

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año VI / N° 6

MAS ALLA DE LA REPRESENTACION

Sergio Cueto: La música, la prosa, la sintaxis
Darío González: Kierkegaard: lo femenino y la forma sensible

EL ARTE DE NARRAR: PUIG - SAER

César Aira: El sultán
Alberto Giordano: Lo común y lo extraño (Para una relectura
de *La traición de Rita Hayworth*)
Sandra Contreras: *Glosa*, un atisbo de fiesta
Analia Capdevila: Reflexión en dos tiempos
Adriana Astutti: "Cicatrices"

DECADENCIA Y DECADENTISMO

Juan B. Ritvo: Cenizas Anónimas o la Poética de Laforgue

NOTAS

Jorgelina Nuñez: "Sombras breves";
Analia Capdevila: La forma del secreto (A propósito
de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti)
Nora Avaro: El héroe de las mujeres
Juan Pablo Dabove y Judith Podlubne: Borges:
la Tradición, el Poema



Municipalidad de
Puerto General San Martín
Provincia de Santa Fe



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año VI / N° 6

Director: Alberto Giordano
Juan B. Ritvo

Consejo de redacción: Sergio Cueto
Darío González

Diagramación y tapa: Gustavo Cueto

I.S.N.N. en trámite
Registro de la propiedad intelectual en trámite.

La reproducción total o parcial de los textos
publicados necesita la autorización de la revista.

Correspondencia y pedidos a nombre de
Juan B. Ritvo
Sargento Cabral 36 - (2000) Rosario

A partir de este número, *Paradoxa* se edita por un programa
de coedición encuadrado dentro del Convenio firmado entre
la Universidad Nacional de Rosario y la Municipalidad de
Puerto General San Martín.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año VI / N° 6

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

1991

CONICET



I E C H

Sumario

MAS ALLA DE LA REPRESENTACION

Sergio Cueto: La música, la prosa, la sintaxis; 7

Darío González: Kierkegaard: lo femenino y la forma sensible; 18

EL ARTE DE NARRAR: PUIG - SAER

César Aira: El sultán; 27

Alberto Giordano: Lo común y lo extraño (Para una relectura de *La traición de Rita Hayworth*); 30

Sandra Contreras: *Glosa*, un atisbo de fiesta; 43

Analía Capdevila: Reflexión en dos tiempos; 53

Adriana Astutti: "Cicatrices"; 62

DECADENCIA Y DECADENTISMO

Juan B. Ritvo: Cenizas Anónimas o la Poética de Laforgue; 71

NOTAS

Jorgelina Nuñez: "Sombras breves"; 87

Analía Capdevila: La forma del secreto (A propósito de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti); 94

Nora Avaro: El héroe de las mujeres; 99

Juan Pablo Dabove y Judith Podlubne: Borges:

La Tradición, el Poema; 106

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

Más allá de la representación

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

SERGIO CUETO

LA MUSICA, LA PROSA, LA SINTAXIS

1. La música

En épocas a las que la nostalgia no dudaría en calificar de más felices, el modelo de la poesía era la pintura. Accesible o inalcanzable, este modelo orientaba el trabajo del poeta hacia la búsqueda de la visualidad de la imagen y los valores en ella encerrados: capacidad mimética, fuerza conmovedora, eficacia didáctica, poder deslumbrante. Con el Romanticismo se produce un cambio decisivo en la concepción de la imagen. Lo importante ya no es entonces su nitidez inmóvil sino su ambigua movilidad, el deslizamiento imperceptible —sosegado o violento— de unas a otras, de las unas en las otras; lo importante no está ya en la imagen misma sino en el devenir de lo imaginario, en el cauce no visible donde destella por momentos la visibilidad. Este cambio es el índice de otro más profundo y sin duda más conocido: el ideal poético ha dejado de ser la pintura, reemplazada ahora por la música. El privilegio del arte musical radica en su indiferencia respecto de la representación del mundo exterior y en su virtud de hacer presente, de manera inmediata, el movimiento mismo del espíritu. En una palabra: el privilegio de la música proviene de lo que hasta entonces se consideraba su mayor defecto: el ser un arte puro; es decir, abstracto. De allí hasta nosotros son conocidas las estaciones de esta compleja relación entre poesía y música: la melodía del verso simbolista, la orquestación mallarmeana, la “composición” camarística de Eliot.

