

10

SETECIEN TOSMONOS

**ROBBE - GRILLET / SCHORK
DOS SANTOS / MARTINI
POEMAS DE JUAN JOSE SAER
GRAMUGLIO: ESPACIO Y
NOVELA OBJETIVISTA
TRES TRISTES TIGRES: N. ROSA**

revista literaria
nº 1 829.011

SETECIENTOS MONOS

año IV / n.º 10 / octubre 1967 / \$ 150.-
santa fe 1047 / alvear 696 / t. e. 45959
rosario / república argentina

DIRECCION

mario gesé / juan carlos martini / nicolás rosa / carlos schork

COLABORADORES

mele bruniard / norma desnauo / angélica gorodischer / maria
teresa gramuglio / rafael jimeno / aldo rozin / rubén seivler

TAPA

rodolfo elizalde

la playa

alain robbe-grillet

Tres niños caminan a lo largo de una playa. Avanzan, uno al lado del otro, llevándose de la mano. Tienen sensiblemente la misma estatura, y sin duda también la misma edad: una docena de años. El del medio, sin embargo, es un poco más pequeño que los otros dos.

Aparte de estos tres niños, toda la larga playa está desierta. Es una banda de arena bastante ancha, uniforme, desprovista de rocas aisladas como agujeros en el agua, inclinada apenas entre el acantilado abrupto, que parece sin salida, y el mar.

Es un día hermoso. El sol ilumina la arena amarilla con una luz violeta, vertical. En el cielo no hay una sola nube. Tampoco hay viento. El agua es azul, calma, sin la menor ondulación que venga de mar adentro, aunque la playa se despliegue sobre mar abierto, hasta el horizonte.

Pero a intervalos regulares, una ola súbita, siempre la misma, nacida a algunos metros de la orilla, se infla bruscamente y rompe en seguida, siempre sobre la misma línea. No se tiene la impresión de que el agua avance, y después se retire; es, al contrario, como si cada movimiento se ejecutara en su lugar. La hinchazón del agua produce primero una ligera depresión, del lado de la playa, y la ola retrocede un poco, con un rumor de roce de arenisca; después estalla y se expande, lechosa, sobre el declive, para volver a ganar el terreno perdido. Apenas si una subida más fuerte, aquí y allá, moja por un instante algunos decímetros suplementarios.

Y todo queda de nuevo inmóvil; el mar, liso y azul, exactamente detenido a la misma altura sobre la arena amarilla de la playa, en la que caminan uno al lado del otro los tres niños.

Son rubios, casi del mismo color que la arena: la piel un poco más oscura, el cabello un poco más claro. Están vestidos los tres de la misma manera, pantalón corto y camiseta, ambos de una gruesa tela de un azul deslavado. Caminan uno al lado del otro, llevándose de la mano, en línea recta, paralelamente al mar y paralelamente al acantilado; casi a igual distancia de ambos, aunque un poco más cerca del agua. El sol, en el cenit, no proyecta ninguna sombra a sus pies.

Ante ellos la arena es enteramente virgen, amarilla y lisa desde el acantilado hasta el agua. Los niños avanzan en línea recta, a una velocidad regular, sin producir el menor cambio en ella, tranquilos y llevándose de la mano. Detrás de ellos la arena, apenas húmeda, marcada por tres líneas, de huellas dejadas por sus pies desnudos, tres sucesiones regulares de huellas semejantes e igualmente espaciadas, bien cavadas, sin rebordes.

Los niños miran derecho ante ellos. No echan siquiera una mirada hacia el alto acantilado, sobre su izquierda, ni hacia el mar cuyas gilitas rompen periódicamente, sobre el otro lado. Menos todavía se vuelven, para contemplar detrás de ellos la distancia recorrida. Prosiguen su camino, con un paso igual y rápido.

Ante ellos, una bandada de pájaros del mar zancaque en la orilla, justo en el límite de las olas. Progresan paralelamente a la marcha de los niños, en el mismo sentido que ellos, a un centenar de metros aproximadamente. Pero como los pájaros van mucho menos rápido, los niños se aproximan a ellos. Y mientras el mar borra los trazos de las patas estrechadas a medida que se imprimen, los pasos de los niños permanecen, inscriptos con nitidez en la arena apenas húmeda, donde las tres líneas de huellas continúan alargándose.

La profundidad de estas huellas es constante: cerca de dos centímetros. No están deformadas ni por el hundimiento de los bordes ni por un hueco demasiado grande del talón o de la punta. Parecen recordadas de un modo incisivo sobre una capa superficial, más móvil, del terreno.

Su triple línea se desarrolla así, cada vez más lejos, y parece al mismo tiempo disminuir, retardarse, fundirse en un solo trazo que separa la playa en dos bandas, en toda su longitud, y que termina en un menudo movimiento mecánico, allá abajo, como ejecutado siempre en el mismo lugar: el descenso y el ascenso alternado de sus pies desnudos.

Sin embargo a medida que los pies desnudos se alejan, se aproximan a los pájaros. No solamente ganan terreno rápidamente, sino que la distancia relativa que separa a los

dos grupos disminuye todavía mucho más rápido, en comparación al camino ya recorrido. Pronto no hay más que algunos pasos entre ellos...

Pero cuando los niños parecen estar al fin por alcanzar a los pájaros, éstos sacuden de pronto las alas y vuelan, uno primero, después dos, después diez... Y toda la banda de blanca y gris, describe una curva por encima del mar para regresar a asentarse sobre la arena y volver a zanzuear, siempre en el mismo sentido, sobre el límite de las olas, aproximadamente a una centena de metros.

A esta distancia, los movimientos del agua son casi imperceptibles, a no ser por un cambio súbito de color, cada diez segundos, en el momento en que la espuma destellante brilla al sol.

Sin ocuparse de las huellas que continúan trazando, con precisión, en la arena virgen, ni de las olitas a su derecha, ni de los pájaros, que por momentos vuelan y por momentos caminan, precediéndolos, los niños rubios avanzan uno al lado del otro, con un paso igual y rápido, llevándose de la mano.

Sus tres rostros bronceados, más oscurecidos que sus cabellos, se parecen. La expresión es la misma: sería, reflexiva, posiblemente preocupada. Sus rasgos son también idénticos, aunque, visiblemente, dos de los niños son varones y la tercera una niña. Los cabellos de la niña son apenas un poco más largos, un poco más ondeados, y sus miembros apenas un poco más gráciles. Pero la ropa es enteramente la misma: pantalón corto y camiseta, uno y otra de una gruesa tela de azul deslavado.

La niña se encuentra en el extremo derecho, del lado del mar. A su izquierda, camina el varón que es ligeramente más pequeño. El otro varón, el más próximo al acantilado, tiene la misma estatura que la niña.

Ante ellos se extiende la arena amarilla y lisa, hasta perderse de vista. Sobre su izquierda se levanta la pared de piedra parda, casi vertical, en la que no se ve ninguna salida. Sobre su derecha, inmóvil y azul desde el horizonte, la superficie lisa del agua es bordeada por un ribete súbito, que rompe en seguida para expandirse en espuma blanca.

Después, diez segundos más tarde, la onda que se infla cada vez de nuevo la misma depresión, del lado de la playa, con un rumor de rocas de arena.

La olita rompe; la espuma lechosa trepa de nuevo la pendiente, volviendo a ganar algunos decímetros de terreno perdido. En el silencio que sigue, tres campanadas lejanas resuenan en el aire calmo.

—¡Ahí está la campana —dice el más chico de los varones, el que camina en el medio.

Pero el ruido de la arena que el mar aspira cubre el demasiado débil tintineo. Es necesario esperar el fin del ciclo para percibir de nuevo algunos sonidos, deformados por la distancia.

—Es la primera campana —dice el más grande.

La olita rompe, a su derecha.

Cuando la calma regresa, no escuchan más nada. Los tres niños rubios caminan siempre con la misma cadencia regular, llevándose los tres de la mano. Ante ellos, la banda de pájaros que no está más que a unas zancadas, ganada por un brusco contagio, sacude las alas y se echa a volar.

Describen la misma curva encima del agua, para venir a posarse otra vez sobre la arena y volver a zanzuear, siempre en el mismo sentido, justo sobre el límite de las olas, aproximadamente a una centena de metros.

—Puede ser la primera —continúa el más pequeño— si no se ha oído la otra, antes...

La habríamos oído igual —responde su vecino.

Pero no han, por esto, modificado su paso; y las mismas huellas, detrás de ellos, continúan naciendo, a medida que las imprimen sus seis pies desnudos.

—Dentro de un rato no estaremos tan cerca —dice la niña.

Después de un momento, el más grande de los varones, el que se halla del lado del acantilado, dice:

—Estamos todavía lejos.

Y caminan a continuación los tres en silencio.

Se callan hasta que la campana, siempre indistinta, resuena de nuevo en el aire calmo. El más grande de los varones dice entonces: "¡Ahí está la campana!". Los otros no responden.

Los pájaros que están a punto de alcanzar sacuden las alas y vuelan, uno primero, después dos, después diez...

Después toda la banda está de nuevo posada sobre la arena, progresando a lo largo de la orilla alrededor de cien metros delante de los niños.

El mar borra los rastros estrellados de sus patas a medida que los imprimen. Los niños, por el contrario, que caminan más cerca del acantilado, uno al lado del otro, llevándose de la mano, dejan detrás de ellos huellas profundas, cuya triple línea se alarga paralelamente en los bordes, a través de la larguísima playa.

A la derecha, del lado del agua inmóvil y lisa, rompe, siempre en el mismo lugar, la misma pequeña ola.

Traducción: JUAN JOSE SAER

tres tristes tigres: una patología del lenguaje

nicolás rosa

"El lenguaje está a mitad de camino entre las figuras visibles de la naturaleza y las convenciones secretas de los discursos ideológicos".

MICHEL FOLCAULT, "Les Mots et Les Choses".

Lengua y poesía

Cuando Gertrude Stein se propuso alcanzar, mediante la palabra viva y actual, el pensamiento en "estado caliente", considerando que el "pensamiento inmediato es la última realidad" debía acentuar la tendencia, habitual en la literatura norteamericana, de trasladar al relato el modo del lenguaje conversacional. Esta avanzada experimentadora logró renovar, con recursos de extrema sencillez pero sentidos, el procedimiento mismo de la narración. Pero, sin lugar a dudas, el universo novelístico de Gertrude Stein tiende a modular, por refracción y por reiteración, la cadena del pensamiento a través del lenguaje. Así como el lenguaje de Virginia Woolf actúa por transparencia dejando traslucir su verdadera inquietud, las sensaciones, y el de Sartre apunta a la descripción de las conductas éticamente consideradas, el mundo de Cabrera Infante es un mundo de palabras detenidas sobre sí mismas. La coincidencia casi absoluta del tema y del instrumento —palabras sobre las palabras— hace que su experimento esté más cerca del hecho poético que del discurso narrativo. El valor poético de *Tres Tristes Tigres* está dado porque apela como unidad generadora del texto a un elemento fundamentalmente poético: el vínculo entre la forma fónica y el significado, y por momentos, entre la forma icónica y sus posibilidades semánticas. Si bien es cierto que el paralelismo fónico-semántico tiende a desaparecer en la poesía moderna después de los movimientos de vanguardia, también es cierto que la narración se ha acercado —en una traslación inversa pero concurrente— a los procedimientos poéticos.

La poesía, como la prosa, compone un discurso sobre series de términos fonéticamente diferentes. Pero sobre la línea de las diferencias semánticas, el verso adhiere toda una serie de combinaciones fónicas. Los recursos estilísticos de la poesía son eminentemente cíclicos y actúan combinatoriamente: asociaciones, rima, ritmo, metáforas, composición, la estructura métrica, correspondencias internas, etc. La prosa, como el relato, es fundamentalmente lineal puesto que se atiene al riguroso paralelismo de estructuras sonoras y semánticas y al régimen de sucesión que le imponen las categorías de serie y causalidad. Pero desde el momento en que la narración desecha apoyarse sobre el discurso ló-

gico para ejecutar sus variaciones sobre la palabra misma y todas las posibles combinaciones otorgadas por tradición al discurso poético, tenemos una nueva forma del relato donde el carácter esencial de comunicación otorgado al discurso narrativo tiende a desaparecer o a transformarse. Ver como excluyente el carácter comunicativo del lenguaje sería negar su sentido de creación, su función estética, y ha llevado a gruesos errores: por ejemplo la bastarda distinción que establece Sartre entre prosa y poesía en *Situations II*.

La función expresiva del lenguaje, en la que se funda, aunque no automáticamente, la función estética, es aquella cuya finalidad queda en sí misma interiorizada y no remite sino a sí misma. Es verdad, también, que en esta función se mezclan estrechamente las finalidades de comunicación y de expresión, pero en la recreación poética la comunicación se transforma específicamente en **comunicación poética**. La estructura de la lengua es pura virtualidad. Un elemento lingüístico no tiene realmente sentido más que en un contexto y en una situación dada. Un signo lingüístico no lleva en sí más que puras virtualidades semánticas de las que algunas se realizan efectivamente en un acto de terminado del habla. Entendido como vehículo de información todo signo lingüístico actualiza esa cierta virtualidad y relega las otras posibles significaciones a una zona de sombra: el silencio. Pero como signo expresivo estético desata todas sus posibles virtualidades en direcciones potenciales creando una multiplicidad de referencias; una percepción difusa del sentido que ya no actúa por exclusión de sentidos sino por yuxtaposición de los mismos. Es al mismo tiempo la degradación del sentido único y la liberación de todas sus posibilidades expresivas en distintas direcciones que actúan por alusión, lo que caracteriza al discurso poético.

Las tensiones a que está sometida la experiencia de Cabrera Infante provienen de dos hechos fundamentales. Primero, si bien es cierto que en "*Tres Tristes Tigres*" aparecen prácticamente todos los recursos proverbiales de la retórica poética, y que más profundamente la intención explícita del autor presupone una recreación "cantada" del texto literario para acercarlo al lenguaje hablado, su actitud crítica no es la del creador poético que tiende a una fuerte articulación de los elementos retóricos para sostener la estructura del poema aunque haga un uso no tradicional de los mismos, sino que se propone una desarticulación progresiva de los datos lingüísticos —etapa común a la poesía— pero sin alcanzar posteriormente la construcción de los nuevos modos expresivos. El proceso de *Tres Tristes Tigres* es eminentemente destructor y sólo presuntamente creador.

Segundo, la novela se postula como una recreación del lenguaje hablado pero al mismo tiempo, y fatalmente, se presenta bajo la forma escrita. Es decir que se intenta pautar un valor preferentemente vocal mediante el valor gráfico. La música puede permitir, por su sistema especial de notación, esta fijación del elemento vocal mediante un elemento pictórico: las notas son signos transparentes y ocasionales puestos que permiten la recuperación de su significado musical en cualquier momento. El signo lingüístico es opaco en tanto se pretende representar una estructura móvil como puede serlo el lenguaje hablado donde los nexos lógicos pueden haber perdido vigencia pero no han desaparecido por completo. Por el contrario, la poesía, al nivel estrictamente fónico, puede utilizar el signo fonemático con valor de notación musical.

