a la palabra literaria de adecuarse a una cierta convención de la realidad, es decir, de servir a una cierta creencia en lo que la realidad es. Las convenciones pueden variar, y el realismo cambia entonces de contenido, pero, si se trata de realismo, lo esencial se mantiene: la certidumbre acerca de lo que la realidad es, la servidumbre de la literatura a esa certeza. Se sabe: toda la literatura moderna (y en ella -hoy lo entrevemos- la obra de Saer ocupa un lugar decisivo) se escribe contra esta exigencia. Por un gesto doble, del que se simplifica a veces la complejidad del movimiento, ella se libera de cualquier servidumbre, se busca en su esencialidad, y conmociona, a la vez, el orden de nuestras evidencias, la consistencia de lo que creemos que en verdad es la realidad. Porque se quiere intransitiva, determinada sólo por su indeterminación (Blanchot), la literatura moderna puede desenmascarar las ilusiones del realismo, poner en escena el fracaso que disimulan mostrar que no hay otra experiencia de la realidad más que la que pasa por la extenuación del sentido, la vacilación de las certezas, el debilitamiento de la comprensión.

El movimiento, sin duda, es complejo, y habrá que volver luego sobre su complejidad. Quiero detenerme ahora sobre uno

de los modos de simplificarlo: la reducción de lo específicamente literario a la **autorrepresentación**. Una tal reducción amenaza siempre "ocupar" la obra de Saer. Recuerdo, en este sentido, algunas proposiciones que sostienen la lectura de **El limonero real** que realiza Mirta Stern²: "el relato remite especularmente a sí mismo, a través de la (...) transcripción lineal de un escribir borrar escribir ... que reproduce el modo en que opera el trabajo sobre la palabra"; por ese "trabajo reflexivo", que "funciona como una suerte de meta-texto que inscribe, en el texto primero de la ficción, una digresión refleja sobre su propio discurso", el texto se convierte en 'un relato sobre el proceso de construcción de un relato', en el que quedan prolijamente expuestos todos los mecanismos de la escritura. "Autorrepresentación", "autorreferencia", "trabajo reflexivo": no intento, desde luego, negar que estas son instancias constitutivas de la narración de Saer, me interesa sí subrayar que no la agotan o, mejor aún, que esa narración, por ser literaria, las excede. Cuando se afirma, como en este caso, que la literatura se representa a sí misma, ¿no se está presuponiendo que hay un sí mismo de la literatura y que se sabe ya en qué consiste? Las dos presuposiciones subyacen, en efecto, a los argumentos de Stern y se condensan en la determinación del ser de lo literario como **técnico**. "Trabajo de escritura", "mecanismos constructivos", "proceso de construcción": esta es la substancia a la que la narración se ofrece como espejo, este es el objeto que ella representa. Hay literatura porque hay "trabajo sobre la palabra", y porque la narración, cumplido el sueño imposible de ser propio metalenguaje, nos dice en qué consiste ese trabajo, qué es narrar.

Las certezas son demasiadas (cualquier "trabajo" las requiere) y las atribuciones excesivas. Entre ellas, se olvida lo esencial: que la búsqueda de la "literariedad", búsqueda que la literatura realiza y a la que, como lectores, nos invita, no se detiene (no debe detenerse) nunca y obliga, a quienes se comprometen en ella, a ir siempre más allá, a desbordar cualquier representación. La literatura reflexiona sobre sí misma, quiere captarse en lo que tiene de esencial y dar una representación de su esencia, pero no encuentra -y esto es lo decisivo-, al comienzo o al término del acto, sino el vacío. Ella se muestra, se autodesigna, pero realiza el gesto de un modo equívoco: la literatura es siempre algo más y algo menos

literatura. Si ya fuese ella misma, no sería aún ella misma.

Esto no es todo. La reducción de lo literario a la autorrepresentación presupone también la borradura del vínculo esencial que liga a la literatura con la realidad. Su simplificación es, en este sentido, complementaria de la del realismo, porque si en aquél se jerarquiza la realidad por sobre la literatura, aquí no hay otra realidad más que la literaria: la literatura como real, como causa de sí misma³. Realismo/autorrepresentación: los términos se oponen pero sobre la base de un predicado común: la creencia en la posibilidad de representar certezas (la de la realidad, la de la literatura) por el lenguaje. Concebida como una búsqueda de lo incierto, una revelación de lo que en las evidencias se enmascara, la literatura no encuentra en esta creencia ingenua más que un obstáculo. El poder de representación del lenguaje es, lo sabemos, el fundamento de todas nuestras evidencias (pienso en el hombre, en la comunicación, en el mundo).

¿De qué modo, entonces -retomo la interrogación que orienta estas notas-, pensar las relaciones de la literatura con la realidad? ¿Cómo exceder, a la vez, la autorrepresentación y el realismo? Difiero un momento más el ensayo de una respuesta, y me desví por el examen de otra lectura de *El limonero real*, la de Graciela Montaldo⁴. En la página 24 de su breve monografía leo: "La desconfianza central [de la poética de Saer] es que la escritura no puede aprehender 'lo real' cuya complejidad es tal que resulta imposible traducirla"; y un poco más adelante: "si la escritura es imperfecta porque no puede reproducir lo real, razón por la cual está permanentemente reelaborándose, la literatura es un interminable trabajo de corrección, y el trabajo sobre los materiales se puede realizar desde diferentes técnicas, puntos de vista, etc." Lo real, por complejo, es irrepresentable para la escritura, pero su irrepresentabilidad es causa de la variedad de los procedimientos. La doble afirmación, aunque sortea a la vez la ilusión realista (lo real es representable) y la reducción a la autorreferencia (no hay más realidad que la literatura), no deja de ser discutible. Se dice de lo real que es complejo, y es difícil no reconocerlo, pero ¿por qué sólo ha de ser complejo y no también simple?, ¿por qué su indecibilidad, su inaprehensibilidad para la escritura, no habría de depender a veces de una sencillez extrema? Lo real puede ser una "selva espesa" (la metáfora es de Saer),

densa y abigarrada, pero puede ser también una llanura siempre idéntica e inmóvil, como esa llanura siniestra en la que desaparece "El viajero", agotado de caminar en círculo. Simple en su bestialidad, en su mudez, ese caballo que lo observa es, para el Gato (cito *Nadie nada nunca*), "un poco más real" que él. Se puede afirmar, entonces, que lo real es tan simple como complejo, o mejor, desde otra perspectiva -la que me interesa subrayar-, que es tan imposible atribuir a lo real uno de esos predicados como atribuirle el otro. "Simple" y "complejo" no son más que dos palabras, demasiado ciertas de su sentido; incapaces, como cualquier palabra, de asir esa "exterioridad" contra la que la comprensión rebota" (*Nadie nada nunca*). Disimulado por la familiaridad de las palabras, lo que en verdad nos inquieta de la realidad (y es en esa dimensión inquietante en la que quiere captarla la literatura) es su extrañeza, su presencia inhumana, la indiferencia absoluta con que recibe cualquier calificación. De esa extrañeza radical, que la escritura no representa, la literatura quiere ser la **experiencia**. Limitarse a constatar la imposibilidad de la representación, como hace Montaldo, y desconocer esa otra dimensión que aquí, en un sentido semejante al que la palabra tiene en Blanchot, llamo "experiencia", devuelve la lectura a la afirmación exclusiva, si no excluyente, del procedimiento. Aunque en sus márgenes se entrevean otras direcciones posibles, lo esencial del análisis de Montaldo pasa por el reconocimiento del "desfasaje" que en *El limonero real* se produce "entre los materiales ideológicos y el principio constructivo", es decir, el "descentramiento" entre la materia representada (el mundo de los isleros) y los procedimientos (repeticiones, multiplicación de los puntos de vista, descripciones "objetivistas", trabajo sobre la materialidad de los objetos) que la "trabajan". La perspectiva formalista en la que se orienta esta lectura deriva del modo simple en que se resuelve la reflexión sobre el vínculo literatura-realidad. A un real irrepresentable, absolutamente imposible, corresponden aquí las convenciones de la novela moderna, una escritura, aunque "imperfecta", del todo disponible. Otra vez son demasiadas las certezas; lo esencial otra vez se olvida.

Una aclaración seguramente necesaria: no subestimo la importancia que los procedimientos cobran en una reflexión rigurosa sobre la literatura, ni dejo de reconocer el valor de trabajos como los de Stern y Montaldo para el conocimiento

de la obra de Saer. Hago notar que la determinación de la técnica como aquello que le es específico reduce la literatura a una convención entre otras y clausura, dando por anticipado las respuestas, la vida de las preguntas que su existencia nos plantea. Detengámonos un momento. ¿Qué son las técnicas (los "mecanismos constructivos", los procedimientos)? Medios convencionales que un autor, de acuerdo al saber artesanal que ya posee, instrumenta para lograr determinados efectos de sentido. Hay técnicas, como medios, porque hay causa y fin, porque hay cálculo (dominio) del sentido. En esta inclusión de la literatura en la esfera del trabajo, ¿qué lugar pueden ocupar el azar y la incertidumbre? Ninguno, desde luego, a no ser el de obstáculos. Se ve con claridad qué lejos de la escritura como "praxis incierta", como juego en el que se vislumbra -cito a Bataille- "la seducción vertiginosa de la suerte", nos deja la reducción de lo literario a la técnica, y cómo ella nos devuelve al dominio de las viejas certezas: la del autor, la del lenguaje como instrumento, la del sentido. Rebazar el cerco que esas certezas imponen, dar, con un pie apoyado sobre ellas, un salto más allá: ese es el acontecimiento al que, para darle un nombre, llamamos literatura. Por él las palabras se desautorizan y los medios se desorientan: el lenguaje deja de ser un poder a la medida del hombre para devenir, por su consumación, testimonio de lo inhumano.

"Efecto de real" llama Barthes a la ilusión que, por el ejercicio de una retórica tan convencional como oculta, producen los textos realistas. "Efecto de literatura" podemos llamar al que resulta del ejercicio, no menos convencional, de la autorrepresentación y la puesta en evidencia del procedimiento. Agrego un tercer término, el único capaz de transmitir lo que en la experiencia literaria se juega, que no es síntesis de los dos anteriores sino que excede la oposición en la que ellos se enfrentan: **efecto de irreal**.

"La diferencia entre lo real y lo irreal, el inestimable privilegio de lo real -dice Blanchot en un ensayo memorable, uno de los mejores que se han escrito sobre Borges-, reside en que hay menos realidad en la realidad por no ser ésta más que la irrealidad negada". Lo irreal, ese "poco más de realidad" al que los "lectores sin ilusión" aspiran ("Recuerdos"), no es simplemente lo opuesto a lo real. Lo irreal, que no presupone otras convenciones, otras certezas diferentes a las que es-

tamos acostumbrados, que no se deja confundir ni con lo "maravilloso" ni con lo "mágico", no es otra realidad sino, más bien, lo otro de la realidad, lo que, para constituirse, la realidad niega, enmascara: el vacío que es el corazón de nuestras evidencias, el enigma en el que nuestras certezas se fundan. Efecto de irreal quiere decir, entonces, aparición de ese enmascaramiento, afirmación de esa negación. Lo que aparece es que algo se oculta, lo que se afirma es que algo se niega, y ese algo incierto la literatura lo revela en su incertidumbre: ese algo no es nada, ni siquiera la nada. Es como esa "cosa", en *El limonero real*, que emerge "de golpe", conmoviendo la superficie lisa del río, y que atrae y arrastra a Wenceslao: de ella no hay reconocimiento "aunque sí certidumbre. Pero una certidumbre sola, vacía, sin comprensión, que no se sabe de qué es certidumbre". De esa "cosa" errabunda, que parece ser un fragmento de cuerpo (un fragmento, tal vez, del cuerpo de su hijo), Wenceslao experimenta "una certidumbre terrible pero informulable": la "precisión estéril de lo que no obstante no puede ser nombrado". Innombrable, lo real (lo irreal) es la presencia de la imposibilidad de un nombre, presencia que sólo se encuentra suspendiendo la confianza en el poder de nombrar. Al acontecimiento de esa puerta en suspenso, que impregna de extrañeza y lejanía a lo familiar y cercano, lo llamamos literatura. Por él vivimos, en el mundo, la vacilación del mundo: el agotamiento de la comprensión, la conmoción de todas las certezas.

A esas crisis desencadenada por la conmoción de las certezas, la de la literatura no permanece ajena. Para el escritor realista narrar era posible porque la realidad, gracias a las palabras, también lo era. Para el escritor moderno, que no sabe aún (que tal vez no sepa nunca) qué es la realidad y que recela de saberlo por medio de las palabras. aunque estas son su único instrumento, narrar "ha llegado a ser de todo punto imposible" (Robbe Grillet). Por eso cada narración, a la vez que se ofrece como espacio para el lenguaje, llevado fuera de sí, experimente sus (im) posibilidades, se interroga por la posibilidad de narrar de acuerdo a procedimientos convencionales y cuestiona la representación de la realidad que a ellos subyace. Este es el sentido, complejo -como dije antes-, del gesto de autorreferencia que define a la literatura en su modernidad.

Agrego, a modo de suplemento, una paráfrasis de la lectura que realiza Saer de **Tierras de la memoria** de Felisberto Hernández⁵. En ella reconozco, puestas en juego, disputándose el sentido de la narración, las fuerzas evaluadas en este ensayo.

Saer abre su interpretación polemizando con una modalidad de la exégesis realista: el psicoanálisis (escolarmente) aplicado. El primer gesto es de advertencia: se trata de no "caer en la trampa" (en la que tantos lectores de Felisberto caen) que las "falsas pistas de la simbología psicoanalítica" nos tienden, es decir, se trata de leer en **Tierras de la memoria** algo más que la representación de una cierta convención de la realidad: la del psicoanálisis, de no reducir el texto a la ilustración servil de los lugares comunes de un saber que le es exterior y que lo precede. Los estereotipos psicoanalíticos (fetichismo, castración, figura paterna), fácilmente reconocibles, lejos de agotar su sentido, sirven a la narración como material: son sus puntos de partida. El tema de **Tierras de la memoria** -afirma Saer- no es el de las relaciones ambivalentes de la adolescencia con la sexualidad, o lo es sólo para un lector, por quererse profundo, demasiado superficial. El tema de la narración "es la narración misma". Sorteadas las facilidades del realismo, la lectura se orienta por la valoración del texto como "producto de una reflexión sobre la posibilidad de narrar". Para quien sabe escucharla, en **Tierras de la memoria** se enuncia una pregunta esencial: si la narración es aún posible, ¿cómo podemos hoy narrar? Fue necesario, para que esa interrogación se enuncie, negarse a someter el relato a "supuestas **necesidades narrativas** anteriores y exteriores a toda narración" y poner en cuestión, apostando a lo incierto, la tradición novelesca. Esa pregunta general, que en su generalidad define nuestra época, cada narración la repite dándole una respuesta singular: **inventando** (el término es clave) sus propios medios narrativos. En el procedimiento de acumulación de **metáforas narrativas** Saer reconoce la respuesta de **Tierras de la memoria**. Esas metáforas, que exceden la palabra e incluso la frase, que llegan a extenderse a una página entera o más, se yuxtaponen, "se engendran unas a otras" tramando el relato de acuerdo a un movimiento al que no se puede atribuir ninguna causa fuera del "acto de escribir". Pero si la narración se niega a servir a una causa exterior (exigencia realista), no por eso se agota en la pura

interiorización (falacia de la autorreferencia). La reflexión que en **Tierras de la memoria** se realiza sobre las posibilidades de narrar afecta necesariamente al **tiempo** y a la **conciencia**, "elementos centrales" de cualquier narración, a la idea que sobre ellos nos habíamos hecho. En Felisberto la crítica de la tradición novelesca es también una crítica de la realidad, del modo convencional en que la referimos. La extrañeza de los procedimientos, la invención de los medios narrativos, busca algo más que poner de relieve el carácter convencional de la literatura: busca "sorprender" (el término es del propio Felisberto) las evidencias que sostienen nuestra concepción de la memoria: la identidad de la conciencia y la linealidad del tiempo, para que ellas se muestren como lo que son: "ilusiones injustificadas". **Tierras de la memoria** parece ejecutar por anticipado el proyecto saeriano de una narración estructurada "mediante una simple yuxtaposición de recuerdos" ("Recuerdos"). Llamados "por alguna fuerza desconocida", suscitándose o interfiriéndose unos a otros, los recuerdos ocupan la conciencia del narrador y **se narran**. Entonces el pasado vuelve, **vuelve a pasar**. En **Tierras de la memoria** recordar no es simplemente reproducir, por un acto de voluntad, algo ya pasado. La narración, que está hecha de la misma materia, frágil y equívoca, que el recuerdo, hace aparecer la extrañeza inhumana del recordar. Si el pasado vuelve, si puede volver a pasar, es porque aún no pasó, porque está siempre pasando, y nada nos garantiza entonces que cuando creemos recordar no estemos, en verdad, inventando. El tiempo real del recuerdo, como el de la escritura, "tiene una duración no mayor que la de un relámpago": un presente imposible, "inenarrable" ("A medio borrar"), que se inscribe "fuera de tiempo", "en un dominio que es refractario a la narración. Además, y esto tal vez sea lo más inquietante, de ese acontecimiento que sin duda le concierne, el recuerdo, la conciencia, desplazada fuera del espectáculo, es menos el agente que el espectador. "Me sorprendí mucho cuando me encontré con estos recuerdos..." Un fragmento del pasado retorna, como por azar, capturando la atención del narrador, que no siempre sabe, o que llega a saber con retardo, cuál es la causa de ese retornar. Se recuerda como se sueña: experiencia neutra, experiencia de lo incierto, que sólo una palabra neutra e incierta, como lo es la palabra literaria, puede "representar".

Destinada a "mostrar la infinitud y la irreductibilidad de la narración a un esquema interpretativo cualquiera", la lectura de Saer duplica la marcha de **Tierras de la memoria**. Lo mismo que el narrador, que escribe los recuerdos de un viaje en el que otro viaje se recuerda, el lector, dejándose llevar por el movimiento de las metáforas narrativas, explora. Una misma disponibilidad para lo incierto condiciona sus búsquedas, un mismo resultado las corona: el encuentro, tras las familiaridades de la memoria y el relato, con la falta de un "significado particular". Para quien lee, como para quien escribe, la literatura es un viaje, y viajar -lo sabemos-, "se viaja siempre al extranjero".

NOTAS

(1) **Una literatura sin atributos**, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, N° 7, 1986.

(2) "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa", en **Hispanérica**, N° 37, 1984. Esta lectura no se reduce a las proposiciones que transcribo, ni se limita a afirmar el valor de la autorrepresentación, pero la fuerza de esa afirmación, sin duda, en ella dominante.

(3) Transpongo a esta reflexión literaria uno de los argumentos que utiliza J. C. Milner, en **El amor de la lengua**, para impugnar las pretensiones científicas de las lingüísticas chomskyana y estructural.

(4) **Juan José Saer: El timonero real**, Bs. As., Ed. Hachette, 1986. Biblioteca crítica Hachette, 2.

Rubén Alberto Chababo

SAER: LA IMAGEN DEL ESCRITOR

a M.T. Gramuglio

Como me sirve de consuelo, apunto una observación autobiográfica de Shaw, aunque es lo más opuesto a un consuelo. Cuando muchacho, era amanuense en una oficina de propiedades de Dublin. Pronto abandonó ese empleo y se fue a Londres donde se dedicó a la literatura. Durante los primeros nueve años ganó un total de ciento cuarenta y nueve coronas. Después de todo esto me consuela un poco (...). La posible felicidad se pierde cada vez más en lo imposible, vivo una terrible vida falsa y soy lo bastante cobarde y miserable para seguir el ejemplo de Shaw, solamente al extremo de leerle el pasaje a mis padres.

Franz Kafka - Diarios.

Como Kafka con Shaw y Flaubert, como Borges con Lugones, todo escritor intenta configurar a la sombra de los otros escritores, una imagen de sí mismo. El otro cuerpo, la otra escritura, el destino ajeno, el padecer y la felicidad o armonía con el mundo y la literatura, devuelven, "como por exorcismo", una cierta forma de las realizaciones y de las im-

posibilidades. A veces también el perfil de lo que cada autor imaginó, en algún momento, para sí.

Los otros escritores son, mediante sus escritos o el recorrido singular de sus vidas, trayectos que marcan un camino deseable o, por el contrario, el límite de "zonas" en las que jamás se quisiera recalar. Formas o estructuras de los proyectos, imágenes o idealizaciones que allí, en ese dato de la lectura, se densifican y sobresalen.

Si la situación del escritor y la sociedad, la de los propios productos culturales y el mercado, determinan un estar y una forma de presentarse al mundo, es lógico pues que ese movimiento de la mirada sobre los otros textos, sobre las otras vidas, y sobre las voces que hablan de los otros escritos, sea un gesto considerable y significativo.

Podríamos decir entonces, que en ese contexto, en esa trama, todo escritor, no sólo piensa su obra en relación a los otros escritores, sino que también se instala y se muestra, se emblematisa y debate, en el espectro y la claridad que las otras vidas y las otras escrituras, le posibilitan.

Así, uno podría, con Saer, ir perfilando la figura o la imagen que él mismo va montando a través de sus lecturas, esas que él mismo declara haber tenido, aquellas en las que se ha detenido y que se vuelven, frente a nuestras miradas, como alertadoras y necesarias de atención.

Elecciones no casuales, sino por el contrario, que conllevan un "plus" de arbitrariedad y que las vuelve, y aquí quisiera detenerme, productivas con respecto a su obra.

Saer lector, digamos por elegir, de Antonio Di Benedetto.

El texto que devuelve a la escena de la relectura la novela del mendocino¹, se presenta casi como esperable y su republicación, a pesar de los veinte años que tiene su escritura (desconocida para la mayoría de nosotros como dato), como nada sorpresiva, quizás porque como en un "tablero a llenar" (digamos imaginario para nosotros como lectores), el nombre y la obra de Di Benedetto parecían estar esperando su mención y su sitio, en ese entramado de nombres que contemplaba las figuras de Robbe Grillet, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández y Borges. Esperable además, porque dentro de la producción ficcional de las últimas décadas en Latinoamérica ningún otro libro como Zama podría hermanarse de una forma tan fuerte con sus propia novela, y porque ningún otro recorri-

do intelectual, como el del mendocino, en cuanto a debate y tensión con el campo cultural, podría llegar a convertirse en dato tan sobresaliente para el santafesino.

Aparecida en el año 1956, Zama, dice Saer "tenía más de una razón para pasar desapercibida". La influencia del existencialismo enmarcaba en ese entonces, el límite y el referente no sólo de un "modo" de la escritura, sino también de lectura y justificación de la obra literaria. El compromiso textual, el texto como alegato y denuncia y el predominio de una estética realista participaban del horizonte de expectativas de ese entonces.

Por otra parte, la situación particular del escritor, su resistencia a pertenecer a los cenáculos de la consagración y el prestigio que más allá del Río de la Plata comenzaban a abrirse, prometiendo reconocimiento, es algo que también se señala en su lectura. Mendoza, como el sector recóndito, la provincia, alejada del circuito de las luces, en contraste con París, donde en esos años se comenzaba a montar la escena del prestigio, en la que el escritor latinoamericano conocería una nueva situación, se volvería ubicable, nombrable, y junto con él, su continente de origen, espectáculo.

En una reseña bibliográfica correspondiente a la revista Pie de Página aparecida en el año 1982, Jorge Panessi, refiriéndose a Cicatrices, se preguntaba:

Porqué un tema así escrito, en uno de los estilos más tersos de la literatura argentina contemporánea, no provocó más que una discreta atención? Sencillamente porque Cicatrices no refracta lo histórico con la facilidad especular de un realismo populista. Tampoco es ajena a ese silencio la insularidad a la que la cultura nacional condena a escritores provinciales como Saer.

Podríamos entonces sí, partiendo de esta cita, de este juego de valoración tardío de Cicatrices, volver a las "razones" que Saer postulaba para explicar la postergación crítica de Zama, y pensar esa reflexión de Panessi casi como homóloga a la que Saer se hace, con respecto al texto de Di Benedetto.

Los lugares de detención, los que su lectura señala, permiten pensar a éste artículo en directa relación con el ensayo que bajo el nombre de la selva espesa de lo real, escribiera veinte años más tarde.

Tanto en uno como en otro trabajo, Saer, va estableciendo los polos de una vasta geografía en la que intenta fraguar su sitio, debatiendo al mismo tiempo las consideraciones que tienen que ver con los "apriori" de la escritura, en tanto ésta estaría definida, proyectada, trazada de antemano y en la que los conceptos tales como los de nacionalidad estarían inscriptos de manera determinante y esencial. Allí, citando a Holderlin, escribe:

"A través del progreso de la cultura, el elemento propiamente nacional, será siempre el de menor provecho".

Este sitio a configurar, no tiene que ver con límites y divisiones territoriales sino más específicamente con un modo de "disponibilidad, incertidumbre y abandono respecto al mundo". Por ello, y a partir de esta vuelta de tuerca con respecto a las clasificaciones clásicas en torno al escritor y su patria, el exilio leído en Di Benedetto no será solamente el del escritor arrojado hacia la otra orilla sino el del propio mendocino escribiendo en su propio país, confinado a la incertidumbre y al silencio. Es decir, el exilio de Di Benedetto se presenta como anterior a su partida o, mejor dicho, el que Saer lee y postula, comienza con el autor de Zama, escribiendo en su propia provincia natal.

Por ello, a pesar de la atención que la crítica brindó a Saer a partir de los cinco últimos años, y el espacio que ciertas publicaciones conceden a su obra no se hace difícil emparentar ambas situaciones de recepción. Nuevamente aquí la cita de Panessi se vuelve clarificadora.

Si Di Benedetto y su obra se condensan en esta lectura en una cierta imagen de silencio y postergación, la obra de Borges, entra equidistándose, en su colocación bajo los términos de "obra ocupada", el término militar con el que Saer la caracteriza, resume el modo de apropiación ejercido por los círculos oficiales de la cultura. Es decir que, tanto uno como otro lugar, el del secuestro y apropiación (la obra de Borges vuelta incuestionable) y el olvido y el silencio, configuran las posiciones que en definitiva se intentan sortear, tratando al mismo tiempo de encontrar, en esa pugna de "opuestos", el espacio en el que se quiere ser nombrado.

Pero si esa imagen del escritor ubicada en Di Benedetto

se torna justificable, las zonas textuales que en el mismo trabajo Saer lee de Zama, vuelve clarificadora la elección y la razón de su lectura.

"En Zama -dice Saer- la reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado, sino que se construye una imagen de él, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico concreto".

Eso mismo es lo que sucede en su novela, y la cita retorna allí, como una lectura de sí mismo. Algo así como Saer leyendo en otro texto los rumbos de su propio texto. Porque en El Entenado sucede justamente aquello, una construcción de una imagen pretérita. La minuciosidad arqueológica del mundo indiano, su descripción, desconoce como en el Zama colonial, esa idea de reconstrucción, de rearmado.

Reconstrucción tiene que ver con una tarea, en la que se cuenta con materiales dados, anteriores, históricos, y en ninguno de los dos textos sucede esto. memoria y deseo juegan, tanto en uno como en otro, a otorgarles al mundo de lo percibido o de la existencia, la posibilidad de construirse una anterioridad, para poder configurar ese lugar desde el que se habla y escribe.

Por ello, Zama no es una novela histórica como bien dice Saer, incómoda a esa clasificación, se vuelve refutación del género.

No menos se puede decir de El Entenado:

La pretensión de escribir novelas históricas o de estar leyéndolas resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación de un pasado perfectamente improbable, dice el mismo Saer.

Frente a la certificación de los datos, la verosimilitud de lo acontecido, la precisión de lo visto, o al menos su pretensión, lo fechado, lo comprobable, que caracteriza el afán de las novelas históricas, en El Entenado, la fragmentación, la duda, ganan al texto, volviendo a la "simplicidad narrativa" en materia engañosa o como también dice de Zama "superponiendo a nuestra experiencia la reflexión confusa sobre sus sentidos posibles".

Historia, pues, y Parodia, y la lengua como medio de delación de lo histórico.

Saer dice, "es a través de la parodia justamente que Zama quiere mostrar que no ha de leerse como novela histórica" y ver en todo caso cómo la lengua en ella es un "sabio procedimiento alusivo incorporado a la lengua personal de Di Benedetto". Tanto como nosotros podríamos decir de la lengua con que está trabajada su novela: ¿A qué época pertenece? ¿A qué registro? ¿No participa también como la lengua de Diego de Zama en una incorporación alusiva a la lengua personal de Saer? ¿Qué tiempo histórico asignarle a una lengua que cuestiona la percepción y el mundo de lo real con las ideas y las propuestas que recién dos siglos más tarde serían posibles?

¿Qué lee Saer, qué preguntas hace al texto, qué zonas esclarece sino las propias, aquellas que lo ocupan y también le pertenecen?

Tal vez sea posible pensar a partir de estos interrogantes que se establecen con respecto a uno y otro texto en una cita de Harold Bloom cuando trabaja el tema de las influencias y las filiaciones. Dice él en *Tésera*:

Un poeta antitéticamente completa a su precursor al leer el poema padre conservando sus términos pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera llegado lo suficientemente lejos.

Es decir, poder postular en esta línea, al Entenado no sólo como una lectura de Zama sino también como un desvío sobre los contornos de la otra obra, ambas novelas contando una misma historia, cronológicamente distanciadas y dando versiones diferentes de la misma. Una obra completando a la otra, como la imagen de la vasija partida que Bloom propone, y en la que cada fragmento contribuiría a su rearmado, a su "pretendido" completamiento.

Hay tal vez, muchos más elementos de esta lectura que sería interesante ir detallando, muchas más coincidencias entre uno y otro mirón. La sorpresa se volvería una constante a medida que fuéramos viendo como "ese protagonista -según dice Saer de Diego de Zama- que narra en primera persona diez años de su vida, años cruciales en que su decadencia física va poniéndolo como un río lento y terrible en la orilla opuesta de la vida", espera la barca que lo retorne, un signo de la otra costa, es decir, cómo el mismo va mutando poco a poco el título

de Di Benedetto y reponiendo y reponiendo contemporáneamente el de su propia novela.

Pero antes de concluir, quisiera detenerme en uno de los últimos puntos de su recorrido, aquel que tiene que ver con las clasificaciones y discriminaciones que la crítica estableció para Zama.

Una enciclopedia -dice Saer- que ha dedicado páginas y páginas a autores que una semana después de aparecida su enciclopédica aparición ya se caían a pedazos, prodiga a Di Benedetto una etiqueta lapidaria: "practica la literatura experimental".

Una vez más Saer refiriéndose a sí mismo, a las lecturas que sobre su obra se han hecho. Rebelándose a las clasificaciones y nomenclaturas que intentan volver concluida y cerrada la obra y práctica del escritor. Ecos, en definitiva, de lo que Barthes señalaba en "No hay escuela Robbe Grillet" al denunciar cómo los críticos se apresuraban a definir, encasillar y nombrar, como si lo anónimo se pudiera tornar algo peligroso, amenazador².

Novela experimental, proceso de construcción del relato, los textos de Saer parecerían participar también de esta situación de control, y el *nouveau roman*, el objetivismo, y el círculo pretendidamente homogéneo de las ediciones de Minuit, como escuela y filiación directa.

Una lectura atenta de esas obras muestra cómo a pesar de los planteos teóricos de Robbe Grillet en "Para una novela novela", los otros textos, los de Butor, Sarraute y Marguerite Duras, se presentan como hijos casi bastardos de ese dogma objetivista. Sin embargo, la filiación se insiste, ya no como un hecho sino como necesaria. Podemos decir nosotros que el tiempo, la historia y la concepción del objeto, trazan con respecto al francés un arco de distancia tan grande, aún más que el que el mismo Barthes pudo señalar entre Robbe Grillet y Butor, entre *El Mirón* y *La Modificación*.

Si, como dice María Teresa Gramuglio, un escritor deja fragmentos de su autoimagen como un modelo para armar, en ellos es posible leer cómo el escritor representa, en la dimensión de lo simbólico, sus conflictos con el campo literario, el lugar que se piensa para sí en la literatura y en la sociedad, su relación con el público y sus pares, su ideología, su relación

con la lengua, y también su estética de la escritura, podemos asegurar también que en nuestro caso, si esas condiciones se cumplen, si Saer leyendo a Di Benedetto habla de sí, si en su lectura de Zama la reposición de su protagonista es posible, si hablando del círculo mercantil de los libros nos habla de sus resistencias y tensiones con los campos de la consagración y el éxito, y si por último, la figura de Di Benedetto se presenta como paradigma y sus debates se transforman por momentos en los propios, podemos decir que sucede lo que en uno de esos argumentos llamado **El espejo** se narra:

Es que verse a sí mismo a una luz capital tiene un precio muy alto, que no se puede calcular en dinero o en objetos. Los otros se transforman en mí y yo soy los otros, así que recibo lo que pude haber dado. Para poder hacer el mundo a mi imagen, he debido convertirme yo mismo en el mundo con cada uno de los que pasan sobre mí. En el gran espejo del amor, el mundo y yo nos complementamos, sorprendidos, cada uno con la máscara del otro, tratando de leer en esa inversión multiplicada como en un palimpsesto imposible.

NOTAS

1. **Zama**, por Juan José Saer, en **Clarín**, noviembre de 1986.
2. El mismo Robe Grillet en **A propósito de unas nociones caducas** de 1957, dice: "**El ruido y la furia** se publicó en francés hace veinte años. Y muchas otras le siguieron. A fin de no verlas nuestros buenos críticos pronunciaron, cada vez más, unas cuantas de sus palabras mágicas: vanguardia, laboratorio, antinovela lo que equivale a decir: cerremos los ojos y volvamos a los sanos valores de la tradición francesa".

Graciela Cariello

LA ESPACIALIZACION EN "EL ENTENADO" DE JUAN JOSE SAER

Trabajo iniciado en el marco del Seminario sobre El Entenado, dictado por el Prof. Nicolás Rosa en el año 1984, Escuela de Graduados, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, y presentado en el Coloquio sobre J.J.Saer, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1987.

Punto de partida: la espacialización

Partimos de una pregunta: ¿qué es el espacio textual (o de la escritura?)

Intentamos responderla, en varios movimientos.

Primero: el texto (la escritura) es espacio (intuimos) porque es negro sobre blanco en una (o varias) hoja/s de papel. Una **disposición**, como en el dibujo o la pintura.

Segundo: el texto (la escritura) es espacio atendiendo a la raíz etimológica de esta palabra, especialmente en lo que respecta a dos nociones pertinentes: la noción de un intervalo (temporal) y de ahí las de espacio musical y espacio del verso (escansión); y la noción de lugar de movimiento (también escansión, movimiento hacia arriba).

Antes aún de todo esto habíamos rechazado toda idea de linealidad. Habíamos partido de que el texto no es lineal (en sentido saussuriano, el del "Curso") sino espacial, paragramático (en sentido también saussuriano, el de los "Anagramas",

tal como lo entiende Kristeva¹). Ahora vemos (empezamos a ver) que espacio implica una noción de dinámica temporal, de movimiento. Y también una de intervalo, o sea de algo (o el vacío) entre dos (etimológicamente, entre dos estacas): entre dos lugares o tiempos. Es fundamentalmente **separación**. Y el mismo origen tiene la "disposición" que intuitivamente habíamos conectado con la idea de espacio: dis/pono - poner con separación.

Por lo tanto, espacio de la escritura es separación (pero también relación de lo separado). Relación anafórica: la escritura es salto sobre el vacío.

Y ahora nos preguntamos: ¿qué es lo separado-unido en el texto?. ¿Cómo se produce tal separación-relación?. Y cómo se produce, precisamente en El Entenado de Juan José Saer, texto que se ofrece como un relato, que es, como bien se sabe, una de las acepciones de "relación"?

Hipótesis: La espacialización poética

Propondremos la siguiente hipótesis: en El Entenado lo que se produce es una espacialización poética en la que lo preponderante es el **encuadre** y simultáneamente (y en apariencia, contradictoriamente) la **expansión**. Una expansión controlada (limitada) por la relación anafórica. Esta última se trata de una gestualidad, una indicación, una práctica que hace un sentido sobre la ausencia. Como el huérfano (el entenado) que da sentido a su vida -sin sentido porque sin origen- a través de la escritura: paternidad, origen, productividad; y eso en el momento en que se acerca a la nada de la muerte. Salto del vacío al vacío, por sobre el vacío.

Esta función de salto, intervalo, se da en todos los niveles de la escritura y por lo tanto se construye en todas las entradas que provocamos con nuestra lectura. La especialización de la escritura no es más que uno de los múltiples plurales del texto (de las múltiples lecturas), por otra parte, y genera el texto que una lectura descubre (o a la inversa).

Llamaremos **encuadre** a la especialización visualizada como un recorte, como el intervalo entre dos mojonos, que a su vez se inscribe en otro recorte, hacia la nada o el infinito, por una constante y absoluta posposición, distaxia (anáfora y

catáfora) y una también absoluta reversibilidad que hace que todo y cada parte se revierta sobre el todo y sobre cada parte. Llamaremos **expansión** al avanzar del texto, proliferante y ramificado, siempre señalando a otro lugar, y que la anáfora retiene en el momento mismo del gesto.