¿Ha llegado la hora de un nuevo cambio de rumbo, de un nuevo giro que nos aparte de este acaso agotado ideal: la música? El ejemplo de Girri parece confirmarlo. Ningún escritor (salvo Kafka, con quien por otra parte tiene tanto en común) más evidentemente “amusical” que él. Sólo cuatro o cinco poemas en toda su obra se refieren a la música; su poesía carece de las formas rítmicas y melódicas que el modernismo introdujo en nuestro idioma; ningún indicio en ella de la experimentación vanguardista, ya sea la disposición tipográfica heredada de Mallarmé o la bárbara onomatopeya dadá; ningún recuerdo, tampoco, de la forma eliotiana, que equilibra los *tempi*, los temas y su desarrollo, la recapitulación. Ninguna carencia más notoria en Girri que la música. Y sin embargo es una cierta perspectiva musical la que sitúa su obra, la que la abre para nosotros al porvenir. La música no es en Girri un tema ni un principio de composición; es lo que descubre a la poesía su relación con ella misma, es la perspectiva desde la que el poema se interroga por el ser de la poesía en general.

Sin embargo aún debemos preguntar: ¿qué es la música, tal como se afirma en los poemas de Girri? Ella no es la que halaga nuestros sentidos, satisface nuestro entendimiento. No se trata en ella de la estructura, es decir, de la melodía, la

CONICET



I E C H

armonía, el ritmo, ni de su efecto sobre el oyente, es decir el consuelo, compañía, la meditación o el éxtasis que despiertan las notas, sus intervalos. En ella no oímos

sino la disonante
maleza sin maleza
que estalla debajo,

la disonancia insonora, rumorosa, el rumoroso silencio que no se explica por la técnica ni por el *pathos*, y que sin embargo es testimonio de una cierta inadvertida, modesta “perfección”, destinada tan sólo a que la música se afirme al margen de lo que evoca, negándose a conmover por la emoción o la sorpresa. Así, a Brahms, “melancólico artesano”,

no le urge sino
darnos pruebas de que una
obra puede no ser admirable
pero debe ser perfecta,

con esa perfección que no es la de lo definitivo sino precisamente la de lo que no puede ser definido y exige siempre una tentativa más: más trabajo, más audición. La perfección debe ser entendida como la “construcción” de lo indefinido, es decir, también, como la indefinición de la construcción; en una palabra, como el *construir*: puesta en obra infinitiva de lo no-finito.

Lo no-finito, lo indefinido, la disonancia sin sonoridad, es lo que también llamamos la ambigüedad de lo obvio. Esa ambigüedad la oímos en el Op. 95 de Beethoven. Ella es

un vaivén que tiene lo lejano
por próximo, por distante lo inmediato,
bajo por alto, alto por bajo,

un vaivén que no consiste tanto en una superación de los opuestos cuanto en una negación de los contrastes, en una singular delgadez, en una superficialidad que sin embargo permanece secreta, opaca, ambigua:

lo otoñal, cierta
opacidad como una censura
que la misma música infligiera
a sus propios límites,
su implícita
confesión de que no hay, ella, ninguna,
música que no se reserve
su secreto original,

es decir: el secreto de su ser. La música dice que no dice su secreto, y sin embargo este secreto no debemos buscarlo más allá de su decir. El secreto de la música proviene de su propia dúctil diafanidad, fluidez. Ella dice lo que dice, y este decir sin embargo permanece secreto. La transparencia de la música no niega sino que por el contrario es la más extrema afirmación de su opacidad. Del mismo modo que lo alto y lo bajo, lo distante y lo próximo pierden su identidad en la lisura superficial de la música, así la transparencia es la diafanidad de lo opaco, y la opacidad la impenetrabilidad de lo transparente. El ser de la música está en lo que dice, porque ella sólo dice lo que es. Y sin embargo este ser permanece secreto para nosotros en tanto nos apartamos del decir de la música, de lo que hemos llamado su “construcción”, para atender tan sólo a la técnica o a sus efectos. Es la “construcción”, el cuerpo incorporal de la música lo que no interrogamos todavía, porque no creemos necesario detenernos en la transparente obviedad de su decir, o porque tememos que deteniéndonos allí lo obvio se revele de pronto como la irremediable opacidad. ¿Qué dice la música?