Todo relato es operativo y direccional en tanto moviliza secuencias temporales y apunta a una imagen que está fuera de sí mismo, actuando sobre una doble articulación: una cadena lógica y una cadena física. La preeminencia de uno de estos dos aspectos da origen a formas narrativas distintas. La liberación del movimiento sonoro prevalente en el relato de Cabrera Infante está rigurosamente emparentada con las posibilidades que ofrece la música. Cuando uno de los personajes dice: "¿La improvisación, solamente así se hace un círculo de música feliz en la cuadratura rígida del ritmo cubano?" no solamente se valora el hecho específicamente musical sino que se rescata la técnica de la improvisación como imprescindible para dotar al relato de un movimiento y plasticidad que el escrito de denamiendo lógico parecería negarle. Esta proyección musical está centrada en una exaltación de los elementos sonoros del lenguaje ya no en el sentido que le acordaba la poética simbolista sino, más precisamente, en una severa orquestación de los elementos rítmicos y melódicos como ejes dinámicos sobre los que se opera la transformación de la palabra, la sintaxis y la estructura de la novela. Lo que el narrador dice de Alex Barker: "era un Narciso que dejaba caer sus palabras en el estanque de la conversación y que en las complicadas en las complicadas en las complicadas se aplicase a la obra misma; estas ondas de expansión están rigurosamente estructuradas como núcleos temáticos y núcleos narrativos no coincidentes para dotar a la novela de ese aire de improvisación que ya de por sí le otorga la recreación del lenguaje hablado que se reconoce, finalmente, una estructura tan móvil y libre como sólo pudiera haberla conseguido el azar."

"Y, sin embargo, yo se lo advertí hace un momento: la aritmética lleva a la filosofía y la filosofía conduce al crimen".

E. IONESCO, "La Lección".

El tiempo del monólogo

En general, podría afirmarse que las novelas que emplean el monólogo como "técnica de representación" proponen siempre una intencionalidad realista de parte del autor ya sea que pretendan caracterizar al personaje a través de módulos lingüísticos o hacernos conocer la "intimidad" del mismo a través del flujo de la conciencia. Pero el monólogo es esencialmente un elemento catalizador del lenguaje en tanto que lo instaure, aparentemente, como un puro presente. El relato, como técnica, en tanto es relación se despoja inexorablemente hacia el pasado. Por eso, todo monólogo es, aunque no lo parezca, un diálogo, en el sentido original de diálogo consigo mismo, y en el sentido formal de técnica dramática. Reconocer con la tradición aristotélica

la prioridad del nacimiento del diálogo sobre el monólogo, no es más que sostener que el monólogo es un diálogo enmascarado. La ventaja dramática del monólogo estriba no necesariamente en su posibilidad escénica sino, más precisamente, en su posibilidad gestual, es decir, su poder de incorporar al movimiento de la lengua hablada y sus oscilaciones. El relato es siempre sucesión y por lo tanto se doblega ante la sintaxis. El monólogo puede liberarse de esta tanto como de la gramática. Los monólogos dramáticos de "Tres Tristes Tigres" acercan la obra a un texto predominantemente teatral —por otra parte la novela tiende a representar dramáticamente la vida nocturna de La Habana y todos sus escenarios, nunca a relatarlos— dado que el lenguaje se manifiesta como conflicto, como combate de palabras.

El tenso desequilibrio que registra la novela nace del hecho de que un monólogo, que no es ni diálogo ni desarrollo interior, se erige en la técnica narrativa por excelencia. Si el propósito de Cabrera Infante —por lo menos uno de ellos— era realizar una descripción del mapa lingüístico de La Habana, no podía menos que substraerse al diálogo y apoyar su descripción sobre una técnica de la conversación. Es también palpable aquí que el monólogo está reemplazando un útil más conveniente: el grabador. Pero no equivoquemos las posibles significaciones. La actitud fundamental del autor es la del creador literario —aunque se vuelva contra la literatura—, no la del lingüista. Sin embargo no podemos olvidar un nuevo elemento que se interpone entre la intención de registrar el habla y el real empleo de una técnica determinada como el monólogo: la escritura. La recomendación inicial de Cabrera Infante: "algunas páginas se deben oír mejor que se lean y no sería mala idea leerlas en voz alta", al mismo tiempo que identifica su prosa con la poesía y ratifica el carácter eminentemente escénico de los monólogos, no es suficiente para resolver el conflicto: el monólogo dramático como manifestación del presente del habla se transforma en un diálogo en una escritura que lo subsume en una forma nueva de relato. El conflicto se aclara en una precisa oposición entre el tiempo lingüístico y el tiempo del relato que no pueden coincidir puesto que se desarrollan en distintas coordenadas. Lo que caracteriza al tiempo lingüístico, según Benveniste, es que se vincula orgánicamente con el tiempo de la palabra y está definido y ordenado en función del discurso hablado. Este tiempo tiene su centro, generador y axial a la vez, en el presente del instante en que se habla. De ahí la tensión que se origina al trasladar el presente del hablante al presente del personaje que monologa, es decir, al presente literario. Es verdad que siempre que el lector emplea la forma gramatical del presente sitúa el acontecimiento como contemporáneo a la oportunidad en que se pronuncia el discurso que lo expresa, pero en la estructura literaria la narración en el presente del monólogo dramático empleado como técnica del relato —es siempre un pasado para el lector.

Es necesario dejar de lado esta tensión original, pero sin olvidarla, para valorar la recreación de la lengua que se propone Cabrera Infante. Los relatos de diálogo aparecen como centros de expansión regidos por un leit-motiv central, la lengua en los monólogos cerrados de Bustrófendón, la literatura y la música en los monólogos-diálogos de Silvestre y Arsenio Cúe, el cine en los de Códac. Estos centros de expansión al nivel temático, actúan como centros de cohesión en la estructura envolviendo circularmente el vértice inicial que les ha dado origen: cobran así formas diversas pero al mismo tiempo unitarias puesto que no pueden despojarse de su propia substantialidad de discurso sin interlocutor definido: cartas, cartas, cartas, cartas, cartas, cartas, cartas, descripciones en primera persona, recuerdos actualizados. El monólogo-diálogo, que en apariencia tiene una in-

tencionalidad comunicativa determinada, se resuelve en un acoplamiento de dos monólogos diferentes por yuxtaposición o intercalación, como ocurre con las frecuentes conversaciones entre Arsenio y Silvestre. De ahí que la novela se desarrolle potencialmente en una constante variación de primeras personas manifestando el predominio que la lengua hablada concede a los promuevedores de la 19 y 29 persona y de manera más general a las palabras y sintagmas que expresan la temporalidad y que no tienen sentido concreto más que con referencia a la situación en que se pro-

menor grado a las de nuestro interlocutor. Los personajes de "Tres Tristes Tigres" se empujan en contradicción este principio de selección reemplazando por una voluntad de destrucción que les impide comunicarse realmente. La conversación es "un tema musical. Con él encubre su diatriba sonoras contra el país, la gente, la mugre, los negros, las mujeres, el subdesarrollo". O más aún "temas para las variaciones del aburrimiento, balos de conversación para el tiempo, dejando para pensar mañana lo que puedes hablar hoy". La comunicación ha sido no sólo postpuesta si-



CABRERA INFANTE

nuncian. Estas connotaciones temporales son numerosas, no obstante la entonación total de la obra revela un presentimiento absoluto: la suma de las noches en que transcurre la novela se resuelven en la ambigua e intemporal noche cubana.

Toda lengua, en el acto concreto de ser hablada, es siempre una elaboración personal más allá de los estereotipos de la estructura lingüística. De ahí que la conversación da un predominio absoluto al elemento afectivo y por ende a la escritura que pretende describirla. Es constante la preocupación de Cabrera Infante por la ordenación y disposición de los diversos factores —tono, timbre, locuacidad, ordenamiento de las palabras, etc.— de los distintos niveles del lenguaje, pero esta preocupación nunca está orientada a revelar una significación psicológica del lenguaje como expresión, sino más bien, a desplegar una peculiar geografía lingüística de La Habana, desde el crollo de los mestizos hasta la lengua culta y la lengua especializada de los técnicos. Esta mostración no patra crudamente un enfoque sociológico —aunque sea posible suponer que está subyacentemente— sino que revalorar el funcionamiento de las estructuras lingüísticas a distintos niveles: lo que Cabrera Infante intenta es literaturizar los determinantes situacionales en el comportamiento lingüístico.

Los monólogos-diálogos de Arsenio y Silvestre patentizan lo que el narrador pone en boca de uno de ellos: "los escritores hacen los mejores actores, porque escriben sus propios diálogos". Debemos entender, entonces, que estos diálogos no son sólo un intento frustrado de conversación, por lo que ésta se desliza gradualmente hacia una especie de "charla" literaria. Los personajes de "Tres Tristes Tigres" no entablan conversación puesto que esta conducta implica el reconocimiento de la validez del lenguaje: ellos charlan; desarrollan una actividad lingüística y gestual sin finalidad, sin objeto, donde la comunicación ha sido despojada por el carácter sospechoso con que los sonidos encubren y disuelven a las palabras. Hablar significa poner en funcionamiento espontánea pero conscientemente, una selección de entidades lingüísticas que corresponden en mayor o

no inexorablemente conmutada por una devaluación del carácter racional del lenguaje y una exaltación de las palabras como signos musicales o plásticos.

Este despojar a los signos lingüísticos de su potencial comunicativo es una constante de la literatura contemporánea. Paralelamente a esta depredación, los escritores trasladan su confianza a otros campos significativos como más propios para establecer una verdadera correspondencia. Cortázar, en "El Perseguidor", Michel Butor, en muchos de sus ensayos, han postulado a la música como una posible vía más legítima vía de comunicación. Cabrera Infante parecería apuntar a la misma experiencia cuando despliega, con preciso equilibrio, como núcleo central de su novela un tema y variaciones a la manera musical, cuando libera el carácter musical del lenguaje y cuando revela explícitamente una posibilidad de establecer un nuevo tipo de participación; "y otra música y otra canción, y me quedo ahí oyéndola, sintiendo que la música y las palabras y el ritmo me suben por los brazos del pantalón y se meten en el cuerpo". La deformación a que somete el gerundio "sintiendo" que aparece yuxtapuesto a "si entiendo" permite afirmar que, en mismo tiempo, que toda la novela revela un continuo rebañamiento de la lengua como sistema de comunicación, el carácter de inteligibilidad está acordado precisamente a la música.

Los diálogos son falsos y no encubren sino monólogos. Las conversaciones declinan y se exaltan como largos monólogos que se intercalan —desaparecen y reaparecen— como las variaciones temáticas de una fuga. El monólogo dramático se manifiesta, entonces, como la forma primaria y elemental de esta reducida sociología de la palabra, pero, poco a poco, sus nexos lógicos para convertirse en un verdadero derribo patológico del lenguaje: "No Edna saltando, tocando More by Silvestro, creando ondas de arpa en el agua de Seftredo, Harp celeste que con la sirringa (qué rimá con) agreste, Harp celeste: Marxing the Harp, go sería la erucción del monte Edna?". El monólogo no sería el punto de partida de la palabra sino más bien una caída, el testimonio de un repliegue, una recesión: el

comienzo del silencio o de la locura.

"Tres Tristes Trigres" es una larga serie de monólogos dramáticos que insertan el movimiento del lenguaje dentro de la continuidad de lo real. La novela aparece, pues, como un discontinuo verbal que asoma entre dos ausencias; al terminar su lectura sobreviene el silencio; absoluto y total.

"Las maquinaciones de la ambigüedad están en las raíces mismas de la poesía".

W. EMPSON, "Seven Types of Ambiguity".

Anti-retórica

La novela actual se propone rigurosamente como un hecho poético. Utiliza sus postulados, sus técnicas. Es verdad que el interrogante por el hecho poético tiene su más larga tradición en la poesía misma considerada específicamente como género, pero la novela moderna que ha comenzado desde Proust a cuestionarse como sustancia literaria, ha desplazado esta preocupación hacia un problema más unitario: el problema de la creación como manifestación estética. En este sentido, entendemos que este desplazamiento ha permitido a la novela entrar en un campo de exploración y proponerse como un interrogante más del hecho literario. En el discurso poético, por oposición al discurso narrativo, las ecuaciones verbales están elevadas a rasgo eminentemente estructural. Las categorías sintácticas y morfológicas y en general todos los componentes del código lingüístico están formulados en una relación de similitud y contraste y vehiculan una significación propia. La similitud fonológica es sentida como un parentesco semántico de ahí que el descargo informativo sea relegado a un nivel mínimo de apoyatura para evitar el descauce total de las partes y por ende evitar el riesgo de la incommunicability. Desde este punto de vista, la obra de Cabrera Infante es significativa puesto que proponiéndose como un juego desestructurador del lenguaje concibe, sin embargo, una estructura lógica que sostiene y revela precisamente esa intención destructora. Es dable preguntarse entonces si esta duplicación de la obra no atenta contra el significado último de la misma. Si el proceso de desarticulación propone de una desafección total en la palabra ¿no sería el destino de toda literatura una condena a la agoría total? El desamalgama de Rimbaud sería, en esta perspectiva, la respuesta más exacta. Pero también esta respuesta se apoyaría en un equívoco de órdenes diversos: confundir el plano vital con el de la creación literaria. Si este conflicto es insuperable queda un hecho refractario a toda reducción: para expresar la inutilidad de las palabras la literatura está sentenciada a usar de las palabras mismas.

La Rhetórica tradicional, construida sobre una proyección puramente taxinómica, había utilizado al infinito las figuras llamadas de estilo y de dicción que no correspondían sino artificialmente a las técnicas estilísticas, sin proponerse buscar la estructura común de las diferentes figuras; y por presuntivamente esta Rhetórica era positiva en cuanto posibilitaba el enlazar de conexiones. La Nueva Rhetórica, o anti-retórica, que emplea gran parte de la literatura moderna (recordemos los antecedentes ya clásicos del surrealismo y de la literatura del non-sens) posee una valoración negativa en tanto se postula como destructora de los moldes estilísticos tradicionales. Para ejecutar esta voluntad de destrucción se usa necesariamente en elementos proverbiales: es la intencionalidad la que ha cambiado.

La novela de Cabrera Infante presenta, en funcionamiento, todo un aparato retórico que podría enumerarse así: el cliché, los tópicos y estereotipos, la negación de sentido por saturación del mismo, la onomatopeya, los pro-

verbios surrealistas, el uso de lenguas extranjeras sin sentido, la pérdida de significación, la degeneración del lenguaje en pura asonancia, etc. Esta metodología de la efrazación a las leyes lingüísticas y la intención subyacente de proponerse como una crítica al lenguaje, es lo que hace de "Tres Tristes Trigres" un más poético que actual, por resonancias. El placer que proporciona la poesía está estrechamente ligado a la función económica que caracteriza a sus estructuras. Freud sostenía que el efecto cómico de los juegos de palabras y de los chistes era resultado, por lo menos en parte, de una economía de esfuerzo intelectual consistente debido a la superposición de sentidos y a la condensación de la expresión: procedimiento común a la poesía y a los juegos verbales. Podemos resumir las técnicas de desarticulación del lenguaje en "Tres Tristes Trigres" dividiéndolas en aquellas que se instrumentalizan al nivel semántico y aquellas que lo hacen al nivel fónico. Pero la aclaración que se impone deducirse de una de nuestras anteriores afirmaciones: las palabras que se asocian por el sonido se atraen mutuamente por el sentido; en rigor, ninguno de estos procedimientos se dan en puridad sino que se entremezclan y yuxtaponen, reiterando que no importa reconocer —a este nivel— el mayor o menor logro en la concreción de una técnica que de por sí se presenta como peyorativamente retórica (algunos de los juegos de extraordinario ingenio, muchos conocidos, pero eficaces, los menos, fáciles y repetidos, actúan el deterioro de una vieja acusación) sino señalar el objeto que cumplen en el desarrollo de la prosa, en la estructura narrativa, en la "entonación" total de la obra y sus efectos sobre el lector.