La espacialidad en El Entenado se construye en tres dimensiones espaciales: la intertextual, intratextual, la referencial.

La dimensión intertextual es la relación con el texto extranjero, ya sea la serie escrituraria, ya la serie de otros textos (historia, sociedad, mito, ciencia). La dimensión intratextual es el entramado de las relaciones espacio-tiempo entre zonas del texto, escandidas por el intervalo. La referencial es aquella del espacio tematizado en el texto como duplicación del espacio escriturario (y no a la inversa): el referente construido en el texto, señalado anafóricamente.

Las tres dimensiones se producen a través de algunos procedimientos escriturales, que describimos brevemente:

La relación anafórica es vehiculizada por los anafóricos lingüísticos, intertextuales y referenciales, que a veces coinciden en un tramo textual (de a dos o de a tres), en el mismo o en distinto anafórico.

La escansión articula el texto en zonas de mayor o menor condensación (principalmente de sentido), morosidad o aceleración.

Los procesos de distaxia, anteposición y posposición, producen detención, espacios dilatados, vacíos, agujeros.

La duplicación, triplicación, las series, las reiteraciones, las ramificaciones sintácticas, dibujan espacios de proliferación e insistencia.

El uso del predicativo (frecuente y casi abusivo), con la ruptura de la barra sujeto/predicado, sintagma nominal/sintagma verbal, realiza un efecto de nominalización que se traduce en detención, espacialización de lo temporal.

Los tiempos verbales funcionan como marcos encuadrantes.

Los encuadres, en general, se actúan como disposición en escenas (en el sentido de decorado teatral o montaje cinematográfico): espacialización de la frase, el relato, el tiempo (de la escritura y de la lectura).

Simultaneidad y a la vez separación, el texto se hace leer "de un tirón" y releer de atrás hacia adelante (por reversibilidad), y las zonas rítmicas (en sentido espacio-poético) exigen por su parte, una lectura "a saltos".

Los operadores del estancamiento

El texto puede ser indefinidamente dividido, según la óptica que adoptemos. En la perspectiva de la escansión poética, según la hipótesis propuesta, existen zonas, saltos, vacíos, a pesar de la aparente continuidad narrativa y de organización superficial del enunciado: no hay capítulos, ni partes. Los operadores de la escansión son otros. Desde aquella perspectiva, la matriz operativa que genera todo el texto podría ser denominada estancamiento.

Estancamiento vale por: quedar detenido (el relato), volverse "estanque" (sumergirse en lo indeterminado, uniforme, monótono, especular) el texto.

El texto forma como un terreno fragmentado, donde a una continuidad narrativa y gráfica se interseca una lacunación a modo de estanques: que contiene (retiene, detiene) el relato, como si diques contuvieran el flujo fluvial cada tanto, en pequeños lagos artificiales donde el movimiento se diluye y el cielo uniforme y monótono se refleja (pero también las orillas, los árboles, y las figuras que se asoman a ellos).

Momentos del relato en que la acción (el movimiento) se aquieta, catálisis, si se quiere. Pero más aún zonas de salto (y sobresalto) sobre el vacío, donde la escritura parece volver sobre su cauce, espiralarse, diluirse, como en el fondo de un remanso ocultado por la superficie lisa y en apariencia indiferente.

Operan **allí** (y **entonces**: espacio y tiempo son uno en la escritura, aunque tenuemente fracturados por un sujeto que no acaba nunca de enunciarse) ciertos mecanismos escriturales que promueven el estancamiento.

En esas zonas de indeterminación y calma bullente ², se aglomeran los indefinidos (operadores gramaticales de la incerteza); las diferentes formas de la negación actúan sobre significantes del límite y el movimiento (que conservan, sin embargo, un eco de su sentido, como la tachadura deja leer por debajo la palabra escandida por su trazo); la indiferenciación de la primera persona plural, reuniendo en una sumatoria imprecisa al yo que enuncia enunciándose y a los otros con los que se solidariza, borra al tiempo que la inscribe, la marca de la enunciación.

Opera también la escansión de la frase, con sus incrustaciones de predicativos y circunstancias, deteniendo su flujo, obligando a la vuelta atrás, al reflujó. Y operan, sobre todo, las borraduras de límites: espacio/tiempo confundidos en los demostrativos (que nada demuestran sino su posición dudosamente relativa) "ese", "ahí", "allá", y las marcas léxicas y gramaticales modalizantes de la dubitación: el verbo "parecer" y la fórmula "se hubiese dicho".

Aquí nos detenemos: "se hubiese dicho". Fórmulas semejantes salpican el texto El Entenado (y otros de Saer, pero esa es otra cuestión, o la misma, pero para otro lugar). No sólo "se hubiese dicho", sino también "por así decir", "como se dice", "lo que se dice" y otras. El decir del que nadie se hace cargo en el texto, sino tal vez un sujeto indeterminado y general, una "sabiduría de la tribu", algo que sentencia que eso puede ser así, pero que no es necesariamente así. El decir es al asertar como el parecer al ser. Y no vanamente aparecen ligados decir y parecer en las zonas de escansión por estancamiento. En esa uniformidad que oculta un remolino, en ese estanque-remanso, zona de interludio textual, lo que aparece puede o no ser; lo que se dice puede o no, asertarse (aseverarse, afirmarse).

Mientras que en un nivel el relato se detiene como inseguro de estar avanzando en sentido correcto (la memoria, única garantía del pasado, no garantiza nada más que su propio presente de enunciación), el texto (la escritura) se abre en un charco sobre el que la lectura reinscribe su salto hacia adelante o hacia atrás en un gesto anafórico que atraviesa el vacío en busca de orillas (tan levemente indicadas, de todos modos) donde afirmarse.

Pero hay otra forma, aún del estancamiento: la espacialización más propiamente poética del texto. La escansión (y ahora hablamos precisamente de métrica) de zonas rítmicas. Tal vez un relevamiento entero del texto en este sentido reserve sorpresas para un lector que espera "prosa" en este relato. Ya la primera frase del mismo son versos: "De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo" (pág. 11). Métricamente son tres heptasílabos perfectos, no sólo silábicamente, sino también prosódicamente.

Esa primera frase generatriz (y aun antes, ya se verá) da lugar a una proliferación de estructuras apareadas. Los

paralelismos (apareamientos, emparejamientos) suelen ser (cf. Levin³) característicos del verso. Podríamos analizar el texto EL ENTENADO, casi íntegramente, en busca de estas estructuras. A simple vista se percibe el quiasmo (de estas costas vacías/abundancia de cielo) con que se inicia, no sólo sintáctico (si rescatamos el valor adjetivo del abstracto "abundancia") sino semántico: los significantes del límite en los extremos, los opuestos de lo lleno y lo vacío al centro. Así siguiendo, las biparticiones y triparticiones, las duplicaciones y triplicaciones dibujan el signo cabalístico del dos y el tres, que recorre el texto, ordenando este mundo de lo probable, en todos los niveles.

La relación especular texto/referente, sintaxis/semántica, sonido/sentido, genera una escritura poética donde el espacio se fractura por intervalos. La ley del intervalo (del vacío entre los puntos de este espacio textual engendrando un espacio referencial por un gesto que señala pero no identifica) es la misma ley del estancamiento. Una misma ley que rige las fracturas de un texto que es, por sobre todo, escindido.

Desde el yo escindido del narrante(*) (antes/ahora, allá/acá) hasta el referente igualmente escindido (América/Europa, indios/españoles y, más profundamente, parecer/ser), todo el texto pasa por la gran escisión que marca la escritura. Escribir es diferenciar (abrir una brecha, al fin de cuentas) lo indiferenciado. Como el barco va abriendo el agua (y al hacerlo, "fundando", produciendo la realidad del mundo nuevo, -pág. 23-, pero esa fundación es más ilusoria que la escritura), así la mano que se desliza con su pluma sobre el papel, con el sonido áspero y material atestiguando su certeza (única), abre una brecha que pone en espacio las fantasmagorías, dándole cuerpo, el cuerpo posible para la escritura: el cuerpo roto, desmembrado, fracturado, de la disociación.

Este cuerpo escriturario no consigue -no debe conseguirlo- reunirse nunca. A diferencia -porque eso es- del río que permanece "siempre ahí" y se deja atravesar con indiferencia (vuelve a unirse detrás del paso del barco), la escritura es la escisión que permanece abierta.

Las anáforas, los deícticos, las repeticiones, es decir, las tantas formas de nombrar a lo mismo, no hacen nunca más que nombrar (con lo mismo) lo otro. Saltos sobre el vacío, no reúnen en un solo cuerpo dos miembros que encajan perfectamen-

te, sino que, como el puente que no hace más que confirmar la existencia del abismo entre dos orillas, señalan, con un gesto desesperado, la irreductible distancia que abren.

La zona de la gran escansión: El remanso, divisor de aguas

"Es, a pesar de renovarse, puntual, cada noche, un momento singular, y, de todos sus atributos, el de repetirse, periódico, como el paso de las constelaciones, el más luminoso y el más benévolo..." (pag. 113).

Presente. El acto repetido y único de la cena. La frase se entre/corta y en esa fragmentación, saltan las chispas de lo discontinuo. Un espacio de puntos comunicables traza el mapa de lo eternamente retornado, igual y diferente, porque cada retorno es único. "Como el paso de las constelaciones", se repite, pero cada vez es nuevo.

La enumeración que sigue, empleando paralelismos, simetrías, reiteraciones, produce el mismo efecto de espacio en movimiento inmóvil, relato detenido, palabra suspendida, que hemos llamado remanso.

El presente de la escritura, en cada lectura, sea actualiza, igual, aunque ligeramente diferente, como el paso de las estrellas. Estas estrellas siempre vigilantes son la medida del espacio textual: puntos de luz reunidos por la mirada, engrosados aquí y allá en las constelaciones, vuelven una y otra vez en el texto saeriano. Espacio y tiempo detenidos en la escritura, el espacio textual se articula como el firmamento (que construye): puntos que se congregan sin tocarse, dibujan los jeroglíficos del significante. No es tal vez excesivo "oir", en el comienzo del párrafo en cuestión, el aliento entrecortado del viejo que escribe su historia contándola (en los dos sentidos de esta palabra) para llenar un vacío, tal como el joven de la primera parte contaba a los indios en constante movimiento, sin tener nunca la certeza de haber dado cuenta (y esta palabra estalla ahora rutilante en nuestra propia escritura) de la totalidad esquivada.

Y como las aceitunas se alternan infinitamente, y los carozos llenan alternadamente el "hueco" de la mano, esas rayas paralelas que pasan de la boca al recuerdo son otra vez la escritura que finge recordar sin hacer otra cosa que construir la memoria.

Texto alegórico, si se quiere, esta zona de EL ENTENADO se espesa como una constelación (de significantes) y provoca un punto donde la significación se produce en una lenta combustión. La escritura y la imagen de la escritura son convocadas en un gesto anafórico que señala fuera de sí. Detrás (o en otra parte) del yo que narra y del yo que se enuncia, está el sujeto narrante, que se devela en esa primera persona plural de "nuestro alcance, nuestros sentidos", incluyendo en el mismo espacio escénico textual, al viejo, al yo de todos los narradores del texto, al sujeto de la escritura y al sujeto de la lectura y al mismo texto que se lee en su propia vuelta sobre su cauce. De esa vuelta, remolino que nos envuelve, sale el relato como "depurado" de incertidumbres, en esta segunda escena de despliegue textual, donde los indios, confusos actores de la primera, se colocan en el punto de mira como objetos explicables.

Por qué el río

Una imagen cargada de imágenes. El de Heráclito, el Leteo. No bajamos dos veces al mismo río (¿o "el" mismo río?). Nos sumergimos en él para olvidar.

El relato fluye. Pero también puede remontarse. Y no será totalmente el mismo cuando emprendamos el camino de vuelta.

En este río (imagen invertida del Leteo) el sujeto se sumerge en busca de la memoria. Pero la escritura, que finge la memoria, la borra. Borra el recuerdo porque lo hace actual construyéndolo como el relato del sueño construye el sueño que contamos.

Esa masa de agua deslizante, ese relato en movimiento -ya lo dijimos- tiene corrientes contrarias, saltos, remolinos, estancamientos y remansos de aparente quietud e interior vertiginoso. Pero además, el río es lo que da cuerpo a este texto, tematizado en ese de orillas amarillas donde todo transcurre, referencializado y duplicado (cielo y agua), agua de la greda elemental donde todo se engendra: el hombre, el paisaje, el relato, el sujeto, la lectura.

Si las imágenes (los juegos retóricos de la imagen) por lógica no necesitan explicación -ya que intentan serlo- ésta la exige. Exige que sea declarado que, más allá del recurso a lo

concreto para dar cuenta de lo abstracto, más allá de la alegoría, de la retórica, del peso intertextual desatado por todos los ríos tematizados, metaforizados, infinitamente contruidos, de la historia literaria, es el mismo texto, ahora, que la impone.

Presencia demasiado espesa para ser soslayada, este río -y su doble, el cielo- impone su trazo escriturario de apariencia lineal, de espacio en movimiento, de primordial y originario numen.

El eclipse, el juego, la muerte: las zonas de corte y borradura

Hay en EL ENTENADO tres espacios textuales donde la escansión se hace absoluta: los tres de los recuerdos finales.

El recuerdo del juego, acción reiterada que se vuelve única, provoca la ilusión de la inmovilidad. Opera la borradura de la diferencia, que es superada por la continuidad.

El recuerdo de la agonía del indio al mismo tiempo que el nacer del sol, acción única que afirma la continuidad del mundo (continuidad espacio-temporal) opera la borradura de los límites.

El recuerdo del eclipse opera la borradura de lo claro y distinto (en sentido cartesiano), la caída en lo indistinto por el ocultamiento de la luz.

En los tres, la borradura (de límites, de diferencias, de distinciones) que promueve lo indiferenciado, lo continuo, lo indistinto, es narrado según una escansión total, por encuadres, por saltos. Escansión total entre el relato y lo relatado. Son tres zonas textuales reunidas hacia el final del libro. Allí desde donde nuestra lectura (necesariamente) debe refluir hacia atrás, produciendo un nuevo sentido (en ambas acepciones: direccional e interpretante).

La materia relatada es la re/construcción de tres recuerdos, diferentes, de lo mismo: la borradura de los límites -diferencias- distinciones en el ser.

Los niños, al reproducir infinitamente el mismo juego, las mismas reglas, llegan a construir un juego infinito donde es imposible percibir el cambio de los participantes. El hombre, al agonizar con el mismo ritmo con que nace el día, parece dar su materia viviente a esta nueva vida, en un continuum

entre sustancia del hombre y sustancia del mundo.

Y finalmente, el eclipse actúa la oscuridad total de la desaparición, (no de la ausencia), de lo que se creía firme y seguro, pues afirmaba y aseguraba el ser desde su posición fuera de él: el conocimiento del mundo.

Y es justamente en estas zonas en que se tematiza la borratura (y el sobresalto temeroso ante ella) donde la escritura, asegurando desde su posición la firmeza, la afirmación -única posible- de su propio ser escritural, se articula en la escansión más absoluta. El relato es escandido, y a la vez doblemente separado en su gesto anafórico hacia lo relatado. Al narrar la continuidad, el relato se hace discontinuo, abierto en bloques de completa distaxia, como si en un gesto máximo, el significante mostrara el tajo sangrante que lo aleja de todo significado, pero al mismo tiempo, en su metáfora restallante, consiguiera al fin saltar por sobre el vacío, dando con su cabriola entrada, en la múltiple voz de su escenario, a la producción de un sentido.

Ese sentido, que es distanciamiento, provoca la brecha en el momento mismo de transponerla; señala, sin significarla, la ruptura; cuenta no la historia que parece contar, sino la del vacío que se abre entre su decir, lo dicho, y el gesto, nunca resuelto, de la dicción.

Recurrentemente, vuelve el río a la página. Porque el puente anafórico que la atraviesa, que atraviesa esta lectura de EL ENTENADO, sugiere una y otra vez el río que se remonta, que se cruza, que se nada y en que se es sumergido. Un río a-travesado en todas las direcciones, contemplándose a sí mismo en el cielo de estrellas puntuales que configuran el espacio de lo posible.

El texto saeriano se cierra sobre el río de la vida, sobre el encuentro entre y con las estrellas. Y de ahí, se va remontando hacia el propio comienzo, el de la abundancia de cielo en las costas vacías. Paralelismo que recorre todo el libro hasta el epígrafe, donde empieza (y acaba), abriéndose en definitiva hacia la infinitud. Es en este epígrafe, no casual ni ino-centemente dejado para el final de este diálogo textual con EL ENTENADO, donde está la matriz de muchas lecturas posibles, pero sobre todo, la que perfila el mapa -que hemos leído fluvial- de su espacialización.

El más allá/más acá del texto: el epígrafe

...más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total...

Heródoto, IV, 18.

El primer enunciado del texto saeriano EL ENTENADO (que hemos transcrito arriba) es una cita: inaugura la espacialización con el intertexto. También surge en él la primera anáfora ("allá") a la vez indicando al referente, y al texto -como catáfora-. Más adelante se explicitará (pero no olvidemos que estamos en la relectura y ya es explícito) cuál es ese allá". Sin embargo, el espacio volumétrico que introduce la cita, provoca un efecto de extrañamiento: Heródoto no podía referirse a América. También opera el extrañamiento un término inusual: "Andrófagos" (literalmente, los que comen varones). El referente que, en un proceso de ida y vuelta, el texto de nuestra lectura construye, no es el tranquilizador referente histórico, sino otro, más confusamente entrevisto, y que abre una distancia no tan fácilmente clausurable.

Releemos el epígrafe: la disposición en encuadre es reencontrada. Se trata de un encuadre visual: entre puntos suspensivos y en medio de la página, sin mayúsculas ni comillas, la cita está como separada de un todo.

La aposición ("un pueblo aparte"), en posición central: fin de la primera línea, comienzo de la segunda, resulta escandida por la ruptura del sintagma nominal pueblo/aparte. Por esta escansión, "aparte" queda **aparte**. Se duplica su sentido, además, por estar el sintagma encuadrado por las comas (pausas).

El texto citado provoca la matriz espacial de todo el texto: lo que viene de la nada y va a la nada, señalado por los puntos suspensivos, es parte de un todo apartado, escandido, por la brecha que abre y transpone la escritura. La perspectiva se ubica desde la anáfora indecible (¿qué señala el "allá"?) o puesta al "viene" (o en todo caso, el mismo movimiento de alejarse y venir en sus dos posibilidades contrarias y simultáneas). La conjunción "y" no anexa sino separa; el vacío es tematizado en el desierto; la duplicación y la repetición son actuadas por la aposición; el intervalo, por la escansión. La estructura sintáctica en quiasmo y paralelismo, la tripartición

y la duplicación, hacen una espacialización similar a la poética (o, simplemente, poética), que es matricial en el texto.

Además, "allá" es el anafórico del no-lugar (el lugar donde **no está** la primera ni la segunda persona, el lugar negativo). Inaugura la primera gran oposición fundamental: allá/acá (el acá no nombrado sino luego, en el texto), en posición quiasmática, porque se relaciona por el sentido pero se aleja al máximo por la disposición, con "desierto total": el lugar vacío, el lugar de la nada. Por otra parte, por paralelismo, se relaciona con "después" (adverbio de tiempo/lugar) también por el sentido: lo pospuesto -más allá/después.

Los verbos: "están" - "vienen" (que enuncian el movimiento de la enumeración) dibujan una posición relativa: uno y luego -o más allá- el otro. Los sustantivos: "Andrófagos", "desierto", en posición paralela, se convierten en equivalentes semánticos: lo indistinto, la nada.

Como marco más exterior, los puntos suspensivos, recorte, idea de intervalo de nada a nada. En el texto, subyace lo no dicho, el término complementario, el **acá** (pero también el simple **allá**, que es su contrapartida). El texto recorta: el **más allá** y el **después**, del infinito. Su complemento, el acá/allá, queda elidido. El intervalo es doble: de la nada a la nada, del más acá al más allá y aún después, se abre, se produce, un espacio (acá/allá) elidido: en esa elisión, en ese espacio vacío que el encuadre promueve, se engendra la escritura. Al llegar a este sitio, se produce la expansión (el texto), el otro polo de la espacialización poética.

En un movimiento de eterno retorno, nuestra escritura, también, ha regresado a su punto de partida. Y no queda, para intentar el cierre de nuestro trabajo, más que forzar el gesto escriturario y colocar finalmente el punto que, se sabe, nunca lo es del todo, final.

NOTAS

1. Julia Kristeva, "Para una semiología de los paragramas", en *Semiótica*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978.
2. Citamos, como ejemplo, y a él remitimos, la pág.17. Esta, y todas las referencias a **El entenado**, en el presente trabajo, remiten a la edición de Folios Ediciones, Bs.As., 1983.
3. S.Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid, 1977.

(*) Categoría propuesta por el Prof. Nicolás Rosa, de quien la tomamos.

Adriana Kanzepolsky y Marcela Zanin

EL ENTENADO: UN TESTIMONIO FALLIDO

Si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance. (99) *

Dos palabras claves, leer y escribir, atraviesan el relato y están presentes en el trayecto de nuestra lectura.

La referencia al momento de la escritura escande lo narrado y le otorga un ritmo propio; escansión que nos permite leer este momento como un acontecimiento particular y aislable dentro del texto. El regreso puntual y reiterado del mismo conserva determinadas características: los materiales, en tanto instrumentos presentes y necesarios en el ahora de la escritura y como sustancias que conforman la materia a narrar. Los sentidos registran el acontecer de la escritura, se nos cuenta del escribir por el rasguído de la pluma, los crujidos de la silla, el chasquido de las páginas en blanco, la posición del cuerpo, las piernas acalambradas. La pluma ocupa un lugar central en el recorrido de este momento en tanto actúa como puente entre el corpus de las memorias y el cuerpo del escritor². Si hablamos de puente es porque hay dos lugares a distancia

* Todas las citas de **El Entenado** pertenecen a la 1a. edición de Folios, Bs.As., 1984.

que pueden ser unidos. En **El entenado** estos lugares son el (espacio) interior de la habitación y de la escritura y el (espacio) exterior de la experiencia. imposible de ser recordado con fidelidad.

Podemos decir que frente a lo incierto del recuerdo y la experiencia la única certidumbre que posee el narrador de esta novela es la escritura.

... las hojas que voy llenando con mi escritura lenta y que van a encimarse con las ya escritas produciendo un chasquido particular que resuena en la pieza vacía, contra este muro espeso viene a chocar, si no es un entresueño rápido y frágil, después de la cena, lo vivido. (59)

Quien narra en **El entenado** está forzado a ser testigo, a ser testigo ocular, a ver y a testimoniar, a dar cuenta de lo visto. Testimonio organizado en torno a la mirada y a lo mirado. ¿**El entenado** como una novela de la mirada y el deseo? El entenado se hace cargo del deseo de los indios inscribiendo su incierto real en lo escrito. El entenado es el extranjero, el viajero, el ajeno, el intérprete, el no partícipe (de los juegos de los niños y de la orgía) que desde un afuera los narra, como única posibilidad mantener la distancia entre el oír y el objeto. y en la distancia contar la mirada. La constitución de ese espacio de distancia otorga la aptitud para contar.

En tanto no partícipe los refiere, condenado a referirlos, aparece entonces la escritura como una mediatización entre la viscosidad problemática del mundo y el cuerpo. En ese acto de referencia se produce el límite. La mirada del entenado tiene una funcionalidad diferente a la mirada de los indios. Su mirada como aquello que conforma. Forzado a ser testigo, es pues un testigo privilegiado de lo inquietante. Se produce en él un salto por la mirada, un salto que tiene "todo" que ver con la literatura. De él se espera la acción de un espejo, del que resulta una refracción más que una reproducción de lo visto. Es el espejo del lugar de la ausencia. Ese lugar será siempre el de lo ausente (los indios) y por eso mismo la causa simulada de la posibilidad de escribir. En el juego del querer dar cuenta en el lugar de la ausencia aparece el narrador como dando cuenta de sí, en una multiplicidad de yoes que se enuncian en una serie apositiva

(no estrictamente gramatical). Así leemos: "yo que vengo de la nada"; "yo el que fue modelado, que era arcilla blanda"; "yo el extraño"; "yo, incierto"; "yo, confuso"; "yo, perdido"; "yo, Abandonado"; "yo, caos lento, viscoso, indefenso".

El que escribe a través del recuerdo, del (en)sueño, del delirio, prolifera para no poder asirse. ¿Quién es ese yo que escribe, el mismo yo que (entre)sueña? Es un yo inmerso en el delirio, al borde de la aniquilación².

¿No es cada narración, cada intento, la deambulación alrededor de un detalle, por obra de un mecanismo infructuoso del recuerdo?

Ya no se sabe dónde está el centro del recuerdo y cuál es su periferia: el centro de cada recuerdo parece desplazarse en todas direcciones y, como cada detalle va creciendo en el conjunto, y, a medida que ese detalle crece otros detalles que estaban olvidados aparecen, se multiplican y se agrandan... (137)

Escribe para dar la voz a una tierra muda, desde una somnolencia alucinada, desde "las costas del delirio". ¿Desde qué lugar escribe? desde el delirio, el sueño, donde se enajena por una fascinación incierta, la de lo visible, desde la exterioridad pura, la enajenación pura, diríamos. A "costa" de ser nada, de esa aniquilación sucesiva del yo, es que se puede escribir.

Decir de este narrador que es un narrador testigo instaaura la espera de un testimonio verdadero sobre un otro (los indios), quienes quedan ubicados en el espacio de la experiencia vivida, de lo incierto.

El entenado queda inscripto en su escritura al tiempo que inscribe a los indios.

En ese querer decir una verdad, el estar inmerso en la red del lenguaje lo condiciona a producir un testimonio fallido. Cuando se refiere al lenguaje de los indios nos dice:

Esa pobreza oral es para mí prueba de que no mentían, porque en general la mentira se forja en la lengua y necesita para desplegarse abundancia de palabras.

Abundancia de palabras de la que no carece el entenado. Por lo tanto el testimonio que nos deja es un testimonio doblemente fallido: por la palabra y por la palabra literaria.

La mirada del entenado se despliega con intensidad sobre la orgía, no por la extensión que ocupa en el relato, sino por la minuciosidad de su descripción (una construcción rigurosamente calculada en la ubicación, roles y actitudes de los protagonistas). El lector es advertido de la dificultad que acarrea contar eso, ese espacio.

Estas cosas son, desde luego, difíciles de contar, pero que el lector no se asombre si digo que, tal vez a causa del olor agradable que subía de las parrillas o de mi hambre acumulada desde la víspera (...) o de esa fiesta que se aproximaba y de lo que yo eterno extranjero, no quería quedar afuera, me vino, durante unos momentos el deseo que no se cumplió, de conocer el gusto real de ese animal desconocido. (45)

Aparecen por primera vez ligados el deseo de comer carne humana junto a la dificultad de contar. La imposibilidad de comer carne humana opera un proceso de sustitución a través de la escritura. La fisura, el espacio entre el deseo de probar la carne humana y su imposibilidad lo habilita para utilizar la voz (boca) para contar (comer).

Se podría construir el siguiente paradigma quiasmático:

deseo de comer	difícil de contar
difícil de comer	deseo de contar

Aquí se evidencian correspondencias cruzadas entre lo dicho de la carne y lo no dicho del contar (el deseo por contar).

El espacio de la orgía se consolida sobre tres instancias: los cuerpos, la mirada y la carne, estrechamente relacionados.

La cita de Heródoto, epígrafe de este texto, "más allá están los andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total", Heródoto, IV, 18, autoriza desde un comienzo a considerar la orgía antropofágica como nuclear dentro del relato y a la vez como aquello que linda con el vacío de la exterioridad o la extrañeza.

En el espacio de la orgía la carne actúa sólo como un elemento sustitutivo en el circuito trazado entre la mirada y el deseo, en tanto lo que se como en ese espacio es la mirada a su vez sustitutiva del deseo, deseo que vuelve sobre sí mismo y no descansa.

... Si la interferencia de mi cuerpo ocultaba la parrilla, daban un paso al costado, dirigiéndome, por pura forma, una sonrisa rápida y mecánica con esa concentración obstinada del deseo que, como lo aprendería mucho más tarde, se vuelca sobre el objeto para abandonarse más fácilmente a la adoración de sí mismo, a sus construcciones imposibles que se emparentan, en el delirio animal, con la esperanza. (43)

El sujeto no puede posar la mirada, la mirada no puede reposar, Tampoco la mirada del entenado y es por eso que escribe.

Se establece una relación de necesidad entre la boca y el ojo, entre el comer y el mirar, uno como posibilidad de existencia del otro, la adjetivación de la vista nos remite a lo comestible: "visión ávida", "una mirada soñadora" (dirigida a los cadáveres), "mirada deleitosa", "contemplación amorosa": romance de la carne y la mirada.

Porque devora el mundo por la mirada, porque se instaura una codicia de la mirada, su régimen se organiza en distintos planos: del entenado a la tribu, de la tribu a la carne, de la tribu al entenado, de éste a la carne y a las miradas de los indios.

... echaban miradas detenidas en mi dirección, como si estuvieran decidiendo mi destino. (28)

... yo estaba observándolos... (50)

... miraban con deleite evidente, la carne apilada... (41)

... algunos indios me dirigían las miradas entendidas y cómplices (150)

Nos queda un pueblo constituido alrededor de la mirada. Podemos decir que aquí se habla de antropofagia, sí, pero de una antropofagia de la mirada.

En este relato la literatura subvierte la mirada etnográfica, así como subvierte los mismos discursos que aparentemente pone en juego: el sicoanalítico, el filosófico, el antropológico.

El entenado como eclipse del sentido; así el eclipse de luna final.

NOTAS

1. Entrevista con Juan José Saer realizada por Gerard de Costanze en **Una literatura sin atributos**. Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral.
2. Maurice Blanchot, **La risa de los Dioses**, "Soñar, Escribir". Ediciones Taurus, 1976.

Alberto Giordano

"A MEDIO BORRAR"

para Rubén Chababo

La verdadera Venecia, o la que soñáis, la encontraréis siempre en otra parte. Para mí, al menos, es así. (...) Hace ya tiempo que me resigné: Venecia está donde yo no estoy.

J. P. Sartre, "Venecia, desde mi ventana".

Rincón como Santa Fe, Santa Fe como París: cualquier lugar es el mismo (**Glosa**) porque ningún lugar es **él** mismo. Disimulada por la familiaridad de un nombre propio, una distancia infinita separa cada lugar de sí mismo. Una distancia invisible, imperceptible, pero que no deja de tener efectos sobre las certidumbres de la percepción. "Entre dos viejos que hablan, tranquilos, de una catástrofe que, en cierto modo [aunque la habitan], ni los roza", Pichón, que viene desde fuera, queda "casi temblando". La familiaridad con la inundación, el hábito del éxodo y la miseria, impiden que Washington y don Layo experimenten, por un exceso de proximidad, la catástrofe. Sólo el extranjero, por la distancia irreductible con que percibe, está a la altura de las circunstancias. Que lo más cercano puede ser también, y la vez, lo más distante, es una torsión que sólo una mirada extraña, mirada de extranjero, puede mostrar.

Pero si ningún lugar es él mismo, si todo lugar es a la vez próximo y lejano, no hay quien no sea, de algún modo, extranjero. Pichón, antes del exilio, antes de entrar en la Boca del Tigre, se experimenta ya como un exilado: exilado de una patria y un hogar natal en los que nunca habitó. Su "divorcio" con el mundo, percibido "como en ráfagas" cuando la catástrofe lo ocupa, es esencial: no la separación de dos miembros que alguna vez fueron complementarios, sino la revelación de la falta de complementariedad. No hay lugar (ciudad, zona, patria) habitable porque ningún lugar lo contiene, porque falta su lugar. Ingenuo, Tomatis se apena por saber que hay lugares que, aunque él no está en ellos, existen indiferentes a su ausencia. No sabe que en esa pena se disimula una pena mayor: que en este momento (¿cuál?), en este lugar (¿dónde?), aquí donde cree en el presente estar, él, Tomatis, también, de algún modo, está ausente.

"Una ciudad -dice Pichón, pensando en la ciudad en la que nació y vivió cerca de treinta años- es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros." Son esos lugares de la ciudad los que a la ciudad le faltan. Son esos lugares de la experiencia propia los que a la ciudad le son indiferentes. Pero son también esos lugares improbables los que hacen que una ciudad sea, para el que la habita, "innumerable", más que una ciudad.

Situación paradójica: a ese lugar imposible en el que nunca habitó el exilado no deja de querer volver. Releo el argumento "Discusión sobre el término zona". En una comida de despedida, algunos meses antes de su viaje a París, Pichón y un amigo, Lalo Lescano, discuten sobre la posibilidad de ser fiel a una zona. La discusión comienza cuando Pichón, anticipándose a la experiencia de lo extranjero, "dice que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona". Lalo Lescano, que se quedará en ella, que no se irá, argumenta en contra: no es posible ser fiel a una región porque, en rigor, más allá de las convenciones, no hay región, porque es imposible delimitarla como diferente a otra, porque no sabemos dónde comienza una región ni dónde termina. El argumento es irrefutable (y Pichón no ensaya por eso ninguna réplica) pero no logra la persuasión.

Breve, lacónica, la respuesta de Pichón es contundente "No comparto". Porque le concierne, porque lo liga a ella un lazo tan fuerte como indecible esa región es, aunque indeterminable, cierta. Después de una vida de exilio, viejo, tal vez sintiéndose morir, el letrado Koei lo supo: esa región, hecha de recuerdos y como ellos irreal, es la patria, que nunca podremos abandonar de la que seremos siempre fieles porque es ella, como los recuerdos, a veces a nuestro pesar, la que nunca nos abandona.

Recuerdos y sueños están hechos
de la misma materia

Juan José Saer, **El Entenado**

Si "los que miran desde afuera" pueden confundirlo con el Gato, su hermano mellizo, Pichón, porque está adentro, cree saber quién es. "Yo, el que sé que soy..." La oposición exterior/interior, en la que Pichón funda la certeza de su identidad, la certeza de sí mismo, duplica aquella otra en la que se enfrentan el extranjero y la patria y tiene, como ella, la consistencia de una ilusión. "Ser tomado por el que soy -reflexiona Pichón en un momento del relato, cuando reconoce al amigo de Héctor que antes creyó un desconocido que lo confundía con el Gato- no es concebible más que como duda y error". A una afirmación de esa naturaleza, tan lúcida, tan temible, no puede seguir más que la risa. Mientras ríe y traga otro bocado de carne tibia, Pichón consigue no oírse: esa afirmación también a él lo incluye, a él que, desde el interior, cree saberse fuera de la duda y el error. Lúcida, temible, la narración supo mostrar ya, en más de una ocasión, la fragilidad de ese olvido necesario.

"Y me acuerdo, de golpe, tranquilo, de un sueño, como si alguien me mostrase el interior de un cajón, abierto apenas, cerrándolo en el momento en que me inclino, cuando estoy empujando a adivinar lo que hay adentro. No recuerdo en qué consiste ese sueño, únicamente que lo he tenido". De golpe, sin que haya podido preverlo y sin que pueda saber, ni ahora ni después, la causa de su emergencia, un recuerdo **ocupa** (en el sentido en que dice, ya en el extranjero, en una carta dirigida a Tomatis, que la nada ocupa su vida) la conciencia de Pichón.

Un recuerdo en el que nada, casi nada, se recuerda. Un recuerdo sin imagen, sin "edad y espesor", un recuerdo que no tiene de qué acordarse ("El parecido"). Un recuerdo, porque la memoria no lo disfraza, **auténtico**.

"Pero la memoria, no el recuerdo ("Paramnesia"). Recordar, en el sentido de la memoria, es reproducir el pasado, reproducirlo como un presente que pasó. Transformar las historias pasadas "en objetos, en algas, en floraciones", disponer de ellas como se dispone de los naipes de una baraja. Reproducir el pasado y apropiarse de él. Por la memoria transformo mi vida en un relato clásico, en el que se confunden -según la indicación barthesiana- temporalidad y causalidad. Pero si la memoria es una apropiación que la conciencia realiza del pasado, el recuerdo, que acontece "de golpe", en un presente que se inscribe "fuera de tiempo", es siempre **impropio**. Por un "escándalo ontológico", los recuerdos, a la vez que son, como la muerte, para cada hombre únicos, no le pertenecen. Aunque el recuerdo de Pichón, incomunicable a los otros (porque la comparación fácil del cajón entreabierto no deja, como siempre, que lo esencial se diga), sólo a él concierne, sería erróneo qué recuerda, ni en qué consiste ese recuerdo). De ese acontecimiento neutro, vacío, que no tiene relación ni con la pared blanca que ve detrás de la ventanilla, ni con el coche, ni con Héctor; de ese acontecimiento que captura "por un momento", desviéndola del mundo, su atención, Pichón es sólo el espectador. Ese recuerdo que en él se recuerda, que lo vacía de ser sin llegar a transformarlo en nada, no es suyo, no es de nadie. Que venga entonces la memoria a **identificar** el contenido de ese sueño, a preservar la identidad.