Si estamos en la vida, es la vida.
Si llega la muerte, es la muerte.

Pasamos sin duda con rapidez por encima de este decir; lo atravesamos, buscamos más allá de él, de su evidencia y su trivialidad, el verdadero sentido de la música, su auténtico mensaje. Entendemos que éste no es el mensaje que proviene de la música, y estamos en lo cierto; pero no porque exista un secreto más allá de este decir (la transparencia muestra que más allá no hay nada), sino porque este decir es la música misma, el secreto de su advenimiento, o también, su inmediatez. Esto es la música: el advenir inmediato que sin embargo debemos esperar todavía; la presencia que sin embargo todavía no afirmamos en el irremediable presente; la desnudez que nos desnuda de nuestras creencias, ilusiones, escapatorias,

para que lleguemos a aceptar
lo irreversible, sus vaivenes,
como divertimento,

para que lleguemos a reconocernos en su flagrante secreto como el secreto que somos para nosotros mismos.

La música no es en Girri el demoníaco, arrebatador poder que imaginamos. No es la música de Tolstoi ni la de Thomas Mann. Ella está exenta de sublimes, de dramáticos éxtasis: es inocente de suscitarnos. Ella es la sola, inadvertida afirmación sin consecuencias. Como un secreto acontecimiento cotidiano, la música parece estar lejos del lirismo con el que nuestra sensibilidad la asocia. Ella no es “poética”, y si se relaciona con la poesía parece hacerlo a través de la prosa, de su transparencia mate, de su intractiva opacidad.

2. La prosa

Anota Girri: “Las virtudes de la prosa: verdad, desnudez, economía, eficacia. La peculiar autenticidad de la buena prosa aligerando de divagaciones cualquier proyecto de poema, recordándonos indirectamente que el poema es, además de un objeto, una experiencia moral”.

Las virtudes de la prosa: verdad, desnudez, economía, eficacia, son expresión de una virtud más original en torno a la que se reúnen y que las mantiene reunidas. Esta virtud es la *diafanidad*. “Que los poemas se eleven hasta la diafanidad de la prosa”, escribe Girri. La diafanidad es la transparencia de la prosa, su claridad. No simplemente la claridad en el decir, la claridad de lo que se dice, sino aquella claridad por la cual el decir, esencialmente transitivo, trasciende de inmediato hacia lo dicho, pero hasta tal punto que esta trascendencia revela a lo dicho como idéntico al decir mismo, y al decir, entonces, como fundamentalmente intransitivo. La diafanidad es el punto de indiferencia del decir y lo dicho. Sin embargo, este punto no debe ser interpretado como una cualidad de la prosa en general, ni menos aún como una exhortación de la preceptiva. Girri escribe: “La poesía como claridad, la prosa como claridad. La claridad que cada cual determina, no la claridad como una de las tres cualidades de la expresión (concisión y corrección son las otras)”. La claridad no es una cualidad de la prosa o de la poesía, un accidente en su sustancia o una recomendable bondad. La claridad es la que se determina en cada caso, en cada momento, en cada experiencia de escritura (y de lectura); ella es la que cada experiencia determina, más allá de las premisas objetivas, pero más allá también de las inclinaciones subjetivas. Dice Girri: “Uno no ha de guiarse por lo que quisiera hacer, sino por las exigencias de eso mismo que está haciendo, de lo que *necesita ser escrito*”. La diafanidad debe ser entendida a partir de este acontecimiento que llamamos la exigencia de la necesidad. Es la exigencia la que en cada caso la determina; es la necesidad sin alternativas la que en cada caso la singulariza como irrenunciable virtud. Por eso mismo, la diafanidad no es el valor moral de un género literario; ella es el signo tácito del carácter moral de una experiencia. Moral no es la poesía como género; moral es el poema como experiencia.

Ahora bien, esto nos lo recuerda la prosa, y antes que nada la diafanidad de la prosa, su esencial virtud. Es ella la que nos impide divagar, apelar a nuestras creencias, ilusiones, escapatorias, a nuestros disfraces, dilaciones, convencimientos. Es ella la que nos impide olvidar la exigencia del poema, apartarnos de la experiencia que hace de él un acontecimiento moral, divertirnos en la desmemoria de la erudición y la fruición estéticas. Ella nos desnuda de nuestras máscaras, lujos, fatuidades. Ella es el opaco esplendor de la verdad.