I.-Ruptura del sistema semántico:

El equívoco conseguido por sentido traslativo posee un sustento teórico dentro de la obra misma: el lenguaje es equívoco porque la vida es esencialmente equívoca. Por ejemplo: "y cuando pienso que quien la acompaña al piano es Frank Domingo, no le digo nada, pero esto es una isla de equívocos dichos por un tartamudo borracho que siempre significan lo mismo". Esta transitividad vida equívoca-lenguaje equívoco está sostenida por un juego alusivo encubierto: la parte final del enunciado: "esta es una isla de equívocos dichos por un tartamudo borracho que siempre significan lo mismo" parafrasea al nivel semántico y sintáctico la proposición de Shakespeare, retomada por Faulkner, "la vida es un relato lleno de ruido y furor contado por un idiota".

Desplazamiento de la dirección semántica

—Estariste enamorado de ella".
—Sí, creo que sí".
"Debí haberle dicho que mucho, que perdida, económicamente, como nunca antes ni después".
Más allá del retoricismo irónico sobre los lugares comunes —que recuerdan letras de boleros, música de la noche habanera— el procedimiento revela la ruptura de la cadena semántica, reemplazada por la cadena asociativa: perdida —...debía dar...perdamente encontrada: juego de palabras (asociación por oposición de contrarios) y se resuelve en el mortuoramente, donde se mantiene el sistema fónico del enunciado que el lector presente —y necesita— pero sometido a la cadena semántica a una corrupción devaluadora de sentido.

Homofonía y diversidad semántica

"Se cayó y bebió el daquirí de un golpe, como un punto final que beben los puntos finales: Hay setas cecotiles".

Homonimia y diversidad semántica

—Luego Cú, con su maquinaria de actos, referida un rosario (musitado como un rosario) de citas que declaraba durante el viaje".

Se libera la duplicidad semántica sobre el mismo plano de la sucesión:

Rosario	Continuidad temporal: una cita detrás de otra.
	Continuidad fónica: musicalidad; una acotación de timbre y tono.

Dislocación de sentido por asociación de contrarios

"Recordar que Ida Rubinstein bailó sobre una mesa. ¿y qué? que se llamaba Ida y cada día tiene su venida".

Desplazamiento semántico apoyado sobre un barbarismo

"Bueno haya o haiga el cuento es que una mujer elegante le hace falta lucir su vestuario (Medieval, pensó yo)".
o sobre un idiómatismo: Ingrid Bergman se convierte en Ingrid Bérngam y posteriormente en Ingrid la de Bérngam como resultado de una relación cultural;

o por grafía incorrecta: "habanicos pintados" que juega ambivalentemente en el contexto situacional Habana: núcleo temático de la novela.

II.-Ruptura del sistema fónico.

Dentro de los distintos niveles de motivación de la expresividad de una palabra —convencional, morfológico, semántico— Cabrera Infante, conforme a su propósito, da un predominio casi absoluto a la motivación onomatopéyica y sonora.

Valoración fónica del lenguaje

"De manera que para un monstruo otro y para un fracasado un fiasco".

Simple asociación fónica

"con una excusa que era una excusa, que era una excusa".

Acoplamiento de fonemas:

"habla la esfingente" que duplica la expresividad del sintagma recreado.

Juegos verbales por continuidad fónica:

"Bach, Bachata, Bachanall, Bachus, Bachillerato, Bacharat, Bacaciones, etc".

Juegos verbales con destrucción total de sentido:

"El Vañe de Villales. El Liave de niVales. El Valle de Viñales.

Revolución de los refranes:

Donde se mantiene la estructura fónica de los enunciados y se produce una ruptura total del sentido, dando sin embargo una sensación total de "realidad lingüística" a la frase evidenciando el carácter vocálico que posee la representación de los estereotipos lingüísticos:
"A ruidos sordos ganancia de pecadores".
"A oídos revueltos cuñas de palabras necias", etc.

Transcripciones fonéticas:

de nombres y palabras extranjeras que realizadas por la tipografía producen el equívoco y la consiguiente liberación sorpresiva, por una descarga de energía lírica, en el lector.

Jay Manfrot (J'ai m'en fou)
Menasha Trois (Ménage a trois)

Parafonía con los nombres propios

confusión de sintagmas fonéticamente contiguos:

Arrijo Coito por Arrijo Beto
Alejandro El Glante por Alejandro el Grande

Giordano Brulé por Giordano Bruno
donde la contigüidad fónica se apoya débilmente en el morfema inicial *bru* y se remite a una alusión cultural: la alusión a la tortura sufrida por Giordano Bruno.

Cratino y Cretilo por Cratilo y Cretino,
Platón, Plotino, Platino
y las paronomasias realizadas por los equívocos gráficos,
Martin Honegger (Arthur) por Martin Heidegger
Ortega y Gasset, alusión a la formación germana del pensador español.

Sucesiones silábicas y alteraciones:

en palabras que se aproximan por sentido expresivo a las que en realidad debiera usar el autor:
"coreógrafo, megafono, quítorano".

En rigor, el juego es más complejo y se realiza también al nivel semántico: la alusión al personaje Códaco se ha referido anteriormente a danzas de palabras; a la grabación de los descubrimientos verbales de Buftrófedon y a la muerte del mismo en la sala de operaciones: este doble juego cumple su efectividad al nivel estructural.

Es imposible ejemplificar en su variedad las subversiones del lenguaje al nivel fónico que emplea Cabrera Infante. La sucesión de trabalgues, de trufecanos, equívocos y parodias del lenguaje, mediante palabras compuestas por fonemas similares ubicados simétricamente (ana, oio, eja, radar) o contrarios (alegría, alegría, alegría), o las simetrías invertidas (Roma, amor, azar, racial distorsión) o su carácter narrativo para ubicarse como centro del discurso. Pero tal vez sea necesario aclarar que esta alquimia de sílabas mutantes no retoma la tradición simbolista de las correspondencias baudouinianas, ni la transmutación onomatopéyica de Rimbaud. Aquí el juego tiene un valor descarado de toda significación proyectiva —aunque no de sentido en el plano de la intencionalidad estética—: es el mero juego fónico donde las palabras aparecen como pautas musicales cargadas de pura expresividad pero despojadas de toda significación. Este uso lúdico del lenguaje bajo el principio de una estructura rítmica —por ejemplo: los versos y letradas absurdas— intenta reproducir la gestualidad del lenguaje mediante diversos órdenes de fenómenos entre los que se demarcan la alteración de la estructura de los fonemas y de las palabras, y muy raramente al nivel de la sintaxis. Es decir que el reconocimiento expreso del carácter estructural de la lengua estaría disociado del procedimiento desarticulador. Es evidente, entonces, que este juego se dirige a la ambigüedad más pesquosa de significado, palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiterar, obsesivamente, la separación entre la forma de las palabras y morfemas, pero apunta precisamente a una devaluación semántica: es poner en primer plano la estructura, significativa por sí misma, y relegar a planos secundarios la significación expresa de los sintagmas mínimos y reiter

unidades semánticas con ayuda de palabras frecuentemente asociadas por el uso, la poesía —el poeta— propende, por el contrario, a romper la unidad semántica de las palabras para postular nuevas significaciones: la destrucción puede ser una forma de creación.

"Mots allusifs se réduisant au silence égal."

STEPHANE MALLARMÉ

El montaje de la alusión.

La alusión, la perifrasis por lo tanto, es un procedimiento de estilo que remite a una realidad ausente para confirmar una realidad presente. Cuando se alude se usan los términos que se solicitan mutuamente sin encontrarse nunca; si así ocurriera postularíamos una metáfora, no una alusión. La alusión combina, pues, dos elementos de la alusión: uno es esencialmente dinámico: el eje sobre el que se asienta la alusión y, fundamentalmente, la alusión aludir es poner en relación una noción real y móvil con un sistema fijo de referencias. La perifrasis es doblemente esquiva: conmuta uno de los términos —el generador dinámico— para develar y ocultar al mismo tiempo, una nueva y ficticia realidad por alusión. Ambos procesos son formas de encubrimiento peyorativo de la realidad, en tanto aluden con intencionalidad estética a otro ser que el propio. No obstante son formas relacionales que originan una dinámica interna entre el generador y el referente aludido. La perifrasis alusiva, para simplificar, es un procedimiento estilístico de la poesía de todas las épocas pero es sin duda el barroco quien lo instituye como base de su retórica. Tal vez sea conveniente postular la necesidad unidad estilística entre barroco y alusión, puesto que los procedimientos alusivos de ciertas experiencias estéticas contemporáneas son aquellas que caracterizan, precisamente, lo que podríamos llamar una estructura barroca. Cabrera Infante desarrolla una de las coordenadas de tensión de su novela sobre la alusión. El eje generador lo constituye la literatura, es decir el uso expresivo de un lenguaje, y apunta a un mundo referencial que es también la literatura dando lugar a una "suspensión" entre la literatura del discurso narrativo y la literatura aludida. Es también procedente afirmar que en ese continuo proceso de degradación a que está sometido el lenguaje, la alusión aparece como el método de una degradación más específica e intencional: la de la literatura. Es cierto que el juego alusivo proviene genéricamente de una descarga informacional que abarca toda la cultura contemporánea: cine, física, literatura, música, ballet, etc., pero estilísticamente las alusiones referidas a la literatura son las que predominan. Este sincretismo cultural que remite a una degradación de la literatura posee varios registros. En primer lugar, es posible observar una constante: la peligrosa "contaminación" de elementos literarios evaluados y jerarquizados por la tradición cultural con substancias literarias contemporáneas que no han alcanzado todavía una consagración social o que aparecen abiertamente como subliteraria. En segundo lugar: el montaje de elementos literarios en 2do, grado sobre el movimiento del discurso narrativo nos enfrenta crudamente ante una realidad literaria devaluada por saturación de esos mismos elementos que la tradición retórica aconsejaba, con una ingenua visión estoica del arte literario, hacer desaparecer bajo el lema de la "difícil sencillez". En tercer lugar, el sistema de referencias a que se alude es siempre una combinación de tópicos literarios que representarían el paradigma de un lector culto contemporáneo cuyos puntos extremos podrían verificarse entre la Biblia y Rider Haggard.

El procedimiento alusivo aparece, en su mayor latitud, elaborado estructuralmente sobre una significación explícita y otra implícita como polarización de un sistema de gra-

daciones alusivas.

Alusión significativa explícita:

"Dame tu mano, Mesala...dijé— Hoy es mi cumpleaños", (Shakespeare, Julio César, acto V, escena I) cita explícita en el texto.

O por ejemplo:

La mujer calva en la cama, el relato dice: "Allí estaba yo, Ionesco, *Malgré Louis* me dijo Silvestre, acostado con la chantratrice".

Donde la alusión directa a la obra de Ionesco sirve de apoyatura para un juego de variaciones semánticas sobre el equívoco de las funciones gramaticales del pronombre francés *lui* y el nombre propio *Louis*.

Alusión significativa implícita:

"El lo abrió y él no tengo derecho ni a pronunciar "su nombre" y lo miró y lo cerró y no vio nada —"porque nunca supe, pero nunca, jamás, que tenía sobre la mesa de operaciones, finalmente, el paraguas "y la máquina de coser". Alude a Lautréamont: "bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas".

Alusión literaria implícita que yuxtapone una relación por contigüidad tónica y una relación de sentido:

Edgar Allan Poe: misterio, ultratumba

Allan Kardec: poder autor de obras sobre espiritismo.

Alusión literaria por paráfrasis:

"De la literatura considerada como un crimen perfecto" paráfrasis del título de la obra de Thomas de Quincey.

"Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes".

El proceso de graduación del sistema alusivo se desplaza de lo explícito a lo implícito y dentro de esta última categoría se hace fuertemente periférico o elusivo: un intento de oscurecer el sentido, de forzar la sorpresa. La narración se enfrenta al lector, se le resiste cada vez más: se entabla un duro combate entre el lector y el texto; por ejemplo:

"El matrimonio es un adeseño" donde se juega con la Epístola a los Efesios de San Pablo y su contenido respecto a la indisolubilidad del matrimonio y a continuación: "Las casadas perfectas o imperfectas" que alude a la obra de Fray Luis de León.

Alusión implícita con clara significación devaluadora

Retiriéndose a Beba que se encontraba en un rincón de la sala: "Estaba ella en el rincón más oscuro, olvidada y cubierta de polvos Max Factor" que parafrasea la tan conocida Rima de Bécquer.

Aquí se pueden señalar: un juego al nivel criptográfico y una contaminación intencional del elemento literario y el específicamente narrativo, y donde, por irrisión, la información literaria aparece devaluada pero, contrapuntísticamente, más real.

Alusión implícita con un grado muy alto de ocultamiento

"¿Que buscas? me preguntó Cué.

"—El mar.

"—¿Qué?

"El mar, chico, siempre recomenzado".

Alude, luego, a dudas, al verso de "Le Cimetière Marin" de Valéry.

O, cuando Silvestre le dice a *Armando Cux*, hablando del recuerdo y de la memoria: "¿Deberías Ilustrar Funes", alude al cuento de Borges "Funes el Memorioso".

O, en este otro ejemplo donde el ocultamiento llega a una máxima potenciación: "Por ejemplo, René inventó el

agua deshidratada; que resuelve de un golpe de ciencia que no aboliría la sed, el cada vez más angustioso problema de Arabia...".

Alude al poema de Mallarmé: "Un coup de dés n'abolira jamais l'hasard".

La graduación y sistematización de la alusión literaria es casi infinita en "Tres Tristes Tigres" pero el proceso es unívoco y claro:

"...esta imagen me asalta ahora con precisión, casi sin provocación y pienso que mejor que la memoria involuntaria para atrapar el tiempo perdido; es la memoria violenta, incoercible, que no necesita maldad en el té, ni fragancias del pasado, ni un tropelón identitario a sí mismo".

Este texto demuestra el desarrollo gradual de la alusión implícita, sostenida aquí sobre un motivo único: la memoria proustiana;

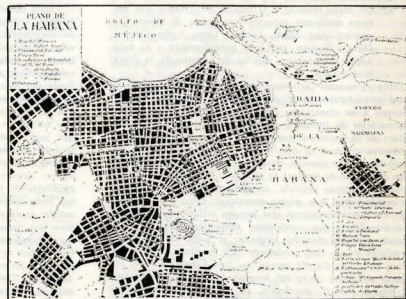
—) La memoria involuntaria hace referencia explícita al tiempo perdido.

—) Las maldad en el té retoma un tópico de la crítica literaria.

—) El tropelón identitario a sí mismo se remite a un conocimiento implícito de la obra de Proust, puesto que se refiere a uno de los "momentos proustianos" menos citados:

rio dentro de una obra que es ya producto literario, el procedimiento alusivo sugiere una evaluación rigurosamente formal como en el caso de Góngora, o una connotación devaluadora como en el caso de Cabrera Infante.