"Entreveo al Gato, durmiendo en Rincón. No es yo, él. Yo no soy, tampoco, el que ahora sueña, tan idéntico a mí el que él sueña que únicamente porque es el soñador el que designa sabe que es él y no yo..." Mientras la boca de Raquel recorre su cuerpo, Pichón se deja llevar por una imagen endemoniada: la imagen del soñado en un sueño del Gato, idéntica a él, idéntica al Gato, que sólo el soñador, porque es él el que designa, sabe en verdad a quien corresponde. El soñador... Para Pichón el soñador es el Gato. A él le atribuye la autoría del sueño, el poder de designar. Por esa atribución apresurada, nada inocente, Pichón logra rescatarse del juego vertiginoso en el que

él mismo se había introducido. Para salir de ese laberinto imaginario, laberinto infinito hecho sólo de imágenes, Pichón hubo de olvidar que "el soñador no es el durmiente" (Blanchot). Prosigamos, sin desconocer el riesgo que corremos, el juego que Pichón había iniciado. Si únicamente el soñador puede designar sin equívocos, si él es el único que comprende el sentido del sueño, no hay entonces modo alguno de saber a quién remite (¿Pichón o el Gato?) la imagen soñada. Porque el soñador no es el durmiente. "Entre el que duerme y el que es tema de la intriga soñadora -dice Blanchot-, hay una fisura, la sospecha de un intervalo y una diferencia de estructura; ciertamente, no es otro, otra persona, pero ¿qué es?". Se sueña como se recuerda. De golpe, discontinuidad absoluta, mientras duermo, abandonado por mis poderes humanos, **algo** en mí se sueña. **Algo** que la conciencia no rige, obra de nadie, de "un inaprehensible Alguien". La imagen soñada, sin espesor ni edad, es como la imagen de la fotografía que guarda Pichón en el cajón de su escritorio: para saber a quién remite esa imagen (¿Pichón o el Gato?) habría que estar adentro (de la fotografía, del sueño), pero, "escándalo ontológico", ni la fotografía ni el sueño tienen un interior penetrable: una y otra son pura exterioridad, exterior sin reverso de la imagen.

Sueños, recuerdos, "nuestra única libertad" pero también nuestros amos, modos impersonales, equívocos, en lo que lo extraño, el extranjero, se adueña de lo familiar.

Fernando Toloza

**PERSPECTIVAS AMBIGUAS:
INDICAR, DESVIAR, INSISTIR**

(sobre **El limonero real**)

Si sospechamos a un monedero falso podemos delatarlo, cosa que tal vez nos aburra; pero podemos también seguir la circulación de la moneda falsificada, y ver qué es lo que se puede adquirir con ella y a cuántos engaña; sin garantía de escapar, por este medio, del aburrimiento.

Cuando se acepta que Wenceslao es el protagonista de la novela, se puede querer saber quién es ese hombre y de qué profundidades surge, ya con los ojos abiertos, al amanecer.

Este hombre, que se levanta al amanecer, es seguro que viene de mucho más allá, de más lejos que de su cama. Tal vez de la oscuridad mayor de un sueño en el que llora su propia muerte, y donde su llanto recuerda y anticipa.

En medio de este trance, ha salido a esa cama mitad ocupada por un bulto, en la que no puede llorar (ni bastaría llorar) para volver a nacer, y donde sus ojos abiertos, venidos de la oscuridad, no le deparan más que la situación de nacimiento. Oscuridad y cama en los que alguna vez presintió qué era, en los que le pareció que podía tocar, aunque más no sea por una

sola vez, y durante un momento, fondo. Lugar en el que ahora no deja de saberse un desconocido, pues creyó conocerla y en esa seguridad conocerse, y en definitiva no ha sido también más que un bulto, que ocupa la otra mitad de la cama.

Wenceslao, viene de mirar fijo el vacío, preguntándose: "qué es esa isla, qué son esos árboles, quién es esa mujer que vive silenciosa bajo su mismo techo y que no habla más que cuando está sola". Porque la muerte, que él solo cree vivir en sueños, no deja de modelarlo, no deja de reinar sobre él, apenas le permite, como muestra de su indiferencia, dedicarse de nuevo al rancho, dejar que "la costumbre del trabajo se apodere otra vez de su cuerpo ocioso y sucio". Y son, en general, los gestos del trabajo, sus acciones, las que se nos presentan, como si Wenceslao no fuese más que eso: la desaparición gradual de lo que va haciendo, el inapelable no tener nada que decir ante la negativa de ella, porque ella se ha negado otra vez, y no sólo a ir a la fiesta, sino también al amor de Wenceslao. Ella dice: Hoy no, y en esa negativa no hay acusación, no se le recrimina a Wenceslao la muerte del hijo y él no se siente culpable.

Si sobre Wenceslao recae algo es la marca evidente del destierro: un desterrado porque la muerte del hijo lo expulsó del único lugar donde podía comprender menos mal qué era, cuando, paradójicamente, tendría que haber eliminado a un rival (al hijo en tanto se parece al padre).

Y ocurre, que es Wenceslao el que se pierde, porque lo que muere en el hijo es el parecido que tenía con el padre, de donde se deduce que, la negativa explicada como pena, es la afirmación de un segundo nacimiento del hijo, pero esta vez sin la intervención del padre. Un hijo sólo de la madre, reduciendo a Wenceslao a un papel indeterminado, a trabajar para olvidar el vacío que lo sumerge, a alcanzar por momentos "esa precisión estéril de lo que no obstante no puede ser nombrado; una precisión que no es propiamente comprensión ni tampoco, desde luego lenguaje; se trata de una certidumbre terrible pero informulable".

Por este segundo nacimiento, la ley del padre ha pasado a poder de la madre, y rige aquello que debiera censurar. Pero cómo, si el hijo está muerto, si su cuerpo descansa como una cuña afilada, penetrando ahí donde sólo hay lugar para uno.

¿Cómo? es la pregunta que retorna siempre a Wenceslao, que lo tranquiliza a la vez que lo inquieta: no hay manera, y sin embargo hay la certidumbre terrible, de que el muerto es él y no el hijo, de que algo ocurre sin su participación, de que debe penetrar el orden del que se lo excluyó. Primero, niega la posibilidad de que ocurra, luego, toma precauciones, como cuando le dice a Rosa que no es ella quién debería enterrarse sino él, o haciéndole recaer en una pasividad excesiva, mostrando que él sabe actuará, y que por lo tanto no hay nada extraño. También es una precaución, una de las más fuertes para evitar toda posible "comunicación", el intentar revitalizar una rivalidad muerta: querer ser una cuña afilada penetrando donde sólo hay lugar para uno, o sentirse en situación de nacimiento, considerando que su muerte en sueños es la condición para un nuevo nacimiento, para borrar su aborrecible carácter de mirón, para no sonrojarse ante la mirada de Amelia.

Recuerdo, anticipación y negación de una certidumbre incommunicable sostienen a Wenceslao.

Compartiendo este horizonte, se lee a la esperanza que, supuesta momentánea, ha actuado siempre, implicando la aceptación del exilio y disminuyendo su importancia, porque toda esperanza necesita de un exilio, es decir, de la condición de expulsado, para prometer el reingreso y el olvido de las desdichas del presente. Olvido a tal punto que olvida al objeto esperado, y la esperanza es la que cubre ese olvido con su promesa. No importa entonces que ella deponga o no su actitud, pues Wenceslao se basta en la esperanza, que ocupa la posición de sus deseos, ya que supone el mismo objeto y su decepción, la incertidumbre y el anhelo: si Wenceslao se anima a recomenzar una y otra vez sus "pedidos" es porque está sumido hasta el cuello por la esperanza.

Así, por la esperanza, se encubre el exilio descubriéndolo, porque se descubre un exilio, sí, pero no es el de Wenceslao, sino el que requiere la esperanza para asumir su poder, el simulacro de vínculo existencial que da la posibilidad para la propia exaltación.

"El limonero real" es el relato de una exclusion, aunque tal vez no de aquella simulada por la esperanza, ni tampoco la que he descrito de Wenceslao, sino de otra más ardua e innaccesible, que en rigor atentaría contra su propio ser, que se posibilita en cada paso por la amenaza de su destrucción,

que es indiferente a la transformación en su contrario, porque conlleva (y aquí está su propia amenaza) la certidumbre de que no hay lugares propios, y que por lo tanto narrar, es siempre, la impresión de sentirse ajeno, de no tener historia y de empezar a escribirla, de estar en una isla esperando sin mucho entusiasmo, no se sabe qué, fijando la vista aquí, o allá, para descubrir, para ceñir, esa claridad que todo lo inunda.

Roberto Retamoso

SOBRE "LA ORILLA QUE SE ABISMA" *

En ocasiones, un título es un condensado que intenta significar, desde la brevedad de su enunciado, la vastedad de un sentido al que se querría ceñir en la economía de sus términos: operación imposible y sin embargo necesaria, ya que titular es el acto que funda la identidad de un cuerpo textual en la inminencia de su por-venir.

De esa imposibilidad puede emerger, no obstante, un título que diga, como una brevísima obertura, la elementalidad de un sentido que sólo podrá ser leído cuando el texto despliegue aquello que su nombre anuncia: "La orilla que se abisma" prefigura, en su decir metafórico, el advenimiento de un universo en el que las significaciones, tan infinitas como el espacio donde se despliegan, abren sus orillas sobre el borde inalcanzable de su inconmensurable extensión.

Margen litoral -y margen literal- la orilla que se abisma es lo que se pierde, hundiéndose en una horizontalidad sin límites, en el instante en que la mirada se abre a un "otro lado" cuya fuga desdibuja los límites del terruño y los confunde, en ese desdibujarse, con los contornos evanescentes del universo.

* Ponencia presentada en las "Segundas Jornadas: La poesía de Juan L. Ortiz.

No sólo se abisma la orilla. Junto con ella, se abisma la mirada que busca aprehenderla, en una contemplación extática que refleja el espectáculo del abismarse universal, el tiempo y el espacio míticos donde el mundo deviene totalidad en la fugacidad de un reverberar, el de la luz o el sonido.

Abriéndose, abismándose, el mundo es. Hecho de un extrañamiento "de sí" que se consume en el silencio y el vacío, el universo es todo lo que restituye la gracia de la imagen, como modo de afirmación de un sentido que desearía iluminar la densidad de lo abismado. Iluminación fatigosa y perpetuamente fallida, en la medida en que nunca se termina de decir el allá que la imagen vislumbra -y por ello el decir se vuelve asimismo infinito-, en ese susurrar luminoso el texto renace en cada uno de sus desfallecimientos, para insistir desde sus silencios y escansiones en su pretensión nobilísima de instaurar el cosmos.

Tratando de significar ese espaciamento que abre las márgenes del mundo hacia un confín "que no sería", el texto deviene espacio él mismo: los versos dibujan una topo-grafía que instaaura orillas imprecisas, márgenes fluctuantes y lábiles que se esfuman en sus proyecciones sobre el continente vacío de la página. Como una mimesis sutil que quisiera mostrar ya no la imagen sino **la forma de la imagen**, los versos se dispersan configurando un espacio textual cuyos límites se hallan constantemente en fuga: de verso en verso, de poema en poema, el texto se construye como un espacio infinito, discurriendo morosamente en el movimiento perpetuo que conoce, él también, momentos de remanso y discontinuidades que ritman su fluir incesante.

Al representar el espacio, el texto **se presenta** como espacio. Abierto a la "intemperie sin fin" del vacío de la página blanca, espacializa además sus articulaciones para mantener su decurso: por encima de los versos, va tramando su ilimitada sintaxis, para engarzar, a la manera de las cuentas de un collar que nunca terminara, la solidez de sus puntos sustantivos con el hilo de aquellas partículas conjuntivas o prepositivas que en la lengua solamente representan el lugar de un pasaje.

Esa textualidad en permanente expansión es la inscripción de una escritura múltiple en cuanto a su naturaleza significan-

te. Porque así como la escritura intenta reproducir de manera fidedigna la oralidad de un discurso modulado por entonaciones, interjecciones, silencios y sonoridades que orquestan su pudorosa armonía, por otra parte lo grafemático adquiere un valor supletorio al generar un exceso de sentido en la composición "pictórica" del poema.

La línea discursiva que recorre en su desarrollo moroso -y aquí la morosidad es un efecto de lectura que produce la complejísima sintaxis del texto- la infinidad de versos irregulares que se despliegan desplazando sus posiciones de un lado a otro de la página, significa, más allá del carácter grafemático de sus elementos, una representación "visiva" -visible- del río, en la medida en que esa línea reproduce, a la manera de un diagrama, la forma del curso cambiante pero eterno de ese río al cual el poema no cesa de nombrar. La letra oscila de ese modo en una polivalencia "semiótica" generada tanto por su función reproductiva de lo fónico cuanto por el sentido icónico que produce su composición espacial, al modo de una figura que sobresignificase al objeto poetizado; esa figurabilidad que desborda la mera función de notación de la escritura resulta, además, la marca de otras escrituras que establecen un horizonte textual sobre el cual, y contra el cual, el texto se construye.

De un lado, la escritura del simbolismo: de ella evocan los poemas su elaborada fonética, el verso libre, la alta conciencia de los procedimientos compositivos que generan la imagen, pero sobre todo ese lugar paradigmático en su excepcionalidad que es "Un golpe de dados..." de Mallarmé, cuya composición espacial sostenida por una sintaxis expansiva constituye una suerte de modelo que orienta la escritura ortiziana.

De otro lado, la escritura de la poesía china: en este caso, un modelo inaprehensible dada la radical alteridad que supone la escritura ideogramática, pero no deja de alumbrar al texto en la manera de construir "caligráficamente" su bidimensionalidad, o en el modo de inscribir el vacío, no sólo como blanco sino también como efecto de elisiones de unidades significantes.

Ese horizonte textual -verdaderamente universal en su doble nivel de alteridad- no constituye sin embargo un límite que recortaría, acotándolas, las formas de una escritura

reproductiva: ni simplemente simbolista, ni mucho menos oriental, la escritura orticiana opera sobre ese horizonte para provocar la singularidad de su propio suceso. Diríase que de lo que se trata, en todo caso, es de una manera del devenir del poema, de un modo de realización que escapa -como la escritura mallarmeana o la escritura china- a la pura linealidad del lenguaje para instaurar, en su espacialidad significante, la ambigüedad esencial de la palabra poética. Ambigüedad que no debe entenderse aquí como simple "autorreferencialidad" del texto ni como una especie de polisemia que sería desactivada por algún tipo de interpretación hermenéutica: el espesor semántico de la escritura orticiana, si bien comporta los signos de su propia poeticidad al tiempo que significa al mundo, está dado por una construcción sintagmática que potencia, en un grado sorprendente, sus mecanismos de articulación sintáctica y textual.

Reproduciendo en su inmensidad la del espacio litoral, el texto se abre, para insistir, desde su ilimitada sintaxis, en sus interrogaciones extensísimas que preguntan -a un otro tan múltiple como desdibujado- por ese mundo evanescente que se desdobra en un allá ilocalizable: como si fuera una parodia de la deixis, el allá que nombra el texto -irreductible a toda localización espacial- significa un espacio atópico donde los seres y las cosas devienen imágenes fantasmáticas que borran los límites supuestos de lo real.

Lejos de una cosmovisión o de una estética que pretendiese diferenciar al mundo en zonas de realidad o irrealidad, la imagen orticiana integra las formas múltiples de esas criaturas por cuyo destino no deja de interrogarse: el canto de la calandria o de la ranita, el tiritar de las viborinas bajo la lluvia, el estremecimiento de los sobrevivientes de los baldíos, son simplemente los datos que posibilitan, al desplegarse la mirada sobre el mundo, la inscripción de una dimensión trágica donde la temporalidad del universo y de la historia se conjugan.

Sometida al devenir universal, la vida es la fugacidad de ese "minuto" en que se disgrega, cuando no es segregada, la existencia de los seres vivientes, no sólo por imperio de los designios naturales sino también de los designios humanos que gobiernan su decurso. Sin embargo, la mirada que contempla ese espectáculo se resiste, desde un saber hecho de iluminaciones y reminiscencias, a aceptar como evidencia la disgre-

gación del universo; cada momento del ser, en su efímera temporalidad, es asimismo un momento de afirmación de la gracia del ser que tiende a un futuro en el cual todo habrá de reencontrarse.

De ese modo, el mundo se muestra como una escena en la que se oponen, en una singular dialéctica, la tragicidad de la vida y la certeza de un momento donde la "salvación" habrá de ser, por todos y para todos: figura amorosa de comunión cósmica, la "redención" que representan "las milicias de las consumaciones sin fin y de las integraciones sin fin" afirma la trascendentalidad de un tiempo que confiere sentido a la Historia.

Pero si todo es y no es, como "la semilla de ese árbol que ha de abrir simultáneamente, un día, las hojas de su vuelo y las de su caída", la mirada no puede dejar de buscar, en cierta compulsión por repetirse, las inciertas imágenes de los seres y las cosas en las que se alumbra, hecha de dubitaciones e interrogaciones, la precariedad de su presente. Por ello, el preguntar se vuelve insistencia en "llamar" a los infinitos nombres de todo lo que puebla al mundo, repitiendo hasta casi la exasperación las formas interrogativas que evocan esa inifitud, como si se tratara de modular, a través de incesantes variaciones, todas las formas posibles del sentido con las que se dice el cosmos.

Contorneadas por la forma de esas preguntas tan amplias como recurrentes, las extensas enumeraciones donde se significa el universo se muestran, desde esa perspectiva, como la manifestación de una pulsión que querría nombrar, amén de la totalidad del mundo, la totalidad de los nombres que podrían significar cada elemento del mundo.

Nombrar todo y nombrarlo de todas las maneras posibles parecería ser la utopía de la escritura orticiana, como si la mismidad del ser solamente pudiera decirse repitiendo, en innumerables series diferenciales, las variaciones de las imágenes que muestran las formas cambiantes de lo múltiple donde se representa lo mismo.

Esa pulsión y esa utopía determinan la complejísima sintaxis del texto, que extiende la dimensión frástica en una medida inaudita, haciendo de su inacabamiento la marca de una persistencia que se resiste al movimiento conclusivo del ordenamiento sintáctico.

La sintaxis orticiana se lee como una sintaxis inconclusa porque la escritura orticiana es una escritura de lo inconcluso: abierta a la inmensidad de un decir infinito, que vuelve sobre sí mismo para enunciar al mundo en su repetición incesante, esa escritura se encarna en una frase que no podría constreñir, en el ámbito de una extensión limitada, la fluencia de su decir expansivo.

Análoga a la sintaxis de Mallarmé, la sintaxis de Ortiz parecería querer demostrar que el texto puede enunciarse en una sola frase, tan amplia como el mismo texto. Esa frase resulta excepcional no sólo por su amplitud, sino además por su irreductibilidad a las formas del lenguaje comunicacional, puesto que se construye a partir de formas inexploradas de la combinatoria virtual que ofrece la gramática de la lengua. Porque si en el uso comunicacional la lengua se actualiza en estructuras sintácticas cuyas articulaciones conservan un ordenamiento lineal, que no alcanzan a perturbar los procedimientos de subordinación y coordinación, en la frase orticiana la lengua se actualiza en estructuraciones sintácticas de gran complejidad, merced a la recurrencia de formas subordinadas y coordinadas que expanden no sólo la estructura elemental sino también las estructuras derivadas. A la manera de un proceso que recomenzara constantemente, la estructuración sintáctica se reproduce a partir de cualquier lugar de su desarrollo, abriendo nuevos cursos que complejizan los cursos preexistentes, en una trama sostenida por la utilización de pronombres, preposiciones y conjunciones que producen una verdadera proliferación de lo articulario.

Esa modalidad de la sintaxis orticiana evoca la de Mallarmé, hecha de inversiones, elipsis e incrustaciones ilimitadas, en la que se ha leído el intento de sustraerse a la linealidad de lenguaje. Pero si en Mallarmé se pierde la linealidad del lenguaje al fracturarse la sintaxis, en Ortiz se pierde, antes que por un defecto, por un **exceso** de lo sintáctico, que se dispersa en diversas líneas de fuga instaurando una real arborescencia, al ramificar en una pluralidad de estructuras derivadas la estructura frástica elemental.

Paradójicamente, esa ramificación solamente puede ocurrir en el devenir sintagmático del texto, y por ello se espacia la contigüidad de sus constituyentes: la sintaxis se va configurando entonces como articulaciones discontinuas, que conectan

sintagmas distantes entre sí, en un proceso que vuelve imposible toda lectura lineal, dado que el texto obliga a una lectura "en vaivén", mediante proyecciones y retroacciones que buscan reconocer antecedentes y consecuentes, determinados y determinantes, según una topología inaprehensible en términos de "escucha".

Si la lectura no puede retener, como memoria, la improbable sucesividad de las unidades articuladas, ello se corresponde con la imposibilidad de reproducir oralmente las dimensiones de una textualidad que se construye como una tópica de lo monumental: al derogar la continuidad -la contigüidad- de lo lineal, la sintaxis orticiana se despliega en una heterotopía que espacia, en un entrecruzamiento de planos y relaciones, la superficie sinuosa del sintagma.

Hay, por otra parte, una coexistencia de la continuidad con la discontinuidad en ese registro donde el texto se articula: así como la sintaxis se ve quebrada a menudo por procedimientos de elisión, que suprimen sintagmas verbales para provocar la inscripción no predicativa de sintagmas nominales, por otra parte los límites que deberían acotar lo sintáctico se ven frecuentemente transgredidos, puesto que la aparentes oraciones se conectan por medio de formas conjuntivas que sugieren, por encima de la notación y la puntuación de la escritura, una continuidad de lo sintáctico que atravesara su máximo dominio, el espacio oracional.

En ese plano, la disyunción deviene una sucesividad de alternativas que en su amplitud significa, más que relaciones de exclusión, relaciones de **equivalencia** entre las series conectadas. Forma singular de la repetición, la conjunción disyuntiva se lee en los poemas como el soporte de un proceso de recurrencias anáforicas, donde cada sintagma actualiza, por medio de variantes diferenciales, la representación múltiple del objeto. Simétricamente, la conjunción copulativa, además de modularse como manifestación de un tono enfático, se lee en muchos casos casi como una forma disyuntiva que establecería las opciones no excluyentes donde los enunciados generan las diversas posibilidades de construcción de la imagen.

Si las conjunciones copulativas y disyuntivas expanden el orden sintáctico más allá de la puntuación que querría acotarlo, complejizando la significación de las secuencias vinculadas,

las conjunciones adversativas, al conectar aparentes oraciones, sobreimprimen un sentido polémico a ese proceso que articula "proposiciones" enfrentadas, en una dimensión dialógica donde las voces nunca pueden situarse plenamente en posiciones enunciativas específicas.

A pesar del uso de guiones que en ciertos casos inauguran las secuencias, sugiriendo la emergencia de otra voz, la lectura se enfrenta con opciones interpretativas indecibles en la recurrencia de las conjunciones adversativas, ya que por un lado se lee el sentido contrastivo de las secuencias conectadas, pero por otro lado resulta dificultoso, cuando no imposible, atribuir los enunciados a la singularidad de un habla.

Esencialmente plurales en cuanto al lugar supuesto de su enunciación, los enunciados adversativos podrían adjudicarse tanto a una voz que dialogara con sí misma, como a diversas voces -de un otro o unos otros indeterminados- que fueran tramando el desarrollo de una polémica atenuada en su tono antes que en su significación.

La imposibilidad de reconocer los lugares enunciativos desde donde se polemiza produce un efecto de extrañeza, al leerse las formas de una refutación cuyos sujetos resultan ilocalizables: enunciado cuyas marcas de enunciación no pueden remitir a un lugar reconocible, la "refutatio" deviene una figura elocutiva desgajada del discurso que la enuncia. Ese desgajamiento termina leyéndose como la teatralización de un discurso argumentativo en el que no cuentan los ejecutantes sino la ejecución misma: en ese movimiento trazado por una figura que inscribe la confrontación de no importa qué voces, el texto va mimando los modos de una argumentación que sostiene, más allá de su polifonía, la perspectiva de una mirada que ve, desde su azoramiento esencial, la dramaticidad del devenir universal transmutada en las imágenes antitéticas o contradictorias donde se revela.

De ese modo, la construcción de la imagen se basa en una complejísima articulación sintáctica, modulada por el uso recurrente de formas conjuntivas y prepositivas, según una dinámica de lo expansivo que produce el espesor semántico del texto.

Lejos de la articulación sintáctica que actualiza el discurso comunicacional, la sintaxis orticiana deroga en su exasperación la linealidad del lenguaje, pero al mismo tiempo potencia las

posibilidades virtuales de combinación que ofrece la gramática de la lengua, como si se tratara de exhibir la riqueza inexplorada del código. Sin embargo, esa práctica que se inscribe en el orden codificado de la legalidad gramatical, termina parodiando la ley que debería regirla, en un simulacro de gramaticalidad que transgrede, en su mimar, el imperio de sus normas.

Se sabe que una gramática, cualesquiera sean sus principios y reglas, no es más que el intento imposible de formalizar la naturaleza de los fenómenos lingüísticos, de suyo irreductibles a una supuesta matematización donde la relación entre expresión y contenido, o significantes y significados, pudiera homologarse a la simetría perfecta de lo biunívoco. Pero si toda gramática se construye sobre el imperativo de producir un modelo del objeto lingüístico exhaustivo y no contradictorio, es porque la "pulsión" gramatical sólo puede realizarse en la alucinación de un objeto algebraico que excluyera, desde su logicidad, las "anomalías" lingüísticas que caracterizan, constitutivamente, ciertas prácticas como la poética.

Ese gesto de exclusión, que fija los límites impuestos por la ley gramatical, reconoce distintas formas de manifestación: en el caso de las teorías generativas o transformacionales, la noción de "gramaticalidad" resulta el parámetro inapelable que instituye las posibilidades combinatorias del código.

En tanto que manifestación de la Ley, la gramaticalidad presupone un privilegio de lo sintáctico sobre lo semántico, determinando bajo la forma de reglas de selección las restricciones que fijarían sus límites: semejante concepción se sostiene en un imaginario lingüístico donde las categorías y las funciones sintácticas se articulan para generar las formas de un sentido torpemente denotativo y prisionero de una lógica referencial.

Enfrentada a esa clase de imaginario, la sintaxis orticiana se lee como un simulacro paródico de su legalidad: su decurso conserva las categorías y funciones aceptables por la gramática, pero las actualiza en unidades lexicales que violan, sistemáticamente, las restricciones contextuales, generando sintagmas "anómalos" en su configuración. Sobre una especie de matriz sintáctica elemental, que permite reconocer funciones tales como sujeto, verbo, objeto o circunstanciales, los poemas

se actualizan en sintagmas donde las unidades léxicas se combinan derogando todas las constricciones gramaticales: "Mas de improviso/ se libera la congoja que ha debido de urgir/ unas pupilas.../ y las pupilas dividen y acercan y vuelven, infinitamente, a tejer/ pero en fosforescencias de aguapé/ los rocíos de la nebulosa/ y éstos flotan, a la vez, en idas/ y venidas,/ y se inclinan, aún, a detallar en miopía/ las sendas que reflejan luego de disuadir y disuadir/ del río..."

De esa forma, la sintaxis orticiana se convierte en un reverso paródico de la sintaxis gramatical; si ésta pretende que el orden sintáctico sea el lugar donde el sentido puede limitarse, aquélla lo libera de toda restricción, posibilitando su diseminación absoluta.

Si se ha calificado -a falta de un epíteto mejor- como fantasmática a la imagen generada por el texto, es para señalar con ello su naturaleza y su función representativa, irreductibles a una relación de tipo referencial. El valor representativo de la imagen no podría pensarse en los términos de una concepción "realista", pero tampoco desde un punto de vista que hiciera de la imagen el lugar donde una subjetividad, autosuficiente en su alucinar, produjera una fantasmagoría sin nexos con su exterior.

Si lo real es **lo que se ve**, como querían los simbolistas, el mundo deja de ser el espacio positivo de lo denotable para convertirse en una totalidad trans-referencial: por ello, los seres y las cosas se transmutan en actores y procesos que, de una manera fantasmal, se revelan en esas "iluminaciones" que no podrían atribuirse a lo simplemente subjetivo ni a lo puramente objetivo, ya que la imagen orticiana -en tanto síncrexis de lo oriental con el simbolismo- se lee como la **fusión** del sujeto y el mundo, consumada en el éxtasis del mirar.

Efecto de una verdadera arte poética, en el sentido casi orfébrico del término, esa imagen se actualiza en una retórica de lo sintagmático: las figuras que el texto privilegia, como la anáfora y la elipsis, operan sobre esa dimensión para tramar las continuidades y las discontinuidades sobre las que su enunciado se despliega.

Verdadero soporte de las formas nominales de los poemas, la elipsis acota lo sustantivo donde se significa el universo, despojándolo de cualquier modalidad predicativa, como si el nombrar cobrara un valor mostrativo que bastara para instituir el mundo:

"Un río.../ o la iluminación, más bien, del efluvio del "huésped"/ al lechar, aún, su vía.../ Un río.../ y unas venillas de flauta por las que no deja de morir/ un tiempo que, sin embargo, no era..."

Pero en tanto la elipsis fractura el enunciado, desgajando sus lugares sustantivos, la anáfora opera a través de esas fracturas repitiendo lo mismo por medio de lo otro: en ese juego donde lo diferente se enuncia desde la equivalencia que simbolizan los nexos conjuntivos, la anáfora repite, en lo plural de su manifestación, la insistencia de un sentido que recurre en el acontecer proteico de la imagen.

Así, esa retórica de lo sintagmático inscribe, merced al trabajo de las figuras que confieren su forma a la superficie del texto, tanto lo continuo como lo discontinuo, lo pleno como lo vacío: si la elipsis indica el espacio de silencio donde emerge el poema, la anáfora afirma la perpetua proliferación de los signos que intentan colmarlo.

Como todo artefacto retórico, este dispositivo "elocutivo" inscribe no sólo el modo de un decir sino también el sujeto de ese decir, generando en la superficie del texto las marcas donde el sujeto se enuncia.

Irreductible a toda ubicación tópica, irrepresentable bajo la forma de una deixis estructurada sobre el paradigma pronominal, ese sujeto se dice en todas las personas, en la medida en que se fusiona con los otros, con las voces y en las voces de los otros, para instaurar un diálogo infinito en el que las interrogaciones devuelven, sobre el espejo de su reflexibilidad, las palabras tan trémulas como luminosas donde el mundo, al preguntarse, se escribe eternamente.

Claudia Caisso y Luis Peschiera

MUERTE SIN FIN*, EL OCASO DE LA ARMONIA

Sobre el hermetismo

La dificultad de **Muerte sin fin**
reside en su claridad

O. Paz

Si acordamos que la poesía señala el lugar más excéntrico de la literatura porque la eficacia simbólica de su letra entraña la potencialidad de la lengua y la extrañeza más profunda con respecto a la palabra comunicativa; luego, si sostenemos que su estatuto diferente, en vez de constituir una "excrecencia" (interpretación brutal del reduccionismo) compromete un acontecimiento del lenguaje indispensable, difícilmente podemos sustentar el carácter hermético de algún poema. Este calificativo queda enredado en una trama de evaluaciones engañosa por sus efectos. Lo hermético designa la oscuridad, lo inefable, la obturación del sentido. El riesgo que acecha a la implementación del epíteto, entonces, es el de asignar legibilidad, supeditándola a la inteligibilidad: dedidir finalmente acerca de qué puede o no ser comprendido y por ende qué puede o no ser leído.

(*) GOROSTIZA, José. **Poesía**, México, F.C.E., 2a.ed, 1971.

Es fácil conjeturar que su entidad se define por oposición a la supuesta sencillez de otra poesía. La mayoría de las veces esta antinomia, confortable como toda certeza que reposa en la frontera segura que prodiga la separación de los contrarios, **nombra una evaluación ideológica:** producciones hipercultas (cuyo significado es "hiperdifíciles") frente a poesía popular, coloquial, sencillista, etc. Esta taxinomia cuenta con el poder de ocultar la incompetencia de lectura desviando los lugares donde radica la carencia, y fundamentalmente borrando los alcances del desafío de que se **enuncie** en otro registro cierta poesía.

La lectura como "versión" de la literatura se constituye en el movimiento que impugna las estrategias reductivas bajo las cuales intenta enmascararse el consumo y se legitima en el juego de las impregnaciones. Escritura desterritorializada por la imposibilidad de repetir aquello que ya ha sido escrito, es también la ficción desplazada que permite vislumbrar en la falta de simetría entre lo escrito y lo que se lee la errancia de la palabra poética, su posible ajenidad. Se trataría entonces de buscar en la ausencia de "propiedad" de la palabra las zonas fugaces e intersticiales en las que pareciera habitar algo nuevo como efecto del nombrar de nuevo.

Del fracaso de la especulación

Quizás se pueda leer en Gorostiza la negación del motivo de la trayectoria del alma específico de la poesía mística. Mientras que en ésta la muerte es convocada como pasaje necesario hacia un estadio superador, la unión del amante con el Amado, en **Muerte sin fin** no configura ninguna frontera. La muerte en tanto procesc infinito ha sido despojada de comienzo y final, es sólo una pura duración tensionada por el autoerotismo: la anhelada plenitud del sujeto revierte la exterioridad objetal de dios, destituye y recoloca el lugar de lo divino. Si la poesía mística instala el goce en la fusión que posibilita la muerte mediante formas poéticas elaboradas en función de una trascendencia, **Muerte sin fin** explora hasta las últimas consecuencias del sentido y de los sentidos la dimensión escultórica de la forma poética, para "consumarse y consumirse en sí misma", al decir de Octavio Paz¹.

Las "estaciones", metáforas distanciadas de las "estancias" o "escalas del alma" de la **Noche oscura** de San Juan de la

Cruz, no son aquí más que simulación; apariencia que a su vez estaría configurando los diversos estadios reflexivos que propone el poema. Fundado en un discurso que se potencia con la especulación, como **El sueño** de sor Juana, o sea, a la manera en que persuade la reflexión filosófica, el texto no ofrecerá más que la posibilidad de formular en un recorrido deceptivo diversos disfraces o imágenes mutantes de la nada (de la muerte).

La palabra poética, obsedida por la persecución de la belleza, transita la aventura exhaustiva de recorrer la Forma en sus presencias más puras para hacer que el silencio se diga: despliegue de la imaginación poética que se burla de la **finalidad** del pensamiento. Por otra parte, la presencia de pasajes como bailes y canciones que suceden a los aleluya marca momentos disruptivos por su métrica y su tonalidad con respecto a la "gravedad" del poema. Dichos momentos instauran zonas en las cuales la inteligencia permanece como ausente o suspendida, en estos espacios el ritmo y la referencialidad diferentes operan un vaciamiento de la interrogación intelectual.

¡Oh inteligencia, soledad en llamas!
¡Oh inteligencia, páramo de espejos!

Pero la inscripción de este fracaso no acontece únicamente en el contrapunto tan evidente entre el andamiaje "especulativo" del poema y las incrustaciones ya aludidas de otros modelos poéticos, sino que además se simboliza con insistencia a través del **éxtasis de la mirada**.

El mirar sin ver, la fascinación del ojo alucinado, vuelve irrisorio el avance (la "progresión") de la sabiduría y sustenta un movimiento doble de reflejo: la tematización y la actuación retórica de los juegos especulares. Así puede leerse en el poema una construcción **especulativa** insistentemente minada, detenida por la **especularidad**:

ocurre, nada más, madura, cae
.....
que cae, nada más, madura, ocurre,
.....
Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz (pp.110-111)

Como si la reflexión acerca del último límite necesitara abandonarse al vértigo de la sabiduría atravesada por la **insensatez** del sueño: territorio en el que se confunden literatura y filosofía.

Ficción de la imagen

Anonadamiento de la certidumbre, de la certidumbre de la conciencia: la imagen operaría entonces este desdoblamiento, un instante de perplejidad y de coagulación en la dinámica perpetua de lo que constriñe y lo que se expande, agua detenida en una forma ocular de vaso. Como si este recorrido en el que se apela a lo sensible (vaso) para poder figurar (representar) lo inasible terminara, al menos en el segundo parágrafo, en una inversión por la cual la sustancia ("escenario irrelevante") es puesta bajo sospecha: lo que se mira permanece oculto, simulado bajo la máscara de dios (Cf. p. 111). Desbordado por el afán de su definición, el sujeto "descubre" en la oquedad "hallada" la mentira de las presencias.

Las atribuciones iniciales -"sitiado", "ahito", "mentido"-son predicaciones todas de un sujeto pasivo sobre quien se vierte la acción de **otro**, un "dios inasible" que es la excusa necesaria para inscribir los efectos de la propia imagen. De este modo se actualiza en el texto la escena matricial del narcisismo. El agua como metáfora del espejo ofrece la primera presencia total del cuerpo, revelación falseada que oculta en su apariencia la precariedad del sujeto ("conciencia derramada", "alas rotas en esquiras de aire", "torpe andar a tientas por el lodo").