La prosa nos conduce rectamente por su prosaico camino a la verdad de la poesía. *Prosa* es el femenino del adjetivo *prosus* o *prorsus*, proveniente del adverbio homónimo, que significa vuelto hacia adelante, recta, derechamente, y también pura y simplemente, sin remedio. La prosa es lo que sencilla e irremedia-

blemente se encamina en la rectitud. *Prosus*, o más nítidamente su forma *prorsus*, significa literalmente *pro-vorsus*, *pro-versus*: en dirección al surco, la línea, el renglón: *hacia el verso*. Pero *versus* es el participio pasado del verbo *vertere*, volver, dar vueltas, dar la vuelta, tornar. La prosa es lo que nos encamina al verso, lo que siempre se endereza hacia la vuelta del verso, pero enderezándolo a su vez hacia la prosaica rectitud del camino, impidiéndole desviarse al devolverlo siempre a la experiencia de la irremediable sencillez.

La prosa nos conduce rectamente a la verdad, a la esencia de la poesía. Pero esta verdad se revela ella misma esencialmente prosaica. El poema se eleva hasta la diafanidad de la prosa, que aparece así como la diáfana verdad de la poesía. Pero la prosa es el camino, o mejor, lo que en el camino no permite que algo se desencamine, lo que todo lo devuelve a la necesidad del camino. A esto lo llamamos la *trivialidad*, la encrucijada que rige la rectitud de los caminos, de la que los caminos se desvían para encontrarla de nuevo, inesperadamente, porque ella sin cesar los endereza. La trivialidad es el lugar del encuentro del poema con la poesía, el acontecimiento de la poesía en su diafanidad, el poema como experiencia. Dicho encuentro, acontecimiento, experiencia sobrevienen en el camino y en el encaminamiento de la prosa, en la prosaica trivialidad a la que los diversos caminos pertenecen y a la que son llamados y devueltos desde el divergente olvido. La prosa es el recuerdo de esta decisiva pertenencia, el llamado a decidírnos por ella, aún más, la admonición de que al desviarme no me decido por el desvío, sino que me desvío para evitar decidirme, para eludir la única, trivial decisión posible. En esto radica el carácter moral de la experiencia poética, su carácter esencialmente prosaico. La prosa es la ética del verso; pero la ética es la diafanidad con la que la poesía en su verdad aparece, resplandor opaco en la prosaica trivialidad.

Fue Walter Benjamin, la prosa de Walter Benjamin la que ha sabido ver en el romanticismo alemán la formulación primera de esta concepción. Escribe Benjamin: "La idea de la poesía es la prosa". La idea de la poesía, es decir, su forma absoluta, es la prosa. Cuando la poesía se alcanza a sí misma en su ser, se revela como prosa. De manera que la prosa no se afirma en esa frase contra la poesía misma, sino más estrictamente contra la belleza, y en un doble sentido: contra la belleza como regla, como canon, "la forma ya no es expresión de lo bello, sino del arte como la idea misma"; contra la belleza como objeto de "diversión", del agrado y el gusto, la forma (la obra de arte como forma) no es susceptible de ser gozada, no persigue ningún efecto fuera de ella misma. La forma poética está ligada a la prosa en cuanto lo prosaico es "una designación metafórica de lo sobrio", es decir, lo opuesto al éxtasis, a la *mantá* platónica. La prosa es, para el romanticismo alemán, la sobria insistencia de lo prosaico, que devuelve siempre al verso a la diafanidad de su forma.

Benjamin subraya que en la concepción romántica está el origen de la teoría artística de Flaubert, de los Parnasianos y del círculo de Stefan George. Nosotros debemos hoy añadir los nombres de Gottfried Benn y de Hermann Broch.