En "Tres Tristes Tigres" la realidad del material literario introducido se desplaza más allá de una circunstancia irónica o de una mera exposición erudita, hacia un método de violación literaria —donde el pillaje es usado concientemente como elemento de fractura— para postular un método de devastación. Estamos frente a una literatura de literaturas en el sentido más lato que la expresión pueda tener. Ya no se trata de una escritura que por decantación alcanza el título justo de "literatura" sino de un procedimiento combinatorio de elementos literarios que por virtud de la exaltación esencial de su "irritabilidad" literaria alcanza a descompar el valor estético de la narración donde se insertan. La entidad novela, sujeta a sus materiales combinatorios, se ve sojuzgada por una invasión de sus propios, pero al mismo tiempo extraños elementos constituyentes: la "realidad" de la ficción narrada se diluye; el material introducido contamina de "irrealidad literaria" la unidad narrativa que la novela tradicional quisiera hacernos pasar por una realidad de la vida, o por lo menos, por una realidad



del mundo.

"Autor: Hermosa compostura de esa vira interior arquitectura que entre sombras y lejos a esta celoso usurpa los reflejos."

CALDERÓN. "El Gran Teatro del Mundo". Esc. I.

El idioma del espejo

El tema del espejo —del "miroir"— tan común en los libros y pinturas del siglo XVII, y cuya expresión más perfecta es el cuadro de las meninas de Velázquez, aparece en la novela contemporánea como un elemento para posibilitar la movilidad de la obra literaria. Es una confrontación reflexiva de la obra consigo misma y frente al lector que crea nuevos niveles de profundidad en la lectura. La técnica, ya tradicional, de presentar el relato como superficie refractante donde los relatos internos se enfrentan al decurso total de la novela como podía ser el caso en el relato, ha sido revocada por una nueva confrontación de la novela con otra obra de arte insertada en la misma para producir

un doble juego de imágenes que terminan por anularse en una resolución enteramente original: al mismo tiempo que una problematización del género resulta una presencia iluminante de lo visible y lo invisible, alcanzando la impresión de una **realidad reflejada** que exalta el carácter imaginario de la obra a su más alta potencia. “**Tres Tristes Tigres**” es una novela en la que se pueden rastrear otros elementos literarios incluidos en la misma y donde se consume este juego especular:

- 1) Un cuento que es a la vez una traducción de un cuento que prefigura ser un capítulo real de la novela.
- 2) Interacción explícita de textos literarios (Faulkner, Proust, Rubén Darío, etc.) que juegan un papel alusivo.
- 3) Interacción implícita de textos literarios insertados en la prosa que juegan también un papel alusivo pero cuya procedencia es menos atribuible dado el carácter especialmente oscuro de algunos de la recreación combinatoria a que son sometidos.
- 4) Enumeración de nombres propios históricos, de citas literarias, de nombres de películas, de glosarios técnicos que remiten a distintos contextos culturales.
- 5) Poemas apócrifos.
- 6) Un texto referido a la muerte de Trozky que presenta versiones expresamente falsas de Alejo Carpentier, José Martí, Lezama Lima, Lydia Cabrera, Nicolás Guillén, etc., que paralelamente a su entonación humorística satiriza la historia de la literatura cubana.

No es nuestro propósito mostrar como se ensamblan al nivel estructural estos distintos núcleos temáticos sino referirlos a las direcciones performativas que toman en su doble carácter de literatura dentro de la literatura y de literatura de la literatura movilizandolos los dos niveles más importantes en que se despliega la novela: una acción con claro desarrollo espacial donde se hace evidente la intención del autor de mostrar la geografía lingüística de La Habana; otra acción, un meta-nivel del relato, donde se problematiza esta misma exposición. Estos dobles juegos son los que materializan una imagen refractante del material novelesco que concentran semánticamente el poder creador y destructor del lenguaje; el juego de realidad e irrealidad a que está condenada toda escritura. Someter un texto a la “prueba del espejo” es para Cabrera Infante negar la condición inicial del lenguaje; la comunicación, pero al mismo tiempo, devolverle su carácter eminentemente gráfico; una sucesión de signos gráficos que se entrelazan como absolutos arábigos y manifiestan la cardinalidad de la palabra escrita. Así como Arsenio Cuá “el malabarista de los sonidos” libera la cualidad sonora del lenguaje, Bustrófedon, “que se preocupaba de las palabras como si estuvieran siempre escritas”, revela la sensualidad de la materia gráfica del signo; su dibujo.

El espejo nos devuelve un texto desconocido: nos revela un hecho que Cabrera Infante se empeña en mostrar reiteradamente: todo lenguaje tiene un elemento oculto, es siempre un discurso estético.

Yo, este anónimo escriba de jeroglíficos actuales...

CABRERA INFANTE, “Tres Tristes Tigres”

Enigma y escritura

Todo lenguaje tiene un elemento oculto, es siempre un discurso estético. Más allá de todas las connotaciones situacionales en que las palabras se nos aparecen oscuras y opacas, nos es imposible no alcanzarlas a escribir: su propia realidad material está envuelta en un misterio la-

tente. Someter a las palabras a un distanciamiento corrosivo es relegarlas solo a sí mismas, desligarlas de su encadenamiento lógico, retornar a una visión mítica de la escritura: cuando cada signo era la representación de la acción, la mita—donde se establecía una relación de identidad con el objeto por medio de la nominación. Pero el misterio actual de las palabras es doblemente inquietante: son entidades que representan nada, más allá de su sentido dentro de un contexto que las valora y al mismo tiempo, son objetos físicos que convocaban difusas resonancias simbólicas.

Como objetos materiales es posible someterlos a una serie de variaciones probables que nos permitirán suponerlos amos cuando en realidad somos esclavos: hacer de amos, o de Berrus Shaw Redbar, cuando es el lenguaje las posibilidades de permutación de los signos de la escritura, y en forma paralela, proponerlos obsesivamente a un ensambramiento que las rescata de su valor social para hacerlas más y más ínfimas. Así como el monólogo presuponia una escenificación, el acortamiento y el colapso de la escritura es reponer su carácter lúdico y subjetivo. Todo intento de escritura criptográfica postula el ocultamiento y la complicidad: sólo los que están en el secreto pueden entender; al placer de la revelación se añade el goce de la exclusión.

Toda novela en clave, más allá de sus posibles logros estéticos, extrae sus valoraciones faticativas de este juego de encubrimiento y exclusión. En cierta manera toda novela contemporánea es una novela en clave. Pero si dejamos de lado el elemento de la simulación, los sistemas criptográficos aplicados a la narración que se han sucedido desde la “Princesa de Clèves” hasta “A la búsqueda del tiempo perdido”, basados en el ocultamiento de la identidad real de las personas en que se inspiraron los personajes, que utilizaban una red de dependencias y relaciones para establecer las claves, podemos concluir que los sistemas criptográficos de la novela contemporánea se caracterizan por insertar las claves a descifrar dentro de la misma estructura narrativa, formando parte de ella y estableciendo relaciones de contigüidad y transferencia con los otros elementos del relato. Desde Joyce a Butor, la novela aparece como un microcosmos hermetico que propone sus propios enigmas y sus probables soluciones dentro del mismo universo novelesco. Uno de los elementos enigmáticos a que se apela con mayor frecuencia es el desplazamiento de la técnica de la novela policial: el suspenso. “**Tres Tristes Tigres**” propone una serie gradual de elementos alusivos que se resuelven composicionalmente en una estructura secreta. Cuando Bustrófedon—cuyo nombre encierra la clave—nos propone una “literatura en que las palabras significaran lo que le diése la gana al autor, que no tendría mas que aclarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche, se leyerá día, o cuando pusiera negro se leyerá rojo o azul o sin color o blanco...”, la novela propone una serie de los métodos de la escritura en clave que se elaboraron pacientemente durante la Edad Media y el Renacimiento y la tradición de los códigos militares secretos.

Esta declaración explícita está concretada en la obra mediante la combinación de numerosos elementos: el carácter alusivo y secreto de la atmósfera nocturna de la ciudad, las claves referidas a motivaciones personales (“es evidente que tenemos nuestras falas del alba y el ocaso”), la índole específicamente alusiva, tanto de la base temática como de la forma, la presencia de los elementos de la protagonista como del lenguaje narrativo, donde la información cultural actúa como la clave tal vez más generosa y excitante de toda la novela y fundamentalmente, la imagen de enigma a develar con que se presenta el lenguaje disolviéndose en juegos anagramáticos. El rasgo fuertemente concertante con que se entrelazan estos elementos, se reviste de un carácter fortuito y contingente ineludible

una apertura hacia el lector: es decir, las claves propuestas reclaman imperiosamente ser descifradas. Al nivel lingüístico, la constante presencia de los conjuntos dialectales presuponen una condición eminentemente elusiva que conmuta la posible proyección del texto hacia otros límites. Los juegos anagramáticos, fácilmente desmontables cuando se descubre la clave, se convierten en una escritura criptográfica de segundo grado —los “analfanavos”— cuando se construyen sobre enunciados que hacen referencia directa a sobrentendidos personales que no aparecen en el texto o referidos a sobrentendidos situacionales que apeñan únicamente al lector cubano, actuando por restricción de sentido.

La creación de todo lenguaje criptográfico, más allá de las presiones socio-económicas que pueden contribuir a su origen, como en el caso del lunfardo, posibilita el empleo del recurso poético de la alusión, pero como fenómeno de creación representa la tentativa de reponer el vacío que significa un creciente déficit verbal. Si Cabrera Infante comienza rebajando el carácter comunicativo del lenguaje, enjuiciando la literatura como un fantasma creado por palabras falsas y confirma el despojeamiento del lenguaje como facticidad del ser, abre un largo y vertiginoso vacío que debe llenar con nuevas palabras: “Los juegos deformadores que aplica no sólo a las palabras sino a las palabras que acaba toda tentativa de enjuiciar el lenguaje: hay que comenzar por servirse de él. Pero más allá de este cuestionamiento, es palpable que la tentativa de Cabrera Infante llena de nuevos contenidos a la novela, puesto que todos aquellos elementos que el lector intenta desmenujar, que aunque no integren la obra, actúan como círculos concéntricos de resonancia, donde se origina una energía poética convocada para la destrucción.

“... en dos años ella estará olvidada y eso es lo más terrible, porque la única cosa porque siento odio mortal es el olvido.”

CABRERA INFANTE, “Tres Tristes Tigres”

La escritura y las palabras:

Dice Francis Ponge, que todo acto de escribir es fundamentalmente insincero, dado que instaura como real una actividad que es figuración y mito. Todas las técnicas de la novela desde Malraux hasta las de Robbe-Grillet parten de un supuesto inicial que es falso: el relato puede proceder a darnos una visión de la realidad. Y aquí la palabra visual está acusando el carácter predominante con que la imagen visual —hay más que nunca— ha tomado sobre la representación literaria, siendo, no obstante, un elemento prácticamente ajeno a la integridad del signo lingüístico. Cuando Brice Parant afirma “las palabras son revólveres cargados”, no hacía más que confirmar una larga tradición que asegura el valor supremo de la palabra hablada sobre la palabra escrita. Platón en el Fedro, había demostrado una sutil desconfianza ante la escritura, usando un ambiguo argumento: la escritura es un medio para posibilitar el olvido. Platón era, sin embargo, consecuente consigo mismo: lo que le repugnaba era la carácterístico del signo lingüístico que materializa burdamente el valor musical de la palabra.

“No te olvides que dos de los hombres que más influyeron, han influido, influyen en la historia jamás escribieron una letra, nunca leyeron nada.”

“Lo miró a través del espejo.”

“Por favor, Cué es vejiísimo eso. Cristóteles. Tu dío se divide, mitosis mítica y mística, en Cristo y Sócrates. Cuando dices literatura, cara, yo entiendo, siempre, literatura. Es decir, otra palabra, otra escritura, tu proposición puede preguntarte ¿dónde estarían El y

el otro sin Platón y Pablo?”. Sin embargo la respuesta de Silvestre no ofrece ninguna solución: “Cuando dices literatura, yo entiendo literatura”. Es decir cuando dices literatura, yo entiendo, cuando dices literatura dices palabras; pero cuando dices literatura yo entiendo que se mantiene. El hombre interpone entre el mundo y su propia existencia una red de palabras por las que se hace dueño del mundo. Cada palabra resume el estado del mundo en función de su decisión. Si el mundo antiguo pudo sostener una adhesión absoluta a la palabra, era sencillamente por que los límites entre el mundo material y el mundo de las palabras era claro y visible. El mundo actual —el mundo historicizado— no es más un mundo de sensaciones y de reacciones sino un mundo de nominaciones y de ideas: un mundo de palabras que, en su propia esencia, posibilita el silencio o la negación de la palabra. El mundo contemporáneo y las relaciones humanas aparecen como un vasto sistema de palabras que damos y recibimos según un ritmo de equivalencias y de jerarquías claramente estatuido. La escritura ha seguido paralelamente un proceso de solidificación que la encierra en numerosos equívocos, de los cuales el más ingenuo, pero al mismo tiempo el más trascendente, es la identificación de palabra y verdad como si la verdad fuera uno de sus caracteres intrínsecos. El reconocimiento de la palabra como instrumento de connotación, como su propia superficie de exterioridad, es lo que ha llevado a la literatura contemporánea a planear un sistema de escritura blanca, donde la palabra es solamente igual a sí misma. De ahí la necesidad de blanquear el lenguaje, de despojarlo de toda significación mítica o mística. “**Tres Tristes Tigres**” propone un lenguaje, una ya vieja tradición poética: Rimbaud, Mallarmé, posiblemente Valéry: la aspiración al silencio total, nacida de la convicción que cuanto más se habla más se sumerge en un silencio irremisible. Entonces el lenguaje no sería sino una prisión más, como el cuerpo, como el mundo. Pero las palabras que aparecen como nefastas —traidoras palabras para Cabrera Infante— también son la única posibilidad de revelar esta traición: de esta ambigüedad nace un ejercicio de la palabra escrita que busca al mismo tiempo expresar contenidos y horrorarlos inmediatamente. Si la vida es para Hamlet: palabras y nada más que palabras, el resto —la muerte— no es nada más que silencio, lo que cabalmente significa yuxtaponer silencio sobre silencio. La literatura se manifiesta como silencio: el silencio dice palabras y el silencio dice “Tres Tristes Tigres”, el silencio dice literatura”. La agoría final de Rimbaud revela que para ciertos escritores el lenguaje reenvía finalmente a lo que la decisión inicial de escribir pretendía ignorar: la escritura no tiene una existencia real y todo silencio de la forma no escapa a la imposición de una nada por múltiples caminos.

Bustrófedon, que es precisamente el encargado de despojar al lenguaje de toda realidad, es un vacío completo. Como personaje actúa como una ausencia, puesto que sólo aparece referido, nunca actuante. El hueco creado en la estructura novelesca por esta ausencia total actualiza un vacío generador de suspenso que el lector debe solucionar por sus escritos; las marcas de Bustrófedon consisten cabalmente en tres páginas en blanco, limpias de toda grafía, quietas de todo movimiento de palabras: sólo revelan el vacío del lenguaje.

La metáfora inicial a que aspira la escritura —al blanco— remite a una construcción, a una construcción porque es a la vez abstracto y solidamente sensible, virtual y actual, una nada que sin embargo es una cosa: la pausa, la detención, el silencio. Pero el silencio no es absoluto. La obra está allí como un objeto lino de palabras como una realidad que se resquebraja por la transparencia y la opacidad, entre la racionalidad y el absurdo, entre la impotencia y el poder, entre la verdad y la mentira.

"La imagen debe salir del cuadro" el Maestro
Pacheco a Velázquez, en su taller de
Sevilla.