Los epígrafes transcriben el consejo bíblico. Entendida como un atributo de Dios, la sabiduría soporta allí la enunciación y sentencia admonitoriamente: "Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte", Proverbios, 8, 36. Este comienzo del poema cita los principios ordenadores de la Creación y advierte acerca de los riesgos ínsitos en la desautorización de la Ley. La travesía textual en cambio, la pervierte. Casi al modo de términos intercambiables, hacer de Dios un ente inteligible o amar la propia imagen, implica la satanización. Circularidad inscripta desde un principio: el poema se destina a un proyecto narcisista median-

te el cual la preeminencia fáustica de la Forma rige la permutación de las figuras: la acechante alteridad divina de los primeros versos por lo diabólico; la ley ordenadora de la Sabiduría por un "nimio saber" orgiástico de la muerte. Inversión que también puede leerse en la sustitución del destino del **aleluya**: si literalmente significa la alabanza de Yaveh, aquí invoca la salutación jubilosa de la muerte. Es decir, la permutación de una plenitud que asegura el sentido² de la muerte por lo opuesto, su incesante ausencia de sentido. Pero la perversidad literaria no reside solamente en la desacralización del proyecto religioso sino en **mimarlo**. Demiurgia de un pequeño dios caído que procura agotar ("agostar") todas las posibles formas de lo creado para encontrar en ellas el trabajo de la increada muerte.

Este afán de exhaustividad regula el trayecto de una palabra errante que nombra una tensión entre lo informe, lo que conforma y la forma en sí, modulada por el doble movimiento que dice acerca de la "pura forma" y que vuelve hacia la singularización del acto poético:

Mas la forma en sí misma no se cumple.
Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante (p. 128)

Extenuar el lenguaje para esta poética convoca un trazado del nombrar; definir o conceptualizar; encadenar los estadios reflexivos; explorar el registro de la palabra desde la gravedad hasta la ironía y articular para sí una tradición filosófica y teológica.

Sin embargo la escritura alucina en el oxímoron todo imaginario de direccionalidad acumulativa de sentido. La figura retórica marca cierto excedente irrecuperable en términos de complementariedad, porque se trata de un resto que se sus trae a la constricción puramente antinómica.

El agua, el vaso y la forma fundan una tríada estructurante cuya inestabilidad, paradójicamente, se asienta en el riguroso encadenamiento de las coordenadas ya aludidas y en el gesto que las niega: cláusulas consecutivas que prometen infructuosamente una andadura explicativa, definiciones que diluyen

su registro conceptual. El estatuto ilusorio del pensamiento homologa la ficción de la imagen: aunque se intente abstraer la forma para instaurar una zona resguardada de la muerte, la catástrofe se precipita siempre como efecto de la ausencia de complementariedad.

Las lindes enemigas: entre el silencio y la gramática

El enigma de la forma cuya figura en *Muerte sin fin* condensa el vaso, reinscribe la interrogación dariana³ representada por el cuello del cisne. Revertida sobre la misma poética, aquella imposibilidad tematiza más allá pero también más acá de toda contricción meramente estrófica, una persecución que no deja de señalar el ocaso de la armonía. Curiosa clasicidad la del último poema de *Prosas profanas*, que asentándose en un sistema tan fuertemente convencional como el del soneto se excede mediante la constatación de lo proteico de la forma.

En el último párrafo de *Muerte sin fin* (p.142) el Diablo aparece vinculado con "un ansia de transponer estas lindes enemigas". Si la poesía se conceptualiza como una fuerza diabólica, es porque se sustenta en el acto de erotizar la lengua, es decir de conferirle un cuerpo en el gesto de profanar-violar la ley. La satanización implica postular la ley divina y la ley gramatical como "lindes enemigas" transgredidas en el momento de su instauración. El oxímoron de la "muerte viva" marca una temporalidad perturbadora con respecto a lo que todavía no es y lo que ya no es, "en donde nada es ni nada está" (p.141). Del mismo modo que el trayecto del ciclo evolutivo es un "absurdo crecimiento" porque supone un recorrido inverso cuya perversidad consiste en un movimiento de repliegue: 'desarrollo hacia la semilla' dice el poema.

Si la gramática se constituye desde la lengua poética como el ejercicio de una vigilancia⁴ con respecto al sentido, el poema experimenta su extenuación. Esta relación inextricable puede formularse en un doble registro: la gramática no tolera el vacío de sentido; el exceso de sentido poético hace función de ausencia, se deja leer como sin-sentido. Extenuación que no cesa de extenuarse, extenuación que llevada al límite hace que el poema, en el mismo acto de miniaturizar la muerte, decreta su propio fin:

¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

Luego, el suicidio provee la única posibilidad de adueñarse de aquella fuerza anónima e inaprehensible cuyo atributo principal es la infinitud. Ese centro esplendente que configura el entendimiento de la muerte, centro escamoteado y por ende siempre lejano, signado por un perpetuo desplazamiento y por la concluyente eficacia de la *inminencia*, promueve en su cercanía una operación que envuelve al sujeto: más que aprehender a la muerte, seremos aprehendidos por ella.

Acaso por ello, *dios* designa en el poema sólo una convención: "... aunque se llama Dios no sea sino un vaso..." (p. 109); más aún quizás sea el nombre de lo que no puede ser pronunciado, o el anuncio de una palabra por venir potenciada frente a lo que se destina al olvido como obra de lo inefable. El silencio, siendo para la poesía un horizonte imposible, lo innumerable, más que su punto de partida superado, traza un revés y el futuro es la fuerza que concita el *próximo* advenimiento de alguna metáfora. Huella de lo imaginable es como tal el sonido en sordina que la desata, podría con todo ser la palabra que la poesía le asigna a lo *inimaginable*.

Sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga -confuso- en la garganta
y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía (p.135)

Julio 1987

NOTAS

1. Cf. Paz, O.: **Poesía en movimiento**. México, Siglo XXI, 9a. edición, 1975.
2. Sentido que se evidencia, por ejemplo, en las palabras de San Pablo (I Corintios, 15;55): "La muerte ha sido sorbida por la victoria. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está, muerte, tu aguijón?".
3. Cf. "Yo persigo una forma" en **Prosas profanas**.
4. "Temo que jamás logremos deshacernos de Dios, pues creemos todavía en la gramática" (Nietzsche).

Analía Capdevila

CRITICA Y FICCION EN "HOMENAJE A ROBERTO ARLT"

A Nora Avaro

"Un falsificador, aunque todo poderoso, sigue siendo una verdad sólida que nos permite ahorrar el pensar más allá".

Maurice Blanchot

A propósito de la novela de Ricardo Piglia, **Respiración artificial**, ciertos críticos han anunciado con entusiasmo el surgimiento de una nueva forma narrativa: la que Lisa Block de Behar llama -refiriéndose al "Pierre Menard, autor del Quijote"- **crítica-ficción**¹. Ella vendría a cuestionar los límites, siempre imprecisos, entre dos dominios en principio diferenciados. El de un discurso sobre la literatura que se postula como verdadero (o al menos quiere provocar el efecto de esa ilusión), y el de un discurso incierto que escapa a la oposición falso/verdadero, sin dejar por eso de problematizarla. Se podría pensar, dice la autora, en extender el campo de la ficción "más allá de los géneros tradicionales". Para Piglia, este privilegio le viene dado a la ficción de la falta de dominio específico: si todo es susceptible de ser ficcionalizado, ¿por qué no pensar la crítica

literaria como una forma de relato? En este sentido, podría afirmarse que **Respiración artificial** continúa el proyecto de su antecesor inmediato, "Homenaje a Roberto Arlt"².

Encontramos formulada la propuesta en la nota 17 del "Homenaje": se trata de concebir la crítica como una variante del género policial. La elección de esa convención no es para nada inocente; mucho menos arbitraria. Tiene que ver, como veremos más adelante, con la noción de ficción que maneja Piglia, así como también se corresponde con su lectura de Roberto Arlt. En extremos codificado en cualquiera de sus manifestaciones -sabemos de la predilección de Piglia por la policial de la serie negra-, este género supone la adecuación a un esquema de base: enigma -investigación-desciframiento del enigma. De aquella primera equivalencia (crítica = relato policial) se desprenden las dos restantes: el sentido del texto como crimen cometido, esto es, como enigma a develar, y el crítico literario como detective-investigador. Equivalencias que presumen el doble mito necesario al género: no existe el crimen perfecto -siempre hay algo en algún lugar que delata al asesino-; en el proceso de la investigación el detective debe reconstruir la lógica que el criminal le ha impuesto a los hechos.

Dos historias se narran en "Homenaje a Roberto Arlt". En la primera, se refiere la búsqueda del "único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte". Historia modelada sobre la policial negra, el valor del enigma resulta de la honestidad del investigador ("Está en juego la propiedad de un texto"), y la tensión narrativa recae, en especial, sobre la instancia de la investigación, bastante desordenada, y en la que el azar no está ausente. Es en los intersticios de esa primera historia que se cifra la otra, igual de misteriosa, en la que un nuevo secreto se esconde: el del origen (el del sentido) del texto. Esta vez la pesquisa corre por cuenta del lector, ya que lo que se juega, entredicho en el relato, es la historia de su producción.

Los procedimientos dominantes que cifran este último enigma son dos: el del **anacronismo deliberado** y el de las **atribuciones erróneas**, tomados, como se sabe, de "Pierre Menard, autor del Quijote". Comencemos por el segundo, más importante en tanto que funciona como sintaxis del relato: no sólo lo funda, sino que también lo hace avanzar.

Para empezar con el título, **Nombre falso** es el que reúne las narraciones de Piglia entre las que se cuenta el "Homenaje"; también es falso el nombre del autor al que se le atribuye la cita que funciona como epígrafe del libro, extraída de la "Nueva refutación del tiempo". (Arlt por Borges: sustitución por demás de significativa tratándose de Piglia. ¿El homenaje a Arlt sería también un homenaje velado a ese otro gran escritor argentino?) **Nombre falso** es el de Luba, que en realidad se llama Beatriz Sánchez, pero también el de Kostia -Italo Constantini-, que firma con el suyo el relato perdido de Arlt. Por último, la crítica ya lo ha señalado³, Luba (o Liuba) es el subtítulo de la novela de Andreiev **Las tinieblas**, que Piglia le concede a Arlt. La cadena parece terminar aquí: una serie de erróneas atribuciones dirigieron la actividad del lector en un juego limitado de sustituciones. Si volvemos al epígrafe, encontraremos la clave del relato. En una frase colocada al comienzo del libro, que además se le atribuye falsamente a Roberto Arlt, se condensa -al mismo tiempo que se orienta- el sentido que luego se desarrolla. "Sólo se pierde lo que nunca se ha tenido": la propiedad del que escribe sobre lo que escribe".

Presente bajo distintas modalidades, en "Homenaje" este procedimiento se multiplica en exceso. Entre todas sus manifestaciones, la de asignarle a Arlt una novela de Andreiev, y que en principio el lector supone escrita por Piglia a la manera de Arlt, resulta la más espectacular. Encontramos también otras, no menos importantes, que presentaremos en el siguiente catálogo:

I) el retrato autobiográfico que figura entre las obras inéditas de Arlt, citado por Piglia en la nota 1 (p. 100-101), está construido con fragmentos de distintas aguafuertes porteñas ("Yo no tengo la culpa", "¿Qué nombre le pondremos al pibe?" y "La inutilidad de los libros") y de la entrevista a Arlt aparecida en **Literatura argentina** en el año 1929 (citada por Luis Gregorich en **Capítulo N° 76**). En este caso, como vemos, se la adjudica a Arlt un texto inexistente, aunque por él escrito;

II) una variación de esta primera modalidad parece ser la carta que en el relato Arlt le envía a Kostia (la prueba más importante de la investigación; p. 123-124), cuyo des-

tinario verdadero era su hija Mirtha, y que salió reproducida en el N° 15 de la revista **Ficción** del año 1958;

III) un argumento de Hawthorne transcrito por Borges en su ensayo dedicado a ese escritor americano (recogido en **Otras inquisiciones**) es la primera anotación que Arlt hizo en su cuaderno, con su "letra de insecto", que recuerda la de Pierre Menard (p. 104);

IV) Arlt le hace decir a Rinaldi, un personaje de la novela que estaba preparando, una frase de Brecht, por otra parte citada con frecuencia por Piglia en sus ensayos literarios: "¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?" (p. 105). De la misma manera, el título del relato que luego llevará el nombre de "Luba" -"La propiedad es un robo"- es una frase de Proudhon citada por Arlt en la aguafuerte "La legión de honor";

V) sin revelar la fuente se transcribe entre los apuntes de la novela una carta de amor (p. 114) que Arlt le enviara a su segunda esposa, Elisabeth Shine, citada por Larra en **Roberto Arlt, el torturado**;

VI) en su entrevista con Piglia, Kostia repite la frase de un personaje de James Hadley Chase, que el mismo Piglia reproduce en su "Introducción" a los **Cuentos de la serie negra**: "Si me ofrecen 100.000 pesos y los rechazo, entonces no soy un ser humano" (p.133);

VII) en boca de Kostia se ponen fragmentos de las aguafuertes "La terrible sinceridad" y "La inutilidad de los libros", incluídas por otra parte en el catálogo falaz de los inéditos de Arlt (p. 129-130). Además, en la carta que este personaje le envía a Arlt, encontramos fragmentos de otra aguafuerte, "Días de niebla" (p. 122).

La lista podría continuar, pero preferimos abandonarla aquí, no sin antes señalar -con el orgullo propio del investigador triunfante- otros "préstamos" de los que se valió Piglia para construir la historia de su relato. Tanto la anécdota de la sociedad de Arlt con el actor Pascual Nacaratti -Arna- para la producción de las medias engomadas, como el proyecto de instalar un sanatorio modelo para tuberculosos, "copiando el que Thomas Mann describe en **La montaña mágica**", parece estar tomadas de la biografía de Larra. También allí se transcribe el mismo fragmento de la crítica bibliográfica de Arlt que cita Piglia en la

nota 19: "Fosco o la economía al revés", aparecida en la revista **Argentina libre** en noviembre de 1940. En la revista **Capítulo** ya mencionada aparece la foto de las anotaciones de las fórmulas químicas de Arlt que Piglia da como ejemplo en la nota 11. Los apuntes sobre el procedimiento de la fabricación de las medias engomadas son transcritos también por Larra.

Volvamos ahora al otro procedimiento dominante, el del anacronismo deliberado. "Técnica de aplicación infinita", de ella es una prueba el proyecto inconcluso de Pierre Ménard de volver a escribir una obra del S. XVII -nada menos que el **Quijote**-, a principios del S. XX. En el caso del relato de Piglia, se rubrica con la firma de Arlt la traducción abreviada de una novela corta de Leónidas Andreiev. Reconocemos en "Luba" los ecos de la escritura de Arlt en el manejo de los tiempos verbales, en la oscilación de los pronombres personales, y en general, en un cierto uso del lenguaje; pero también, y el propio Piglia se ha encargado de señalarlo, en algunos tópicos decididamente arltianos: "La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano; La mujer como doppelgänger y como espejo invertido; La prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres como un relato (a cambio de dinero); El prostíbulo como espacio de la literatura"⁴. Si repasamos el procedimiento de Piglia, encontramos "puesta en escena", la postulación borgeana, en extremo citada, de "Kafka y sus precursores". **Luba** de Andreiev parece prefigurar en el tiempo la novelística de Arlt, pero nosotros, lectores arltianos, ya no podemos leerla de la misma manera. Ya no podemos leerla como si desconociéramos a Roberto Arlt. "Cada escritor crea a sus propios precursores" -ha dicho Borges-, y en nuestra historia literaria, ahora un poco desbaratada, Arlt es anterior (y posterior) a Andreiev, aunque su novela, la que en el texto falsamente se le atribuye, sea una traducción de la del escritor ruso.

La ficcionalización de la crítica, entonces, se logra en el "Homenaje" mediante la mezcla de registros diferentes. El mundo representado se literaturiza, personas

reales conviven con seres imaginarios, literatura y realidad se funden en Kostia, y Piglia-personaje es sometido a la misma prueba que Max Brod. "Se escribe como se lee" y también, se escribe como se quiere ser leído. Texto construido para una lectura des-cifradora, el "Homenaje" promueve un **lector modelo**, investigador competente en tanto informado. Lector-crítico que "persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma"⁵.

Sin embargo, allí donde la crítica como relato policial encuentra su ley, su misma posibilidad, se enfrenta también a su limitación. Parece que siempre se comete el mismo crimen. Piglia ha formulado la pregunta que funda a la crítica: "¿Cómo funcionan los medios de apropiación en literatura?". Lo sabemos, por el robo, el plagio y la traducción. En literatura todo es falso, "falsificaciones de falsificaciones", en eso parece consistir la ficción. Una cierta manera de concebir la ficción, a la que el mismo Piglia le ha inventado una tradición en nuestro país. Ella se origina en la primera frase del texto inaugural de la literatura argentina -el **Facundo**, que es además una atribución errónea, y se continúa en **Una excursión, Libro extraño, Museo de la novela, Los siete locos, "Pierre Menard"**, y por supuesto en este "Homenaje".

También en la escritura de Arlt todo es falso, "falsificaciones de falsificaciones". Literatura al margen de la ley (de la tradición), identificada con el crimen, la estafa y el robo, para Piglia cumple por eso una importante misión: mostrar las relaciones de producción que la condicionan, desenmascarando la ideología del mito romántico de la inspiración⁶.

Frente al "Homenaje a Roberto Arlt", el lector hace suyo el enigma; cómplice del criminal, termina siendo su presa. Se podrá objetar aquí que es posible desatender las reglas de este juego, que se puede leer tal vez otra cosa. Suponemos que sí. Sabemos que aceptarlas limita nuestra capacidad de invención. Mejor hubiera sido, por eso, fallar como detectives, no haber sabido del relato de Andreiev, sospechar acaso que fue escrito por Piglia a la manera de Arlt. De esa forma, hubiéramos respetado la tensión irresoluble en la que se constituye toda ficción. Nunca verdadera, pero tampoco falsa. Incierta, recuerda la palabra

del Astrólogo. En ella pudimos reconocer, cuando la escuchamos, distintas voces, pero eso no nos alcanzó para determinar su sentido. Nos pareció que no era dicha para nadie, aunque cada uno de nosotros, igual que Erdosain, Haffner y Barsut, la sintiéramos como propia.

NOTAS

- (1) En **Al margen de Borges**, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1987, p. 111.
- (2) En **Nombre falso**, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1975. Todas las referencias a ese texto están extraídas de esa edición.
- (3) Cfr. Vilariño, Laura: "Homenaje a Roberto Arlt: escena de la lectura". En **Revista de Letras**, Año 1, N° 1, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1987. Y también Link, Daniel: "Sobre Guzmán, la realidad y sus parientes", **Revista Filología**, N° XX, Buenos Aires, 1985.
- (4) La oscilación entre el presente y el pretérito imperfecto del indicativo, muy frecuente en Arlt, es en la "Luba" del "Homenaje" efecto de la "traducción" de Piglia. En **Los siete locos**, por ejemplo, las encontramos en la transcripción que el Comentador hace de la "vida interior" de Erdosain: de sus fantasías, sus sueños, su angustia. La vacilación entre el uso del "usted" y el "vos" -de la que "El humillado" de **Los siete locos** parece ser una mostración- está ya presente en la novela de Andreiev (Leemos en la p. 83 de la edición de Ayacucho, **La risa roja**, Buenos Aires, 1946: "Se olvidó de tutearla. Al momento se dio cuenta, pero no quiso corregir. En los gestos de aquella mujer...") La modificación más importante de la versión de Piglia es la del final de la historia. Un anarquista puro -revolucionario en la novela rusa-, que quiere hundirse en el pecado, termina, en su intento, redimiendo a la pecadora. En

la narración de Andreiev, el personaje es delatado por la dueña del prostíbulo y por eso apresado por la policía. En la supuesta novela de Arlt, la extraña pareja de la prostituta y el anarquista escapa a la madrugada, por la recova de Leandro Alem. Esta variación le permite a Piglia introducir, como reflexión del protagonista, la teoría proclamada por la Sociedad Secreta del Astrólogo (como vemos, otra atribución errónea): "Porque, ¿quién va a hacer la revolución social sino las prostitutas, los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te crees que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?" (p. 171).

(5) Ejemplo de este tipo de lectura es la que Renzi hace, en **Respiración artificial**, del "Pierre Menard, autor del Quijote". Para él, ese texto de ficción "no es, entre otras cosas, otra cosa que una parodia sangrienta de Paul Groussac", del libro de Groussac sobre el Quijote apócrifo, "trama invisible" sobre la que Borges tejió su parodia: enigma develado.

(6) Cfr. Piglia, Ricardo: "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", en **Los libros**, Buenos Aires, marzo-abril de 1973; y "Roberto Arlt: la ficción del dinero", en **Hispanoamérica**, N°7, Buenos Aires, 1974.

María Nélica de Juano

FIGURAS Y ENUNCIACION DE ALGUNOS POEMAS DE CERVANTES

El discurso lírico de Cervantes ha despertado menos interés a la crítica que su abundante obra narrativa. Aquellos que han hecho de él su objeto de estudio parecían más interesados en pronunciarse desde una perspectiva axiológica antes que literaria.

Tanto Schevill y Bonilla, Blanco Belmonte y Menéndez y Pelayo, entre los más antiguos, como Gerardo Diego, Vicente Gaos o José Manuel Blecuá, ya más recientes, han tomado posición más o menos efusivamente respecto del valor que asignan a tales textos. Justo es sin embargo resaltar que los últimos estudios, especialmente el de Gaos, intentaron modificar esta situación. Cuestionan así la opinión estatuida desde el siglo pasado por Manuel Quintana, Antonio Alcalá Galiano y Don Alberto Lista, ratificada luego por Fitzmaurice Kelly. Estas reflexiones dieron curso a una corriente de opinión que pareció quedar aprisionada en una definitiva minusvaloración de Cervantes poeta. Los archicitados versos del conocido terceto de "Viaje al Parnaso" que dicen:

Yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.

permitieron a algunos de estos críticos, en una lectura singular

de un texto literario encontrar en el propio Cervantes una confirmación definitiva a su posición.

No es el objeto de este trabajo sumarse a esa orientación crítica.

Una lectura detenida de alguno de estos poemas, relevando los procedimientos lógicos en el marco de una enunciación de matices diversos para articular su sentido, denuncian un trabajo textual que invalida la supuesta "simplicidad" atribuida a tales textos.

El prólogo de Ricardo Rojas que precede a la recopilación de las poesías cervantinas, publicado en 1916 por la Universidad Nacional de La Plata, define su posición al respecto, excluyéndose de tomar parte en la contienda de la que participan detractores y defensores de Cervantes.

"Mi opinión, dice Ricardo Rojas, es que el terceto del Viaje al Parnaso nada prueba sobre las aptitudes nativas de Cervantes considerado como poeta lírico, que la cita en favor o en contra no es impertinente, ingenua o trivial y que sobre el juicio de Cervantes en elogio de sus propios versos nada hay tan explícito como la intención y otros trozos del poema al cual ese mismo terceto pertenece."

Por ejemplo, los tercetos 530-533, dialogan con los versos anteriores diciendo:

Aquel que de poeta no se precia.
¿Para qué escribe versos y los dice?
¿Por qué desdeña lo que más aprecia?
Jamás me contenté ni satisfice
De hipócritas melindres. Llanamente
Quise alabanzas de lo que bien hice.

Desde esa perspectiva crítica, las posiciones podrían mantenerse indefinidamente. La lectura que yo hago de algunos poemas cervantinos, no se inserta, como dije, en ninguna de esas corrientes de reflexión.

Los 15.000 versos escritos entre 1568 y 1616 y conforman la recopilación que Rojas tituló "Poesías de Cervantes", están ordenados a partir de una taxonomía impuesta por el recopilador:

1. Viaje al Parnaso

2. Cantos de la Galatea
3. Versos de las novelas
4. Fragmentos líricos de los dramas
5. Poesías sueltas

Los poemas considerados en este trabajo, están incluidos en el último de la clasificación. Al no estar comprendidos en una superficie textual que conlleve los límites de una obra determinada, hemos trabajado sin vernos exigidos a detenernos en los mecanismos de inserción del texto objeto de nuestro análisis y la superficie que lo comprenda.

Será necesario alejarse de la perspectiva clásica en lo que se refiere al tratamiento de la figura, a los efectos de poder abordar al esquema retórico de los textos considerados. Sabido es que la retórica clásica se contentó con una visión paradigmática de las palabras, poniendo el acento en la consideración de la presencia de una sobre la omisión de otras, en la posibilidad de elección entre dos variantes por lo menos, una figurada y otra natural, omitiendo interrogarse acerca de su relación sintagmática, o sea, cómo opera una palabra o figura junto a otra. T. Todorov en su estudio titulado "Tropos y figuras" recogido en su célebre "Literatura y significación" se ocupa del tema y dice:

"La noción de desvío imperante en la retórica clásica, logra su sustento en la aceptación de la existencia de un lenguaje 'natural' y se caracteriza por su estructura lógica. A este se le opone un lenguaje 'figurado', que es el objeto de la retórica. Gracias al Romanticismo, que cuestionó por primera vez esta dicotomía, se deja de creer en la existencia de los dos lenguajes para pensar que no hay escritura inocente y que el lenguaje más neutro está tan cargado de sentido como una expresión extravagante".

El texto de Francois Récanati, titulado "La transparencia y la enunciación", permite ahondar el tema desde otra perspectiva. Para ello debemos aceptar su tesis de que un enunciado representa algo distinto de sí, como creían los filósofos del representacionalismo, pero también, siguiendo a Austin, sostiene que todo enunciado ofrece las indicaciones concernientes al hecho de su propia enunciación.

Entiendo pues, que se impone el encuadre del problema desde esa posición, o sea, a partir de la enunciación. En este sentido, resultan válidas las consideraciones de Paul Ricoeur en

"Hermenéutica y acción", de 1985, que precisa más el tema cuando dice:

"La metáfora implica una semántica del enunciado antes de implicar una semántica de la palabra. Sólo tiene sentido en un enunciado: es un fenómeno de predicación. Procede de la tensión entre todos los términos de un enunciado metafórico."

Más adelante agrga:

"Las metáforas verdaderas son intraducibles porque crean sentido. Aunque sean parafraseadas, la paráfrasis es infinita y no agota la innovación del sentido. Nuevos campos semánticos surgen de los nuevos acercamientos. En suma, la metáfora dice algo nuevo sobre la realidad."

Al considerar el modo de operar de las figuras en un enunciado -en nuestro caso lírico- será pues necesario para develar su sentido, remitirlas a su enunciación.

¿Cómo se configura ese esquema retórico en los poemas objeto de nuestro estudio?

1. En primer lugar nos referiremos a las composiciones a la muerte de la Reina Isabel de Valois, esposa de Felipe II. El soneto, las cinco redondillas y la Elegía destinada "al ilustrísimo cardenal Don Diego de Espinosa" son, según Rojas, "los primeros y más antiguos versos que se conocen de Cervantes". La diversidad de formas estróficas habla de su doble filiación literaria: tradicional y renacentista.

En el Soneto, la configuración de sentido se logra a partir de la convergencia de partículas sémicas que avanzan unidireccionalmente, cubriendo una gran distancia respecto del punto de enunciación hasta constituir la figura de la hipérbole. (Esta operación resulta frecuente, por otra parte, en los textos líricos renacentistas).

Los versos del Soneto dicen:

Aquí el valor de la española tierra
Aquí la flor de la francesa gente,
Aquí quien concordó lo diferente
de oliva coronando aquella guerra:

Aquí en pequeño espacio veis se encierra
Nuestro claro lucero de occidente
Aquí yace encerrada la excelente
Causa que nuestro bien todo destierra,

El primer término de la metáfora -la Reina- ausente en todo el poema con excepción de su registro en el título, es nombrado por el segundo término:

valor de la española tierra
flor de la francesa gente
claro lucero
excelente causa

Los sustantivos transcriptos sostienen en el enunciado la fuerza ilocutiva que conllevan: exaltar la figura real, que se corresponde con la figura retórica de la hipérbole que el texto dibuja.

El Diccionario de "Retórica, crítica y terminología", de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, publicado por Ariel en 1986, refiriéndose a la hipérbole, dice que "en general, tiene un significado enfático".

Los sustantivos del poema operan incorporando espacios sémicos de valoración que exceden los implicados en el primer término, al que el Diccionario de la Real Academia define como "esposa del Rey" y "la que ejerce la potestad real por decreto propio".

Evadiendo la tensión, tan cara al Barroco que le sucedió, este discurso lírico configura su sentido instalándose sobre el vector unidireccional de la hipérbole que sostiene la fuerza ilocutiva del acto de exaltar. Los versos que dicen la muerte de la reina, se ubican en idéntica dirección, siguiendo el punto de mira de la enunciación de los anteriores:

También mirad la bienaventuranza
que goza nuestra Reina esclarecida
en el eterno reino de la gloria.

1.a. La Redondilla primera que la edición de Blanco Belmonte de 1916 titula: "la que representa la velocidad y presteza con que la muerte arrebató a su majestad", no repite el esquema puesto en relieve en el soneto, a pesar de su coincidencia temática.

Aunque inserto en la categoría de discurso lírico encomiástico, sólo exhibe una de las metáforas del soneto anterior, al aludir a la Reina como "la mejor flor de la tierra". Por el contrario, en esta composición, el acento se pone sobre la muerte, cortando la línea unidireccional que sustenta la hipérbole, con

lo que se logra la producción de un sentido, aunque amplio, privado de la transparencia que esa imagen genera.

Y al cortarla de su rama
el mortífero accidente
fue tan oculta a la gente
como el que no ve la llama
hasta que quemar se siente.

Se nombra a un corte, a un arrancar para hablar de una falta, una ausencia que provoca dolor por lo inesperado. Allí lo imprevisto desplaza el acto ilocutivo de exaltar organizado sobre la figura de la hipérbole del soneto antes considerado para instalar en su lugar el lamento. Se logra así un matiz semántico especial, pues este acto de habla envuelve en sí al anterior: sólo se lamenta la pérdida de lo valioso, con lo que la exaltación a la Reina también puede leerse.

1.b. Las Cuatro Redondillas Castellanas sobre el mismo tema, organizan una disociación semejante. No se exalta a la Reina sino indirectamente, a partir de un discurso que gira alrededor de la Muerte.

Vino la invencible muerte
a robar nuestro reposo.

Versos que detentan una fuerza ilocutiva informativa, que presuponen un alocutario ignorante del suceso que da lugar al canto, son seguidos luego por versos que articulan un juego retórico ya tradicional en el que el discurso pone a la muerte en el lugar del tú.

¡Cuán amarga es tu memoria
o dura y terrible faz!

Y más adelante:

Dirás muerte en quien se encierra
la causa de nuestra guerra.

Estructura metonímica de todo el poema, en el que se alude a la causa del dolor -ausencia de la Reina- por el efecto sufrido -la muerte de la Reina amada.

1.c. La elegía sobre el mismo asunto, destinada al Ilustrísimo Cardenal Don Diego de Espinosa, organiza sus sentidos valién-

dose de los dos procedimientos relevados en las composiciones analizadas.

Los definidos ecos de versos garcilaceanos con que se inicia la Elegía, marcan el lugar vacío del tú, que no presupone la escucha de la mujer amada como en su referente discursivo ocurre, sino que crea un alocutario diferente, donde juega curiosamente un registro de versos amorosos destinados por el tú del vocativo al Cardenal Don Diego.

¿A quién irá mi doloroso canto
o en cuya oreja sonará su acento,
que no deshaga el corazón en llanto?

y más adelante:

A ti gran Cardenal yo le presento:

interesante uso del índice catafórico de los dos puntos que remite a la totalidad del discurso por venir. Se presenta así lo no dicho todavía, que a continuación expande el encadenamiento metonímico en el que este texto, como el anterior, organiza su sentido:

Todo es dolor, tristeza y desconsuelo
lo que en mi triste canto se reparte

Nuevamente se procede nombrando el efecto por la causa, la tristeza provocada para designar a la muerte que la genera y que a la vez fue sufrida por la Reina, término definitivo sobre el que el poema organiza la fuerza ilocutiva de exaltación.

(Por la muerte) volvió la primavera en frío invierno
trocó en pesar su gusto y alegría
entristeció a la tierra su verano
secó su paraíso fresco y tierno

Es la fuerza ilocutiva del poema la que ordena su estructura retórica y topolocutiva. De allí que el tú instaurado por el texto, organice un desplazamiento del Cardenal a la Reina. Ambos comparten la posición del alocutario configurando un tú en el discurso que a veces pone a la muerte en el lugar del destinatario.

tú: la Reina: Alma bella del cielo merecida
mira cual queda el miserable cielo
sin la luz de tu vista esclarecida

tú: la Muerte: ¡Ay muerte! contra quien tu amarga ira
quisiste ejecutar para templarme
con profundo dolor mi triste ira?

tú: Cardenal: ¿Quién dijera señor que un solo vuelo
de una ánima beata a la alta cumbre
pusiera en confusión al bajo suelo?

y más adelante: Resonará el valor tan excelente
que os ciñe, cubre, ampara y os rodea
de donde sale el sol hasta occidente

La irrupción de la figura de la hipérbole en un discurso trabajado alrededor de la metonimia, altera su configuración retórica pero lo encauza en la dirección encomiástica, tan corriente en la época, en que se buscaba como efecto perlocutivo único, obtener la protección y apoyo del personaje nobiliario al que se destina la composición. De esta manera, las fuerzas ilocutivas que jugaron en el poema: elogiar, lamentar, informar, aparecen subsumidas en esta última y definitiva al exaltar al Cardenal Diego de Espinosa. Así cobran sentido las últimas estrofas:

Oh trueno glorioso, oh santo celo
pues con gozar la tierra has merecido
tender tus pasos por el alto cielo.

Con esto cese el canto dolorido
magnánimo señor que por mal diestro
queda tan temeroso y tan corrido,
cuanto yo quedo, gran señor, por vuestro.

Hemos visto entonces, que el procedimiento explicitado en el corpus que conforman los Poemas a la Muerte de la Reina, opera a partir de la metáfora o de la metonimia. A veces la estructura metafórica cobra dimensiones hiperbólicas, otras aparece de acuerdo al registro reclamado por el discurso lírico renacentista. En todos esos casos, el sujeto de la enunciación se hace cargo de la totalidad del punto de mira desde donde se habla.

Otros textos de Cervantes nos muestran un trabajo de significación más compleja donde la unidireccionalidad no siempre se impone. En ellos es posible observar la irrupción de otra perspectiva que opera sobre el punto de mira del sujeto de la

enunciación trasladándolo hacia una nueva enunciación, recogida en el discurso.

Esta polifonía de voces semantiza el poema en una pluridireccionalidad logrando perturbar su transparencia renacentista. La más conocida de las composiciones que registra este entramado, es el Soneto al Túmulo de Felipe II, agudamente analizado por Francisco Ayala en "Los ensayos. Teoría y crítica literaria", publicado por Aguilar en 1971.

2. Sobre esa dirección se articula el **Soneto a la Muerte de Fernando de Herrera**. Hay una voz que constituye al sujeto de la enunciación, el yo que habla en un texto que presupone al tú en la lectura y que busca exaltar al poeta muerto. Se lo nombra mediante el sustantivo LUZ, que juega doblemente, como metáfora de claridad y también como presencia del discurso lírico de Herrera, donde este término aparece con frecuencia. Se nombra entonces al poeta con su misma palabra, insertándose en un contexto de enunciación hiperbólico, unidireccional.

"Todo", "más", "nunca", generan sentidos definitorios, de completud que eliminan matices:

El que subió por sendas **nunca** usadas
del sacro monte a la **más** alta cumbre
el que a una LUZ se hizo **todo** lumbre
y lágrimas en dulce voz cantadas:

Desarrollándose luego el elogio por los carriles renacentistas habituales, en los que un término que aludiera al hombre lograba su engrandecimiento al ser comparado con la divinidad. Avanzando el texto en esa misma dirección, la hipérbole se traduce en la superación de lo divino por lo humano. Así leemos:

Aquel a quien envidia tuvo Apolo
porque a par de su LUZ tiene su fama
de donde nace a donde muere el día;

La hipérbole actúa para obtener un efecto de significación grandiosa, conjugando su trabajo al de la fuerza ilocutiva de exaltación. Esta voz grandilocuente que está a cargo del poema encuentra una respuesta en las palabras que vienen desde otro lugar, lejano a ella, pero más próximo al alocutario o lector. Palabras que desde una posición diferente ofrecen otro punto de mira. En la última estrofa leemos:

el agradable al cielo, al suelo solo
vuelto en ceniza de su ardiente llama
yace debajo desta losa fría.

Versos que traen reminiscencias anticipadas, si se me permite el anacronismo, de otros sonetos instalados en la plenitud del barroco, como aquel que todos conocemos, cuyo último verso dice:

"en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada"

o aquel otro de Quevedo que comienza:

"Cuando tuvo Floralba tu hermosura

y que concluye:

"Esto eres vieja, esotro fuiste hermosa"

Ese juego retórico, organizado a partir de una especial manipulación de la enunciación, amplía el efecto del sentido abriéndose en una pluridimensionalidad abarcadora.