Sin duda, Flaubert ocupa una posición central en la obra de Girri. En primer término, Flaubert es para Girri un “maestro de la prosa”, lo que equivale a decir un “maestro de la poesía”. Girri mismo recuerda la advertencia de Pound de que es imposible escribir buena poesía si no se ha leído a Stendhal o a Flaubert, agregando que, entre nosotros, ese Stendhal o ese Flaubert es Borges. ¿Pero qué puede enseñar la prosa de Flaubert o de Borges a un poeta? Tendríamos que responder, con Girri: la sobriedad y el rigor de la sintaxis. Sin embargo, no respondamos aún. Flaubert adquiere otra función en la obra de Girri: su prosa señala la intimidad, la prometida identidad del arte y de la ciencia. Con motivo del origen de un poema suyo, Girri cita a Flaubert: “El tiempo de la Belleza ha terminado. La humanidad retornará a ella, pero por ahora no la necesita. Cuanto más se desarrolle el Arte más científico será, así como la ciencia habrá de ser artística. Cuando ambos alcancen su culminación, retornarán a ser nuevamente una sola cosa, luego de haberse separado en sus primeras etapas”. No es necesario recordar la crítica romántica a la belleza concebida como canon o como objeto del placer estético, ni tampoco la convergencia del arte y de la ciencia en su proyecto de “romantizar” el mundo. Preguntémonos tan sólo por el carácter de esta progresiva “cientifización” del arte. ¿En qué consiste? Girri lo explica en otro lugar: “La ambigüedad de la naturaleza, la realidad, cantera de donde la poesía extrae su goce, dicción, procedimientos. La imaginación aplicada a reconocer, desentrañar, gozar esa ambigüedad. La lucidez advirtiendo a la imaginación: no tiene ésta por qué ser, fatalmente, pródiga, descontrolada; al revés, los resultados convencen cuando el tono de la imaginación es ascético, forzosamente empobrecido. Como se dice que debe ser la imaginación de la ciencia”. No sólo hay que leer aquí una referencia a la confesada falta de imaginación de Flaubert, ni tan sólo una reminiscencia de la imaginación romántica entendida como poder de conocimiento, sino también una alusión a ciertos *adagia* de Stevens: “En poesía al menos, la imaginación no debe separarse de la realidad”. “Lo real es sólo la base. Pero es la base”. “El valor último es la realidad”. “El realismo es una corrupción de la realidad”. La imaginación, dice Girri, se atiene a lo que es, al irrefutable y sin embargo ambiguo hecho de que lo que es *es*. Esta opacidad desnuda que llamamos lo real puede sin embargo ser evitada con ornatos y atavíos, eludida por medio de rodeos y vías de emergencia. Tal el poder y el riesgo de la imaginación, pródiga en disfraces y caminos. De allí la advertencia, el recuerdo de la prosaica lucidez, liberando a la imaginación de su natural, extático ofuscamiento, devolviéndole a la trivialidad de lo real y a lo que ella exige: la pobreza de la concisión, el ascetismo de la precisión, la singularidad de la perseverancia. La imaginación científica revela entonces los valores de la prosa. Ser lúcido es permanecer atento a la trivialidad de lo que es. Poseer la lúcida imaginación de la ciencia es ser única y absolutamente prosaico. El arte y la ciencia convergen en la prosa, la afirmación de la trivialidad.

El pasaje (o más bien el giro) de la concepción de la obra artística como creadora de belleza a su concepción como instrumento gnoseológico, o al menos

como búsqueda de la verdad, está señalado en nuestro siglo por los nombres de Hermann Broch y de Gottfried Benn. La “novela gnoseológica” de Broch, la “prosa absoluta” de Benn son precisamente la manifestación del carácter moral que de ese modo adquiere la experiencia artística. Es lo que Benn llamó la “moral de la forma”; el principio que Broch enunció sin vacilar: “la obra de arte carente de un fin ético no tiene ya más validez”. Ahora bien, lo ético no se confunde aquí con lo moralizante o lo políticamente comprometido, sino que está ligado al conocimiento y a la verdad, a lo real en tanto lo consideramos aspiración de la forma. La prosa, entendida como forma, no puede ser así otra cosa que afirmación del “espíritu formador y formal” contra todos los realismos, contra la psicología, la evolución, la “vida”, esas máscaras de lo real, de la verdad de lo real, su ambigua sencillez. La ética de la forma consiste precisamente en que ella no reproduce los discursos con los que la vida disfraza su verdad; pero ella no se encierra tampoco en el igualmente nihilista esteticismo que glorifica la belleza. La forma es la sobria construcción en la que lo real, su verdad contradictoria y sin embargo simple, se revela. Para ello la forma misma debe ser verdadera, responder a la necesidad de su existencia, de modo tal que en la transparencia de su “perfección” aparezca, diáfana, la realidad de lo real.