Una dialéctica de la sorpresa

La novela es un producto estético imaginario que se apoya, salvando mediaciones, sobre una estructura lingüística real. De esta doble articulación han surgido todas las polémicas sobre la realidad e irrealidad del hecho literario, e incluso sus presuntas soluciones han originado y originan nuevas poéticas narrativas. Toda novela tradicional intentaba, de una u otra manera, crear una complicidad del autor y el lector que terminaba por convertirse en una conspiración contra el personaje. Algunas nuevas expresiones han procurado una revisión de la relación tradicional del lector con la obra. En este sentido "Rayuela" hace proyectivo el recurso de la fabulación para elaborar una especie de compromiso lúdico con la obra que podríamos llamar **con-fabulación**: posibilita un intercambio entre el narrador y el lector, quienes conllevan la tarea de crear el material literario, salvadas la inocente identidad entre obra y lector y la cautelosa distancia objetiva entre lector y obra, se trata ahora de establecer nuevos sistemas relacionales que amplíen la experiencia exploratoria de la lectura. "Tres Tristes Tigres" construye estructura abierta y móvil en donde el elemento aleatorio se desplaza constantemente del nivel lingüístico al nivel narrativo creando, a su vez, imágenes referenciales móviles en el lector, llega a concretar ese desplazamiento de los centros axiales de la obra hacia un punto virtual de convergencia que se encuentran la conciencia imaginante y el objeto artístico, fuera de la obra y del lector al mismo tiempo. Pero el propósito de Cabrera Infante no es, en primera instancia, revelar el carácter irreal de la obra literaria para despojarla de contenidos más o menos espúres, sino fundar una vindicación total de la realidad sobre el mundo de las palabras; de ahí su exaltación del único elemento "real" de la estructura narrativa: el lenguaje y sobre este nivel, la supervaloración del único elemento físicamente real del lenguaje: el sonido. Las confrontaciones a lo largo del texto aluden al lector a una mostración de la obra como objeto físico, como libro. "¡Díspere que saltase. Lo esperé desde hace semanas, lo esperé todo el día, por la tarde, por la noche temprano. Yo lo esperaba. Tenía lo que no tienen ustedes para saberlo: su cara frente a la mía". Esta aparición del lector reitera una de las tensiones a que está sometida la novela: la imposibilidad de transmitir el habla sino a través de la mediación ineludible de la escritura. Cuando se pretende describir un diálogo la dificultad aparece: ¿cómo representar la actividad de los hombres que dialogan entre sí cara a cara. Esta situación trasladada a la literatura pone en evidencia la imposibilidad humana en que se halla el lector de estar cara a cara de ninguno, apareciendo siempre como un tercero, y su realidad fenoménica de un objeto entendido elementalmente a un objeto, a una cosa, a un libro.

Cuando los personajes que dialogan —monólogo— en "Tres Tristes Tigres" dicen "ahora", "hoy", "en este momento", sitúan la acción como simultánea al discurso; su "hoy" es pronunciado en el tiempo presente de la acción, la narración ("...recuerdo todas las tardes de mi vida, por supuesto que no las voy a enumerar a todas, letárola") aparece el equívoco presente de ese "hoy" que no puede, realmente, remitir a día alguno del tiempo cronológico, pues no se identifica con ninguna fecha, se vuelve indeterminado general, puramente "literario", revelando el carácter de

abstracción de toda escritura y el aire de falsedad que envuelve a la palabra escrita: es la misma que el hombre crea y emite pero es otra, una pura representación imaginaria. La complicidad con lo irreal termina por atrapar tanto al lector como al narrador: "Se lo contó a Gue, entonces; quiero decir, ahora". Esta verificación constante entre el tiempo de la acción y el tiempo del narrador que generalmente permanece oculta en toda narrativa, nos obliga a reconocer esa cuarta presencia ausente y burlona que es el autor, creando un nuevo tipo de relación íntima entre el lector y la persona del autor.

Cabrera Infante nos recuerda constantemente que estamos jugando con hechos de graña y que la composición novelística no es nada más que un libro juego donde no debemos atrevernos a colocar elementos que prefiguran reales: es más conveniente para la novela misma que sus personajes sean eminentemente literarios, que actúen como actores, subrayando la realidad de otros imaginarios estéticos, desencadenando un juego especular de profundidades donde la obra se refleja en otras obras, los personajes en otros personajes ajenos al libro. Cuando Silvestre —personaje le pregunta a Arsenio— personaje si en verdad se acostó con Vivian—personaje, Arsenio pretende confundir la realidad de la novela con la realidad de la historia: "¿...Vivian Leigh?" —"¿...Luego aléjate a la realidad ficticia de la literatura" —"¿Blanche Du Bois?" —"Cuando el relato avanza y Silvestre podrá escuchar por fin el recuerdo de Arsenio, el narrador no recurre a ningún procedimiento de estilo para narrar el suceso pasado, sino que dirige al lector a la lectura del texto, lo que es más sorprendente, al personaje— a la página donde ha sido relatado el incidente, rompiendo bruscamente la relación íntima del lector con el texto, recordándole su condición de lector e incluso contaminándolo con la conciencia de otro personaje que se ubica en el mismo plano. El libro obra todo su presencia de objeto físico en las manos: no es la verdad, ni siquiera la verdad de un relato al que se había entregado, sino simplemente un objeto material lleno de signos tipográficos, cuya misión fundamental es hacerse pasar por una realidad imaginada.

Esta ruptura constante del suceso narrativo para poner en evidencia la presencia simultánea de narrador-lector-autor posibilita una fenomenología de la lectura que permite al lector desplegar una compleja y dinámica energía. Si los lectores y el hombre que en un primer momento producen desconcierto, logran una participación cada vez más activa del lector interesado en descifrar los acertijos para acabar en una inmersión más profunda que se adelanta a los posibles juegos del autor, los describe por anticipado y hasta los realiza sin que el autor los haya propuesto. A esta alianza, el lector ha logrado independizarse frente a las proposiciones del relato, maneja la materia literaria como dispensa para la recreación y se libera, en parte, del encastamiento primario de la letra. Pero el lector está allí, con todos sus múltiples significaciones. Los juegos de palabras, las desarticulaciones del lenguaje, las alusiones, los jergolíticos propuestos, crean la ansiedad frente al enigma a descifrar: la destrucción del lenguaje realizada por Cabrera Infante —una desposición y reconstrucción arbitraria de los elementos— fuerzan al lector a una persistente confrontación con sus bases culturales.

"La sorpresa es dialéctica: hay sorpresa, no hay sorpresa" y el mar sin sorprenderme me asalta finalmente". Esta es precisamente la relación que se establece entre el lector y los distintos niveles de la novela: la sorpresa inicial se diluye en la facilidad del hallazgo. Los juegos destructores del lenguaje no alcanzan a cumplir una función sino en la totalidad de la obra; desentrañados uno a uno se vuelven vulgares, un mero entretenimiento de crucigramas:

(sigue en pág. 27)

el espacio en la nueva objetivista

maría teresa gramuglio

Lessing fue terminante: las acciones, es decir las cosas que se suceden unas a otras en el tiempo eran, a su juicio, el objeto propio de la poesía, y de ningún modo debía ésta ocuparse del espacio y de los cuerpos, que pertenecían al dominio de la pintura. El lenguaje poético, por la índole de sus signos no era capaz de producir la "ilusión" en las descripciones; sólo en la prosa y en la literatura didáctica tales descripciones podían tener cabida. Sin embargo, al enfrentarnos con cualquier novela encontramos numerosas situaciones espaciales, minuciosas descripciones que detallan cuidadosamente una habitación, una calle, una ciudad. ¿Negaremos, entonces, la categoría de "poético" al lenguaje de la novela? ¿Debemos interpretar como el Sartre de *Qué es la literatura* que poesía y novela implican distintos valores del lenguaje? ¿O adoptaremos una posición intermedia, sosteniendo que la descripción de un espacio, concebida como un determinativo de la acción, produce remanentes poéticos dentro de la novela? No es nuestro propósito emprender en este momento un estudio sistemático de los lenguajes poético y novelístico; por ahora nos inclinamos a aceptar la premisa que, pese a sus diferencias, novela y poesía pertenecen a un mismo campo del uso lingüístico, y que la novela es —y tal vez ahora más que nunca se lo ha sentido por el lector— "poética" porque presenta una homogeneidad fundamental con la poesía, en cuanto ambas implican una actitud, la de escritura, que supone cierta ausencia de espontaneidad y una voluntad de estilo, sino también porque en ella el lenguaje se organiza según claves específicas, claves que constituyen un discurso poético, opuesto al científico.

La reflexión sobre la novela, que se ha agudizado en los últimos años, ha replanteado a escritores y críticos el problema de las relaciones entre la novela y las demás artes (la música, el cine, las artes plásticas). No se trata de establecer paralelismos más o menos

veces superficiales, sino de incorporar, adaptándonos a la naturaleza del lenguaje propio, ciertos modos de composición que permitan a su vez introducir formas nuevas en ese lenguaje. Si pensamos, por ejemplo, en el *Doktor Faustus*, nos encontramos con uno de los exponentes más apasionantes del traslado de una fórmula de composición novelística al campo literario.

Nadie negará que el acontecer de una novela transcurre en el tiempo; el tiempo como posibilidad de la sucesión de los acontecimientos ha sido cuestionado y problematizado, cuando no se ha erigido en el tema mismo de la novela. Pero, tanto como el tiempo, también el espacio constituye un continuo sobre el que se ubican y relacionan hechos y personajes. Por cierto que algunos elementos —espacio y tiempo— implican el uno al otro, se entrecruzan, se problematizan mutuamente, haciendo funcionar el dinamismo interno de la narración y movilizándolo en la acción, produciendo así una investigación de todos estos aspectos (tiempo, espacio, relaciones estructurales, afinidad de la novela con las otras artes, etc.) está lejos de haber alcanzado resultados definitivos, el análisis descriptivo de los modos de funcionamiento del espacio en distintos tipos de novelas parece ser, por el momento, el punto de partida inevitable para sentar las bases de un nuevo nivel de reflexión.

→ Pese a lo que sostenía Lessing, todos sabemos que en el momento de la lectura los espacios evocados por las palabras se corporizan ante nuestra imaginación, desplazando al espacio real que estamos viviendo. Así como la lectura implica una "suspensión" en el transcurso de mi vivencia real del tiempo, para imponerme la duración propia del relato, implícitamente un poner entre paréntesis un lugar real, para situarme en ese lugar imaginario que el novelista despliega ante mí por medio de las palabras del narrador o del personaje. Un lugar real, ausente, un espacio en el que, me absorben y me atrapan;

"estoy" en esa calle amarillenta, en ese café maloliente, en ese subte ruidoso. ¿De qué manera se ha producido este traslado? ¿Qué elementos han obrado en el momento de la lectura para provocar ese desplazamiento de alfombra mágica?

En el texto literario las palabras no hablan a mi sensibilidad perceptiva. No veo, no percibo realmente este parque, este camino. Los signos han desatado su carga simbólica y han hablado a mi imaginación. Este parque, este camino que voy recorriendo guiado por los signos están a la vez ausentes y presentes para mí, me llevan a otros parques y otros caminos, me desarraigan y me proyectan hacia un proceso donde el saber, la memoria, la afectividad, la ensoñación, se combinan en un complejo movimiento que la novela ha desencadenado.

El mecanismo así movilizado en el acto de la lectura no se agota en la sola eclosión de la conciencia imaginante. Está rodeado de numerosas determinaciones, que nos previene a esta elección, y que retrotraen el planteo a la estructura misma de la obra y a la relación entre sus partes. ¿Cómo ha sido representado este espacio? ¿Por qué se lo ha representado de tal o cual manera? ¿Qué me lo muestra y para qué? ¿Por qué motivos debo yo aceptarlo, trasladarme, sentirme oprimido por esos muebles desvelados que me acorralan, seguir la trayectoria sinuosa de ese camino, o abismarme en medio de un mar embravecido? Si el funcionamiento de las palabras, de los signos, obedece a leyes más o menos fijas y ya estudiadas, la inserción de estos signos en la obra narrativa los integra en una unidad mayor, a cuyas leyes obedecen, y por lo tanto sus significaciones y su sentido varían al infinito. Una habitación o un camino pueden entonces "funcionar" de maneras muy diversas, en primer lugar porque las posibilidades del lenguaje son múltiples, y, además, porque no existe un espacio único e invariable, ajeno al hombre, sino relaciones del hombre con un espacio que vivencia y representa

táticos podría constituir apasionantes "motivos". El músico proyecta su composición en el espacio de su papel pausado, donde la línea horizontal representa el curso del tiempo y la vertical la determinación de los diferentes instrumentistas; del mismo modo el novelista puede disponer diferentes historias individuales en un sólido dividido en planta, por ejemplo, en un inmueble de París, y las relaciones verticales, entre los diferentes objetos o acontecimientos podrían resultar tan expresivas como las que se producen entre la flauta y el violín. Bitor, *Repertoire II*, Ed. de Minuit).

La reasignación de este procedimiento es profusa en las novelas objetivistas, y en todos los casos apunta a la composición, a la estructura misma de la novela, que en esas reiteraciones vuelve sobre sí misma, acumulando nuevas capas de sentido por medio de las nuevas relaciones establecidas entre los elementos. Hay que señalar, como característica formal, que la figura se define por cierta inmovilidad, producto de la repetición de los rasgos que la componen en un mismo orden. La insistencia, la monotonía, son sus modos de articulación, y su funcionalidad remite al contexto total, sobre el que obra como un microcosmos que de alguna manera lo representa. Esta afirmación se aclara mucho si pensamos, por ejemplo, en el rol de la figura del espejo dentro de *El empleo del tiempo*, y la manera en que esta figura se corresponde con la estructura total de la novela.

A menudo la figura se relaciona con la inclusión de una representación imaginaria dentro de la obra: la novela de *El empleo del tiempo*, el cuadro de *Dans le Labyrinthe*, el afiche del cine en *El Mirón*, nuevamente los cuadros en *La modificación*, las fotos postales en *La doble muerte del Sr. Dupont*. Su inclusión no es casual: la representación imaginaria prefigura en un sistema de relaciones filias, ya la estructura, ya el acontecer de la novela. Es el tema desnudo, y quizá todo el desarrollo de la obra consista, en muchos casos, en las variaciones y el movimiento que el autor logra establecer sobre ese conjunto de elementos filiales.

Todas las características apuntadas contribuyen a acentuar al aspecto reflexivo en la configuración del espacio: esquemas geométricos, discontinuidad, funciones filias dentro del desarrollo de un sistema. Pero esta actitud reflexiva no formula un espacio continuo y homogéneo, ni apunta a elaborar una copia del mundo real: es característico del *nouveau roman* la obsesiva persecución del detalle justo, del relieve exacto, de la forma nítida, pero le falta una materia de exactitud no persigue la reconstrucción de lo real; nada más lejos de la

pretensión —y el logro— de los objetivistas que el afán mimético del naturalismo o el mentado anhelo de revelar "las tendencias profundas de la realidad". Por ser minuciosamente fijado el espacio es alterado y desquiciado; se torna fantástico a fuerza de ser exacto. Es registrado por una mirada, pero lejos de plasmarse con el típico lenguaje de lo visual (luz, color, texturas, etc.) se reviste de formas geométricas, indicaciones de ubicación y medidas. Los recursos empleados en la representación inundan al espacio de un malestar proveniente de la imposibilidad de ordenar todos los datos de acuerdo con nuestra costumbre, con nuestras pautas habituales de lectura. "Nada es más fantástico, en definitiva, que la precisión". La precisión, el ordenamiento, el esquema, la permabilidad, se han transformado en los modos de manifestar un mundo imaginario que elimine de la novela los soportes comunes sobre los que se enlajan, carriban autor y lector, esto es, la reducción de todos los elementos a la medida humana, la proyección, por medio de adjetivos y metáforas, de los estados de ánimo, los principios filosóficos, éticos o metafísicos que trasladan la significación de la obra fuera de sí misma, el ocultamiento del carácter ficticio del universo propuesto. Para Robbe-Grillet se trata de no asegurarse al hombre, a cada paso, su dominio sobre las cosas; se trata de intranquilizarlo por medio de la metáfora de un mundo imaginario irrefutable, cerrado en sí mismo. ¿Un espacio ajeno al hombre, entonces?