3. Diferente entramado ofrece el Romance LOS CELOS, donde los enunciados acuden al código para delimitar su sentido organizando una estructura de remitencias de índole especular. Palabras que reflejan palabras que intentan reflejar realidades.

Dispositivo no nuevo en la Literatura Española, por el que los versos octosilábicos aparecen como una deliberada búsqueda de modalidades discursivas afines alojadas en el pasado.

La Introducción a los Milagros de Berceo, del siglo XIII es una respuesta. En este caso el peregrino llega a un prado deleitoso, donde cada elemento allí presente juega un doble rol: es parte constitutiva del locus amoenus, pero también asigna un sentido definido por el texto mismo, a la estricta alegoría configurada.

Recordemos que el peregrino llegaba al prado deleitoso donde podía descansar bajo la sombra de los árboles, mirando las cuatro fuentes, mientras escuchaba el canto de las aves, dejándose acunar por los valores y creencias religiosas de nuestro medioevo cristiano. La lectura era dirigida por el texto mismo, que ofrecía una tabla de equivalencias destinada a encauzar la codificación precisa.

Semejante esquema retórico, apoyado en una fuerza ilocutiva explicativa, que orienta el texto en el orden didascálico,

es la que se despliega en el romance citado. Leemos en los versos que se suceden a la descripción de la cueva:

Un vivo traslado es este
de lo que mi pecho encierra

No es, sin embargo, una voz medieval la que sustenta esta enunciación, sino que la oímos debatirse, sufriendo, sumida en una oscuridad próxima a las tonalidades del barroco.

Tampoco es un prado deleitoso el punto de referencia, sino una cueva

profunda, lóbrega, oscura,
aquí mojada, allá seca,
propio albergue de la noche
del horror y las tinieblas

Cada elemento opera, sin embargo, a la manera del texto de Berceo, como parte de dos recintos, uno que configura la otra cara del locus amoenus, donde la belleza está ausente y también como signo que ocupa un lugar en la estructura alegórica desarrollada. La cueva son los celos y es oscura como la falta de esperanza del enamorado. La sequedad de la cueva son los desdenes recibidos; la humedad, las lágrimas vertidas; el hielo y el fuego, los suspiros exhalados, los huesos y la piedra de la entrada son la firmeza y las víboras, los pensamientos que insidiosamente se deslizan en el alma del enamorado.

Se explicita entonces la cadena metafórica que sustenta esta estructura organizando un sistema de correspondencias regidas por las exigencias que el texto mismo impone, de forma similar al esquema que operaba en la Introducción a los Milagros de Berceo.

Sin embargo, se aleja de este texto en la forma de organizar su enunciación. Curiosa estructura de resonancias en forma de ecos sucesivos la constituyen. La voz que describe la cueva, que comprende los primeros veintisiete versos, regidos por una fuerza ilocutiva básicamente informativa, entra en relación con el enunciado de los versos veintisiete y veintiocho que oficia de señal a la entrada de la caverna. Es la voz de la cueva misma, que avanza en igual dirección a la de ese sujeto de la enunciación y va al encuentro del canto de un pastor -que el texto omite- pero que la misma enunciación recoge indirectamente.

Y un pastor cantaba al uso
esta maravilla cierta
de la cueva, fuego y hielo
aullidos, sierpes y piedra.

El texto silencia la voz del pastor, no la incluye en su superficie, pero le permite resonar como un eco de la voz del destinatario implícito en el texto, que encuentra en ella una correspondencia con sus sentimientos. A su vez estos enunciados van en busca de la primera voz informativa, con quien recorren idéntica dirección.

Surge, hacia el final del poema, la voz de la reflexión, proveniente quizás de la cultura popular, que inserta al texto en una vertiente didascálica, reforzado por el efecto perlocutivo -en la figura de un desmayo- que todo el texto ha generado. Aparecen entonces, como síntesis, los últimos cuatro versos:

En pronunciando este nombre
cayó como muerto en tierra
que de memoria de celos
aquestos fines se esperan.

Compleja organización de la enunciación ofrece el poema, ya que el punto de mira es compartido por varias voces que curiosamente se alzan para decir lo mismo. Juego de remiten-
cias en cadena que se orientan en igual dirección.

Queda abierta pues la pregunta sobre la filiación literaria de este texto, que consigna una deliberada búsqueda de armonía apoyándose en un procedimiento medieval a la vez que se omiten las contradicciones tan habituales en la lírica barroca.

Lo expuesto intenta exhibir la complejidad arquitectónica de los versos cervantinos aquí considerados. Haber desplegado el dispositivo retórico ateniéndonos a su enunciación, quizás posibilite una nueva reflexión sobre los presupuestos de la crítica tradicional que centraba su objetivo en definirlos como versos simples y carentes de valor.

Queda abierta, pues, la necesidad de una reconsideración del discurso lírico de Cervantes, imponiéndose una revisión de los juicios difundidos y consagrados hasta hoy.

Sergio Cueto

"LA FIGURA EN EL TAPIZ"

Considero estrictamente, apartados vuestros folios de estudio, rúbricas, pergamino, la lectura como una práctica desesperada.

S. Mallarmé.

Al leer una novela repito nuevamente, en cierto sentido, el acto de escribirla.

H. James

Acaso con desesperación, pero no sin elegancia, una torturada elegancia, Henry James leyó. Escribió, es cierto, pero su escritura es el silencio de una lectura suspendida, la búsqueda -la espera- de una revelación esencial, la inminencia de una manifestación.

Ejemplar en esto, "La figura en el tapiz" es el relato de una lectura imposible. O quizá, también, la lectura de un relato ilegible, la revelación de una clave indescifrable, la exhumación de un tesoro intacto, para siempre intacto.

En la obra de Hugh Vereker, casualmente disimulado en ella, se esboza, "semejante a una figura compleja en un tapiz persa", lo que el mismo Vereker llama su "pequeño punto", el tesoro que lo es todo y que nadie ve. ("Nadie ve nada", dice Vereker). Verlo, **decirlo**, es el desafío que encuentra al narrador -al periodista- y hace de él el que lee, el destinado a leer; la pregunta inquietante que lo entrega al desvarío, la obsesión infinita de la búsqueda. Pregunta tanto más apremiante en cuanto se interroga por lo que nos hace frente, la cruel evidencia que tenemos ante los ojos, "la intención gritada en nuestro gran rostro ciego". Porque el "punto" es lo que no puede dejar de verse, lo que sin embargo, y por eso mismo, nadie ve. Es lo que está en todas partes y no puede señalarse.

-Todo mi lúcido esfuerzo le da la clave..., cada página, cada línea y cada letra. La cosa está allí tan concretamente como un pájaro en una jaula, como una carnada en un anzuelo, como un trozo de queso en una trampa para ratones. Está incorporado a cada volumen tanto como su pie está calzado en su zapato. Gobierna cada línea, elige cada palabra, pone el punto en cada i, sitúa cada coma (p.20)¹

Es la figura en el tapiz, pero sólo si no pensamos esa imagen dentro del esquema figura-fondo. No la figura, pues, dibujada en el tapiz, sino **el tapiz como figura**, "el mismo hilo al que están enhebradas las perlas": lo que no se ve, no puede no verse; la inmediatez que ciega, se ofrece entera pero esencialmente inaprensible.

-¿Sería usted capaz pluma en mano, de formularlo claramente..., nombrarlo, escribirlo, expresarlo?

-Ah -suspiró casi enervado- si yo fuera, pluma en mano, uno de **ustedes**.

-Eso sería una gran oportunidad para usted, desde luego. Pero ¿por qué nos desdeña por no hacer lo que usted mismo no puede hacer?

-¿No puedo hacer? -abrió sus ojos-. ¿No lo he hecho acaso en veinte volúmenes? Lo hago a mi manera -prosiguió-. Vaya usted y hágalo a la suya(p.21).

Que Vereker (no) haya sido capaz de nombrar el "punto" dice que ninguna palabra lo enseñaría (mostraría su lugar, transmi-

tiría su verdad), que no puede ser dicho de otro modo que no diciéndolo, en el extravío de veinte volúmenes. El punto obliga a la indecisión del error. Quien lo busca no lo encuentra, quien se aparta busca todavía. Escapa a toda determinación, a todo conocimiento, a todo poder.

Al volver a la ciudad me dediqué a reunir febrilmente todos los libros de Vereker; los distribuí en su orden de aparición y los fui leyendo. Esto significó un mes enloquecedor, en el curso del cual ocurrieron varias cosas. Una de ellas, la última, bien puedo mencionarla inmediatamente, fue que seguí el consejo de Vereker: renuncié a mi ridícula tentativa. Realmente no podía hacer nada; estaba en un callejón sin salida. Después de todo, como él mismo lo había señalado, siempre me habían gustado sus obras, y lo que sucedía ahora era que mi nueva comprensión y vana preocupación dañaban mi gusto. No sólo no descubriría una intención general; tampoco hallaba las intenciones subordinadas que antes me habían deleitado. Sus libros ni siquiera seguían siendo las cosas encantadoras que habían sido para mí; la exasperación de mi búsqueda no me permitía comprenderlos. En lugar de ser un placer, gozaba menos de ellos en la medida en que se convertían en un recurso, pues, desde el momento en que era incapaz de seguir el indicio del autor, por supuesto, hacía una cuestión de honor el no aprovechar mi conocimiento de ellos. No tenía ningún conocimiento, nadie lo tenía. Era humillante, pero podía soportarlo; entonces sus libros sólo me fastidiaban. Por último, incluso me aburrí y expliqué mi confusión -perversamente, lo admito -con la idea de que Vereker me había engañado. El tesoro enterrado era un chiste malo; la intención general, una pose monstruosa" (p. 23).

El tesoro es un engaño, un chiste, un monstruo. Es, como lo decían las metáforas de Vereker, una trampa que sólo oculta su ser trampa, su esencia insustancial. Pero no puede decirse tan simplemente que **no es**. Es la disimulación de lo que se sustrae. Lo diferido por los desencuentros, la condición de la bo-

da, la espera de la publicación, la imprevista muerte. El "punto", el secreto, es la promesa de su revelación, lo que atrae rehusándose, no deja de llamar -aun en la aparente renuncia del que busca- hacia ese centro en el que la totalidad se fragmenta, la completud se difiere.

El ensayo de Corvick es apenas un gesto, la seña muda que se abre como un prólogo sobre el infinito del "punto", sin decir más que el vacío en la pretensión de la plenitud.

En el mismo lugar había empezado a escribir, para una de las publicaciones trimestrales, una gran última palabra sobre los escritos de Vereker, y este exhaustivo estudio, el único que hubiera importado si hubiera existido, iba a echar la nueva luz, a pronunciar -¡oh, tan calladamente!- la verdad no imaginada. En otras palabras, iba a rastrear la figura en el tapiz a través de cada repliegue, a reproducirla en todos sus matices. El resultado, según mi amigo, sería el más grande retrato literario que se hubiera pintado, y lo que pedía de mí era que fuera tan bueno como para no molestarlo con preguntas hasta que pudiera colgar su obra maestra ante mis ojos (p.43).

Paso rápidamente sobre la cuestión de esta inexorable tragedia, de lo que significó para mí la pérdida de mi mejor amigo, y completo la pequeña historia de mi paciencia y mi esfuerzo con la franca admisión de que le pregunté a la señora Corvick, en la posdata de la primera carta dirigida a ella después de recibir la horrible noticia, si su esposo por lo menos había podido terminar el gran artículo sobre Vereker. Su respuesta fue tan rápida como mi pregunta: del artículo, apenas iniciado, sólo existía un desalentador fragmento. Explicaba que nuestro amigo, mientras se hallaba en el exterior, se había consagrado a él cuando interrumpió su trabajo la muerte de la madre de ella, y que luego, al volver, no había podido trabajar por las cosas que los iban a lanzar hacia esa catástrofe. Las páginas iniciales eran todo lo que quedaba; eran asombrosas, eran promisorias, pero no develaban al ídolo (pp.45-6).

Dar con el punto es dar con la muerte, el silencio, la voz sellada de la tumba. Desde el momento mismo en que Corvick escribe su "Eureka", está muerto para el mundo. La confirmación de Vereker, su apasionado abrazo² (como el de la institutriz al final de **Otra vuelta de tuerca**), sólo son la aquiescencia silenciosa de la muerte, la disolución final en una mudez sin retorno. De Corvick sólo llegarán telegramas, promesas, anuncios; sólo quedará la inminencia de una obra maestra, es decir la postergación prolongada de la obra de Vereker, del tesoro secreto que es toda su obra.

-Al hablar de mi pequeño punto me refiero... ¿cómo lo llamaré?... a la cosa en particular por la que he escrito mis libros. ¿No tiene cada escritor una cosa particular de ese tipo, la cosa que más lo hace consagrarse a su trabajo, un objetivo sin el cual no escribiría en absoluto, la misma pasión de su pasión, la parte del trabajo en la cual, para él, brilla más intensamente la llama del arte? Bueno, ¡es eso!(p.17).

El punto es el origen y el fin de la obra, lo esencial de la obra, aquello que es condición de posibilidad de la escritura pero que no puede ser escrito, lo que mueve a todo propósito y sin embargo es a pesar de toda intencionalidad, de toda voluntad creadora.

Si mi gran asunto es un secreto, es sólo porque lo es a pesar de mí mismo; lo asombroso es que se haya convertido en un secreto. No sólo nunca tomé la menor precaución para que lo fuera, sino que nunca soñé con un accidente semejante. De haberlo soñado por adelantado, no hubiera tenido ánimo para seguir adelante. De hecho, fui tomando conciencia de lo que sucedía poco a poco, y mientras escribía mi obra (p.19).

La experiencia de Vereker, como la de Corvick³, muestra lo esencial: sólo se da con el "punto" apartándose de él, sólo se lo alcanza en el error, en el desvío. El único relato que tenemos es el de aquél que está ciego a la evidencia, es sordo a la voz de la verdad, vive hundido en la desolación de la ignorancia. Porque sólo escribe, puede escribir, contar, aquél que no sabe sobre lo que no sabe. Se escribe por la obsesión del

desconocimiento, en la cárcel infinita, sin salida, del lector⁴.

Cárcel sin paredes, sostenida tan sólo por dos afirmaciones antagónicas e insuperables: el "punto" no puede decirse/debe poder decirse, quizá en una sola frase, una sola palabra, quizá sólo con un signo ilegible.

-Quizá no pueda decirse por carta si es "inmenso".

-Quizá no si es una inmensa palabrería. Si no ha concretado algo que pueda entrar en una carta, no ha captado la cosa. Lo que me dijo el propio Vereker es que la "figura" **entraría** en una carta (p.37).

Se vive en esa agonía, en la desmesurada, insatisfecha espera del develamiento.

Puedo decir hoy que, en tanto víctimas de un insatisfecho deseo, no existe la mínima diferencia entre nosotros. El estado del pobre hombre es casi mi consuelo; realmente hay momentos en que siento que esa es mi venganza (p. 59).

Idénticos en la angustia, Drayton Deane y el narrador son los que leen. La impotencia del primero, su callada entrega a los poderes devastadores del secreto (de "eso", como ambos lo llaman), es el reverso de la curiosa fuerza del segundo, que en el seno de su propia debilidad escribe el relato de su irremediable fracaso.

Sólo la ilusión del descubrimiento, del secreto por fin revelado (es decir el no-secreto, la verdad), sólo un sueño tal permite vivir. Sólo así se está a salvo de la muerte, de la obsesión mortal y ciega de la búsqueda⁵. Gwendolen "vivía", podía vivir del secreto⁶, porque nunca perteneció a él. Ella, tan excesivamente "literaria"⁷, siempre estuvo al margen de la Literatura, si es que la Literatura es el lugar del error, la cárcel infinita de una búsqueda desesperada. Ella nunca "entró" verdaderamente en la dominación del "punto". O mejor, nunca fue "despedida" por ese llamado irresistible que hace del lector un espectador inmóvil, casi muerto, indefenso en su soledad ignorante⁸. Ella siempre perteneció a la verdad. Podríamos decir, ya que para ver el punto hay que haberlo visto⁹, que Gwendolen lo vio desde siempre, es decir, que nunca fue "tocada" por la "punta" de la interrogación¹⁰, por esa nada, esa "falta" de que Drayton Deane carece hasta que el narrador, por la violen-

cia misma de la palabra, se la inocular como una peste, lo condena a lo incurable¹¹.

Sin embargo, si la falta es la "punta" de la interrogación, hay que sostener también que no es nada, ni siquiera el lugar vacío que alguna respuesta vendría a colmar. Sería mejor llamarla con el nombre que le da Dencombe, el escritor moribundo de "La edad madura": es el "resto", lo que "habría podido ser", lo no escrito, la pura posibilidad que no deja de anunciarse, que no deja de anunciar la obra misma a la que falta, la caparazón cuidadosa que eternamente sugiere la perla, tras la cual la ausencia de la perla se disimula¹²; o, según la metáfora del narrador de "La muerte del hombre célebre", la Venus intacta, siempre a punto de nacer, al borde de los vientos que arrebatarían enseguida la virginidad de su cuerpo¹³.

Mezcla de azar (la ruleta)¹⁴ y lógica (el ajedrez)¹⁵, la lectura es una cacería: la caza de la bestia (la figura) en la jungla del tapiz.

Yo quedaba afuera, mientras junto al fuego de la tarde, bajo la lámpara, ellos continuaban la caza para la cual yo mismo había hecho sonar el cuerno (p.29).

Estaba totalmente de acuerdo con nuestra amiga en cuanto al detalle y el honor de la caza; él derribaría al animal, con su propio rifle (p.31).

Caza de la bestia: la preposición señala la ambigüedad de la cacería: es la bestia que buscamos la que nos encuentra.

-El no se metió en el asunto, lo sé; fue la cosa misma, apartada severamente durante seis meses, la que simplemente saltó sobre él como una tigresa en la selva (p.36)¹⁶.

El encuentro acontece al azar, nos atropella, empuja a la tumba. Es el salto de lo que no tiene lugar, porque la bestia no consiste en nada, es la selva misma convertida en desierto, tapiz donde se disimula, donde (está) oculta, pero siempre a la vista.

¿Cómo encontrar esa belleza mortal por la que esperamos agonizando y cuya verdad es la espera misma? Sólo queda apartarse o precipitarse en ese vacío que nos encuentra y es

el centro, la esencia de la Literatura, donde ella se consume en la llama de la fulguración.

Pero estas no son opciones. Porque si la precipitación es el silencio, la muerte (Corvick), el apartamiento sólo es posible para aquél que nunca estuvo cerca (Gwendolen). A quien leemos es al que precipitándose se aparta, apartándose se precipita; en el error rodea, intocado, intocable, lo único digno de ser dicho: la figura vacía, invisible, demasiado visible, en el tapiz.

Octubre, 1986

NOTAS

(1) "La figura en el tapiz", en *La figura en el tapiz y otros cuentos*, traducción: Eduardo Masullo, CEDAL, Bs. As., 1980.

(2) "Acabo de ver a Vereker, ni una nota equivocada. Me apreté contra su pecho; me tendrá aquí un mes" (p. 39).

(3) "Pero imagínese; encontrar nuestra diosa en el templo de Vishnú! ¡Qué extraño que George haya vuelto a meterse en el asunto en medio de solicitudes tan diferentes y poderosas!

- El no se metió en el asunto, lo sé; fue la cosa misma, apartada severamente durante seis meses, la que simplemente saltó sobre él como una tigresa en la selva. No llevó un libro con él... a propósito; por supuesto, no necesitaba hacerlo... los conocía de memoria página por página, como yo. Todas ellas trabajaron juntas en su interior, y algún día, en alguna parte, cuando él no estaba pensando, se colocaron, con toda su soberbia complejidad, en la combinación correcta. Surgió la figura en el tapiz" (p. 36).

(4) "... la actitud inesperada de la señora Corvik [su negativa a revelar el secreto] era el golpe final del clavo que había de encerrar para siempre mi infeliz idea, convirtiéndola en esa obsesión que nunca me ha de abandonar" (p.47).

"Estaba encerrado en mi obsesión para siempre... mis carceleros se habían ido con la llave" (p. 53).

(5) La búsqueda es, en efecto, un duelo a muerte: "Me miró como desafiándome en broma, algo pareció surgir desde muy dentro de sus ojos.-Pero no necesito preocuparme... ¡no lo descubrirán!

- Usted me desafía como nunca me desafiaron -declaré-. Me lleva a tomar la decisión de hacerlo o morir" (pp. 19-20).

(6) "-Eso fue usado. Ella misma lo usó. Me dijo con sus propios labios que 'vivía' de eso" (p. 58).

(7) "'Ella es muy increíblemente literaria, tú sabes... ¡muy fantásticamente literaria! 'Recuerdo que dijo que ella sentía en bastardillas y pensaba en mayúsculas" (pp. 31-2).

(8) "Yo quedaba afuera, mientras junto al fuego de la tarde, bajo la lámpara, ellos continuaban la caza para la cual yo mismo había hecho sonar el cuerno" (p. 29).

"De este modo, pluma en mano, dejé pasar el tiempo, y ello me dio el más extraño sentimiento de haber sido, durante meses y a pesar de mí mismo, una especie de espectador obligado. Durante toda mi vida me he refugiado en la visión que me ofrecen mis ojos, que la procesión de los hechos parece haber obligado a permanecer fijos" (p.44).

(9) "- Pero usted habla del iniciado. Por consiguiente, debe haber, usted ve. **iniciación.**

- ¿Y qué otra cosa se supone que es la crítica? - Temo que también enrojecí ante esto, pero me refugié repitiendo que su descripción del revestimiento de plata carecía de una u otra cosa que pudiera hacerla reconocible para el hombre común. - Eso es sólo porque usted aún no lo ha vislumbrado -me contestó-. Si hubiera captado el elemento en cuestión pronto sería prácticamente todo lo que vería" (p. 19).

(10) "Cuando le pregunté si la señorita Erme era una cazadora igualmente buena, después de reflexionar me dijo: 'No, me avergüenza reconocer que ella quiere poner una trampa. Hubiera dado cualquier cosa por verlo; dice que necesita otra 'punta'. Realmente es bastante morbosa al respecto. Pero debe jugar limpio... ¡no debe verlo!', agregó vehementemente" (p. 31).

(11) " - Le ruego que me perdone... he cometido un error. Usted no sabe lo que pensaba que usted sabía. Usted hubiera podido, de haber estado yo en lo justo, hacerme un favor, y yo tenía mis razones para suponer que Usted podría hacerme ese favor.

- ¿Sus razones? - preguntó-. ¿Cuáles eran sus razones?

Lo miré bien, vacilé, consideré lo que haría.

- Venga y siéntese conmigo aquí y se lo diré.

Lo llevé hasta un sofá, encendí un cigarrillo, y comenzando por la anécdota del descenso de Vereker desde las nubes, le conté la extraordinaria cadena de accidentes que, a pesar del destello inicial, me habían mantenido hasta ese momento en las tinieblas.

Le dije en una palabra lo que he escrito aquí. Me escuchó con creciente atención, y por sus exclamaciones, por sus preguntas, comprendí que, después de todo, no habría sido indigno de la confianza de su esposa. Una experiencia tan inesperada de la falta de confianza de ella en él tuvo entonces un efecto perturbador sobre su estado de ánimo, pero vi cómo el golpe inmediato se desvanecía poco a poco y luego volvía concentrarse en olas de sorpresa y curiosidad... las que prometían, según pude estimar perfectamente, romper finalmente con la furia de mis altas mareas. Puedo decir hoy que, en tanto víctimas de un insatisfecho deseo, no existe la mínima diferencia entre nosotros. El estado del pobre hombre es casi mi consuelo; realmente hay momentos en que siento que esa es mi venganza"(pp. 58-9).

(12) "Dencombe no podía leerlas [las frases de una excelente crítica de su último libro], pero como su visitante había insistido en repetírselas más de una vez, fue capaz por último de menear la cabeza, que había resistido al mareo.

¡- Ah, no! ¡Pero hubieran sido verdad para lo que pude haber hecho!

- Lo que la gente "pudo haber hecho" es, en esencia, lo que hizo -rebatí el doctor Hugh.

- ¡En esencia, sí! Pero yo he sido un tonto -concluyó Dencombe.

El doctor Hugh se quedó. El fin se aproximaba rápidamente. Dos días más tarde, su paciente le observó, en tono de ligerísima broma, que ya no sería cuestión de una segunda oportunidad. El joven abrió los ojos y luego contestó:

- ¡Pero si se ha presentado! Se ha presentado y ha sido la del público...

¡La oportunidad de desentrañar la intención y descubrir la perla!

- ¡Ah, la perla! - suspiró agitado el pobre Dencombe. Y una sonrisa, fría como un crepúsculo de invierno, vagó por sus labios exangües al añadir: ¡La perla es lo que no escribí, lo que no logré: el resto, lo perdido" (La edad madura y otros cuentos, Trad. María Antonia Oyuela, Emecé, Bs. As. 1949, p. 231).

(13) "La idea que en aquel momento expresaba tenía toda la frescura, todo el candor virginal de lo intacto e inexperimentado: era Venus emergiendo del mar, antes de que los vientos se desencadenaran sobre ella" ("La muerte del hombre célebre", en *Idea*, p. 54). La metáfora se refiere al esquema de un nuevo libro de Neil Paraday, a un proyecto siempre incumplido, esbozo que se borra a sí mismo (los manuscritos se pierden al pasar de mano en mano, bajo ninguna lectura, por la sociedad "literaria") y abre el relato a una búsqueda indefinida.

(14) "Pues, de todas maneras, para las pocas personas, anormales o no, con las que se relaciona mi anécdota, la literatura era un juego de capacidad, y capacidad significa coraje, y coraje significa honor y honor significa pasión, vida. Lo que estaba en juego sobre la mesa era de una naturaleza especial y nuestra ruleta era la mente con tanta concentración como los ceñudos jugadores de Monte Carlo" (p. 35).

(15) "Las horas que allí pasaba Corvik se presentaban a mi fantasía como las de un ceñudo ajedrecista inclinado sobre su tablero y sus movimientos, durante todo el invierno bajo la luz artificial" (p. 30).

(16) Son obvios aquí los vínculos de "La figura en el tapiz" con otros dos relatos de James: "La bestia en la jungla" y "El rincón pintoresco". En el primero, John Marcher espera el acontecimiento que justifique su vida y del que en su más lejana edad había tenido el presagio; el encuentro definitivo y único con la bestia (que es él mismo), "la cosa" que le diga la *real verdad* de su existencia. Pero el acontecer del acontecimiento lo "toca" sin que él lo experimente: Nada acontece, pero es esa nada la que debía acontecer. Lo que Marcher contempla al fin, antes de arrojarle sobre la tumba, es el vacío que es él mismo, y que lo lleva por delante hasta la muerte.

En "El rincón pintoresco" Spencer Brydon regresa a su casa natal en New York a buscar al "otro", el que "habría podido ser" de haber permanecido allí, y que ahora lo espera como un fantasma, como una bestia agazapada en los corredores. Pero en esa búsqueda él mismo se transforma en el espectro que persigue y que también lo persigue. Cuando al final lo enfrenta, descubre en él al extraño, el irreconocible, la imposibilidad de sí mismo vuelta aparición. Y si no muere (la muerte es aquí el desmayo que sucede al encuentro).

es porque niega que el otro sea él mismo, o mejor, lo que a sus espaldas el sí mismo deja para constituirse y ya no quiere (no puede) contemplar.

Pero lo más importante, lo que confiere otra importancia a lo dicho, es que en los dos relatos el encuentro es el encuentro imposible con la belleza, con la imagen fantasmal, la figura insoportable y fascinante que ata la mirada, que desde las sombras exige, sostiene la búsqueda.

Oswaldo Aguirre

VERSTEIGEN⁽¹⁾

(sobre "La muerte en Venecia", de THOMAS MANN).

El camino del artista

Cuando alguien, contemplando la belleza de un cuerpo, recuerda la verdadera belleza, la divina, adquiere alas y anhela con ellas remontar vuelo rumbo al hogar perdido: esta forma de locura, a la que llamamos amor, procedente de la misma divinidad, constituye un bien mayor. Bulle el alma, inquieta, y siente el cosquilleo de las renacidas alas, que la elevan a la región donde habita el linaje de los dioses, lugar dichoso, donde el hombre disfruta de una vida más leve y los días transcurren sin esfuerzo ni lucha, en la felicidad y la compenetración espiritual. La belleza, en consecuencia, traza el camino que puede llevar hacia el espíritu. Examinemos, brevemente, esta idea.

En Tadzio, Aschenbach contempla la perfección que obra en el espíritu, la fuerza propulsora del trabajo artístico. De la belleza del cuerpo admira su disciplina y austeridad, propiedades divinas. Accede, por la línea, por el ritmo y el color del cuerpo, a un reflejo de la belleza del espíritu.

Veneración y respeto exige la divina figura. A diferencia del profano, que no piensa, ante ella, en la belleza, el artista

mantiene distancias. Su mirada no aprehende lo que contempla bajo una forma estética, su mirada crea estéticamente: en el claro dormir del día que sólo al poeta le adviene, en sueños, con los párpados entrecerrados, esa mirada transfigura lo que ve; el mundo sale, por ella, de lo normal y se singulariza. Es en la medida en que la distancia existe que existe la belleza.

Anularla, ir al encuentro de lo que se contempla es ver no ya las figuras del arte sino las humanas, en sus menores, inquietantes detalles: de igual manera se desvanece un espejismo no bien nos acercamos a él. La impresión que entonces se obtiene daña la imagen, la despoja de su majestad. De este modo puede ser visto algo que la distancia impide ver, algo que subyace a la transfiguración que ella opera. El rostro pierde luz y color, hasta recordar la palidez cadavérica. La belleza se revela como un estado efímero. Pero más aún: la belleza parece incubar una secreta dolencia o, por lo menos, gérmenes de decadencia (2).

¿No se ha dicho, acaso, que la vista es el más claro y el más poderoso de nuestros sentidos?. Por ella, el espíritu se modela en formas, estados. Y la mirada del artista, por otra parte, resulta más confusa y a la vez más intensa: agudizada por la palabra, atraviesa toda apariencia (3).

Sin embargo, cuando las almas que preservan aquel poder evocador (de la verdadera "realidad" de la belleza) ven algo que ofrece semejanza con los objetos divinos, parecen quedar fuera de sí, pues no son dueñas ya de sí mismas y desconocen lo que les ocurre por la insuficiencia de sus percepciones (o se niegan a ello, como Aschenbach).

Mediodía es el momento en que aparece, ante el artista, Tadzio, la figura divina. Es la ocasión justa para ver cosas no vistas. El sol, que por otra parte es la concepción más elevada, ilumina entonces las cosas de la tierra. Imposible mirarlo fijamente a esa hora. Imposible contemplar lo más elevado, lo que transporta a las alturas. A mediodía el sol, llegando al punto más alto de su camino, lleva la atención del observador hacia las cosas más bajas, hacia las cosas que atrapan y hechizan: "desvía nuestra atención de lo intelectual para dirigirse hacia lo sensual" (4).

En la distancia, y por el conocimiento defectuoso que suministra, se engendra, está dicho, la belleza, pero con ella se suscita el deseo. La contemplación de Tadzio provoca en As-

chenbach menos el "recuerdo" de la belleza divina que el de ciertos "sentimientos juveniles", que nunca termina de declarar, que sólo podríamos imaginar: pero lo que se nos revela de ellos es suficiente como para advertir que se oponen a las apetencias intelectuales (5). La contemplación de Tadzio evoca, y subleva, sentimientos que la disciplina impuesta por el trabajo mantuvo sojuzgados. Y aquí está el peligro, de esta manera la belleza, por la emergencia del deseo, aparta el artista de su "misión en el mundo".

El peligro que acecha, y se cumple como fatalidad, es la pérdida del dominio sobre las fuerzas oscuras, fuerzas de la naturaleza que, contra lo que cree Aschenbach, el artista siempre dispensa.

Ante Tadzio, Aschenbach se sitúa como el artista ante la obra de arte. Como éste, apela a la destreza del oficio para componer su rostro (6) -la destreza, cualidad del acróbata, aquel que debe conservar el equilibrio para alcanzar el fin de su camino. La seriedad y la dignidad del rostro disimulan, sin éxito, sentimientos equívocos.

El viaje a Venecia no resulta la medida higiénica y vivificadora que requiere la salud de Aschenbach sino más bien un puro gasto, un despilfarro de las fuerzas que pretende reparar. En el viaje se cumple el proceso de su desintegración. Así, cuando la embriaguez termina por ocupar el tiempo del descanso (7), la voluntad, ya en declive, se desmigaja por completo. Aquí no se trata de distensión, de concesión a la indolencia o abandono al deseo. En la violencia de la turba enloquecida se disuelve la subjetividad. Las mujeres se ciñen serpientes a la cintura, los hombres pieles a los hombros y cuernos en la frente: se confunden con la naturaleza, son una sola cosa con ella. Aquí el mundo se transforma mágicamente y el grito, incitando a bailar, a echar al aire brazos y piernas, se revela mucho más potente e inmediato en comparación con la mirada. Aquí el espíritu digno desaparece en el abismo.

En aquellos estados (8) prorrumpen un agónico rasgo sentimental de la voluntad, en el júbilo del sacrificio resuena el grito del espanto, el sollozo nostálgico de la criatura por una pérdida insustituible: "era sincera su voluntad de amparar hasta el último extremo lo suyo contra lo extraño" (9).

Ahora bien, ¿cuál será esta propiedad que se supone perdida?. Ensayemos una respuesta a partir de la caracterización que hace Thomas Mann de su artista.

El artista como persona inmoral

Estar predestinado al arte, a la observación y al conocimiento, sentirse transportado, por naturaleza, a la gloria: esta situación termina por hacerse trágica para el "genio". Ser llamado a conocer sin la capacidad para soportar el esfuerzo que la tarea demanda, tal la fatalidad.

Gustavo von Aschenbach, un ser enfermizo, de complexión delicada, hombros débiles, cabeza inclinada: una existencia en decadencia, pero regulada por estricta ascesis, necesaria para quien quiere avanzar en el camino.

La entrega a la obra es total, implica la donación de todas las fuerzas disponibles. Y la soledad en que se cumple el trabajo está, por cierto, llena de dolores, de luchas no compartidas.

Sin embargo, el valor moral de la actitud ascética resulta sospechoso. Puede pensarse que quien vive no trabaja y que es preciso morir para llegar a ser auténtico creador; que éste se menosprecia como ser viviente y, desvinculado de todos, no desea otra cosa que trabajar. Pero la robustez moral de tales consideraciones se debilita por el hecho de que soledad y esfuerzo no son, para el artista, sino las condiciones favorables para su desarrollo y afinación, las condiciones de su más bella fecundidad.

Sí, el "genio" se distancia para siempre, desconocido e inadvertido pasa entre la multitud candorosa y festiva. Pero ese distanciamiento está inspirado por una preocupación de libertad personal y a la vez artística: si el "genio" siente, si toma parte en lo humano, desaparece (10).

La práctica ascética no constituye sino el medio de superar la contradicción antes apuntada, la fatalidad de disponer de talento careciendo de la base fisiológica que éste requiere: permite desarrollarlo, preservar las fuerzas necesarias para continuar.

Se trata, pues, de un gesto protector hacia una vida en decadencia, por el cual la espiritualidad pone freno e impone sus exigencias a los otros instintos. Quien trabaja lucha por vivir, lucha contra la muerte y nace como artista, nace a una vida enaltecida, refinada, intensa. Nada tiene la reclusión de negación de la existencia: es conservación de las fuerzas, afirmación de la propia existencia (11).

La decadencia, pues, eleva la vida; derivan, de ella, estímulos para la creación. En el estado de dolor y debilidad operan agentes vitales, gérmenes de genialidad que, al imponerse, alumbran la grandeza y la belleza reteniendo, sin embargo, elementos equívocos. La belleza aparece perturbada por aquel estado contra el cual fue concebida (12). La actividad creadora resulta, de todas maneras, el reverso vivificador de la decadencia: el imperio tenebroso del destino queda eclipsado por las resplandecientes figuras del arte, éstas se apoderan del producto de la enfermedad y convierten la dolencia en salud. En el mundo del arte, la vida decadente se presenta circundada de una aureola superior, afirmada y ensalzada (13). Canta el arte la fugaz impresión de lo grandioso que labra la voluntad, deja en el silencio el agotamiento que la corroe (14).

¿Qué diremos, entonces, de lo que se nos presenta como "extraño" y "oscuro"? Antes de viajar a la muerte, Aschenbach la ha alucinado. La imagen evocada por la presencia del "hombre de tierras remotas" no es manifestación de la belleza, claro está, sino su reverso, aquello que causa desagrado y rechazo a un espíritu refinado como el suyo. Imagen de lo primitivo, de la selva, aquel espacio exuberante donde el hombre digno, liberado de toda constricción social, retorna a una inocencia propia de animales rapaces. Imagen que anticipa a Venecia: en una y otra alienta la peste, la muerte. Hacia ella, con innato impulso, marcha el artista.