Ahora bien, la verdad de la forma es el recuerdo que nos aporta la prosa. Una vez más, el paradigma es Flaubert. Gottfried Benn sitúa el origen de lo que llama el “nuevo estilo” en el sueño (en la predicción) de Flaubert de una prosa que alcanzase su perfección con la sucesión de las frases, las palabras, las vocales, del mismo modo que la Acrópolis alcanza la suya en la nítida disposición de sus columnas. A esto denominamos la forma: la perfección por la que el arte escapa a la belleza de los contenidos. La forma así entendida tiene un nombre que ya pronunciamos: es la sintaxis.

3. La sintaxis

Escribe Girri: “Palabras de la prosa para el poema. Objetos preciosos cubiertos de un verdín que hay que raspar. Verdín, el uso estereotipado”.

La prosa no se encuentra tan sólo y en primer lugar en el vocabulario. Si leemos con atención, advertiremos que Girri sitúa a la prosa en su relación con el poema en otro lugar. Ella no se confunde con las oxidadas palabras que la vulgaridad intercambia a diario; tampoco estrictamente con las limpias palabras del poema. La prosa encuentra su sitio en ese “raspaje” por el cual las palabras dejan de ser lo que aisladamente eran para alcanzar la transparencia opaca del poema en el que se reúnen. Esta operación que reúne las palabras evitando sus vulgares divagaciones es la sintaxis. La sintaxis es la esencia de la prosa, lo que la prosa transmite a la poesía.

La sintaxis debe ser entendida como la construcción de la frase (*Satzbau*), pero construcción que no consiste en la realización de una determinada posibilidad combinatoria. La sintaxis es una construcción en movimiento y no un constructo

en acto. Es una *operación*, la puesta en obra no definitiva de una perfección momentánea. (Jacques Bouveresse ha subrayado esto explícitamente respecto de la sintaxis en la concepción de Benn). Esta construcción, este *movimiento* del construir que oímos en la palabra alemana (*Satz*, en efecto, designa el “movimiento” en el sentido musical de la palabra), esta *Satzbau*, la sintaxis así entendida, no es otra cosa que la *abstracción* de las palabras, la operación que reuniéndolas las hace ser tan sólo la figura del reunir. La abstracción abstrae a las palabras del húmedo medio en el que se oxidan con rapidez; las torna abstractas, imagen de sí mismas en el seco aire del poema. La abstracción es la operación de la sintaxis: el reunir que destina a las palabras a la reunión de la obra, reunión en la que sólo permanecen reunidas.

Broch ha encontrado precisamente en la abstracción el carácter esencial del “estilo de vejez”. En dicho estilo, que nada tiene que ver con la edad de los artistas, la expresión se apoya, no en el vocabulario, ascéticamente empobrecido, sino en la sintaxis, en las relaciones sintácticas configuradoras de la obra. Se revela entonces en el estilo una clara tendencia a la abstracción, cuyo límite extremo, dice Broch, está señalado por las matemáticas, en las que el vocabulario se reduce a nada y el sistema de expresión se apoya exclusivamente en la sintaxis. Nosotros podríamos situar en ese límite a la música, o a esa “música congelada”, la arquitectura, de la que la experiencia de Flaubert es testimonio suficiente.

Pero si la arquitectura es una música en suspenso, la música no deja de ser una arquitectura en movimiento. Ella es, según Broch, “la transformación del tiempo en espacio”, “la arquitecturación del paso del tiempo”. La música no consiste en la sucesión de sonidos autónomos enlazados de manera contingente. Lo esencial en la música es precisamente esa “arquitecturación” que “espacializa” el tiempo, que suprime el “antes” y el “después” en un instante que sin embargo no es de abolición, que acaso es el resplandor imposible de la temporalidad. Lo esencial en la música es esa construcción en movimiento que llamamos la *sintaxis* (*Satzbau*), esa misma sintaxis que Hanna Arendt y Maurice Blanchot han sabido leer en la prosa de Broch.