No tanto: lo que encontramos es un oscilar permanente entre lo objetivo y lo subjetivo, una construcción que se destruye permanentemente por medio de sus propias reiteraciones, un espacio perseguido hasta el aniquilamiento. Hay que admitir que a esta altura del planteo son muy fuertes las tentaciones de formular principio teórico o una interpretación ideológica que remita estos factores a un concepto unitario; se ha hablado de la alienación, del extrañamiento del mundo, de la cosificación. Pero ¿no sería esto traicionar la propuesta del objetivismo? ¿Acaso la forma misma elegida por los objetivistas, el oscuro temblor que subyace bajo la aparentemente impenetrable superficie, no señalan de modo elocuente la imposibilidad de concluir en una idea única que todo lo justifique? Por el momento vale más reconocer lo mejor que esta literatura ha dado de sí: la postulación obstinada de la inmanencia de la obra literaria, por medio del empleo de recursos que la objetivan en su ser intrínseco. La obra se constituye así como un sistema cerrado, regido por leyes que le son absolutamente propias, y cuya traducción a una explicación fuera de ella misma se torna inadmisibile. En el

plano espacial, la insistencia en los meros datos físicos sería entonces el deseo de objetivar al objeto, de centrarlo en sus propios relieves; y si llevamos esto un poco más adelante, veremos que el libro mismo es concebido como un objeto, cuyas partes adquieren su propio relieve: el plano de Bitor así lo afirma. Si, como este autor lo señala, cada parte de la estructura interna de la novela juega con respecto al conjunto el mismo papel que la obra con respecto a la realidad, el funcionamiento del espacio, entendido como elemento de la obra, no puede ser puesto en relación directa con una realidad de la que no quiere ser reflejo. Adquiere su sentido dentro de las leyes propias de la obra, y contribuye a exaltar el valor ficticio de la novela y la impotencia del lenguaje. Es esta la función de los juegos especulares, de las reiteraciones, de la aplicación a los objetos imaginarios, y, en otro plano, las descripciones que no conducen a la formación de imágenes exactas del espacio, ¿no se justifican por sí mismas, por su movimiento interno y por su valor de lenguaje? Soporten o no los movimientos afectivos de los personajes, sustraídos o no al fluir temporal, estos espacios, están contruidos con palabras; son las palabras la clave de su ser, el verdadero "sentido" de su inclusión. Las formas de la representación espacial deben, en última instancia, obedecer a la totalidad y ajustarse a ella: el proyecto todo de la novela objetivista se materializa en el permanente sacovamiento de los moldes formales, en el asalto a nuestra tranquilidad de lectores. Cuestionar las formas tradicionales y explorar otras nuevas; entendemos que esta propuesta se amplía, y arancando de la creación imaginaria la rebasa de alguna manera; esos imperceptibles desplazamientos, esas machacadas reiteraciones, esas repeticiones trucadas, esas contigüidades súbitas y desconcertantes me crean un malestar, me seducen, me inquietan; me indican que debo corregir constantemente mi ubicación en el mundo, replantear todas las relaciones dadas y sospechar de la absoluta seguridad de las cosas. Las formas del espacio contribuyen a revelar el alcance subversivo, el aporte incontestable del *nouveau roman*.

LOS AÑOS DE UN DÍA... (rime de págs. 29)
Caso, su nueva publicación. Esta tendencia, que podría llamarse conservadora, es sumamente peligrosa para un escritor que pretende de algún modo supe-
parar sus propios logros. Una actitud de autocrítica más firme hubiera permitido, quizás, el conocimiento de nuevas producciones o, en todo caso, hubiera mostrado con más claridad que se propone hoy Alberto Lagunas y hasta donde lo logra.

poemas

juan José saer

POR CLODIA (LESBIA) EN EL CABARET

Sin embargo tus ojos ardían recientes bajo las dragos, fúgaces y livianos como dos cirios en las sombras. Acunabas un lobo por corazón, oh queridísima Clodia, oh [Lesbia.

Abandonado elijo tu lado bueno: entre las luces mínimas, las atroces, parecida a un meteoro, tu cabeza bailaba y expandía como con aspas verdes la claridad. Abandonado elijo tu lado triste: a veces, como Dios, no estás en ningún lado; entonces cieras los ojos, oh Lesbia, y tiembas como esas grandes hojas tropicales mojadas. Abandonado elijo tu lado esencial: nunca vuelves, eres como una muerte obstinada, tú, la oscura patrona del haber sido. Abandonado elijo tu lado vuelto hacia mí: algo de cuya cara tu corazón es el reverso.

1961

A UNA CABEZA DE SAFO DE LESBOS

La frente inmóvil, y los ojos que miran con amor, qué abrazos, y qué noches profundas almacenan, donde la antigua luna lesbiana perforó, con secreto veneno, las verdades hojas palpitantes? Da gusto contemplar cómo el duro cabello cede al grávido cráneo y el diligente cuello ayudo, sin temblores, la dirección del rostro, de piedra inquebrantable, que el orín mancha a veces.

1962

MOTIVOS

Gotas frías en hojas grises
y el viento con acero de mayo.
Con minucia, el otoño
perfora el corazón
del verano enterrado entre las hojas podridas.
En la reunión del fin y del comienzo
¿quién verá en ese ramo de otoños y veranos
la caída del agua, la tensa vibración
de la hoja, para decir después su resplandor
con qué palabra?
Clara madera en que la luz festeja
con destellos veloces la limpia destrucción.
El olor del café, denso como un abrazo,
en la casa quemada de amor
roza al pato salvaje y a los duros limones
muertos en el fogón.

El que ve en las mañanas de mayo corromper
el otoño las uvas finales
tiembla y vacila.

1985

EN MEMORIA DE BICE PORTINARI

Empujaste a un hombre a la locura. Una
mañana, caminando bajo el sol florentino
te vió destellar nítida, contra el tejido
de los sueños amargos de su última noche.
Inclinaste gentil
la grávida cabeza
y en la creciente de los años, el además
tranquilo se incrustó como un diamante sobre el ciclo
feroz y vago de sus días. Y en plena juventud,
después, moriste, casada con un hombre común
que te quería, desconociéndote. Oh, Bice
Portinari, así son las mañanas de este mundo:
despertamos de un sueño amorgo
y andamos como fantasmas
hasta que recogemos, del sol de nuestras ciudades,
un núcleo de claridad, o más bien una joya
férrea que veneramos, gastada y turbia,
en algún sucio amanecer.

1987

RECUERDOS DEL DOCTOR WATSON

a José C. Chiaramonte

Vimos con Holmes la lluvia desde el carruaje
en la hermosa avenida Brixton, yendo hacia Andley's Court.
"Esta tarde en el Concert Hall oiremos cantar a
[Norman Neruda].
Ráfagas mudas de agua lenta golpeaban contra los
[vidrios, férrea
realidad nos rodeaba y nos movíamos en ella, nítidos. Puedo,
si quiero, evocar el preciso rumor de los ruidos sobre las
[piedras mojadas
y el resoplar de los caballos atravesando la ciudad familiar.
Ladridos rojos chorreando agua, hombres borrosos en la lluvia:
la luz de gas manchaba la oscuridad matinal. Siento otra
[vez, con noble
frucción, el peso cálido y el vaho de nuestros abrigos,
la mirada de un muerto en honda persecución,
golpeando contra el revés de mi mente. Hombres del porvenir,
[piagados
de irrealidad, para ustedes no habrá nunca este collar
de sólidos minutos, este edificio de horas de piedra. La niebla
carcomerá las paredes de Londres y el corazón de nuestra
[descendencia
yacerá débil o muerto, ciego de humo amarillo. Honda
es nuestra pobre vida en comparación, y benditos
nuestro violín, nuestra fiebre de Afghanistán, nuestra
[deliberada morfina.

1987

JUAN JOSE SAER, uno de los más destacados novelistas actuales que apuntan experimentalmente a una renovación de la narrativa argentina, es también poeta. Frente al vigor —a veces demasiado pródigo— de su prosa, se destaca la nítida vocación de "claridad poética" que perfecciona formalmente sus poemas. En verdad, tanto su prosa como su poesía, tienden a lograr, unitariamente, una máxima profundidad de los núcleos poéticos específicos de toda verdadera literatura.

estela dos santos

23

juan carlos martini

[illegible]

Hoy nadie le recuerda; pero es posible que por aquella condición trivial (desapercibido) resulte de importancia mencionar que la distancia entre el cubo y el hombre no es la misma entre la mujer y el hombre (talla en la casa; él entró a la calle) ni entre la mujer y el cubo, a pesar de formarse con líneas imaginarias un triángulo culpable en segunda instancia. Ella recuerda el sufrimiento padecido a diario: la búsqueda fue repetida implacable y constante a través de aquellos cuatro (poniéndolo en duda: cinco?) años por los

siete u ocho lugares más o menos aborrecidos por él según los días por aquella posibilidad, en determinadas noches: él, como enloquecido. Ella recuerda además, que se conocieron por obra de las circunstancias, que las excursiones a Sierra de los Padres no son más que aburridos trayectos en colectivo pero que se repiten (también) a diario si es necesario (o más: inevitable para que puedan obra las circunstancias mencionadas) y él descansaba la cabeza en las manos lori-codados apoyados casi en las rodillas (ella dice, conmovida: el pelo era un desorden irresistible), el hombre más alto no controla su hatazpo por tanta palabra inútil y da un golpe con la mano sobre la mesa en la que por dos minutos y cinco antes de la muerte ha quedado el cubo mientras ella no supo qué contestar.

Ha figurado en todo el expediente: cubo blanco de yeso, (ni una vez: cubo de yeso blanco), ella lo advirtió apenas el hombre más alto le menciona en la primera oportunidad, ocasión que consideró superfluo corregir y en la segunda y tercera, cuando él volvió a decir, aunque ya vez no nos es importante para el hecho, más el más importante (ativo de la muerte) fue desvirtuado por los funcionarios, atentos a la menor irregularidad (y así: provocando en muchos casos las evidencias que fueron aceptadas por la mujer (un malsteuer que no le fue confiado nunca por él y que a pesar de todo ella supo peligroso) sin resistencias: el hombre más alto lo sospechaba: sin interés, por eso aquel golpe, incorregible, defecto que arrastra sin preocuparse se hubiese dicho entonces: vamos al grano pero un resto final de delicadeza y respeto (no por haberlo dicho antes) lo siento.

[illegible][illegible]

visto de duda, fue inmóvil y advertido recién entonces, en el instante previo al gesto: bajar la cabeza, en el instante previo a la muerte, cuando cayó sobre los adoquines, perdió el cubo de yeso blanco y ella furiosamente aniquilada grita: en la casa, simultáneo sonido el grito con el cuerpo que choca con los adoquines) con los ojos enrojecidos por el llanto que ha controlado de inmediato: lo ha sabido.

Es porque ella entiende que llegará en seguida y espera mientras el colectivo a Sierra de los Padres [y él era efecto cruzado una calle corriendo la de los vados y hace se con la boca abierta; ella dice: mueve un dedo a otro y yo me voy]. Él le alienta a ella a que se vaya sola, pero ella quiere que él acompañe lo que conservará prójimamente cuando él decida fanático incondicional lanzarse a la búsqueda pero no se atreve [y él toma] tomán' te con leche en una confitería: el color del té es decirlo y la lluvia que es una porquería, el viento desparanilla la lluvia por todos lados; bajo las galerías con los árboles que son como un árbol grande y él está ahí, el conductor que ha dicho tres veces; ya salimos aunque no paradiad en especial era la única persona parada cerca y compra dos boletos comprados; ella [que fue mirada por el mismo conductor] en movimiento de dar vuelta a la esquina siguiente rumbo a la) (pero él había dicho usted: Usted, y ella se le acerca y él se aleja, ella se aleja y él se acerca, ella se aleja y él se acerca en cuenta) (Sierra de los Padres que a pesar de los tres viajes anteriores no conocen bien; ni él ni ella).

Ella contó las cosas se conocieron en una serie de viajes, uno tras tiempo especial no quedaron claros los motivos de esa especialidad, después ella fue convencido por un hombre que le ofreció un trabajo, él insistió si el hombre vino por quién y qué necesidad; ella insistió si el hombre más alto repregunta: de buscar un cubo de yeso blanco, por supuesto: el hombre más alto bufaró, desde aquel día otra cosa fue sabida por ella: que lo no sobreviviera su hallazgo (pero estaba claro) por aquel tiempo que lo ignoraba la mujer, pero ella sabía que él había conseguido el cubo hubiese obtenido al menos una demora incalculable del hallazgo final del cubo; y lo que más interesó: quizás no hubiese un triángulo imaginario entre ella, el cubo, el hombre (esa culpabilidad en segunda instancia se habría desplazado hacia el cubo, pero ella sabía que él había conseguido de haber sido detenido con brusquedad por un rapto de luzidez o de duda ha sido articulado nuevamente para caer ya muerto por su culpa. El hombre más alto ordena que retiren el cadáver), que ella estaría sentada junto a una silla vacía y un escritorio, porque ella se había negado a creer tanto tonterías, llegó a su lado dijo lo perdíms y ella no lo perdió el hombre.

[illegible]

feliz con lo sucedido) (deja por unos minutos las manos en los bolsillos; no mira). corresponde a otra historia.