Lo supuestamente extraño, "el enemigo del espíritu digno", no constituye, a fin de cuentas, algo nuevo, dado a luz por especiales circunstancias, sino lo más propio del artista, la intimidad vuelta extrañeza por la negación, el velado sustrato del dolor y conocimiento sobre el cual reposan belleza y dignidad. La contemplación de la belleza libera recuerdos y sensaciones que perturban; el espíritu se colma de melodías, pero pierde el dominio necesario para darles forma. Cuando emerge aquel sustrato, como confusión de elementos que rechazo toda forma, cuando el espacio inmenso y tenebroso vela y borra la imagen del sol mecida en la mirada, esa emergencia constituye a dignidad y belleza como apariencias, recursos, diremos, de un actor.

El camino de la actitud digna a la actitud decadente es recorrido verticalmente. El desarrollo del artista consiste, en principio, en el progresivo ascenso hacia la actitud digna (15),

el acceso al poder y a la consideración de las gentes. Pero tal ascenso toca alturas donde todo movimiento se hace imposible: elevado a la categoría de maestro, el hombre maduro niega y rechaza el conocimiento (16). Esa decisión paraliza, labra el laberinto donde el genio, febril, se desorienta para siempre. Sobreviene, final, fatal, el profundo descenso, "en sumisa obediencia a su destino", no sólo en el vacío sino también en el dolor, ya conocido, congénito, pero agudizado por la iluminación (17).

El arte puede desdibujar el horror de la existencia. Sin embargo, la fatalidad a la que está destinado el artista nunca es conjurada: el mismo desarrollo del "genio" desarrolla, a la vez, la decadencia física y moral. La salud, insiste Mann, resulta incompatible con el talento: éste se afina a costa del debilitamiento corporal (18). Y las emociones vividas a través del arte agobian; bajo la frente a Aschebach pasan grandes tormentas, sus ojos miran cansados tras los lentes. El arte es una guerra, un esfuerzo aniquilador para quienes no lo resisten...

NOTAS

(1) El término procede del lenguaje de los alpinistas: "... usado hoy para expresar un juicio moral y espiritual, designa la situación en que se encuentra un escalador de montañas, que llegando a una altura culminante no puede ya moverse más ni hacia adelante ni hacia atrás, hallándose perdido" (T. Mann, "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia", en Eco N° 60, Bogotá, 1965).

(2) Cf. T. Mann, **La muerte en Venecia**, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 65.

(3) Cf. T. Mann, "Tonio Kröger" en **Mario y el mago y otros relatos**, Hyspamérica, Buenos Aires, 1983, p. 83.

(4) **La muerte en Venecia**, p. 85.

(5) **Idem**, p. 85.

(6) **Idem**, p. 56.

(7) Cf. para lo que sigue **Idem**, pp. 127-30.

(8) Cf. Friedrich Nietzsche, **El nacimiento de la tragedia**, Alianza, Madrid, p. 235.

(9) T. Mann, **La muerte en Venecia**, p. 129.

(10) Cf. "Tonio Kröger", op. cit., p. 89.
- **Doktor Faustus**, Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 105.

(11) "¡Ah, la literatura es la muerte! ¡Nunca comprenderé cómo uno puede estar dominado por ella sin odiarla amargamente! Lo último y mejor que es capaz de enseñarme es lo siguiente: concebir la muerte como una posibilidad de llegar a su contrario, a la vida" -T. Mann, carta a H. Mann (1901). Citado por R. Karszt en **Thomas Mann, historia de una disonancia**, Barral, Barcelona, 1974, p. 72.

(12) T. Mann, **La muerte en Venecia**, p. 89.

(13) **Idem**, p. 22.

(14) La obra, en efecto, tiene la ambición de hacer creer que no ha sido hecha, sino que ha nacido y surgido como Pallas Atenea. Al borrar las huellas del trabajo, la forma humilla lo moral: pero este esfuerzo de la voluntad tiene, precisamente, como objetivo la creación de tal apariencia, la del genio de inspiración súbita e incontenible.

(15) T. Mann, **La muerte en Venecia**, p. 23.

(16) **Idem**, pp. 23-24.

(17) T. Mann, **Doktor Faustus**, pp. 340-341.

(18) T. Mann, **Doktor Faustus**, p. 110.

Analia Montes y Sonia Yerbara

**GARGANTUA Y PANTAGRUEL:
LA DEFLAGRACION DEL GENERO.**

Et ici mainctenons que no rire, ains
boyre est le propre de l'homme.

Gargantua y Pantagruel, L. V.

Usar la metáfora hidrópica para nombrar el trabajo que el texto de Rabelais opera con el repertorio de los géneros tradicionales parece casi forzoso: Pantagruel es el rey de los Dipsodas que en su etimología griega significa "sedientos".

La tradición, espacio de inscripción y herencia memorial de los textos, funciona en **Gargantúa y Pantagruel** a la manera de un alimento vorazmente incorporado. Los géneros, en tanto ficciones convencionales (1) que vehiculizan la tradición se adscriben a un saber y a una práctica, a un arte en el sentido escolástico medieval: artefactos pasibles de ser engullidos.

En el cambio de saciar la sed el texto reclama y reivindica una libertad que consiste en recurrir a moldes existentes, "tragándose" desde meras figuras de elocutio hasta géneros rígidamente codificados; apropiándose de formas antiguas como el enigma, medievales como el fatras y el rondeau,

contemporáneas como el coq l'ane y la utopía. Confluencia y entrecruzamiento que a partir de Bajtin -y de Kristeva- tiene un nombre y una positividad: Discurso del carnaval.

La escritura de Rabelais, un trabajo de **jongleur** (juglarmalabarista), en el manipuleo y montaje de las formas convoca otro trabajo: una lectura que se asume como juego y como tal se permite recortar sólo dos géneros (utopía-rondeau) y nombrar con la hidropesía su especial funcionamiento en el texto.

Topos y U-topos: la dilapidación del sentido

Leer la utopía -un género típicamente renacentista y que durante más de dos siglos gozó de gran prestigio- en el texto de Rabelais es como recoger los desechos de un banquete. Rasgos e ideogemas genericos, citas puntuales, reminiscencias, recurren como obstinación pero por completo desarticulados y fragmentarios.

Una ambigüedad inicial, utopía/Utopía -el género/el texto (2)- inaugura una serie inacabable. Utopía se llama el reino de los gigantes en Pantagruel, espacio cuya representación, lejos de ser acabada y estar cuadrada por un discurso descriptivo, resulta escamoteada por hazañas guerreras, banquetes y trofeos que dibujan un espacio propicio para la parodia de otro género, la épica. El motivo del "viaje por mar", necesario para destacar el aislamiento geográfico que permite, con otros temas, construir la clausura del mundo utópico, se arma como estilización de la narración de Moro: sobre un itinerario real-histórico (el de Américo Vespucio en un caso, el de Vasco da Gama en otro) se imprime el itinerario fantástico.

El mito de la Edad de Oro también "alimenta" como topos literario a **Gargantúa y Pantagruel**. Está emparentado al género utópico aunque se diferencia de él por su situación con respecto al tiempo -se ubica en un pasado irremediamente abolido, se concibe como nostalgia- y al trabajo -lo ignora porque se plantea como anterior a la sociedad. Panurgo lo enuncia de acuerdo con la tradición en el capítulo VIII del Libro III y lo degrada al plantearlo como "un mundo en el que todos presten y todos deban", un argumento más en la delirante "alabanza de los usureros y acreedores".

Reminiscencias del relato de Rafael Hithlodoy sobre la vida de los amaurotes se entrecruzan con la sátira a los gobernantes de la época en el discurso político que va enhebrando los capítulos de la guerra picrocolina en **Gargantúa** (3). La prédica de la no-agresión, del cuidado de la paz, de los peligros de la ambición imperialista es, por lo demás, un tópico humanista: "Realizaremos la hazaña procurando la menor efusión de sangre". Hay, sin embargo, una distancia: es la que va de un discurso descriptivo serio, que puede adscribirse al orden de lo filosófico en tanto se legaliza por los parámetros de naturaleza y razón, a una puesta en acto de ese discurso en un escenario grotesco que llega a desmentirlo. "Gimnasta, aprovechando su ventaja, descendió del caballo, desenvainó la espada y cargó sobre ellos, apaleando, tajando, cortando y matando". De la univocidad a la carnavalización.

El intertexto generico como soporte de los capítulos que arman el mundo de la abadía de Theleme requiere una lectura más atenta. Un detalle inicial, la negación del hermano Juan a dirigir alguna abadía ya existente trae el tema de la construcción a partir de la nada (4). Los tiempos verbales (Modo Indicativo a partir del capítulo LIII) son el anclaje de la descripción "en funcionamiento" y no sólo como programa. El acercamiento del género se completa con el planteo de dos espacios (aquí-allá, Thelemeotras abadías), el uno criticado, el otro "utópicamente"descripto, relacionados por una lógica oposicional ("**au contraire**") que participa a su vez del ideograma del mundo al revés. El lema de Theleme, "Haz lo que quieras", con el grado de optimismo renacentista que conlleva, despliega uno de los parámetros antropológicos que asegura la coherencia última de la ficción utópica: la voluntad se conforma a la naturaleza, a la cual no es ajena la virtud. Sin embargo, la transposición de la ciudad-Estado de Moro en una abadía y la reducción de la comunidad toda a un grupo de aristócratas, cortesanos y hedonistas -sin pasar por alto la propia ambigüedad abadía/corte- provoca una restricción del utopos cuyo efecto no deja de ser degradante.

La irrespetuosidad puede ser mucho mayor aún. En el capítulo XXXII de Pantagruel, Alcofribas descubre, recorre y relata "un nuevo mundo" al mejor estilo de los viajeros

de la época (5). Un mundo en la boca del gigante, lugar -como ha señalado Grüner- de la nutrición, de la expulsión y de la risa. Lugar propicio para que el ideogema fundante del género se invierta. La diferencia y oposición entre los dos espacios (aquí-allá, mundo nuevo-mundo viejo), que funciona como principal vehículo de la finalidad crítico-reformista de toda utopía, de todo viaje imaginario, se transforma en una relación especular signada por la carnavalización. "Todo igual que entre nosotros".

Inversión paródica de las pautas centrales del género utópico. Efecto de cuestionamiento y degradación de su "finalidad". Todo didactismo, toda crítica, toda teleología encuentra siempre, en algún lugar del texto de Rabelais, su neutralización lúdica.

La inscripción desmembrada y ambivalente exhibe el típico proceso textual de absorción, transformación y expulsión de los restos del género. Barthes dice que la utopía proviene del sentido y lo pone a andar, que por ella el discurso sobre lo real se hace posible. En *Gargantúa y Pantagruel*, la escritura se come a la utopía y regurgita un texto donde el sentido no puede anclar establemente en ningún paradigma. Convocatoria y dilapidación del sentido.

"Tomadla, no": la impertinencia del rondeau

El uso del rondeau, una forma de versificación relativamente estable y cerrada que se adscribe a la retórica de la poesía oficial, se generaliza entre fines del siglo XV y primera mitad del XVI manteniendo como principal constante el estribillo entre estrofas.

En los tres rondeaux que aparecen en *Gargantúa y Pantagruel* (capítulo XIII, L. I; capítulo XXII, L. II; capítulo XXI, L. III) el estribillo, en tanto **incipit** y **refrain**, funciona anafórica y catafóricamente. Así, en el poema del capítulo XXI (Panurgo toma consejo de un viejo poeta francés llamado Raminagrobis) el estribillo "Tomadla, no", por su extremada condensación métrica y semántica, se impone como eje de lectura. Es llave y efracción: violencia en la apertura.

Inserto en un rondeau estructurado en base a tropos de oposición, viola la identidad del signo y el silogismo

aristotélico. En la yuxtaposición de dos imperativos semánticamente opuestos se subvierte una posible lectura de los efectos verbales. Violencia que se reescribe como con-fusión de registros (6), en el rondeau del capítulo XXII de *Pantagruel*, y como inscripción de una forma y su absoluta degradación, en el del capítulo XIII de *Gargantúa*.

Figura de la antítesis que ya no es maquillaje ni máscara del "verdadero sentido de las palabras" (Dante) sino denuncia de la contingencia de la articulación del significante con sus efectos de sentido, a la par que de-velamiento de la relación que la escritura de Rabelais entabla con los géneros tradicionales. Y entonces resulta tentador nominar el objeto directo del estribillo:

"Tomadla (tradición), no la toméis
su vida y su muerte anhelada".

Si en el rondeau del capítulo XXII de *Pantagruel* ("Cómo Panurgo hizo a la dama parisien una cosa que no fue muy de su agrado") el campo lexical aparece en algunos versos emparentado, sin ambigüedad, al registro del canto cortés en la demanda de amor (**dame, belle, amy, cuer, ard, estincelle, beaulté,**) y en el lamento de amor (**rebelle, chasser, sans espoir, déplaisir, querelle, quiers**), en los designativos de la mujer, en cambio, remite religiosamente al aspecto físico y satíricamente al aspecto moral. Ambivalencia fuertemente señalada por el calembour -resaltado por su ubicación en el lugar privilegiado de la rima- **ma querelle** (mis penas, mis quejas); y **maquerelle** (proxeneta, mujer que dirige un prostíbulo); elementos homofónicos que pueden ser leídos como lamento o como insulto y que remiten a dos campos semánticamente diferentes.

En la composición lexical del gran cortés (y algunos poemas son fuertemente eróticos) el lexema que aparece con mayor frecuencia es **amor**, mientras que en este rondeau es el gran elidido. Vacío que es llenado por un retorno paródico del registro de la demanda: el objeto del deseo es la **combrecelle**, la caída, la voltereta, la posesión sexual. Y esta sustitución del lenguaje elevado del **fine amour** por el lenguaje vulgar es inaudita e inaudible.

Lo inaudible del rondeau es de larga data. Hace tiempo que ya no se canta. Por imperio de la letra impresa resuena

de otra manera. ¿Cómo 'escuchar' el calembour?.

Lo inaudito del rondeau es que esta forma ya cerrada y lo suficientemente codificada aparezca como género carcomido y degradado desde su propio interior por el poder y la fuerza de un contenido no **registral**. Así, en el rondeau del capítulo XIII (Cómo Grandgousier conoció el ingenio maravilloso de Gargantúa por la invención que éste hizo de un limpiaculos") todo el campo lexical ha cambiado de registro y ha sido transferido al campo puramente escatológico (**en chiant, trou d' urine, trou de merde**). Traspaso de registro que hace surgir el efecto grotesco y obscuro a la par que obtura el "buen sentido".

Ausencia de conveniencia. Si la "conveniencia" es la concordancia entre "la gravedad del sentido, la nobleza del canto, la sutileza de la armonía y la excelencia de los vocablos" (Dante **De vulgari eloquentia**) se diría que este rondeau no sólo es inconveniente sino que está marcado por su profunda **impertinencia**. Impertinencia que dice el hiato abierto entre la forma (el género) y el sentido "correcto".

Eclos de la tradición del género sepultados por (en) la letr(in)a.

Las formas pueden ser aisladas pero sin perder la vista que, en el entramado de su confluencia, no hay convergencia que puede fundar una unidad. El texto las traga, elabora y expulsa en un estallido irradiante. Deflagración del género en la regurgitación que conlleva además una explosión de la moral -de las prescripciones retóricas- en tanto el género es una de las tantas máscaras con que se inscribe la Ley en el texto.

NOTAS

1. ZUMTHOR, Paul, **Le masque et le lumiere**. Paris, Seuil, 1978. Pág. 180: "No comprendo el término, ampliamente discutible y discutido,

de **género** en el sentido normativo que le es a menudo todavía atribuido. Denota sobre todo, en mi intención, un modo de programación, un "sistema modelizante", en el sentido en que lo entiende Lotman, estructurando el sentido: una forma global, una **ficción** convencional, que existe como tal fuera del texto pero que, cuando se realiza en discurso, integra a un conjunto sociocultural dotado de significancia propia, la serie de enunciados que constituyen el texto".

2. Thomas Moro publicó **Utopía** en 1516, dando el nombre al género que, sin embargo, reorganiza materiales de larga data: **República** de Platón, motivo de la Edad de Oro, del Edén judeo-cristiano, del Otro Mundo céltico, etc.

3. Notablemente los capítulos XXVIII, XXIX, XXXI, XXXII, XXXIII, XLVI y L.

4. Los rasgos que caracterizan a la utopía como género han sido tomados de Pierre-Francois Moreau, **Utopía: derecho natural y novela del Estado**, Bs.As, Hachette, 1986.

5. El esclarecedor análisis de Erich Auerbach (**Mimesis**, FCE, 1959) fue el punto de partida de estas observaciones.

6. ZUMTHOR, Paul en **Essai de poétique médiévale**, Paris, Seuil, 1972, define así el "registro": "complejo de motivaciones, de probabilidades lexicales, retóricas, incluso sintácticas, sistema de equivalencias, el **registro** constituye el fundamento de la palabra poética del trovero (...) el conjunto lexical, por más que resulte difícil definirlo y delimitarlo, constituye un caso extremo de formalización de la tradición".

BIBLIOGRAFIA

- RABELAIS, F. **Gargantua**, Paris, Gallimard (Folio), 1985.
Pantagruel. Paris, Gallimard (Folio), 1985. **Gargantúa y Pantagruel**. Bs.As. CEDAL, 1981.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**, México, FCE, 1959.
- BAJTIN, Mijail. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de F. Rabelais**. Barcelona, Barral, 1971.

BARTHES, Roland. **Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica.** Barcelona, ed. Bs.As, 1982. **Roland Barthes por Roland Barthes,** Barcelona, Kairos, 1978.

GARCIA, Germán. "El oximoron barroco", en **Diwan** 8/9. Barcelona, mayo 1980.

GRUNER, Eduardo. "El festín de la letra. A la manera de Rabelais", en **Sitio** N°1, Bs.As, julio 1982.

KRISTEVA, Julia. **Semiótica,** Madrid, Fundamentos, 1981.

MOREAU, Pierre-Francois. **La utopía: derecho natural y novela del Estado.** Bs.As, Hachette, 1986.

MORO, Thomas. **Utopía,** Bs.As. Hyspamérica, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale.** Paris, Seuil, 1972. **Le masque et la lumière.** Paris, Seuil, 1978.

Rubén Biselli

EL LUGAR DEL GENERO EN LA TEORIA FORMALISTA DE LA EVOLUCION LITERARIA

Notas sobre "Avanguardia e tradizione"

"El problema más difícil y el menos estudiado, el de los géneros literarios..." Tinianov, **Sobre la evolución literaria**

"¿Qué es la literatura? ¿Qué es el género?. Todo manual de teoría de la literatura que se respete, empieza necesariamente con estas definiciones". De esta manera, según el recurrente gesto formalista de delinear enemigos e instaurar la polémica, comienza Tinianov "El hecho literario", uno de los textos canónicos de la teoría formalista de la evolución¹. Ahora bien, seccionando la doble interrogación de los manuales que Tinianov denosta, rearticulando los términos que la componen y desplazándolos por éste y otros textos formalistas, otra pregunta toma forma: ¿cuál es el lugar del género en la teoría formalista de la evolución literaria?

Esta pregunta reivindica filiaciones diversas. Una nos llevaría a inquirir sobre la cualidad diferencial de esta teoría en el tratamiento de un problema presenta como tal en todos los intentos de leer la literatura en clave diacrónica, desde el Romanticismo a la Estética de la Recepción. Otra, a sospechar cierta dificultad en la asignación de un lugar preciso

para el género entre las diversas nociones y conceptos operativos que la teoría propone.

Nos interesa por el momento la segunda opción. ¿En qué consiste, pues, esa dificultad? Por un lado, el género juega en la teoría funciones diversas que, lejos de complementarse, instauran una tensión: unas hacen a las estrategias persuasivo-polémicas de la misma; otras, a la lógica evolutiva que postula. Por otro, la importancia que se le otorga es dispar: mientras los artículos "teóricos" no asignan al género un lugar privilegiado, aquéllos en los que Tinianov escribe sobre autores o épocas particulares de la literatura rusa no están lejos de imponerlo como protagonista de la evolución literaria. Es como si en el género se jugara un desfasaje -no por cierto el único, pero sí el más perceptible- entre las lecturas que Tinianov hace en la literatura rusa y de la literatura rusa, y el minucioso sistema de conceptos operativos que el formalismo pretende imponer como soporte universal de esas lecturas.

Seguir las pistas de ese lugar molesto -intentando desplegar esa molestia y no anularla tras una coherencia sin fisuras que la teoría no posee- es lo que intentaremos en el comentario de algunas citas de Tinianov.

- I. "No reconocemos el género y todavía en aquella obra se conservaron algunos rasgos que fueron suficientes para que también este "no poema" fuese un poema: no los rasgos "fundamentales", no los rasgos "importantes" del género, sino aquellos secundarios, aquellos que están como sobreentendidos y que parecen no caracterizar de modo alguno al género". **El hecho literario**, p.2

Primera tarea que una teoría de la evolución literaria pretende darse y de la cual quizás **Sobre la Evolución Literaria** sea el programa: limpiar el campo "heteróclito y confuso" de la historia literaria, reapropiarse de sus conceptos no para destruirlos sino para otorgarles un nuevo lugar previo despojo de algún lastre. El lastre del que la noción de género debe liberarse para entrar en los dominios de la diacronía literaria, es el lastre de la **esencialidad**. Por esta jugada, el género es puesto

en correlación tanto con la noción de **hecho literario**, en la que una "esencia" de la literatura ha perdido ya sus privilegios, como con la díada **forma-función** que en el caso del género suele desplazarse hacia el problema nominación-función². No se trata solamente de reconsiderar un fenómeno mal comprendido en el marco teórico que se intenta reemplazar: reproduciendo el gesto de Shklovski y Tinianov suponen el motor de la evolución literaria, lo central **debe** ocupar un lugar periférico. Investido por la historia literaria de un prestigio no menor que el de la categoría de autor, el género -al igual que aquél y como con respecto a aquél no sin ambigüedades- **debe** ser reducido por la teoría formalista de la evolución (como veremos sólo en sus explicaciones programáticas) a la inanidad de los rasgos secundarios, a aquéllos estrictamente necesarios, -por su inutilidad misma quizás- para garantizar su percepción o más bien, la correcta asignación de un nombre.

- II. "... para las generaciones posteriores la peculiaridad de esta correlación desaparece, tema y estilo son sentidos como independientes: desaparece, de esta manera, la percepción del género". "La cuestión de Tiuchev" en **Avanguardia e Tradizione**, p.119).

Es conocida la importancia que la noción de "perceptibilidad" adquiere en los textos formalistas. Interés central de varios estudios sobre el Formalismo, su papel en la teoría evolutiva ha sido más criticado³ que analizado el conjunto de conceptos operativos que pone en movimiento. El género no es por cierto el menos decisivo: ¿Pues cómo **percibir** (en el sentido formalista de la palabra) las nuevas correlaciones que un principio constructivo impone, sin el horizonte tornado hábito sobre el que se recorta el nuevo fenómeno? ¿Y qué es ese horizonte que desaparece, así como aquel que se forma si no un género o la forma que un género ha adoptado en un sistema determinado, según las relaciones entre factor constructivo y material que supone? ¿Puede acaso algún factor de la obra tornarse perceptible, integrar nuevos agrupamientos perceptibles o dejar de pertenecer a ellos, sin las normas de perceptibilidad que sólo en el género se conforman o se quiebran?

III. "El dominio del "estilo medio" se afirmó en la lírica con la eliminación de la oda (...) y en la épica con la eliminación de la epopeya. Dominaba el cuento, el poema narrativo ligero" ("Pushkin" en **Avanguardia e Tradizione**, p.76).

Según las tesis de Tinianov-Jakobson del '28 que "canonizaron" una versión del sistema literario, éste se conformaría fundamentalmente en la articulación de obras (presentes o pasadas, nacionales o extranjeras)⁴ según una jerarquía determinada. ¿Qué sucede entonces en los trabajos concretos de crítica, o bien en ese arsenal persuasivo que conforman los ejemplos, que no son las obras las que protagonizan los sistemas, sino los géneros? ¿Por qué no son las obras sino los géneros (o las obras tomadas como ejemplo de géneros) los que se reorganizan triunfan o desaparecen cuando un principio constructivo se impone?

También aquí el género desborda desde los trabajos concretos de crítica de Tinianov, la caracterización que el Formalismo hizo en los trabajos teóricos "puros" de su lugar en la dinámica evolutiva. ¿Pues no hay acaso que pensar no contra Tinianov, sino desde Tinianov que sólo el género en tanto que combinatoria abstracta de rasgos puede formar parte de ese juego de diferencias que la noción de sistema impone como semiosis? ¿Acaso puede actuar el principio constructivo que reorganiza aquello que precisamente define para los formalistas al género (relación tema-estilo, metro-semántica u otras similares) directamente sobre una obra sin que ésta se inscriba por ese mismo movimiento como ejemplo de género pasado o por venir?

IV. "Ruslán y Ludmila produce una revolución en el sistema de los géneros de la poesía rusa"

"Los Zíngaros sobrepasó los límites del poema como género".

("Pushkin" en **Avanguardia e Tradizione**, ps. 77 y 90)

El desé de "cientificidad" que la teoría proclama se bifurca en dos direcciones. Si por un lado hurga en las literaturas

nacionales para buscar (o inventar) las leyes que transformándolas en estructuras conjurarían los riesgos del azar, por otro se embarca en reconstrucciones arqueológicas que, posibilitando establecer el "valor evolutivo" de una obra, conjurarían esta vez el azar de las lecturas.

Estrategia fundacional de la teoría, la búsqueda del valor evolutivo permite al Formalismo instaurar la homogeneización del campo y superar la confusión de objetivos de la historia literaria. ¿Pero qué es el valor evolutivo? Sin duda la "verdadera" ubicación de una obra en el sistema al que pertenecería; ubicación que a su vez sólo puede ser establecida en relación con otras obras, en un corte sincrónico. Pero esto no permite solucionar la cuestión del valor "objetivo" de una obra en el devenir diacrónico. En los trabajos críticos concretos, en cambio, una solución parece esbozarse y, también en este caso involucra al género: ¿pues qué es el valor evolutivo de una obra si no la relación que entabla con los géneros del sistema? ¿Acaso no postula el Formalismo una axiología evolutiva que encumbra a aquellas obras que imponen un género, que lo superan o que lo modifican, posibilitando así la evolución de la serie? Sólo despojada de aquello no relacionado con su importancia genérica, ú olvidándolo, puede la obra ocupar su lugar evolutivo.

V. "Antes que nada, se perfila el principio constructivo contrapuesto, éste se delinea sobre la base de **resultados "casuales", de errores**. Así, por ejemplo, durante el dominio de la pequeña forma (en la lírica el soneto, las cuartetas, etc.) un resultado "casual" de este género podrá ser una organización cualquiera de sonetos, de cuartetas en **un conjunto**. Pero cuando la pequeña forma se automatiza, **este resultado casual** se refuerza, y el **conjunto**, en cuanto tal, es reconocido como construcción: es decir, nace la gran forma" (**El hecho literario**, p.10)

¿Quién es el agente de ese error que desencadena o más bien posibilita el proceso evolutivo? La imagen formalista de la evolución oscila entre un devenir regido por leyes estructurales que prescindirían de todo actor concreto y una evolución accidentada en la que escritores y lectores jugarían ciertos

roles elementales; unos, ya actuando casi a ciegas en la generación de errores serían las bases de la evolución futura, ya como técnicos trabajando en las tensiones entre factor constructivo y material; los otros percibiendo, reconociendo o sintiendo como automatizadas ciertas génesis, ciertas relaciones.

Podría pensarse, quizás, que ambas visiones se conjugan, según algunos fragmentos formalistas como el que comentamos, en un sutil entramado del azar de la acción y del destino que impone la estructura. Más allá de eso, optemos por una o por otra de las versiones, o por la conjunción de ambas, algo, sin embargo, permanece invariable: es en los géneros (y produciendo géneros) donde se ejercen las fuerzas evolutivas. En el devenir de los géneros, en sus desmoronamientos, en sus transformaciones, ya "no por sucesión, sino por corte", se diagramaría la evolución.

VI. "En este caso resultan inciertos no sólo los **límites** de la literatura, su "periferia" y sus zonas de frontera; aquí se trata, en rigor, del "centro" (...) estos nuevos fenómenos van a establecerse justamente en el centro y el centro se transferirá a la periferia". (**El hecho literario**, p.4)

"... Pushkin, lenta pero rigurosamente, hacia el fin de la actividad literaria se encaminaba hacia una vasta apertura de los confines de la literatura" (**Pushkin**, en **Avanguardia e Tradizione**, p.114)

Se ha afirmado sobre el modelo de evolución literaria que el Formalismo postula, que diacronía no es historia. Se ha aludido con ello tanto a una cierta incapacidad de la teoría para pensar el cambio más allá de una nueva combinación de elementos preexistentes regida por una lógica invariable, como a la obstinación formalista en pensar la imposibilidad de cualquier influencia sobre la serie literaria que no fuese mediada por sus leyes internas.

No se ha reparado, sin embargo, en que la teoría de la evolución formalista implica en primer lugar una negación de la lógica temporal de la historia literaria y su sustitución por un

juego de relaciones especiales que instauran un modelo topológico de la evolución.

La evolución de una literatura nacional deviene para el formalismo el relato de desplazamientos direccionales, de instauración y ruptura de fronteras, de acercamientos y alejamientos con respecto a algún centro, de delimitación o apertura de espacios (¿acaso no se siente como "falla", no por cierto menor, la falta de precisiones en la delimitación de ese espacio teórico que es el sistema?). Ahora bien, ¿no habría que buscar allí el justificativo de ese lugar privilegio que el género ocupa, quizás a pesar de la teoría misma, en las lecturas en clave evolucionista?. ¿Acaso el sistema de géneros, que todo género ocupa, quizás a pesar de la teoría misma, en las lecturas en clave evolucionista?. ¿Acaso el sistema de géneros, que todo género implica por la sola razón de su reconocimiento como tal, no es precisamente una distribución de territorios, una asignación de parcelas, no por provisoria menos contundente?. ¿No es acaso la función del género marcar fronteras frente a la atopicidad de la obra?. ¿Acaso, por último, no son rasgos "genéricos" (ya de forma, ya de función) los que permiten superar las constricciones temporales y **acercar**, por ejemplo, el siglo XVIII al siglo XX, Jlebnikov a Lomonosov, Maiakovski a Derzavin?⁵

VII. "El género nace cuando se da la necesaria fusión entre la dirección de la palabra poética, que se ha venido delineando dialécticamente y el tema..." (**La cuestión de Tiuchev**, en **Avanguardia e Tradizione**, p.119)

Para terminar este recorrido por los textos de Tinianov, quisiéramos regresar a las relaciones entre azar y necesidad que esta cita supone. Como ya vimos, la teoría no resuelve por completo las problemáticas relaciones entre azar y estructura: la hipótesis de los caminos virtuales, numerosos pero finitos entre los que la evolución elegiría el suyo, o más bien sería llevada a hacerlo, para ser la solución adoptada. Ella implicaría momentos aleatorios pero precisos en los que el azar, transmutándose en necesidad devendría acontecimiento: el nacimiento de un género se impone, pues, como uno de esos momentos privilegiados.

NOTAS

1. Los textos a partir de los cuales hemos reflexionado sobre la teoría formalista de la evolución literaria son los siguientes:
 - a. Tinianov, Iuri: **Avanguardia e Tradizione**, Roma, Dedalo Libri, 1968 (Traducción literaria de Arcaisti i Novatori).
 - b. Tinianov, Iuri: **El hecho literario**, artículo del libro anterior, traducción de circulación interna.
 - c. Tinianov, Iuri: "Sobre la evolución literaria" en **Teoría de la Literatura**, AAVV., México, Siglo XXI, 1980.
 - d. Tinianov, Iuri y Jakobson, R., "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", incluidos en Idem.
2. Cfr. "Sobre la evolución literaria", art. cit., p.94-95.
3. Cfr. Medvedev, Pavel: **El método formal**, Roma, Einaudi, 1975.
4. Cfr. "Problemas de estudios literarios y lingüísticos", art.cit..
5. Cfr. "Intervalo", en **Avanguardia e Tradizione**, op.cit., pp.239-270.

Laura Vilariño y Lelia Area

ENTRE LA TRADICION Y EL OLVIDO

La reflexión sobre el género no es independiente del horizonte teórico en que se inscribe y del dominio ideológico desde el que se la encara.

El campo de la lógica y el de la palabra, han sido los lugares privilegiados para constituirlo como categoría. Género y diferencia específica articularon los modos de definición y descripción desde la lógica aristotélica, expandiéndose a las distintas áreas de saber. En el campo del lenguaje, el ordenamiento por esencia y accidente, así como la misma noción de concepto -que tiende a borrar la diferencia para constituirse sobre una abstracción de la identidad- actuaron como continente apropiado para el desarrollo histórico del género como arquetipo. Géneros discursivos y géneros literarios operan como principios de clasificación de un material de por sí heterogéneo. Esta categoría respaldó siempre a todas las poéticas en sus intentos de establecer series, sistemas y tipologías.

La representación ha sido y es la exigencia previa de toda poética; construir un real llamado literatura, reclamarle una especificidad que -a modo de esencia- lo justifique. Así, construido el cuerpo, se ha procedido a delimitar orgánicamente sus partes, donde cada una de ellas permite ver el funcionamiento del todo, pero como parte adquiere

una independencia que le permite a su vez ser pensada como un todo con su propia especificidad.

Mediante este aparato descriptivo se encuentran ciertas propiedades que hacen de los géneros y de la literatura misma un representable: univocidad, regularidad, permanencia. De este modo, las poéticas someten a la literatura al principio de lo mismo y de lo repetible (o lo repetible de lo mismo), como afirma Barthes respecto del estructuralismo: "ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura".

La diferencia en este campo queda reducida al intervalo entre dos o más términos que constituyen la serie que funda la mismidad del género. La identidad es el punto axial de un sistema gradual que va de la semejanza perfecta a semejanzas menores, y donde la distancia de los términos respecto del eje contribuye -en su mayor grado de abstracción- a la constitución del género como arquetipo.

En su intento de alejarse del pensamiento formalista, Mijail Bajtin funda su poética histórica en la noción de género. Ya Tinianov había recurrido a esta categoría para explicar el mecanismo formalista de evolución, pero en la teoría bajtiniana el género reviste una particular manera de operar sobre la literatura.

El dialogismo y la polifonía, que tan puntualmente trabaja en Rabelais y Dostoievsky, se sostienen sobre el postulado de un otro discursivo que determina a todo enunciado. Este otro toma a veces el carácter de una voz, de un sujeto, y otras veces se presenta como cadenas de voces, que llevadas a una escala macrohistórica constituyen los hilos conductores de la evolución literaria. No como una pasiva inscripción del enunciado literario en una serie, sino como una irrupción de la cadena en el origen mismo del enunciado, puesto que el género se presenta constituyendo un campo de percepción y de representación en función de ciertos valores. El género es la matriz arcaica donde se representa el mundo.

Bajtin piensa al género como memoria, como el otro que se inscribe en un enunciado determinado, y agrega "no la memoria subjetiva del autor, sino la memoria objetiva del género".

¿Cómo entender esta memoria si no es en la serie de términos operativos, por no llamarlos categorías, que recorren los trabajos actuales?

Memoria, archivo, cadena, huella, olvido, horizonte, represión: si bien todos ellos, como el mismo concepto de género, tienen su historia, es innegable el aporte de dos campos del saber para su emergencia y transfusión en la reflexión contemporánea: el psicoanálisis y la cibernética. Es importante señalar el carácter metafórico que intentan sostener y de allí las dificultades para circunscribir sus límites. Así Bajtin fue leído desde el psicoanálisis y desde la sociología, y ambas lecturas se sostienen en el poder evocativo de las nociones que pone en juego (otropolifonía-memoria).

Si bien todo proceso de consolidación teórica lleva en sus inicios un alto grado de metaforicidad hasta constituir sus categorías, el saber contemporáneo se caracteriza por la lucha contra lo que Barthes llamó el fascismo de la lengua, por un trabajo con y contra el lenguaje.

Bajtin intentó liberar a la poética de la sujeción a sistemas formales, y esta noción de memoria sostenida sobre lo efectivamente dicho o escrito actúa como un lugar de depósito de improntas (tono, evaluación social, cargas semánticas) que por medio de una articulación cronotópica funciona históricamente imprimiendo al texto artístico una completud constitutiva pensada como exhaustividad, fundante en la teoría del género. Esta sería una forma particular de construir y hacer completa esencial y temáticamente una entidad unitaria y no de concluir la positivamente. Esta forma particular es histórica porque cada época tiene, en el horizonte ideológico, su centro de valores privilegiados que se convierte en el principal determinante de su escritura.

La completud se plantea como la característica que distingue el arte de los otros campos ideológicos. Así, cuando en un enunciado, sea cotidiano, científico o filosófico como por ejemplo uno de Nietzsche o Shopenhauer se introduce algún tipo de completud, este adquiere un carácter "semi-artístico". He aquí otro de los lugares donde la teoría de Bajtin se distancia del formalismo que considera este tipo de enunciados formando parte de series vecinas.