De modo que la música y la poesía encuentran su común esencia en la sintaxis, pero lo hacen tan sólo gracias al recuerdo de la prosa. La prosa devuelve a la poesía a su origen, a su copertenencia originaria con la música; la poesía, enseña la prosa, es y debe ser siempre *lírica*, pero sólo porque es esencialmente sintaxis. La poesía se descubre lírica cuando no afirma otra cosa que la pregunta por la sintaxis. La sintaxis es la única, urgente pregunta de la lírica. No porque el destino de la poesía sea la reflexividad, sino porque la sintaxis misma ha llegado a ser nada más que interrogación, es decir, inclusión en ella misma de sus propias contradicciones formales, hasta el punto extremo de la perpetua irrealización.

Es a esta interrogación a la que damos el nombre de *ambigua evidencia*, *diáfana opacidad*. Este es el secreto de la música, de la lírica tal como la prosa nos enseña a escucharla, a leerla. El secreto sin ocultamiento, sin revelación, la delgada superficialidad a un tiempo inmediata y distante,

visión despojada de contrastes:
 montes a igual
 nivel que los charcos,
 firmamentos bajos como los suelos;

¿qué son sino la sintaxis misma, el único *sentido* que en el poema se afirma?

Hasta que tus tanteos se interrumpen,
 y en su producto vislumbras
 entonces el sentido:
 esos esbozos de ti mismo
 como uno de los tantos pretextos,
 causas aparentes del lenguaje,
 causa para que la escritura afirme
de armonía expresiva, armonía de sonido,
y comunique sentencias gramaticales.

La música del poema la oímos en su sintaxis. Es música para ser oída en la lectura, no en la "recitación".¹ Sin embargo, aunque la entendamos como el devenir espacio del tiempo, no por eso la música (la sintaxis) se convierte en algo destinado a la percepción. Es cierto que Flaubert habla del dibujo de la sintaxis; es cierto que Girri piensa al *poema como dibujo*. Pero este dibujo es el trazo invisible del reunir que opera en las palabras. Es la sintaxis que sólo puede ser *leída*, que sólo está destinada a la lectura: música inaudita, pero no silenciosa; dibujo invisible, pero no sin figura.

La sintaxis es la música que la prosa enseña a la poesía, la intransitiva transitividad que constituye su esencia. Sin embargo, podemos aún preguntar por qué Girri no ha escrito sencillamente prosa, si es que encontró la rectitud de la que el verso en apariencia carece. Podríamos responder diciendo que la poesía es hoy el signo (innecesario en la época romántica) de la no utilitariedad de la prosa, su

Es necesario citar aquí la declaración de Benn acerca de lo que podríamos llamar la interpretación vocal de la poesía. Dice Benn: "considero al poema moderno inadecuado para la recitación, sea en interés del poema, sea en interés del oyente. El poema obtiene su efecto más fácilmente si es leído. Quien lo asume en sí asume desde el principio otra actitud, se ve cuál es su largo y cómo están construidas las estrofas (...) Un poema moderno pide la impresión sobre papel y pide la lectura, pide el carácter negro, se vuelve más plástico a través de la mirada sobre su estructura externa, y se hace más interior si se sigue en silencio con la mirada".

Ello no significa, sin embargo, prohibir pura y simplemente la "recitación" poética. La declaración de Benn impone en todo caso una exigencia suplementaria a la interpretación, ya que se trata precisamente de interpretar la sintaxis, el estático movimiento silencioso de la mirada: la música del poema, y no aquella en la que la voz se encontraría a sí misma. ¿Cómo leer, declamar un poema de Girri?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

función informativa, didáctica; podríamos responder que la poesía es hoy el único y casi absoluto signo del rigor literario, o lo que es lo mismo, que entre Flaubert y Girri ha escrito Mallarmé; pero esas respuestas permanecerían generales, harían de la poesía de Girri un objeto, un término del desarrollo histórico. La pregunta nos impone regresar al camino de la prosa. La prosa endereza el verso hacia la rectitud que le es propia; lo encamina de ese modo a la poesía, su trivial esencia. El poema no retorna a la poesía si no emprende el camino de la prosa; pero a su vez la prosa no hace más que devolver al poema a sí mismo por medio de la perpetua afirmación de la rectitud. La prosa no sustituye al verso; ella lo dirige a la poesía. Prosa y poesía, lejos de constituir dos géneros separados, son más bien la disyunción de los caminos en la encrucijada: la comunicación de lo que permanece separado; la distancia de lo que permanece reunido. Escribir poesía no es afirmar la poesía *contra* la prosa, sino al contrario, regresar a la poesía por el recto camino de la prosa, pero sólo desde el desvío singular del poema.