(Al revés: salió después a la calle). Sale después a la calle, atormentado, cuando ha dejado el cubo de yeso blanco que acaba de encontrar en el quinto de nueve lugares diferentes. Después de haberlo encontrado, se pregunta si él se ha liberado por fin de una obsesión, de una inquietud, de una angustia. Pero no, porque él es un hombre tan feroz que dura cuatro, para ser más precisos: cinco, años inaseablemente perdidos: ha traído para ella un cubo que la traía desde su infancia (ella no ha sabido el alienígena que él se fue del viaje frustrado y pide: el cubo y no la muestra ni su cara ni su cuerpo). Él se ha liberado de más alto que rodilla en los adquirenos con los botones desabrochados ni el saco azul puede (en ese mismo instante) modificarlo todo: por teléfono dice una mujer está por morir en la casa (no es ni necesario que diga: en aquella casa, en la casa de la madre, en la casa de la madre) y él, cinco años después, apenas sin tiempo entre el último gesto de alzar la cabeza mirando la puerta por la que él ha salido, entre las palabras ya conocidas encontró un cubo (que el hombre repetía a lo largo de las cinco horas que dura el interrogatorio) y él, en un momento, se acuerda, ¿qué lo ha encontrado, arrepentido, sin embargo, inaseablemente dejado sobre la superficie de la mesa para ella,

La mujer sentada a su derecha; él mira por la ventanilla, el colectivo recorre los adquirens de los callejones del puerto y el olor fuerte penetra, queda, les devuelve el alma. El viento levanta el polvo, el ruido de los neumáticos, el ruido. Y el hombre más alto (lo primero que dice): medir la distancia entre mujer y cubo (simultáneamente imagina un hombre de pie sobre la calle y a largos pasos en tanto los colaboradores cumplen lo que ordenó calcular una distancia que no existe, un hombre, un lugar, un triángulo que no existe). El hombre más bajo (lo segundo que dice): tampoco acertadamente pero observa una constante: el hombre es quien busca el cubo en todo caso; no encuentra la relación lógica (aunque ella no habría muerto y es evidente por su culpa). Presupuestos desplazados con el andar del hombre y el hombre hasta que fueran a parar cerca de aquellos que se fueron a morir. El hombre más alto (lo tercero que dice): el que fue asesinado de las posibilidades que ofrece el descubrimiento de un determinado cubo blanco de yeso (encuentros poderosa vigencia de ciertos recuerdos tristes de la infancia de ella, un día de lluvia, un olor producido por el viento, el viento, el viento). El hombre más bajo (lo cuarto que dice): no es el mismo, ya no es el mismo lo habrá perdido, sin sospechar las implicancias demoradoras, la destrucción que en cualquiera de los supuestos y desde siempre la búsqueda

Además, otros detalles fueron pasados por alto como la teoría o las causas (la persecución de que fue objeto el hombre en la teoría o varias que empiezan entre después a la calle). También: la fragmatría de la historia narrada por la mujer que se estipula en destacar determinados aspectos: cuando él dice Usted!, ella tiembla nuevamente mientras el hombre más alto siempre le habla al otro: no me acuerdo... y así sucesivamente. En consecuencia, lo que queda es una historia (en sus líneas difíciles). Con seguridad el más importante: cómo un cubo de yeso que cae desde lo alto por un hombre que también cae pero muerto llega hasta la esquina cercana y queda allí (sano) cuando tuvo que estrellarse contra los adoquines: romperse en cientos de pedazos.

El hombre más alto (la mujer en la casa) (el cadáver en la morgue), con las manos en los bolsillos que ha salido minutos atrás de la casa, que ha entrado a la calle y queda parado y quieto; recuerda que en uno de los viajes el hombre ha dicho hace tiempo usted (camina por lo mismo hasta la esquina: mira detenidamente el cubo): son suficientes entonces dos o tres minutos para descubrir la verdad.

UNIO de 1967

los maniquíes

carlos schork

No tiene confianza en sí mismo. Vacila, mira a ambos lados y sonríe. Es una sonrisa leve, provocada por el miedo. Lo observan; alguien lo observa y se ríe. Mira de reojo. Las risas se producen a su lado. No puede seguir caminando; cada vez le cuesta más, los zapatos se adhieren al asfalto, negro blando, caliente, a medida que cruza la calle, y la vereda, que parece estar a solo dos pasos ahora retrocede, retrocede cada vez más y la línea del cordón se diluye hasta hacerse primero borrosa y luego imperceptible. Lo observan y trata de controlarse. Se pasa una mano por la frente y busca fijar la mirada en algún punto de referencia; después, cuando esa niebla repentina ha desaparecido y vuelve a distinguir con nitidez las cosas, continúa caminando hasta alcanzar la vereda. Son las dos de la tarde, y la calle mantiene su ritmo diario, sin alteraciones ni cambios. Desde allí lo miran. Ahora todo le resulta más claro. Se para frente a una vidriera y mira como el hombre viste de amarillo un maniquí negro de mujer. De allí, se cansarán de mirarle la espalda, la tela del traje que esa trama simple. El prefiere no llamar la atención y se viste con extrema sobriedad. Un traje marrón de paño de corte clásico, zapatos negros, camisa blanca, y una corbata oscura de un color indefinido, que si bien a simple vista es azul, observándolo con atención puede resultar verde o marrón. Tiene veinticuatro años. Las medias azules del hombre que está en la vidriera están atravesadas, a la altura de los dedos, por dos delgadas rayas blancas que indican la costura final de la media. Las punteras y talones están reforzados por un doble tejido, que dan la sensación de un azul más intenso, más concentrado. Ahora está parado junto al maniquí y desliza, con gestos rápidos, el vestido amarillo a lo largo del cuerpo negro. A la derecha hay cuatro cubos iguales, de madera, pintados de blanco. El no quiere darse vuelta. Volver la cabeza y mirar la segunda ventana de la izquierda de un edificio de once pisos, donde se rien, a su espalda, **paño marrón de trama simple**, el hombre busca unos afilletes, **se rien**, en una caja de cartón azul, **la nuca y el pelo, largo, despiado**, la caja de afilletes está a su izquierda, **cae sobre el cuello de su camisa**, sobre uno de los cubos blancos, y **se rien**, ha tomado tres y los coloca entre sus labios, marca una pinza en la cintura, toma un afillete de su boca y lo clava en la tela amarilla de manera que sus extremos queden a la vista. El fija la mirada sobre la espalda del hom-

bres: una camisa celeste oscuro con imperceptibles rayas rosas trazadas verticalmente cada dos centímetros. Un hombre delgado, de mediana estatura. Treinta años, aproximadamente. El pelo proliamente recortado, un centímetro arriba del cuello de la camisa. El introduce la mano derecha en el bolsillo del saco y reconoce la caja de fósforos. El hombre marca una segunda pinza en el extremo izquierdo de la espalda y acuesta el maniquí en el suelo. Las plantas de los pies de la mujer han quedado junto al vidrio, pies de líneas rectas, de escuas curvas, sin dedos, que acaban en punta.

La vidriera ocupa una superficie de diez metros cuadrados; cinco de ancho por dos de profundidad. La altura debe oscilar entre dos metros y dos metros y medio; es decir que el cristal del frente tiene cinco por dos o dos y medio. El fondo, los laterales y el techo están compuestos por paneles de tergo por un metro por un metro, unidos entre sí por delgadas varillas de bronce que producen, por efectos de las luces instaladas en el techo, cierta continuidad entre las paredes, laterales y el fondo aparentando un plano casi curvo, una imagen panorámica. Del lado de afuera, el cristal se encuentra enmarcado con gruesas varillas de bronce de diez centímetros de ancho, ubicadas en forma escalonada. En los cuatro ángulos, las uniones se disimulan con esquínos de bronce fundido en relieve, en forma de espirales contrapuestas simétricamente y unidos entre sí por el mismo trazo que empieza en el centro de uno y concluye en el centro del segundo o a la inversa, dado que los espirales trazados de esta manera son exactamente iguales y no es posible distinguir con facilidad cuál de los dos ha sido dibujado primero. Cada esquínico cuenta con cuatro espirales o con dos juegos de doble espiral que se insertan respectivamente sobre las dos varillas que forman el ángulo, en cuyo punto de unión aparecen tres rosas de igual tamaño, fundidas en el mismo bronce de los espirales y formando con ellos una unidad que da como resultado el esquínico mencionado. Las gruesas varillas que sirven de marco al cristal y las superficies más salientes de los cubos negros, están lusteadas con esmeril de manera que la luz proveniente del interior de la vidriera se refleja con facilidad en el bronce y produce sobre él una gran variedad de efectos luminosos. Las zonas más profundas, como ser la superficie cóncava de los pétalos de las rosas o las uniones de éstas con los espirales, han sido trabajadas de suerte fuesen amontonando sucesivos restos del líquido usado comúnmente para limpiar este tipo de metales y ahora brindan a los ojos ciertas tonalidades opacas, muy diversas, que van del verde claro al verde musgo, dando al conjunto un aspecto antiguo, de total abandono.

El hombre ha elevado el maniquí sobre uno de los cubos blancos que ha colocado con anterioridad contra la pared lateral izquierda. La mujer tiene la pierna derecha algo extendida hacia adelante expresando un gesto coqueto, femenino. Los brazos: uno cae paralelo al cuerpo con la mano levemente inclinada hacia el frente; el otro, suspendido en el aire, cae a la altura del hombro, establece un semicírculo informal. El hace girar la cajita de fósforos entre el pulgar y el índice. Percibe en sus yemas la superficie áspera del papel ordinario que forma la madera y siente como a cada giro, los cuarenta fósforos golpean contra las paredes de la cajita; los cables que la mujer tiene una definida forma ovoides y carece de rasgos, sólo una línea en relieve y recta parte de la mitad de la frente y se prolonga hasta mitad del rostro simulando una pequeña narina apenas perceptible por la sombra que proyecta sobre su parte derecha, a la luz de los cables que más cercanamente a la mujer que se encuentran instalados en el techo, a escasos centímetros de su cabeza, cubierta en la zona superior

por una tupida cabellera artificial celeste claro, peinada como un gran globo. En un rincón hay otros maniquíes similares, amontonados unos sobre otros, y en el cubo blanco que se encuentra más a la izquierda, casi dando con el vidrio, hay vestidos rosas, verdes y celestes tendidos con cuidado. Sobre los paneles de tergo, a la derecha, hay apiladas cuatro o cinco maderas de distintas formas y tamaños, lustradas de color oscuro o pintadas con algún tinte especial que les da un aspecto similar al del lustre común. El hombre que viste camisa celeste oscuro con rayitas rosas apenas visibles trazadas verticalmente, pantalones de paño gris y medias azules con punteras y taloneras, reforzadas está agitado, corre de una punta a la otra de la vidriera, salta por entre los cubos blancos, tropieza con las maderas, su rostro aparece cubierto de sudor bajo el reflejo de la luz; golpea los paneles de tergo por las paredes laterales y agitando los brazos a uno y otro lado, derrriba los cuatro maniquíes que estaban de pie sobre los cubos de madera ordenados uno al lado del otro, en forma de semicírculo, hacia el fondo, vestidos elegantemente. El contempla la escena con asombro. El hombre ha desaparecido tras el maniquí y realiza una tercera punta para caer al suelo, al vestido amarillo al cuerpo de la mujer negra. Ahora aparece y retrocede unos pasos para mirarla detenidamente de frente. Inclina la cabeza a uno y otro lado buscando descubrir la causa del defecto que hace la falda sobre la pierna derecha. Se acerca y realiza una tercera punta para caer al suelo—las tres arrugas que se forman sobre la cintura. Se aleja otra vez unos pasos y en seguida retorna junto a la mujer para ajustar dos centímetros el cinturón. Ha desaparecido la arruga curva sobre el muslo derecho y también la sombra alargada que proyectaba sobre su flanco izquierdo. El hombre se cruza de brazos y mira hacia el rincón de la izquierda donde hay cinco maniquíes negros apilados. Las casi invisibles rayas rosas de su camisa, que corren de manera vertical, paralelas cada dos centímetros, al acercarse al límite que marca el pantalón, pierden su paralelismo y se curvan hasta que finalmente terminan superponiéndose y desapareciendo, en sucesivos frentes, bajo el cinturón de cuero negro. Ahora se ha levantado un aire fresco que hace oscilar levemente las dos lonas anaranjadas que cuelgan a cada lado del toldo que la vidriera tiene en su parte superior, el gánculo de la parte superior, se proyecta hacia afuera con una inclinación de cuarenta y cinco grados, descendiendo hasta quedar a un metro ochenta de la vereda, sostenido por dos caños que corriendo de manera paralela en cada extremo del toldo se insertan en la pared a uno y otro lado de la vidriera, logrando, si el toldo es visto de perfil, completar

un triángulo rectángulo. Las dos lonas que a cada extremo cubren la superficie de ese triángulo, cuya hipotenusa, en este caso, está formada por el perfil del toldo y cuyos catetos están compuestos por los caños y la pared respectivamente, se proyectan aún veinte centímetros por debajo de los cubos que rodean la base imaginaria de la figura mencionada y son, precisamente, las que oscilan cada vez que el viento sopla... El hombre desmenuza los brazos y camina hacia el rincón donde están amontonados los otros maniquíes. Sobre el cubo blanco que se encuentra más a la izquierda, casi dando con el vidrio, hay vestidos rosas, verdes y celestes extendidos con sumo cuidado. Ordena los cubos restantes uno al lado del otro, en forma de semicírculo, hacia el fondo. Viste los tres maniquíes de celeste, rosa y verde, desliza los vestidos, salta sobre la caja de afilletes, **ella se rien**, corrige arrugas, hace afilletes, retoca el peinado del maniquí ahora celeste, se acerca, se aleja, cambia el gesto de las manos, se acerca, broma la sombra sobre el busto chato del maniquí ahora verde a la derecha, con una mano izquierda recoge afilletes, la frente se le cubre de sudor, se acerca al cubo donde está el maniquí ahora rosa, la camisa se ha soltado del cinturón, tira sucesivamente de los nudos, el verde sonríe, inclina la cabeza a uno y otro lado, el amarillo ha dado sin darse un paso adelante y está a punto de caer, el sol tiene a tiempo y lo reubica sobre el cubo cambiando la posición de los pies, un gesto más elástico, ahora sí, se aleja unos pasos para contemplar el conjunto. Su espalda está pegada al vidrio, la camisa suelta, humedecida por el sudor se adhiere fácilmente al cristal. Los pies, desfigurados por las medias azules, parecen casi rectos, sin curvas ni dedos, y acaban en punta.

El hombre que está parado frente a la vidriera posee una extraña fisonomía. La cabeza, pequeña, está cubierta por una abundante cabellera que nace sobre la frente ancha, se curva hacia adelante, se deflora en forma oval y, al ser delgada, excesivamente pálida, parece revestir débilmente los pronunciados rasgos de una estructura ósea que a simple vista resulta desproporcionada. Viste un correcto traje marrón de paño, camisa blanca, zapatos negros y una corbata de color indefinido. Su aspecto general llama la atención sólo fuese porque constantemente mira a uno y otro lado como buscando algo. Los ojos son grandes y redondos, de un extraño color amarillo.

31 de mayo de 1957

TRES TRISTES TIGRES... (viene de pag. 12)

es la integridad última del texto que devuelve al equívoco su verdadera potencia destructiva: demole las categorías de una realidad virtual que a la del lenguaje no ya mediante una descomposición lógica sino a través de una destrucción de sus propios elementos para restituirla su primitivo poder de encantamiento. La palabra descarga aquí todo su fuerza mágica—perverse y bienhechora al mismo tiempo—destructora de las realidades racionales, pero fundadora de un activismo poder de creación inmanente. No habría mas que tirar los dados. Que saque un 1 y 2, pues se busca la palabra primera y la tercera o bien la palabra 4 o todavía la 13 —en todas ellas— que se leerán en un orden arbitrario que abriría o aumentaría el azar. La

ordenación también arbitraria de las palabras del listado, y esta misma colección podría estar regida por los dados. Quizás tuviéramos entonces verdaderos poemas. Y el poeta volvería a ser un hacedor o de nuevo un trovador".

En "Tres Tristes Tigres" la imagen del narrador acompaña voluntariamente a la imagen del lector; cuando éste se escapa de la realidad, lo reclama, apela a su imaginación, a su conciencia lúcida, para demostrarle, con razones de peso, que toda esa relación no ha sido mas que un engaño: que esas palabras que ordenadas de una cierta manera han dado origen a un relato, pudieron tomar otras formas y por lo tanto, otros destinos.