La memoria del género no consiste en una serie cronológica o historicista ni en un eje que intente borrar diferencias con el fin de dar coherencia y homogeneidad

a un campo de por sí heterogéneo; se trata de una matricialidad perceptiva que se impone al sujeto desde un determinado estado de la discursividad. El género como canon corresponde a determinados momentos históricos; el inacabamiento propio de la novela moderna y su contaminación a zonas vecinas nos sitúa en un proceso de anticanonización.

La noción de cronotopo intenta atacar la identidad a priori del género, mantiene la diferencia histórica de la escritura pero también la diferencia histórica de la lectura. El inacabamiento que Bajtin postula como categoría de análisis es lo que simultáneamente subyace en su teoría. El **cronotopo** podría pensarse como el conjunto de medios y objetos de representación correspondientes a distintos estados (horizontes) perceptivos (discursivos) cuya operatoria sería la de fundir la lejanía en términos de espacio y tiempo con la actualidad a través de la evaluación social.

El pensamiento pos-formalista de Bajtin libera la reflexión de las taxonomías, pero la idea de representación, anclada ahora en un contexto socio-ideológico, sigue determinando su pensamiento. Esta posibilidad histórica de representación está determinada por los eslabones actuales de la cadena de la memoria. Se podría decir que cada horizonte discursivo recuerdo (actualiza) de su potencial memoria un sistema textual con el que hace cadena y que contribuye a proveer los medios de representación para la nueva realidad representada, pero simultáneamente quita (borra) los medios para aquello que ya no puede ser dicho o escrito, pero que puede retornar a modo de lectura.

La cadena de lo cómico-serio es rastreada por Bajtin desde la antigüedad hasta Dostoievski, señalando sus lugares de emergencia y concentración, pero también los borramiento cuando se canonizan alternativamente los géneros tradicionales. Esta memoria alcanza al mismo Bajtin; el último eslabón de la cadena instituye la serie. Su lectura es la puesta en acto del género mismo, parafraseando a Bajtin diríamos: "el lector ve con los ojos del género".

Es la tensión que los opuestos sostienen sin resolver en síntesis lo que caracteriza la ambivalencia bajtiniana, que se constituye como base del dialogismo y la carnavalización. Y es esa misma tensión la que está constituyendo su lectura, movimiento de protención y retención respecto al estado de la

teoría en su época. Por eso, a la par de los términos operativos difíciles de definir, trabajan conceptos sellados por la tradición que circunscriben el terreno de lo literario (y del discurso en general) a un orden positivizado, que hacen de la teoría una poética: autor, obra, lector, expresión, representación, provienen de la especificidad que aún se le demanda a la literatura, aunque ahora sea histórica y social.

El campo de la palabra, especialmente el de la palabra literaria es un interrogante. Las poéticas son intentos de respuestas que consisten en dar alguna forma a un material escurridizo, incontenible. Es una manera histórica de construir un real sobre un campo que lo excede.

Pero la clausura de los modelos representativos, por lo tanto de las poéticas como tales, ya ha sido señalada desde algunos lugares de la reflexión contemporánea, especialmente en aquéllos cuya relación con el psicoanálisis han marcado un nuevo horizonte del pensamiento. La mirada tiende a dirigirse hacia lo que no se ha dejado contener, hacia el exceso mismo, del cual no se pretende respuesta sino sostenerlo como interrogante.

La reflexión intenta mantenerse a la deriva, dejándose llevar por la palabra que va modificando sus propios límites, que se mueve en un ámbito de pura exterioridad, donde el movimiento total del lenguaje va dándole algunos reflejos que se leen como sentidos y se inscriben en el horizonte discursivo de la época.

Esta apertura del discurso, y por lo tanto del discurso teórico, puede pensarse como inacabamiento (en Blanchot), como diferencia (en Derrida), como rizoma (en Deleuze). Pero cualquiera sea su figura, transporta una ideología que atenta contra la inmanencia necesaria para sostener la identidad, base de toda tipología de los géneros. Desde esta perspectiva, la otredad ya no es relativa de la identidad.

En el ámbito de la otredad como absoluto, Foucault introduce la discontinuidad necesaria para reflexionar sobre el discurso. Discontinuidad del sentido y del tiempo: la enunciación es un acontecimiento en tanto la irrepitibilidad le es esencial.

Los sentidos-acontecimientos corresponden a la lógica del fantasma:

"es necesario dejarlos desarrollarse en el límite de los cuerpos: contra ellos, porque allí se pegan y se proyectan, pero también porque los tocan, los cortan, los seccionan, los particularizan, y multiplican las superficies ..." (*Theatrum Philosophicum*, p. 13).

En esa multiplicidad se recuesta la discontinuidad básica de los discursos.

Para Foucault, las reglas de formación discursiva trabajan en un horizonte constituido como intersección entre la memoria y el olvido.

Si la memoria bajtiniana tenía aún como referente potente el lugar del autor en la constitución perceptivo matricial del género, el **archivo** foucaultiano opera una dispersión de esa positividad: ya no hay verdades preexistentes a la infinita emergencia discursiva.

Entre lo que ya no puede decirse y lo que aún no puede pensarse se abre un campo determinado por una práctica efectiva. Este campo es el archivo de una época, que podría ser tratado en términos de memoria si despojáramos a esta noción de la diacronicidad y sustancialidad que tenía en la teoría bajtiniana.

Para Foucault la memoria es el margen que se abre entre dos zonas de negatividad, de sustracción.

El archivo sólo puede ser definido como una ley: **la ley de lo que puede ser dicho**. Pero como toda ley presenta su costado impositivo. Desde Barthes la podemos leer como **la ley de lo que estamos obligados a decir**. Correspondiéndole a la lengua el lugar del cerco, del límite entre lo decible y lo indecible. Para Foucault la emergencia del sentido como acontecimiento hace ley para la aparición de nuevos sentidos en una época determinada. En esto consiste el archivo: coexistencia de sentidos posibles pero no fijables. Por lo tanto un archivo no es descriptible como totalidad definitiva.

El archivo también es un principio de organización, impide la acumulación amorfa de enunciados y articula los lugares de aparición del sentido. Distribuye la capacidad enunciativa de una época en figuras determinadas por ciertas regularidades que causan efecto de serie o sucesión. Se trata de campos homogéneos de regularidades enunciativas y no de analogías en las formulaciones. La enunciación

es un acontecimiento que no se repite, pero esa singularidad es atravesada por ciertas constantes (lógicas, gramaticales, semánticas y de modalidades).

Vemos que la idea de género no puede sostenerse como un apriori, sino como función de los discursos mismos. Los agrupamientos no les preexisten sino que la ley que los reúne en figuras es del orden de la dispersión (figuras heterotópicas).

"Es por eso que la distinción -dice Foucault- entre "novela", "relato", y "crítica" no cesa de atenuarse para finalmente sólo dejar hablar al lenguaje mismo, a aquel que no es de nadie, que no es de la ficción ni de la reflexión, ni de lo ya dicho, ni de lo nunca dicho aún".

A partir de este juego, se trata de no reducir la diversidad de los discursos a una unidad que los agrupe, sino de verla repartida en figuras diferentes. No unificar sino multiplicar: describir la dispersión, la discontinuidad.

Así, el archivo, "entre la tradición y el olvido", hace aparecer las reglas de una práctica que permite a los enunciados a la vez subsistir y modificarse regularmente", mediando una memoria que no debería ser pensada como una conciencia de decibilidad, sino como traza (en el sentido derrideano del término) que operaría siempre desde una zona de olvido. Es aquí donde se produciría el distanciamiento de la memoria bajtiniana, entendida como memoria consciente, como recuerdo; actualización de una tradición que la lectura de Bajtin recupera en sus lugares de emergencia.

BIBLIOGRAFICAS

Rodolfo Walsh
**CUENTOS PARA TAHURES
Y OTROS RELATOS POLICIALES**

Puntosur

Buenos Aires, 1987, 217 pág.

El lápiz traza dos líneas, verticales y paralelas, en la hoja en blanco: hago de cuenta que figuran un río. En una de las márgenes (la derecha, según el dibujo) tengo un lobo, una cabra, una col. Deberé pasarlos, de a uno por vez, a la otra orilla, siguiendo las reglas del juego: no puedo dejar al lobo solo con la cabra, ni a la cabra sola con la col. ¿Quién no razonó, alguna vez, este juego?. **Transposición de jugadas**, uno de los mejores cuentos entre los aquí reeditados, por primera vez en libro, nos propone, sin que en principio lo advirtamos, razonarlo una vez más.

El juego, advierte Víctor Pesce, en su estudio posliminar, recorre, ya en la construcción, ya en los argumentos, todos estos relatos. Pero el juego, actividad innecesaria e improductiva, destinada a conjurar el tedio y la soledad, al ser predicado de la ficción policial a menudo la disculpa, es decir, la desmerece.

Sí, debemos debemos decir que estos cuentos se proponen como un juego, pero esto, en primer lugar, quiere decir: que están contruídos según las reglas del policial clásico. No el juego que progresa al azar, sino aquel conducido por reglas determinadas, que demanda economía y precisión, donde ningún elemento resulta fortuito, pues todos giran y se reordenan en el movimiento final del relato. Un juego donde el razonamiento equivoca un movimiento (cf. **Transposición de jugadas**) y provoca el crimen que debe resolver. Error necesario para que el razonamiento juegue y la historia merezca ser contada. Aquí, el enigma sigue el desplazamiento del acertijo (cf. supra), superpuesto al dictado por el género: dos juegos que se constituyen con reglas precisas.

Advertimos, por otro lado, el juego de dos historias en los cuentos: una vez planteado el enigma, leemos la historia de la investigación (de acuerdo a la mecánica del género: confron-

tación de testigos, interpretación de indicios materiales, etc.); en sus escansiones, se trama la historia de un crimen. La segunda historia transcurre en la oscuridad: "Yo no ví el brazo que la hizo añicos (a la lamparita eléctrica). El sótano quedó a oscuras. Después se oyó el balazo". (**Cuento para tahúres**). Y permanece en el misterio: mientras no orille la oscuridad, la historia de la investigación se extravía en interpretaciones equívocas, falsas hipótesis. Pues la segunda historia se narra en forma misteriosa: está ligada al sueño (**Las tres noches de Isaías Bloom**), a la poesía (**La sombra de un pájaro**), a lo "monstruoso" (**Simbiosis**). La solución irrumpe por la correcta lectura, lectura de aquellos indicios misteriosos ("la solución del problema -concluye Daniel Hernández, detective- había emanado del misterio de la creación poética"), que dilucida otro misterio (el policial). Los sueños, el poema concluso o inacabado, son hechos que, de por sí, se nos muestran enigmáticos; aquí, inspiran esa segunda historia, haciendo claro lo que apareció como misterioso. El razonamiento trama, entonces, elementos que, al ser declarados, parecieron superfluos, inmotivados. De manera que, antes del esclarecimiento, esa historia ya ha sido contada ("la solución está a la vista"): por una **transposición de jugadas**, pasa al primer plano del relato. Entonces, es necesario leer atentamente, así como lee, por ejemplo, un detective: por ejemplo, Daniel Hernández, ex corrector de imprenta (lector lento, que busca las erratas, las faltas de construcción, lectura de las palabras completas, sílaba por sílaba, letra por letra).

La mecánica del juego resulta accidental, para Walsh, en el logro del cuento: debe diluirse, de alguna manera, en lo que él llama "lo literario". Observar las leyes del género es conveniente, pero decisivo se hace "escribir bien" los argumentos, trabajar a fondo la forma de una idea, aún cuando ello importe caminar por los lindes del género. Así, por ejemplo, Conan Doyle, leído por Walsh (en **¡Vuelve Sherlock Holmes!**, suerte de "ensayo periodístico"): "era, además, un gran escritor, un conocedor profundo de los secretos del idioma, un hombre que había recogido (...) una riquísima herencia literaria". La literatura (policial) es un juego, en todo caso, problemático, o también: ella exige la problematización del juego.

Oswaldo Aguirre

César Aira
UNA NOVELA CHINA
Buenos Aires, Ediciones
Javier Vergara, 1987.

Ni la exigencia realista de verosimilitud -aunque no la desconoce del todo-, ni el gesto narcisista de la autorreferencia -aunque su fuerza la atraviesa aquí y allá- animan la última novela de César Aira, **Una novela china**. En ella, el sentido es menos cierto, la dirección más oblicua. Si el lector se aventura en su recorrido, si se deja llevar por esta narración leve, frágil, discretamente ambigua, se encontrará de pronto en el lugar siempre improbable de la verdadera literatura: allí donde una verdad literaria se enuncia.

Entrelazadas por el relato, en **Una novela china** se narran dos historias que tienen a Lu Hsin como protagonista. Lu es un personaje "ligeramente enigmático", una especie de "falso mandarín", dueño de una inteligencia tan discreta como brillante, que ha conseguido vivir, apartado casi por completo, sin someterse al trabajo, sin sufrir la necesidad de trabajar. La primera historia que protagoniza -ya fue dicho por Alan Pauls en otra reseña- es una historia flaubertiana, semejante a la de **Bouvard et Pécuchet**, copistas de códigos escolares. En ella se narran los sucesivos oficios en los que Lu Hsin ocupa su tiempo, las diversas disciplinas que él ensaya en el decurso de su vida. La serie asombra por la variedad de los elementos que la componen: enseñanza de idiomas; pintura de paisajes; fabricación y venta de pigmentos; escritura y publicación de un manual sobre tinturas; óptica; fabricación y venta de cremas heladas; hidráulica; Educación Pública; periodismo y -al fin- agricultura. Una a otras las artes se suceden sin interrupción, según un movimiento del que no alcanzamos a comprender el sentido. ¿Por qué tanta variedad? ¿Por qué practica Lu cada uno de estos oficios? De seguro no es la ambición

lo que lo mueve: aunque la demanda es grande, vende sus acuarelas y sus helados por pocos centavos; aunque llegan a publicarse varias ediciones, no firma su manual sobre tinturas; aunque -para decirlo de una vez- el éxito sobreviene en todos los casos, Lu Hsin abandona, uno a uno, cada oficio. No parece ser tampoco el deseo de aprender, de formarse en diferentes disciplinas, el motor del movimiento. La historia de Lu no es una historia de aprendizaje, de formación; en ella no hay evolución ni progreso: la excelencia del artista parece estar ya dada, en cada caso, desde el comienzo. **Todo** parece interesar a Lu Hsin, pero **nada** parece ser suficiente para detener su marcha, para capturar su atención definitivamente. Repito la pregunta: ¿qué persigue Lu en esta búsqueda tan apasionada como indiferente?. La falta de una respuesta invita a las conjeturas: acaso Lu Hsin no busca nada; acaso la novela quiera ofrecernos el espectáculo de una búsqueda intransitiva: una búsqueda de nada, desde y hacia nada; acaso, también, la historia de Lu quiera decirnos que lo esencial en una búsqueda no es lo que se encuentra, aquello que necesariamente la detiene, sino el movimiento mismo de buscar. Acaso quiera decirnos menos que eso. Acaso no quiera decirnos nada.

La otra historia que Lu Hsin protagoniza, tan misteriosa como la primera, es una historia de amor. Permítaseme el recurso escolar de dividirla en tres momentos. En el primero, encontramos a Lu enamorado, apasionada y -claro- discretamente, de Bao, la hija adolescente de una montañesa que le vende piedras preciosas. Como conoce a la muchacha sólo de vista y como las montañesas se parecen todas entre sí, el riesgo de confundir a su amada con cualquier otra amenaza siempre a Lu. Por eso, cuando la pasión cede a la razón, no puede evitar que la duda sobre la verdad de su amor se encienda: ¿si Bao es igual a las demás montañesas y el no puede distinguirla de otra, cómo asegurar que es a ella, a ella misma, a quién ama?. La identidad del objeto amado vacila. "Para no extraviarse en sí mismo" (por no saber quién es el otro), Lu se aferra a Bao. Una mañana, sin embargo, a punto de viajar a Pekín, tiene "una idea abrupta". En esa idea que acontece como "una iluminación" Lu funda un plan que ejecuta en el segundo momento de la historia: adopta una montañesa recién nacida, la lleva a su casa, le da un nombre, Hin, y se hace cargo

de su educación y su crianza para que cuando ella alcance la edad apropiada, catorce a quince años, se convierta en su esposa. El relato de esta paideia erótica, animada por el encanto discreto del incesto, ocupa seis de los diez capítulos de la novela. Casi al final del octavo -es el comienzo del tercer momento-, ocurre otro acontecimiento inesperado: de pronto, en forma vehemente, Lu se siente atraído por Yin, su joven colaborador. Un deseo tan a destiempo -porque Hin ya puede entregarse a su matrimonio-, aunque quizás sea una revelación, no puede menos que desconcertar a Lu: ¿es posible que se haya equivocado tanto, que lo que en verdad le está destinado sea un joven y no una joven esposa? La pasión cede nuevamente a la razón: Lu desestima una posibilidad tan caprichosa, y dos años más tarde -años que deja pasar, impasible- envía a Yin a estudiar a Pekín.

Pasan dos años más, y una noche, otra vez de pronto, cara a cara con Hin, Lu llega a saber qué es el amor. "El resto -leemos en el párrafo final- fue trivial y cortés": Lu y Hin se casaron, tuvieron hijos, etcétera, etcétera. Como en la otra, la pública, en la historia privada de Lu Hsin la presencia de lo intransitivo, de lo que carece a priori de razón, parece ser determinante. Sólo que si en el arte y el comercio Lu se deja dominar por esa fuerza, en el terreno tal vez más inquietantes del amor le opone, al menos en un principio, firme resistencia: impone, contra los golpes de azar, un objeto **necesario** a su deseo, un objeto no encontrado sino construido. Digo "al menos en un principio", porque, de todos modos, el sentido de esta historia también es ambiguo. ¿Qué fue en verdad lo que Lu supo aquella noche en que la luna iluminaba, una frente a otra, su cara y la de Hin? ¿Se casó con ella para dar cumplimiento a su plan, porque era necesario, o porque encontró por azar **algo** en su cara, algo que no había construido, algo que no esperaba y que amó **ciertamente**?.

En uno de sus ensayos (que es también una novela china) Borges conjetura: "esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético". Así, en la novela de Aira, el lector asiste a un espectáculo que sólo alcanza a entrever, del que apenas puede presentir o sospechar

(si es que lo tiene) el sentido. Espectáculo extraño, sin duda, en el que la comprensión se extravía. Tan extraño e incomprensible como son extrañas e incomprensibles, para nosotros, las frágiles, discretas, melodías chinas.

Alberto Giordano

Ricardo Piglia
PRISION PERPETUA
Sudamericana, 1988

"Mi autobiografiador y yo no hemos acordado cómo se firma esto. Nos hallamos confundidos..." (Macedonio Fernández)

"No hay nada más bello y perturbador que una idea fija. Inmóvil, detenida, un eje, un polo magnético, un campo de fuerzas psíquico que atrae y devora todo lo que encuentra".

La obsesión necesita, para ser narrada, de una fuerza que discurre, el relato, y de una fuerza inerte, que tiende a la permanencia. Un remolino en medio de la corriente.

Si la repetición, como dice Barthes, consiste en agotar las "pertinencias" de un asunto, entonces la escritura de Ricardo Piglia ya constituye una tópic: escritura de cartas, escritura de diarios personales; escritura de la historia y de la ficción, borradores y argumentos de futuras escrituras, sobreescrituras. Las tramas textuales, trabajadas con distinto grado de ficcionalización, se dan sus propias claves de lectura a través de las digresiones teóricas recurrentes; "relatos circulares" que comprometen a la lectura en una relación narcisista del texto consigo mismo.

Prisión Perpetua viene a sumarse a una escasa producción (*La invasión*, 1967; *Nombre Falso*, 1975; *Respiración artificial*, 1980) convocándonos a una mirada retrospectiva con la reedición del inhallable "Homenaje a Roberto Arlt" y del solitario cuento "La loca y el relato del crimen", entre otros, y presentándonos una nueva dupla: "En otro país"/"El fluir de la vida", al estilo de "Homenaje..."/"Luba".

¿Qué historia nos cuenta **Prisión Perpetua**? Varias. La primera que se lee, pura cuestión de evidencia, es la historia de una idea fija, la de Ricardo Piglia, que vuelve a preguntarse por la literatura, a ensayar definiciones y a problematizar la ficción en el seno mismo de la ficción literaria. Su narrativa anterior y su propuesta teórica vuelven a leerse, desplazándose lentamente a medida que nuevos nombres propios se articulan en la serie que se va estableciendo, a modo de hitos, en la literatura argentina: a los nombres ya conocidos se agrega ahora el de Macedonio Fernández (tan esperado, pero con menos ímpetu del que preveíamos) y el acercamiento tímido y anónimo de Juan José Saer, a quien, como cosa nueva, se le dedica un cuento viejo, "La caja de vidrio".

Otras ideas fijas, además de la que nos propone el tema, se instalan en el complejo cruce de registros de "En otro país". Leemos en este relato la traducción de una exposición oral de la autobiografía de otro, construida con fragmentos de un diario íntimo y recuerdos originalmente escritos y pensados en la lengua en que los leemos. Confuso viaje el que implica la escritura. Travesía pendular por el espacio que separa y que intercala quiasmáticamente dos zonas que no se pueden mezclar, escritura y experiencia: viaje de lo oral a lo escrito, viaje de una lengua a otra, de un sujeto a otro. Viaje a ese otro país que es tierra sin tiempo, sin lengua, sin dueño, donde todo aún está por construirse.

Piglia trabaja sobre la descomposición del pasado en materias inconciliables: recuerdo y escritura, registros que pugnan por confrontarse en su afán de registrar la experiencia: "Tengo la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en los cuadernos y la que está fija en mis recuerdos".

Sin pretender complementarse, recuerdo y escritura van recubriendo, alternativamente, zonas de un pasado constituido por pequeñas historias de otros (otros personajes, otros autores), que van dando el pulso, como latidos aislados, de un cuer-

po que se anuncia y se escurre: el relato. La posibilidad, la necesidad, la obsesión de narrar son los únicos hilos que reúnen estas historias desperdigadas.

Pero el relato llega, se hace posible al imprimir movimiento y dirección a las 'fijeza' de "En otro país".

Las tres alternativas propuestas para dar nombre al relato marcan tres posibles enlaces con el texto anterior y construyen distintos intertextos (uno más orientado a Saer, otro a Macedonio). Pero una vez enunciados ya no hay elección posible, se trenzan en nuestra lectura y los campos intertextuales se fusionan. "...se llama **El fluir de la vida**, pero podría llamarse **Páginas de una autobiografía futura** y también **Los rastros de Ratliff**".

Este cuerpo organiza los micro-argumentos que, como las fotografías de un álbum, son pequeñas totalidades y a la vez fragmentos discontinuos, con intervalos que sólo la narración puede disimular. "No se trataba de la historia de su vida, en realidad contaban un acontecimiento que, según ellos, había provocado la declinación y la catástrofe."

Narrar el acontecimiento, una paradoja. La narración es inevitablemente teleológica, orientada, durativa. Es la fuerza que corre, la del relato, la de "El fluir de la vida", que inviste la inercia propia de "En otro país", de la fuerza muerta de los argumentos fijos, como en el recuerdo o en los cuadernos. Permanecer en sí o durar en el relato: ante la imposibilidad del pasaje de un estado a otro, un texto para cada alternativa. Desde "En otro país" a "El fluir de la vida", un viaje hacia la posibilidad de narrar, un viaje, como el de Alicia, a través del espejo, "a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en ese instante fugaz, toda la verdad."

Con el leve desplazamiento que seguramente debe a Saer, **Prisión Perpetua** insiste con la propuesta que encontró su cumbre en **Respiración Artificial**. A ocho años de su publicación, podemos ver que los efectos causados tienen que ver más con las expectativas generadas en torno a su autor (¿o generadas por el autor?) que con respuestas escriturarias. Ricardo Piglia se ha convertido en una voz esperada y convocante en Univer-

sidades y congresos, mientras que su producción narrativa, en algunos de sus ejes comienza girar sobre sí misma, en reediciones temáticas y estructurales.

Y acá se abren los caminos. O atendemos a Emilio Renzi ante la loca Anahí y decidimos "por eso quiero escuchar, porque repite siempre lo mismo", o reflexionamos (por eso de "autobiografía futura") acerca del destino de Steve Ratliff: "Después quedó atrapado en una obsesión que lo hundió en el silencio y lo llevó a la muerte".

Laura Vilariño

Hugo Gola

JUGAR CON FUEGO

Poemas 1956-1984

Universidad Nac. del Litoral

Santa Fe, 1987, 225 pág.

Primero Gola publicó un libro con veinticinco poemas que se llamaba así: **Veinticinco poemas**. Finalizaban los años cincuenta y Gola dedicaba su libro a Conce. Los poemas son de verso corto y alargados hacia abajo: "flacos y altos", se les dice en la jerga editorial. Mucho "yo" en estos poemas que sin embargo no son grandilocuentes. Mucha experiencia y nada de autobiografía. El "yo" de estos primeros poemas de Gola no lleva una vida muy agitada: es más bien liviano, espiritual y sensitivo. Si algo duele por allí es el corazón -nombrado quince veces en estos poemas. Y tal vez por eso estos versos, apoyados sobre acentos estrictos, parecen latir. De todos, hay dos que me gustan sobre los demás: el once y el diecinueve. El once sorprende, en la serie, por su forma: seis versos, no más, y largos (¿un poema gordo y petiso?). El tópico es la descripción de un paisaje, tal como la quería Antonio Machado

al hablar de "la prueba de soledad en el paisaje", tal como la quería Juan L. Ortíz al presentar el paisaje como descripción y como experiencia: **"Ves esa niebla que anda como desprendiéndose del río, la / ves ahora, casi rozando el suelo, acariciante y huidiza sobre los pajonales secos, amarilleados por la escarcha de un otoño / desmedido? Son nubes, nubes que han bajado, cansadas de / tanto movimiento puro, sin apoyo, deseosas de sentir la solidez / tozuda de la tierra, su beso opaco"**. La segunda persona que rige el poema no está dirigida al lector; está dirigida -otra vez Machado a través de Ortíz- a los mismos objetos del paisaje que no pueden contestar y que constituyen el valor de la prueba en soledad. Efectivamente, salvo por **"su beso opaco"**, este poema -en su concepción y en su registro- es demasiado orticiano. Pero no deja de ser un buen poema. El diecinueve, en cambio, si bien ofrece casi los mismos rasgos del anterior en la descripción de un paisaje del litoral cubierto por los silencios de la tarde, incluye al final la presencia de un "yo" y de un "corazón": **"Luego / el silencio de la tarde / entró en mi corazón / desolado"**. Así, se resemantiza el poema: no es más la presentación fotográfica de un paisaje -como parecía- sino una foto tomada desde un poco más atrás que incluye al poeta mismo presentando ese paisaje. Este poema, si bien hoy nos recuerda -en la palabra "corazón", en la palabra "desolado"- algunos de los gestos perimidos de la generación del cuarenta, también nos permite disfrutar de una poesía pulida y precisa y ver, en la producción de Gola, que una vez emprendida la lección del maestro (poema once) llega la hora de dotarla de un color propio, de una textura personal.

Gola no es lo que uno diría un especialista en titular sus libros y sus poemas. Si el primer libro se llamaba **Veinticinco poemas** el segundo, escrito entre 1960 y 1963, más lacónico, se llamará sólo **Poemas**. Si en el primero los títulos eran sólo números corridos (del uno al veinticinco), la posibilidad de leer títulos en el segundo se disipa rápidamente: cada poema es encabezado, modestamente, por la repetición en negrita del primer verso de ese poema. En "Uno llega a esta altura", el primer poema de **Poemas**, Gola declara principios: **"Uno llega a esta altura / inadvertidamente / pasa a línea de los 30 años / y se da cuenta / de pronto / que no basta homenajear al aire / que el silencio / y el brillo / y la declinación penosa / de la tarde / son apenas / un soplo / un umbral / una mira que se**

alcanza muy fácil". Los versos antes eran más ingenuos, pero esa ingenuidad iba acompañada de la certeza y de la prepotencia del que no conoce. Aquí Gola duda, comprende o sospecha que **"Ciertamente / la vida no es lo que creíste"**, mezcla paisajes rurales y urbanos, se acerca a una poesía más social (en "En esta ciudad", en "No puedo reprimir") e inclusive (en "Dos poemas a un retrato de Baudelaire") se dedica al homenaje. Si al filósofo francés la duda lo hacía viviente, a Gola lo mata: cruce de líneas, de influencias, desorientación, perplejidad. Esas parecen ser las marcas de este libro que se presenta como necesario en un proceso, pero débil como unidad.

El círculo de fuego, escrito entre 1964 y 1967, es -tal vez hasta aquí- el libro más conocido de Gola quien, como antes, declara principios: **"Demoré tanto tiempo / para encontrar la palabra / y cuando llega / ya no me sirve"**. Así, el libro se presenta más limpio que el anterior, más depurado. El primer poema, llamado "El vino que recibí", exterioriza notablemente esta ansia de depuración: cada verso sólo contendrá una palabra. El último poema del libro ("Cambio de año") repite el procedimiento, sólo que esta vez con algún juego -sobrio como el libro todo- espacial. En el medio, el poema "Alto eucalipto gris" se constituye como lo mejor de todo el libro: Gola retoma los materiales de **Veinticinco poemas** (el paisaje, el poeta dentro de ese paisaje) pero ahora parece más cuidadoso, más prudente en el uso de la palabra y, por lo pronto, desaparece el metonímico corazón.

Entre 1967 y 1982 Gola no escribe más poesía. O, por lo menos, no la da a conocer. Se sabe que vive un tiempo en Londres y muchos años en México. Antes, en Rosario, publica y prologa -al maestro con cariño- los tres tomos plateados de Juan L. Ortíz: **En el aura del sauce**, Editorial Vigil, 1970. Después traduce a Pavese, a Ungaretti, a William Carlos Williams, dirige la colección **El poeta y su trabajo** (que incluye ensayos, poemas y reportajes de -entre otros- Seferis, Stevens, Lever-tov, Snyder, Ortíz, Pavese, Rilke, Williams) publicada por la Universidad Autónoma de Puebla y de próxima aparición en Argentina a través del Centro Editor de América Latina. Con la democracia Gola vuelve al país. A Santa Fe primero, a Rincón después y trae en las valijas **Siete poemas**, escritos entre 1982 y 1984, dedicados a sus hijas Claudia y Patricia. El segundo de ellos fue publicado en una plaqueta mexicana, en

1983. Estos siete poemas, encabezados por una cita del Doctor Williams, son largos poemas divididos en párrafos pero que parecen responder, cada uno, a un mismo impulso poético. El primero, tal vez es el mejor, opera musicalmente sobre la variación de un mismo tema: una rama de fresno que golpea contra el cristal de una ventana. Si bien varios versos aparecen encerrados entre signos de interrogación, la pregunta de ahora no es de quien duda: es de quien sabe. En el segundo poema el motivo es el sol que golpea contra la ventana. Si la rama de fresno podía provocar variaciones de orden objetivo, el sol y el aire que entran a través de la ventana ("¿o por las rejas / de la ventana?") parecen poner en funcionamiento los mecanismos de la memoria y del recuerdo y, a su vez, provocar la pregunta por un presente incómodo y no deseado: "El cuerpo acostumbrado por años / al tibio aire de septiembre / descubre / sorprendido / que septiembre es el comienzo del otoño". En el poema IV Gola juega con las palabras: infantilmente se deja seducir por los solos sonidos ("¿Sabe / el ave / de su sol?") y hasta por los anagramas más básicos: ¿"Saber versa / sobre / lo que el ave / cantar / no puede?". En un manual de poesía publicado hace varios años por J. L. Loubert y llamado *La poésie*, el autor reflexiona: "el niño, como el poeta, no tiene miedo de las palabras; juega con ellas, se maravilla de sus poderes y experimenta nuevamente". Si a Gola, veinte años atrás lo había matado la duda, veinte años después recibe el mismo golpe de manos de su temeridad. Pero no necesitará, esta vez, de otro libro para reponerse de la caída: en el poema VII, último de la colección, una cita de Hannia Shingo ("Shiki soku ze ku / Ku soku ze shiki") utilizada como epígrafe e intercalada luego a lo largo del poema servirá -ahora sí- como apoyatura musical, casi negra, que distrae y enriquece notablemente el tono objetivista y cinematográfico de ese ojo que se abre al despertar.

Jugar con fuego no es un libro seductor. Despojado casi de todo énfasis no hay aquí imágenes imborrables, ni metáforas perdurables ni versos que lo sorprendan a uno repitiéndolos, cuando piensa en otra cosa viajando -por ejemplo- en un colectivo. Si se busca utilidad, este libro permite ver, escrito a lo largo de años, la incesante búsqueda de un poeta por dar con la palabra precisa y con el tono personal. Pero, claro está, en un libro de poemas uno no busca utilidades. ¿Es la belleza lo que lo mueve a uno a leer doscientas veinticinco páginas

de poesía?. De ser así, no nos sentiremos defraudados. Borges, exagerando, justificaba un libro por la felicidad de un solo verso. Más hedonista, leo poesía para disfrutar de varios de ellos y recuerdo ahora que a pesar de las hondonadas, los errores y los ripios, cuando cerré la tapa de este libro estaba sutilmente satisfecho.

Martín Prieto

Juan Carlos Onetti
CUANDO ENTONCES
 Buenos Aires, Ediciones
 Sudamericana, 1988.

Del tormentoso viento que no cesa, viene la historia. Hay que dejarlo hablar (let the wind speak) para que ella sea, hay que dejarlo soplar para que señale, bramando entre las hojas, el lugar del paraíso (that is paradise). Pero nada seguramente dirá y tampoco será entonces el paraíso. Será si la dispersión de las voces; y la espera, una estación permanente de silencios.

No será el edén aunque el viento sople, aunque lo dejen hablar y de allí no nos vamos, porque en Lavanda, aún en Lavanda (en esa otra orilla del relato), en el otro margen del río, el "buen ayre" también es efímera esperanza, destino desconcertado.

Esta novela de Onetti ha nacido mucho antes, en otros tiempos, viene "de cuando entonces", y el diálogo inicial de los dos hombres en la hora ambigua de un día de setiembre, trae, con la brisa primera, los fragmentos dispersos, los restos quebrados, de una historia pretérita que nunca ha dejado de contarse, y que si ahora vuelve a ocupar las bocas y a mezclarse en los susurros confesados de estos dos parroquianos es porque no se resigna al impiadoso destino de dejar de ser semejante a entonces, incierta e inacabada.

En el día-noche de Lavandados hombres se encuentran "boqueando calores y humedades" para narrar-escribir la historia de una pasión. Y de esa hora vacilante del tiempo, nace, se extiende, y se disgrega truncándose entre memorias, el recuerdo de una mujer, el interrogante de su paso por el mundo.

Uno sabrá la "verdad" de la historia, porque ha poseído a esa mujer de la que habla, porque le ha conocido los gestos, los guiños secretos del amor, porque ella lo ha ocupado, porque la ha sufrido. El otro escuchará y sabrá de la mentira, de la engañosa calidad de toda confesión, del falso atributo del testimonio, y la escribirá (ahora-después) para que nosotros la leamos en el regocijo de la ficción.

Qué es lo que este hombre cuenta de Magda, de María Magdalena, de ésta mujer que lo obsede, de esta presencia extraña en la noche de Lavanda, qué se cuenta de esta mujer a la que era "mucho más hermoso mirarle el perfil que enfrentarla"?. Justamente eso: de Magda, de María Magdalena, de la mujer que tiene todos los nombres y ninguno, se narra el perfil y nunca la verdad de frente, el lleno de la historia, sólo el débil contorno de su presencia inquietante, lo que ella ha dejado en la huella del recuerdo, el huevo vacío que horada la memoria.

Magda no es, a Magda la hacen, la construyen (y decir Magda, es decir Magda y el Comandante, aquella que entregó su amor a un hombre que nadie conoce, que nadie sabe de donde ha venido, hacia donde huye y que súbitamente se pierde en la "selva" del relato).

Sin nombres, "sin antecedentes conocidos", ella será lo que cada voz diga, la historia y el fragmento que de ella escapa, la suma inacabada de versiones que la hacen nombrándola, la mentira que la constituye.

Como un espejo que devuelve otra imagen que aquella que se le enfrenta, el cuerpo-vida de esta mujer parece siempre doblarse en un repertorio distinto e infinito que sólo la "divinidad" posee y conoce. Así, todos poseen a Magda (por los ojos, por las voces, por el deseo y el cuerpo) pero ella es siempre el resto de verdad que falta, la pieza reveladora que nada dice y a la que todos pulsán para "que diga".

Los relatos de Onetti se caracterizan por la exacerbación de este procedimiento que hace de lo real una versión, un dato que siempre se debe reconstruir y que se inventa. Así, "cuando entonces" es también (siguiendo una tradición) una novela de la invención, del artificio, de la equívoca veracidad que todo naturalismo pretende impostar. Lo que está allí, lo que se ve (podríamos decir con Onetti) no es más que construcción falsa, ficción, soporte necesario en el que el mundo se acomoda para mejor confirmarse, para hallar, aunque minúsculamente, el valor de alguna certeza.

Por eso "cuando entonces" nace y se confirma en el abismo abandonado de la creencia, apostado a ocupar el relato, el sitio en el que la apariencia dijo alguna vez que hubo una historia, donde el recuerdo habló de un cuerpo, donde el deseo imaginó una pasión.

Los personajes de Onetti son hombres que anhelan desesperadamente encontrar aquello que no saben siquiera cuándo ni cómo han perdido. Por ello, esta última novela del uruguayo es otro de los esplendores de esa tragedia que consiste en perseguir en la nada justamente la nada, y hacer de esa acción descabellada la razón de lo cotidiano.

Rubén A. Chababo

Angel Rama

LA CIUDAD LETRADA

Ediciones del Norte, Hanover, 1984

La conferencia que Angel Rama dicta en la Universidad de Harvard en 1980, acerca del "Funcionamiento del sistema literario en América Latina" junto al Simposio Internacional sobre Urbanización en las Américas, al que asiste en 1982, constituyen momentos claves para el surgimiento de este en-

sayo. El campo intelectual y la urbanización, la ciudad y la letra, son los dos planos, que superpuestos, le permiten a Rama "recrear" la historia intelectual del continente. En un juego de implicancias mutuas, Rama lee el funcionamiento de la sociedad (letrada) al leer el plano de la ciudad que habita.

A lo largo de los seis capítulos que componen el libro, la ciudad se transforma: de ordenada a letrada, a escrituraria, a modernizada, de ésta a politizada, de politizada a revolucionaria. Al concluir la lectura, sabemos que otra ciudad subyace en las antedichas: "la ciudad deseada". Una ciudad Utópica?

En el suceder(se) de las ciudades Rama lee, desde una perspectiva sincrónica y diacrónica a la vez, los ejes alrededor de los cuales se mueven y actúan los dueños de la letra en América Latina. El movimiento, que en general realiza, consiste en situarse sobre el plano de la ciudad en un momento determinado de su historia, para desde allí seguir la evolución de ciertos nudos problemáticos que perduran o reaparecen varios siglos después. Hablando de cómo en el siglo XVI la "idea" de la ciudad de impone sobre el campo dice: "La fuerza de este sentimiento urbano queda demostrada por su larga pervivencia. **Trescientos años después...** Domingo Faustino Sarmiento seguirá hablando (...) de las ciudades como focos civilizadores, oponiéndolas a los campos donde veía engendrada la barbarie".

El manejo particular de la temporalidad, junto a la destreza que posee Rama para apartarse de lo estrictamente literario (en aras del discurso social o cultural) y regresar a la letra cuando el ensayo lo demanda, son sin duda, algunos de los aciertos de este texto. La relación de los intelectuales con el poder ("la letrada servidumbre del Poder", según sus palabras) es uno de los temas que trabaja con mayor rigurosidad y cuidado. También como en el caso de la ciudad y junto a ella, esta relación se transforma. En los primeros siglos de la Colonia, el poder de la letra se hace carne en la figura del Escribano que legitima la posesión del Nuevo Mundo. Son los poetas barrocos, un siglo después, quienes estrechan vínculos con la Corona a través de su poesía laudatoria. Bajo distintas formas la relación entre la ciudad letrada y el poder permanece invariable hasta el siglo XIX; con los procesos revolucionarios comienzan asimismo las discusiones sobre la hegemonía de la lengua, que arribarán a soluciones diversas según las características propias de cada área del continente.

Quisiera retornar en este punto a un deseo formulado por Rama en el "Agradecimiento" que precede al ensayo: dice textualmente "... un ensayo (...) que aboga por la amplia democratización de las funciones intelectuales..." No puedo dejar de leer este deseo de carácter casi programático, en relación al "decaimiento" de la productividad de los últimos dos capítulos, en donde el contorno de la "ciudad letrada" se desdibuja y se confunde con los procesos de popularización y vulgarización que en ese momento la atraviesan.

Contemporáneo de los hechos que narra, envuelto en una historia familiar, cuasi biográfica, no puede tomar distancia de lo que escribe, como no podemos tomar distancia de aquello que deseamos.

Sin embargo, como ya lo anotó José María Arguedas en uno de sus diarios, Angel Rama fue un lector privilegiado de nuestras ciudades:

"Arequipa es una ciudad en que Angel Rama se pasearía con su imperturbable, o mejor diría, con su serena cabeza y su disciplinado corazón; se pasearía entendiendo bien los contrastes que hay entre los sillares de piedra blanca volcánica con que están hechos los edificios coloniales sillares como de nieve opaca, y la esmeralda sangrienta del valle en que la ciudad se levanta. Angel comprendería el significado del contraste entre esta esmeralda y la sequedad astral del desierto montañoso en que el valle aparece como un río tristísimo de puro feraz y brillante.

El, Angel, comprendería; sus inmensos ojos se llenarían algo más de esperanza, de tenacidad, de sabiduría regocijada y no asuprema y por eso mismo, no vendible en el más voraz de los mercados del mundo" (1)

(1) José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Bs. As., Losada, 1971.

Nicolás Rosa

LOS FULGORES DEL SIMULACRO

Cuadernos de Extensión Universitaria -U.N.L.-
Santa Fe, 1987.

A casi dos décadas de "Crítica y Significación", "Los Fulgores del Simulacro" constituye la segunda publicación de un libro genéricamente adscribible al campo del "discurso crítico", por parte de Nicolás Rosa. Semejante intervalo indica no sólo -como es obvio- las condiciones editoriales particularmente desfavorables en las que se ejerce la actividad crítica en la Argentina de los últimos años, sino también las formas de una práctica desarrollada a través de textos puntuales que configuran una "verdadera marginalia" al decir del autor: artículos, prólogos, "breves crónicas", publicados muchos de ellos en esa zona fronteriza del circuito editorial -revistas, catálogos, libros de otros autores- donde se excede, en una economía que desborda al "valor de cambio" del objeto "libro", las presuntas leyes del mercado de los textos.

Radicalmente excéntricos respecto de cualquier orden simbólico de intercambio -y de ahí tanto su primitiva emergencia como sus formas de inscripción "marginales"- esos textos dicen de un "gasto" (una enunciación) no permutable en ningún universo regulado de sentido: en tanto socavación de una discursividad (poética, ficcional, crítica) constituida sobre la verosimilitud referencial y metalingüística, afirman lo fallido de todo enunciado cuando es leído como enunciación o, si vale el término, como acontecimiento.

"Nadie puede escribirlo todo puesto que Todo no puede ser escrito. Nadie puede leerlo todo, puesto que Todo no puede ser leído". El apotegma borgeano (?) deviene en un indicio que sitúa la perspectiva enunciativa desde la cual los textos de Nicolás Rosa configuran al imposible objeto de la crítica. Si la práctica crítica no puede sustraerse a esa "naturaleza" inestable, heterogénea, excéntrica y ubicua de la escritura de la que fatalmente participa, el discurso crítico, en tanto redoblamiento o reinscripción de la práctica textual deberá hablar, necesariamente, de lo singular -o más bien: de lo diferencial- desde una posición enunciativa que escapa, también ella, a todas las formas genéricas de totalidad.

Ese hipotético principio tal vez permita explicar la aparente "heterogeneidad temática y estilística" de los textos que conforman el libro. Los objetos (los nombres propios) convocados constituyen algunos de los lugares posibles donde se lee la infinitud inaprehensible de la escritura en las formas acotadas de la literatura: Borges, Pujol, Carrera, Cortázar, Sánchez... el catálogo de los nombres sólo habla de la dialéctica inagotable que existe entre el deseo y el objeto de la práctica crítica, como acaecer perpetuamente en fuga y diferido. Pero ese "diferir" del discurso crítico acaso permita leer cierta diacronía en la empírica sincronía de su manifestación, puesto que los diversos textos registran, más allá de la cronología que los fecha, una modulación enunciativa que va produciendo una verdadera torsión en la relación con lo enunciado.

Diríase que no se trata tanto de una "forma" cuanto de un "gesto" barthesiano: la diacronía del discurso crítico inscribe su acercamiento respecto del objeto, abandonando toda distancia "metatextual" en ese movimiento que traza las formas de una compenetración nunca lograda: si la "marca mayor" del discurso crítico consiste en su "no entrada en relación" respecto de su objeto, esa imposibilidad se leerá, sobre todo, en aquellos textos donde la contaminación textual provocada por el objeto sea mayor.

"Contragramática", "Estados adquiridos", "Seis tratados y una ausencia...", "Las sombras de Borges", son algunos de los trabajos en los que la escritura de Nicolás Rosa realiza ese movimiento que tiende a borrar las distancias (las supuestas diferencias) discursivas o genéricas. Poéticos sin ser "poesía", ficcionales sin ser "ficción", esos textos se leen como un espacio en el que el ejercicio del lenguaje, al liberarse de las constricciones que impondría cualquier exigencia de cientificidad o verdad, deviene en experiencia de escritura; por ello, su valor reside antes que en su transitiva instrumentalidad, en su intransitiva textualidad.

Gesto (ya que no forma) barthesiano: hacer, componer un texto con la infinita materia discursiva del Saber contemporáneo, pero para provocar una mutación (una dispersión) escrituraria donde queden, más allá de la vana objetividad en la que se reclama el Conocimiento, los fulgores metafóricos del sentido insistiendo en las formas atópicas y plurales de su enunciación. La conjeturable diacronía de la escritura expuesta

en el libro inscribe esa modulación donde las múltiples y complejas "categorías" provenientes de diversos campos teóricos sufren las torsiones con las que se genera el cuerpo del texto crítico: así, el psicoanálisis, la retórica, la poética, la lingüística resultan una suerte de cantera inagotable de la que se extrae el material discursivo.

Obviamente, ello no implica ninguna científicidad ni mucho menos ninguna forma de "interdisciplinariedad" donde un objeto supuesto (la literatura) convocase, desde un centro mítico, a la suma de las partes (las ciencias) que constituirían el Todo de su conocimiento... Paródicos en su errátil devenir, los textos del simulacro miman la rigurosa arquitectura "conceptual" de esas "ciencias del lenguaje" para construir un objeto deslumbrante en su configuración como argumento. Se trata entonces de un decir que trabaja sus articulaciones (su lógica textual) con los procedimientos y los dispositivos retóricos de la escritura, transmutando lo teórico en la inscripción de una figurabilidad que ilumina los contornos siempre evanescentes de su fantasmático objeto.

Si fantasmático por instaurarse desde una subjetividad que soporta su práctica, el objeto del discurso crítico se constituye así como efecto de lectura.

En ese quehacer, se singularizan los "lugares" discursivos sobre los que opera la lectura, para instituir la notación (la re-presentación) del "corpus" textual fragmentado y aparentemente heteróclito donde la práctica crítica se consume: no sólo cierta literatura argentina contemporánea, sino también algunos momentos -¿fundacionales?- de la crítica, o determinados discursos teóricos -psicoanálisis, lingüística- en donde se interpelan las formas supuestas del saber sobre el lenguaje.

Es evidente que no se trata de exhibir una suerte de inteligibilidad omnímoda que articularía las diferencias específicas en el lugar de la sabiduría trascendental; se trata más bien de una decisión estratégica que sitúa al discurso de la crítica en el campo donde su eficacia es mayor. Porque si una cuestión fundamental de la crítica consiste en dibujar un espacio de inscripciones que genere una real conflagración de los límites imaginarios de los textos, permitiendo leer la ficcionalidad en lo crítico y en lo teórico, "Los Fulgores del Simulacro" son, entre otras cosas, el resplandor de esa combustión donde se funden las irrisorias fronteras y jerarquías textuales.

Liberada de cualquier ilusión de dominio, a través de esos fulgores la escritura persiste solamente como decir ubicuo y desoriginado.

Roberto Retamoso

Ana María Zubieta

EL DISCURSO NARRATIVO ARLTIANO

Intertextualidad, grotesco y utopía.

Buenos Aires, Ediciones Hachette,

Colección Hachette Universidad,

1987, 206 pp.

"Los grandes textos -dice Ricardo Piglia- son los que cambian nuestro modo de leer." La afirmación resulta doblemente acertada si la aplicamos a la obra narrativa de Roberto Arlt. Por un lado, porque apunta al efecto que ella produce en cualquier lector atento: sabemos que después de Arlt, es imposible la ingenuidad en materia literaria. Por otro, porque también se refiere al poder de una escritura que provoca, cada tanto, su relectura. Para Ana María Zubieta, autora de este manual de divulgación universitaria, hoy es posible encarar esa difícil tarea: se trata de sostener la novedad de una lectura de Arlt, ahora que han variado (históricamente) las condiciones de recepción que la sustentan.

Su análisis del discurso narrativo arltiano reposa sobre dos ejes que constantemente se entrecruzan. En el primero, se ubica a la novelística de Arlt (la autora trabaja en especial **Los siete locos**, pero hace continuas referencias a **Los lanzallamas** y **El juguete rabioso**) en un lugar destacado dentro de una serie literaria. Lugar de síntesis que clausura un ciclo respecto de la literatura anterior, a la vez que significa la apertura a nuevas líneas de evolución. Síntesis que la escritura de Arlt concretamente opera, para Zubieta, al mantener un "diálogo polémico" con los múltiples discursos que en ella se entretejen.

al superar el "patrimonio de la literatura nacional", y al inaugurar un nuevo tipo de relación con la literatura foránea. El segundo eje de lectura, que se asienta sobre el anterior, trata de verificar cada uno de los postulados en el análisis de las "particularidades textuales" de **Los siete locos**, consideradas desde distintos "marcos teóricos" (desde Bajtin hasta Van Dijk, pasando entre otros, por Macherey, Jauss, la lingüística de la enunciación y el análisis del discurso). Así, los cuatro capítulos en los que el libro se divide, privilegian aspectos distintos en esta novela. Ellos son: su relación con la novelística de Dostoievsky; el vínculo que puede establecerse entre ella y la literatura de Boedo; la configuración grotesca del universo novelesco, y un análisis pormenorizado del discurso del Astrólogo posiciones de la crítica precedente. Detengámonos en cada uno de ellos.

La relación de la literatura de Arlt con la de Dostoyevski está planteada en función de una aproximación a la estructura narrativa de **Los siete locos**. Zubieta deriva su carácter antiépico de la oposición entre los "relatos-confesiones" -fragmentos relativamente autónomos en los que un personaje cuenta a otro un aspecto de su pasado- y las "zonas de angustia", constituidas por las fantasías de Erdosain. Oposición complementaria, ya que los "relatos-confesiones" fracturan el texto, deteniendo la acción narrativa, y las "zonas de angustia", como "verdaderos simulacros de puntos muertos del relato", acentúan ese estatismo inicial. Esta especie de contrapunto entre ambos será contrarrestado por la intervención del Comentador, que divide aún más el espacio narrativo.

Recientes lecturas coinciden en otorgar a la figura del Comentador una importancia creciente en el ciclo -aspecto que había sido olvidado o reducido, en general, por la crítica anterior. Se trata, en este caso, de precisar el lugar que ocupa, y de determinar luego la función que por eso le corresponde. Como instancia organizadora del relato, siempre a distancia de los personajes pero manteniendo contacto con ellos, el Comentador introduce una "palabra ajena" que abre en el texto un nuevo espacio en el que la verdad aparece **mediatizada**. Acercándolo al investigador de la novela policial o al entrevistador periodístico, el Comentador, para Zubieta, es la puerta de acceso al saber. Al respecto acierta cuando destaca la **función paradójica del Comentador**, que establece con el lector;

al mismo tiempo, dos pactos de lectura de signo invertido: su transcripción fiel de la información provoca la ilusión de un discurso **verdaderamente ficcional**, mientras que sus constantes intromisiones producen en el lector, el efecto de un discurso **ficcionalmente verdadero**. Aunque aquí está apenas esbozado, el problema de la verdad y la ficción, tópico de la literatura arltiana, retorna al final del libro, cuando Zubieta analiza el discurso del Astrólogo. El primer capítulo se completa con el relevamiento de la "huella folletinesca", mediatizada en la narrativa de Arlt por su lectura de Dostoyevski. Definida como está la estructura narrativa de **Los siete locos**, no pueden establecerse entre ella y el folletín ningún tipo de semejanzas estructurales. Reduciendo bastante el análisis de este aspecto, el acercamiento resulta de la comparación entre algunos tópicos de **Humillados y ofendidos**, novela-folletín de Dostoyevski, y otros de la novela de Arlt.

Sobre la relación de la literatura arltiana con la de Boedo, aspecto trabajado en el segundo capítulo, Zubieta plantea la hipótesis siguiente: por un triple movimiento, la escritura de Arlt **contiene** a la de Boedo, exhibiéndola como discurso literario; al mismo tiempo, la critica porque la "significa" de una particular manera. De ese modo, **produce un salto cualitativo** en la evolución literaria, que abre nuevas líneas dentro del sistema. El alto grado de generalidad del enunciado -que se refiere al lugar de Arlt en la literatura argentina, aspecto tratado con más rigor por Ricardo Piglia desde la Teoría de la evolución de Tinianov- no condice con el trabajo extremadamente particularizado de Zubieta. Ella sólo se limita a enumerar semejanzas y diferencias entre ambas literaturas, confrontando **Los siete locos** con textos de Enrique González Tuñón y de Méndez Calzada. Entre las primeras, podemos mencionar la "impregnación discursiva" del periodismo en la literatura, efecto de la inserción del escritor en ese nuevo mercado. El ejemplo del ciclo es ya conocido: la noticia del suicidio de Erdosain aparecida en los diarios. (Creo que acertadamente, Francine Masiello, autora de otro manual de Hachette sobre las vanguardias argentinas -**Lenguaje e ideología**- relaciona este episodio con el problema de "la originalidad y la repetición" en la novela. (Cfr. de ese libro pp. 217 y ss.). De las diferencias, recordamos aquí el carácter anti-naturalista de la escritura arltiana, comprobado en **Los siete**

locos, en la ruptura de la causalidad del relato clásico, que en el naturalismo se sostiene por la noción de determinación (social o hereditaria) del individuo. Habría además, por parte de Arlt, un rechazo de toda tendencia didáctico-moralizante: el saber, dice Zubieta, no es ya garantía del conocimiento de la realidad. Siempre parcial, puede formularse en la novela en dos sintagmas sobre los que se agrupan las acciones de los personajes: "saber de otro" y "saber ser otro". Dentro del segundo encontramos en Hipólita una "parodia del aprendizaje", cuando después de haber decidido ser prostituta, estudia en los libros "la mala vida".

Hay en el tercer capítulo dos definiciones de grotesco. Como conjunto de procedimientos que realizan una síntesis en la escritura, -se habla de una "moralidad de unir lo inconexo"-, el grotesco trabaja en Arlt en distintos niveles: en el lenguaje, donde se violentan las nociones comunes al unir una palabra noble con un término bajo; en el diálogo, cuando se produce un desequilibrio sintáctico-semántico entre preguntas y respuestas (ver sobre todo "El sentido religioso de la vida"); o en la vulgarización de lo trágico (en el falso estrangulamiento de Barsut y en el asesinato de la Bizca). Los ejemplos podrían multiplicarse: la definición "operativa" de Zubieta gana en amplitud lo que pierde en especificidad. Tomada de David Viñas, la segunda parece más productiva que la anterior, ya que sirve para replantear los términos de la relación de la literatura de Arlt con el grotesco teatral. Así como para Viñas el grotesco es "el infierno del sainete", para Zubieta, Roberto Arlt -"primero en darle forma grotesca a un universo novelesco"- radicaliza algunos postulados del grotesco. Igual que en el capítulo anterior, se extraen las conclusiones de una comparación, en esta oportunidad entre **Los siete locos** y **Don Mateo** de Discépolo. La significación del espacio y el problema de la inmigración son los dos aspectos trabajados. Podemos destacar en el primero, la lectura que del incipit de la novela de Arlt hace Zubieta. Como un "núcleo generador del texto", encuentra en él una serie de dualidades, presentes bajo otra modalidad en el teatro grotesco. Si allí ellas tornan hostil y extraño un mundo conocido, en **Los siete locos** habría para Zubieta una **estilización y amplificación** de esa primera significación. Aunque por momentos arbitraria, por ser una lectura analógica, la del incipit no deja de ser minuciosa, sólo que en

función de la comparación a la que obedece -Arlt y el teatro grotesco-, no arroja muy buenos resultados. Ocurre lo mismo cuando la autora analiza la motivación de los nombres y sobrenombres que aparecen en la novela, en función de lo que denomina "la rarificación de los personajes".

El último capítulo lo dedica Zubieta al discurso del Astrólogo. La restricción es correcta, porque más que con un personaje tradicional, con una historia y una psicología que lo sustenten, nos enfrentamos en el caso del Astrólogo, con una "actividad discursiva". Dice la autora: "el Astrólogo es su discurso. Su discurso es su acción". Su aparición en la novela provoca un nuevo corte en la estructura confesional del relato, y el desplazamiento de Erdosain del lugar del personaje principal. No sólo la atención de los miembros de la Sociedad Secreta sino también la del lector se dirigen, ahora, hacia su palabra. Para esclarecer su significación, Zubieta confronta el discurso del Astrólogo con algunos de los discursos en él inscriptos, discursos que así funcionan como "marcos de referencia". Entre todos, la Utopía aparece en esta lectura como una especie de "clave", ya que los demás discursos considerados -el anarquismo, el discurso ficcional, y un discurso sobre el poder- se generan por su **inversión, desplazamiento, o parodia**. Habría entonces en **Los siete locos**: un discurso sobre la historia que limita al de la Utopía, cuando se infiltran en él propuestas anárquicas; un discurso de la Utopía que critica el anarquismo y que es condición de posibilidad del discurso ficcional; éste limita, a su vez, a la Utopía y al anarquismo encerrándolos en su ámbito; y un discurso sobre el poder que parodia a la Utopía. Como vemos, el análisis de Zubieta trata de no reducir la heterogeneidad del discurso del Astrólogo adjudicándole un sentido pleno -adscribirlo al fascismo, por ejemplo- o el sin sentido -sea la locura portadora o no de una verdad-, dos maneras por las que la crítica ha desconocido aquella que la perturba. Sin embargo, la multiplicación de "marcos de referencia" no alcanza, creemos, para resolver el discurso del Astrólogo como problema que se presenta a la lectura. Entre otros, la autora no profundiza dos aspectos decisivos: el lugar del destinatario en relación al poder de este discurso, y el vínculo que se establece entre él y las notas del Comentador.

Para nosotros, que aspiramos a ser lectores críticos de Roberto Arlt, este análisis minucioso de **Los siete locos** era ne-

cesario. Con todo, a veces parece perder de vista su propio objeto. Tal vez exigido por las reglas de la colección a la que pertenece, -Hachette Universidad-, se vuelve extremadamente académico y la teoría asume, entonces, el primer plano.

Otras veces, por el contrario, ella vuelve a ocupar el lugar que le corresponde: hace posible algún tipo de encuentro con la literatura. En esos momentos, nos invita a leer, una vez más, a Roberto Arlt.

Analia Capdevila

José Martí

EN LAS ENTRAÑAS DEL MONSTRUO

Selección, introducción y notas del
Centro de Estudios Martianos.

Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1984

"Mis amigos saben cómo me salieron estos versos del corazón. Fue aquel invierno de angustia, en que por ignorancia o por fe fanática, o por miedo o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos".

Los compiladores de esta selección de escritos de Martí podrían haber nombrado el cuerpo de textos. **Bajo el águila temible**, así es como Martí piensa a los EE UU en su prólogo a **Versos sencillos**, incorporado también a la compilación. Sin embargo, prefieren colocarlo bajo el signo de lo monstruoso. Si se lee la etimología de monstruo a partir de **monere**, se dirá que estos textos son considerados **avisos divinos**: lo monstruoso es leído como el aviso siniestro que fagocita a los estados hispanoamericanos y a la vez como el "aviso" de su tránsito a la modernidad.

Ordenar y nombrar así los escritos podría significar la doble percepción que marcan los ensayos de Martí y su doble colo-

cación como intelectual en un mundo en mutación: por una parte su relación con los órganos de poder (La Nación), a la vez la incorporación en ellos de su valoración de los cambios sociales en EE UU, su irradiación en Hispanoamérica y la propia programática de Martí.

La doble lectura del político hispanoamericano se desataría en particular en la textura de los artículos: es una escritura que se postula como una de las modalidades de la lucha social en un tiempo y espacio diferentes al generado por los EE UU. Si bien Martí se inscribe en el debate de la modernidad, como cubano vive en un tiempo de retraso con respecto a los otros países hispanoamericanos. Advierte la necesidad de modernización del sistema social y al mismo tiempo la monstruosidad o lo siniestro que conlleva tal proceso. Esta mirada se registra, entre otros, en **Los EE UU y México** y en **Impresiones de América**. El enfrentamiento de antítesis, recurrencia en la escritura martiana, ordena la inclusión de **Nuestra América** hacia el final de la compilación. Cancela así la selección de textos de modo estratégico, oficiando como la otra cara de la oposición binaria, la que se opone al monstruo y postula la construcción del tiempo americano.

La casi totalidad de los escritos fueron producidos en EE UU, lugar en el que Martí vive entre 1881 y 1895. **En las entrañas del monstruo** proyecta e irradia su doble mirada en los principales periódicos y revistas de los centros culturales de la época: En México, **La Revista Universal** y **El partido liberal**; en Caracas, **La Opinión Nacional**; en Nueva York, **La América**, **El avisador cubano**, **La doctrina de Martí**, **La revista ilustrada** y **Patria**. Pero de donde se ha hecho una selección más numerosa es de **La Nación**.

La sucesión cronológica del ordenamiento de los textos otorga a la compilación el carácter de un viaje, que al mismo tiempo es el relato que en su prosa Martí hace de la historia de los EE UU y de su relación con el sur, y la travesía de su historia personal, aquello que puede escribir a partir de su función como cónsul de Argentina y Paraguay, de sus correspondencias y de su participación en la formulación del Partido Revolucionario Cubano.

Los textos incluidos fundan una programática política frente a la expansión imperialista y esto compromete la textura

de una forma: preceptiva literaria y programática política van unidas como las dos tramas fundantes de su estética. La literaturización de la lengua periodística es una de las partes del proyecto martiano: los textos políticos inscriben las modulaciones de una red de sistemas retóricos, apoyados fuertemente en las figuras de la antítesis, la alegoría y el juego de oposiciones entre sentencias, que articulan una escritura didáctica y edificante propia de la ética de Martí. De este modo, la prensa escrita deja dibujar los procedimientos de una poética: por el proceso de divulgación y masificación de la cultura se escribe en los periódicos para un público masificado. La escritura poética, perteneciente a núcleos más cerrados, se filtra en la divulgación periodística, en la descripción minuciosa de la noticia.

Así, la estetización de las noticias se revierte sobre su programa de reivindicaciones políticas.

Siguiendo la estrategia de colocación antitética de los ensayos, los compiladores enfrentan **Emerson** y **Muerte de Guitteau** como confrontación de dos nociones de muerte y de hombres. En **Emerson**, la muerte es percibida como un triunfo, en **Guitteau** la misma es un espectáculo (gesto que remitiría a una lectura de **Les derniers jours d'un condamné** de Víctor Hugo). El artificio de la duplicación se desata en la narración de la muerte: los niños ahorcan un muñeco para ahorcar a Guitteau. Se hiperboliza la maldad y la crueldad, dibujándose ideologemas -lo que no debe ser ni hacerse- en un gesto que señala la escritura como didáctica.

La alegoría como otra de las recurrencias textuales de Martí se advierte en la narración de una movilización por la reducción de la jornada de trabajo en Nueva York. El continuo uso de antítesis enfrenta pares como "el obrero pide salario, el capitalista se los niega". En la narración de la muerte de Marx se trazan analogías que fundan una ética: "como se puso del lado de los débiles, merece honor", y oposiciones de sentencias: "no hace bien el que señala el daño y arde en ansias de ponerle remedio, sino el que enseña remedio blando al daño".

La doble mirada que Martí instala en el "águila temible" se dibuja en **Libertad, ala de la industria**: el proceso de industrialización construye hombres, embellecidos por el trabajo, y a la vez los oprime como el sur. Aquí reside lo monstruoso:

se valora al trabajo, se canta a las huelgas y a la industrialización, pero también se inscribe la señal de un monstruo capaz de borrar los países hispanos.

La selección del Centro de Estudios Martianos conforma un programa político fuertemente estetizado, en el que ética/estética aparecen con sus fronteras desdibujadas, fundidas en la preceptiva literaria en una doctrina política cuyos bordes y especificidades se borrarían. Por otra parte constituye una de las raras compilaciones de la publicación de textos modernistas en la prensa, lo que convierte al texto en un material del central importancia para los estudios de literatura hispanoamericana.

Sonia Contardi

Vladimir Nabokov
EL HECHICERO
Emecé, 1987, 134 páginas.

"Yo era la sombra del picotero asesinado/
por el falso azul de cristal de la ventana;/
era la mancha de plumón ceniza, y vivía,
volaba siempre en el cielo reflejado".

Al querer comentar un libro que se pregona como la primera versión de una gran novela, corremos el riesgo de repetir torpemente lo que se ha dicho de esa gran novela. Aunque tal vez no sea un riesgo sino una condición ineludible.

Una serie de prejuicios me arrastraba, aún antes de leer "El hechicero", a negar toda vinculación estricta con "Lolita". Prejuicios que tenían que ver con el sello editorial que lo publicaba, con el hecho de que sea una publicación póstuma y con el reducir a Nabokov al autor de "Lolita".

Pero si se piensa en el argumento de "El hechicero" es innegable un parentesco con "Lolita": un joyero de unos cuarenta

años, "delgado, de labios reseco, la cabeza ligeramente calva y ojos siempre avisoros", es atraído irremediamente por una niña de doce años; a partir de ese desesperado deslumbramiento tanteará primero y luego desarrollará un meditado plan para estar en contacto con la pequeña y convertirse en su tutor. El plan consiste en eliminar, previo casamiento, a la poco atractiva madre de la niña, y rescatar entonces a la niña de la casa de los "amigos". No llega, a pesar de ello, al homicidio, porque la madre muere en una de sus tantas operaciones. Este hecho destruye su plan, pero no importa, improvisa otro: ir a buscar la niña de todas maneras. En el supuesto camino de regreso se detienen a pasar la noche en un hotel, donde por falta casual de cuartos deben compartir la misma cama. La niña, en extremo fatigada, se duerme en los brazos, del joyero, y cuando éste comienza a besarla con desenfado llaman a la puerta: lo busca la policía. Baja y se aclara que todo fue un error causado por el viejo empleado. Al volver hacia la habitación se da cuenta de que no sabe el número, se confunde con otra y tiene que bajar por segunda vez para preguntar cuál es el número exacto. Está de nuevo en el cuarto. Toma a la niña, aún dormida, entre sus brazos, se exalta, debe aflojarse la ropa, recorre la piel buscando los secretos invisibles, no se contiene más y la penetra. La niña grita, grita horrorizada sin que él pueda ocultar el resultado de su explosión. Ahora, en medio de la oscuridad, nada importa, sale, más que salir escapa del cuarto a la calle como una mancha húmeda; debe librarse del mundo estúpido que lo aferra y le grita porque ya nada importa, apenas la luz del automóvil, amarillenta, que "obscenamente idiota", lo atropella.

Entiéndase, que lo que me molestaba no era la similitud de propósitos o las coincidencias de desarrollo, sino lo que a partir de ellas se genera siempre: la absoluta reducción de, en este caso, "El hechicero", el pleno y oportuno desconocimiento bajo el rótulo de "primer intento". La molestia, o el prejuicio caben porque "EL hechicero" es una gran novela, se la relacione o no con "Lolita".

En "El hechicero" todo es preparación, mirada de joyero experto, de tasador, angustia de saber que el momento esperado va a llegar pronto, pronto e irremediamente. Tras la "llegada" del momento no hay continuación, no hay el vagabundeo de "Lolita". En cierta manera el protagonista es

un Lev Glebovich que asume el peligro de encontrarse con Mashenka.

Pero dejemos esto de lado para otra oportunidad y vayamos a la novela.

La primera vez que el joyero ve a la niña es en el parque. Ella patinaba. El movimiento que implica patinar es la descripción más nítida de la búsqueda del joyero: algo así como detenciones para reunir velocidad y desaparecer cual un relámpago.

Esta imagen es capital en la novela. Marca dos etapas o dos actitudes del joyero. La primera, ya pasada, negarse a "entrar en contacto" con las imágenes antes de que desaparezcan. La segunda, pasada y presente, demorar la imagen, una "película en cámara lenta". Pero, fundamentalmente, es la mejor representación de la esencia de la imagen: leves, aparentes detenciones, apenas eso; pura fuga en realidad.

Detener la imagen (que es siempre fuga) de la fuga: para ello no hay actitud que sirva, apenas se puede intentar esa especie de cámara lenta. Por este motivo el joyero tiene que "hechizar", porque ha sido hechizado. ¿Pero qué es el hechizo sino una imagen, un fantasma, que el hechicero sabe presente sólo de momento?. ¿Qué es, sino una desaparición a medias disimulada?.

A mi entender, este es el drama que organiza la novela, el escape permanente y constitutivo de la imagen, y la certeza de que ella es lo único que obtenemos del mundo, que es, digamos con Bioy, el mundo.

Fernando Toloza

Marcel Detienne

DIONISO A CIELO ABIERTO

Gedisa-Barcelona, Noviembre,
1986.

"Y esta idea -lo que llamamos dionisismo- no es un dato de hecho: es el producto de la historia de las religiones, desde Nietzsche".

Jean Pierre Vernant

En la cultura griega los dioses circulan, se hacen presentes en los santuarios convenientemente contruídos, son aguardados en la certeza de la aparición: expresión de la fuerza de repetición que constituye todo rito. Fechas fijas en el calendario, templos propios y epifanías tranquilas -dado que sus formas pueden preverse o anticiparse- aluden al ritmo de una espera sin sorpresas.

Los ciudadanos griegos saben reconocer a sus divinidades y rendirles culto apropiadamente. Es lo propio de un mundo donde impera la soberanía de lo MISMO: el mundo ordinario se abre, deja entrar ordinariamente a lo extra-ordinario. El dios que anuncia y hace esperar su aparición, su irrupción en el mundo de los hombres, es lo OTRO en tanto función de lo MISMO, aquello que permite que lo MISMO se afirme cerrándose sobre sí.

Pero lo OTRO puede no dejarse reducir a la posibilidad fundadora de lo MISMO: la emergencia de un dios violento, extraño al orden armónico de epifanías divinas -Dioniso, al que hay que reconocer una y otra vez en cada advenimiento-, no se inscribe en el universo de lo MISMO. El es la alteridad que emerge en la subversión del orden, en la transgresión de los valores culturales, en la deformación del modelo del ciudadano, recomponiéndolo incesantemente en imágenes diferentes.

¿Cómo no pensar a un dios al que ni siquiera se puede esperar sino como la encarnación -siempre diferente- de lo OTRO? ¿Cómo no pensar las imprevisibles epifanías de Dioniso sino como las manifestaciones siempre diferentes del acontecimiento en el que lo OTRO escapa e interrumpe el monólogo de lo MISMO?.

Dioniso, el "epífano itinerante", hace de la aparición un modo de acción privilegiado. Su pulsión epidémica lo distingue del resto de las potencias divinas: sus advenimientos son abruptos, repentinos, posibles en cualquier lugar de la naturaleza que él elija como escenario. El es el EXTRAÑO EXTRANJERO, potencia a descifrar: máscara que oculta tanto como revela.

Dondequiera que Dioniso aparezca (Tebas, Tracia, o en la isla de Nantes) surgen las hostilidades. Singular epifanía que deshechada la locura báquica. A quienes saben verlo les es concedido el goce feliz en la comunión con lo otro

de la naturaleza, en la risa y en la mascarada. Y precipita en el horror y en la destrucción a quienes no reconocen su divinidad.

"Si la mitología de Dioniso repite y vuelve a contar obstinadamente la epifanía del Dios y sus comienzos entre los hombres y las divinidades de Grecia, es verosimilmente porque nos habla de su naturaleza divina" (pág. 24).

Para ver a Dioniso hay que penetrar en el universo de lo distinto, experimentarlo en la expulsión desconcertante de lo cotidiano.

El dionisismo ya no es cuerpo extraño a la cultura griega: es la apertura de la condición humana a una "venturosa alteridad".

En "Dioniso a cielo abierto" se interrogan los relatos de los advenimientos dionisiacos: Pausanias, Esquilo, Apolodoro siguen hablando desde sus escritos, interpelando en este caso a M. Detienne a dar una respuesta que esclarezca los modos de acción que singularizan a Dioniso entre todas las potencias griegas. Agrega así otro excelente trabajo a una larga serie de investigaciones en el campo de las religiones griegas, impensables sin la colaboración de J. P. Vernant -pero más aún sin la destrucción nietzscheana.

Dioniso: "locura homicida, ménade que salta, vino puro efervescente, corazón de sangre (...)" (pág. 127); el de la potencia báquica que explota en lugares y formas diferentes, en la escena de su teatral aparición, siempre pronto a ser re/descubierto.

Esta divinidad no permite ya cerrar el círculo de los olímpicos, sino prolongarlo en una búsqueda cuyo punto de detención permanece siempre abierto a una próxima interpretación. Aquí la de Marcel Detienne.

Laura Cardona