NICOLAS ROSA.

aberto lagunas: los años de un día

Los años de un día es la primera publicación orgánica e individual de Alberto Lagunas; se trata de una serie de cuentos, once en total, que son el fruto de diferentes etapas en la labor del escritor. Los cuentos presentan un panorama un tanto heterogéneo, a pesar de la unidad propuesta por el título común. No es este título, además, el único elemento que tiende a dotar a las ficciones de un factor común; y, por supuesto, de facilitar también al lector de una especie de hilo de Ariadna que permita su ubicación dentro de una misma línea o, mejor todavía, dentro de un mismo conjunto temático. La cita de Virginia Woolf remite abiertamente a una labor de investigación, un intento del autor por reducir a nivel cognoscitivo la contradicción del tiempo subjetivo. Al decir cognoscitivo, se pretende simplemente indicar la posibilidad de que la experiencia estética, actuando sobre el significado —el tiempo subjetivo— lo represente a través de un significante que a la vez lo clarifique; en suma, que el lector sea una forma de conocimiento de la realidad. Este enfrentamiento a la obra concreta de Lagunas conduciría de manera inmediata a prejuzgar sobre la obra misma y a confundir y aceptar como válidas esas premisas; por lo menos, que se ven desmentidas a lo largo de los cuentos. El contenido de **Los años de un día** no responde de manera precisa a lo que sería una búsqueda en el problema del tiempo subjetivo; y, cuando pretende hacerlo, el intrincado canavé de recursos utilizados y de símbolos positivos, trastorna —muchas veces de manera definitiva— la coherencia íntima de los elementos y el posible logro estético se esfuma.

Lagunas enfrenta la realidad que pretende transformar en materia estética inmediatamente aparecen otros tal problema —que no los del tiempo, precisamente— que van absorbiendo de manera completa su atención. La realidad se convierte en un conjunto confuso de signos significativos, donde el miedo y la angustia, que marcan de manera definitiva las experiencias narradas, circunscriben también a una gradación total bastante limitada: promesa de adolescencia y desamor, crisis psicológica, marginación y soledad del indi-

norma desinano

viduo. La primera parte de la obra —está dividida en tres— responde exactamente a esa primera característica temática que se ha señalado. Aparecen aquí crisis propias de la adolescencia, agitación por la atracción de algunos de los personajes presentados o por las circunstancias, muy especiales, que éstos afrontan y que ponen en evidencia sus inhibiciones e indecisiones. Es lícito suponer que no ha sido intención del autor presentar un cuadro-diagnóstico de sus personajes; su labor es la de convertirlos en figuras de ficción, pero el paso necesario entre la dimensión real y la estética no ha sido dado. Ante los problemas de los personajes, el lector puede alcanzar una comprensión racional, pero su capacidad de captación estética permanece muda pues los estímulos resultan insuficientes. Una causa posible de esa insuficiencia radica en la repetición de motivos y recursos que la literatura ha utilizado profusamente y que no ofrecen ninguna nueva perspectiva en este caso particular. Esto no constituiría por sí mismo en un elemento negativo, pero se aúna a la voluntad evidente de conseguir un clima, una temperatura peculiar, obtenida fundamentalmente a partir del abuso de medios que apelan a la reacción más directa y más primitiva del lector, sin pensar que, en muchos casos, tales medios pueden ser espereos y alejados de la experiencia literaria. Se suceden entonces momentos en que el lector se siente acosado por múltiples estímulos que lo impactan desde diferentes ángulos; pero, es necesario repetir, ninguno de estos estímulos provoca más que un entramazo superficial; se reacciona frente al acontecimiento que se cuenta, pero no ante el hecho estético que no logra significar a pesar de la reiteración de la madre en **Temporada de octubre** o en **Nico**, por ejemplo, resume todavía su nostalgia del gabinete de psicoanálisis. La ingenuidad del planteo revela en este caso una falta de elaboración literaria; cada paso el esquema previo excede a las posibilidades del escritor que, en **Nico**, aún parece obligado a repetir el juego de libre asociación de palabras y de imágenes, como si los hechos, repetidos hasta el cansancio,

no hubieran agotado, por sí mismos, la posible validez de ese acoplamiento de ideas en la identificación. Los acontecimientos y lugares se dan solamente como escenografía que hace que los personajes permanecen estáticos y sin vida, sin calidez humana, así desde la joven heroína de **El adorno de plumas** hasta el despresivo personaje de **Dura Len**. Posiblemente el más logrado de los cuentos de esta parte de la serie sea **Pablo y las langostas** —aparecido antes de esta publicación en revista especializada—, donde el paisaje infancia-adolescencia está resuelto de manera simpática, aunque con un símbolo de valor estético y no sólo psicológico.

La tónica de la segunda serie de cuentos difiere un poco respecto de la primera parte; el tema ha variado, se acumulan aquí los problemas de soledad del individuo y la pérdida fortaleza de la personalidad individual. En casi todos los casos se sugiere, al menos, el intento de marginación, de alienación o de inmersión de la propia personalidad en otra. Por diferentes razones esta especie de juego se prolonga más allá de los ojos de los personajes como dotado de una serie de cualidades positivas, que los protagonistas se ven obligados a aceptar como tales ante la exigencia de quienes los rodea que se convierten en elementos fantásticos se acumulan en estos cuentos, cosa que no había ocurrido en la primera parte de la obra. Lo irreal se da tanto en las situaciones como en las reacciones de los personajes, que parecen normales. Estos elementos irracionales son trabajados sin mayor originalidad por el autor, por ejemplo en **Los molinos** o en **El montacargas**, que remiten a cuentos con anterioridad a esta publicación.

No hay dudas acerca de ese proceso común de alienación o de inmersión en otra personalidad que sufren casi todos los protagonistas de estos cuentos, pero se hace necesario verificar si esa huida obedece a un proceso particular que errastra a los individuos de la ficción a buscar esa alienación-muerte, o si se trata de una especie de nota discordante en la totalidad que el autor ha construido. Una concepción de la realidad. En algunos de los personajes la anomalía psicológica explica en forma clara —demasiado clara— la singularidad de los problemas, y el escritor no parece haber podido dominar los datos de la realidad para transformarlos en ficción. Cuando pretende verificar la premisa de que dentro de la literatura fantástica el elemento irracional puede constituirse en un factor de capital importancia, e intenta erigirla como recurso por excelencia en esa estructura absurda y misteriosa que se propone levantar, los personajes pierden su fuerza y las influencias literarias evidentes. Gran parte del efec-

tismo lícito que la narración buscaba producir se desvanece y a la obra pierde uno de sus principales sostenes. Sin duda, algunas de las perspectivas ofrecidas son interesantes, pero es evidente que no se trata de otra cosa que de un juego de ingenio armado con alguna habilidad, que el lector avisado reconocerá en seguida sin otro esfuerzo que el título que le demanda la lectura. El autor presenta la intriga y juega con los elementos fantásticos voluntariamente, pero es posible que ese juego no pague más allá y ese error que en un pseudocientismo de imágenes fantásticas, que en el fin último del juego —la falta de habilidad del hombre para comprender la realidad e integrarse en ella— al fondo reside, casi todos los casos.

La **travesía** es el último cuento en el que el autor ha conseguido con mayor autenticidad desarrollar este planteo; el marco de simplicidad en que se suceden los acontecimientos no es forzado, sino que se gradúa para magnificar el proceso a través del cual el protagonista mediocre se meterá en la piel de su brillante hermano. Los procedimientos y la estructura literaria de este cuento son la única utilizada por Cortázar, pero es evidente que los resultados distan de ser los mismos. Aun sin entrar a considerar los problemas de comprensión de la obra en el plano de las abstracciones, pero de allí en más se abre un hiato raramente superado: el personaje no es capaz de "actuar" normalmente, los serios conflictos que crea lo sitúan en una dimensión de la manera de la obra, en una parcela marginal de la realidad. Estas son las líneas básicas sobre las que se desarrolla este último cuento del autor, posiblemente el más rico por los elementos que utiliza y por los procedimientos técnicos que el autor intenta conjugar. La mezcla de los diferentes tiempos en los que se desarrolla la acción conforma una estructura compleja, aunque a veces dentro de la apariencia caótica, pero en el nivel lingüístico la acumulación de diferentes formas dialogadas no está resuelta con limpieza, se advierten aclaraciones innecesarias y viciadas por la repetición. En cambio se presenta con habilidad la alternancia mínima, pero significativa, de las personas narrativas. Un análisis de estos elementos permite establecer que, indudablemente, se intenta una ruptura respecto de las formas más tradicionales de la narrativa, tal como ocurre en gran parte de la literatura actual que contrapone en sus formas y recursos los procedimientos más tradicionales para hallar nuevas formas que respondan a necesidades diferentes. En Lagunas el intento se da casi siempre, pero ya se ha visto cómo se frustra en la última parte de la obra. En **La travesía**, muestra una estructura nueva y una serie de recursos diferentes

que completan ese panorama, pero ese conjunto se presenta sólo como una excrecencia adherida a un tronco viejo. Cuando el aparente caos formal —una ultrarrazionalización de estructura— en este caso, puede llamarse externo, con justicia —debe remitir lógicamente a una búsqueda efectiva en el plano de lo real, se advierte de inmediato que esa estructura no está allí, el lector no la encuentra frente a un nihilismo fácil, presente en los hechos y desmentido por las palabras. Basta prestar atención a la carta en que **Guillermo** anuncia su suicidio, allí se proyecta hacia la angustia del arte por escapar a los estrechos límites fijados por las reglas tradicionales y la del hombre por traslucir, al fin, el futuro, como se expresa mediante el acto mismo de la propia reflexión acerca de su suicidio. En el plano lingüístico este juego del tiempo está subrayado por los distintos matices del diálogo, directo, indirecto, recordado por los personajes, etc. La aparente tesis del relato es la desintegración, el deterioro de las relaciones humanas que conducen al individuo a una estructura literaria de la manera que es difícil adivinar sin embargo, que nuevamente el lector se enfrenta a un personaje cuya lucidez es sólo transitoria, y aún ésta se pone de manifiesto cuando en el plano de las abstracciones, pero de allí en más se abre un hiato raramente superado: el personaje no es capaz de "actuar" normalmente, los serios conflictos que crea lo sitúan en una dimensión de la manera de la obra, en una parcela marginal de la realidad.

Estas son las líneas básicas sobre las que se desarrolla este último cuento del autor, posiblemente el más rico por los elementos que utiliza y por los procedimientos técnicos que el autor intenta conjugar. La mezcla de los diferentes tiempos en los que se desarrolla la acción conforma una estructura compleja, aunque a veces dentro de la apariencia caótica, pero en el nivel lingüístico la acumulación de diferentes formas dialogadas no está resuelta con limpieza, se advierten aclaraciones innecesarias y viciadas por la repetición. En cambio se presenta con habilidad la alternancia mínima, pero significativa, de las personas narrativas. Un análisis de estos elementos permite establecer que, indudablemente, se intenta una ruptura respecto de las formas más tradicionales de la narrativa, tal como ocurre en gran parte de la literatura actual que contrapone en sus formas y recursos los procedimientos más tradicionales para hallar nuevas formas que respondan a necesidades diferentes. En Lagunas el intento se da casi siempre, pero ya se ha visto cómo se frustra en la última parte de la obra. En **La travesía**, muestra una estructura nueva y una serie de recursos diferentes

que completan ese panorama, pero ese conjunto se presenta sólo como una excrecencia adherida a un tronco viejo. Cuando el aparente caos formal —una ultrarrazionalización de estructura— en este caso, puede llamarse externo, con justicia —debe remitir lógicamente a una búsqueda efectiva en el plano de lo real, se advierte de inmediato que esa estructura no está allí, el lector no la encuentra frente a un nihilismo fácil, presente en los hechos y desmentido por las palabras. Basta prestar atención a la carta en que **Guillermo** anuncia su suicidio, allí se proyecta hacia la angustia del arte por escapar a los estrechos límites fijados por las reglas tradicionales y la del hombre por traslucir, al fin, el futuro, como se expresa mediante el acto mismo de la propia reflexión acerca de su suicidio. En el plano lingüístico este juego del tiempo está subrayado por los distintos matices del diálogo, directo, indirecto, recordado por los personajes, etc. La aparente tesis del relato es la desintegración, el deterioro de las relaciones humanas que conducen al individuo a una estructura literaria de la manera que es difícil adivinar sin embargo, que nuevamente el lector se enfrenta a un personaje cuya lucidez es sólo transitoria, y aún ésta se pone de manifiesto cuando en el plano de las abstracciones, pero de allí en más se abre un hiato raramente superado: el personaje no es capaz de "actuar" normalmente, los serios conflictos que crea lo sitúan en una dimensión de la manera de la obra, en una parcela marginal de la realidad.

Estas son las líneas básicas sobre las que se desarrolla este último cuento del autor, posiblemente el más rico por los elementos que utiliza y por los procedimientos técnicos que el autor intenta conjugar. La mezcla de los diferentes tiempos en los que se desarrolla la acción conforma una estructura compleja, aunque a veces dentro de la apariencia caótica, pero en el nivel lingüístico la acumulación de diferentes formas dialogadas no está resuelta con limpieza, se advierten aclaraciones innecesarias y viciadas por la repetición. En cambio se presenta con habilidad la alternancia mínima, pero significativa, de las personas narrativas. Un análisis de estos elementos permite establecer que, indudablemente, se intenta una ruptura respecto de las formas más tradicionales de la narrativa, tal como ocurre en gran parte de la literatura actual que contrapone en sus formas y recursos los procedimientos más tradicionales para hallar nuevas formas que respondan a necesidades diferentes. En Lagunas el intento se da casi siempre, pero ya se ha visto cómo se frustra en la última parte de la obra. En **La travesía**, muestra una estructura nueva y una serie de recursos diferentes

(sigue en pág. 18)

RES
3000.-
(42)

EDITORIAL BIBLIOTECA POPULAR CONSTANCIO C. VIGIL

Alem 3078 - T. E. 82435
Rosario

Delegación Santa Fe:
San Gerónimo 3473

Delegación Córdoba:
24 de Setiembre 731

Delegación San Juan:
Avda. Libertador 149 Este
Local 18

Delegación Salta:
Belgrano 283

EN VENTA

- ODA AL PARANA - José Carlos Gallardo
POEMAS - Rubén Sevlever
EL VICIO ABSOLUTO - Rafael Oscar Ielpi
LA VUELTA COMPLETA - Juan José Saer
PRINCIPIO Y FIN - Jorge Riestra
DE CRIATURAS TRIVIALES Y ANTIGUAS
GUERRAS - Miguel Brascó
REALIDAD INTERNA Y FUNCIÓN DE LA POESIA -
Edgar M. Bayley
CARAMBA - Carlos A. Garramuño
LOS AÑOS DE UN DÍA - Alberto Lagunas
TIEMPO COMPARTIDO - Lydia Alfonso
POEMAS DE LA FLOR - Alberto C. Vila Ortíz
EL NIÑO AZUL - María Granata
EL REY QUE PROHIBIO LOS GLOBOS
Syria Poletti
AQUI EN ESTE DESTIERRO - Raúl Dorra
EL DESTIERRO - Jorge Conti
LOS TERRORS DE LA SUERTE - Francisco Madariaga

PROXIMA APARICION

- CRONOLOGIA DEL ARTE EN ROSARIO
Isidoro Slullitel
GRELA - Ernesto B. Rodríguez
LITERATURA Y SUBDESARROLLO
Adolfo Prieto
PROPOSICIONES (NOVELA NUEVA)
Roger Plá
EN EL AURA DEL SAUCE
(Obra completa) - Juan L. Ortíz
OBRAS ESCOGIDAS - José Pedroni
DEL OTRO LADO - Francisco Urondo
ENSEÑANZA MODERNA DE LA MATEMATICA -
Rosa W. de Ziperovich