Señalemos tan sólo una diferencia, acaso la más manifiesta, que la poesía de Girri establece con la prosa, al menos con la prosa tal como la concibió Flaubert. Dice Flaubert en una carta: “La prosa, arte más inmaterial (que se dirige menos a los sentidos, al cual todo falta para proporcionar placer), necesita estar atiborrado de cosas y *sin que se las distinga*. En el verso, *las cosas más pequeñas, aparecen*. Así, la comparación que pasa inadvertida en una frase en prosa, puede dar tema a todo un soneto. En prosa hay muchos terceros y cuartos planos. ¿Debe haberlos en poesía?” La poesía de Girri se expone a la experiencia de la inmaterialidad de la prosa, a su carencia de sensualidad y atractivo. Es en esta prosaica desnudez que ella va a buscarse a sí misma. Pero en cuanto a los “terceros y cuartos planos”, no puede ni debe seguir a la prosa en su camino, porque ello le significaría perderse como poesía. A la prosa polifónica de Flaubert responde entonces la lírica monódica de Girri. La *monodia* designa en Girri precisamente la más absoluta inmaterialidad de la lírica, su ascética limitación a la simplicidad: una sola, purísima línea; un único plano, la planicie superficial de una voz sin volumen. Sin duda, esto nos recuerda que Girri es heredero del “arte monológico” de Benn, su rechazo del psicologismo y la “expresividad” (que no se confunde con la *expresión*); pero se hace necesario explicar por qué la poesía afirma otras veces, y de un modo eminente, la polifonía que Flaubert reservaba para la prosa. Basta con pensar en *La tierra baldía* y en *Un golpe de dados*. Sin embargo, en el horizonte de esos poemas estaba la lírica intimista de fin de siglo, la confesión de espíritus solitarios, el idilio del lector con lo que lee. De modo que la poesía debía buscar en otra parte la verdad que el hombre le había arrebatado. Y si bien el caso de Eliot puede hacernos dudar, esa otra parte ha sido menos la prosa que el teatro. La polifonía de esos dos poemas no pertenece al arte de Flaubert sino al drama, tal como Mallarmé expresamente lo ha dicho, tal como el destino ulterior de Eliot habría de confirmarlo. Es el drama, puesta aparte su función representativa, el que devuelve a esos poemas a la música, lo que hace de ellos una cantata o una sinfonía, *agon* de voces que no se reconcilian.

DARIO GONZALEZ

KIERKEGAARD: LO FEMENINO Y LA FORMA SENSIBLE

“...si acepta quitarse la túnica, te parecerá que no tiene rostro, tan perfectas son sus formas...” (Platón)

En octubre de 1841, guiado por razones que no conocemos sino a través de confesiones indirectas, Sören Kierkegaard rompe el compromiso que lo unía a Regina Olsen para establecer con ella otro, el único compromiso al que podría ser rigurosamente fiel. Un nuevo pacto entre cuyos términos se cuenta, curiosamente, la necesidad de la ruptura. Regina será desde entonces la figura del reencuentro infinitamente aplazado, de la repetición tan perfecta como imposible. Regina será la mujer *única*, preservada en la unicidad de un instante que no se repite, de una mirada puntual que no perdura. Será preciso perderla de ese modo para hacerla única, como si en el abrazo que quisiese aferrarla ella misma deviniese una legión incontrolable de seres diversos. No ya Regina, sino el poder de la femineidad en su encarnación momentánea, un cuerpo sin rostro. Es exactamente la opinión que Kierkegaard pone en boca del Seductor: “La mujer es una criatura finita y, en consecuencia, un ser colectivo: la mujer única encierra en sí a todas las mujeres”, “...una deslumbrante infinitud de criaturas finitas”.¹ Asimismo el “Don Juan” tal como Kierkegaard lo descubre en la versión mozartiana: “En cada mujer desea a toda la femineidad, y en esto consiste la fuerza sensualmente idealizante, con la cual él embellece todavía más y a la par conquista su presa”.² Esta dispersión, esta abismación irremediable de la mujer particular en el fondo de su femineidad, es en la lógica del Seductor el efecto de la ausencia de un concepto adecuado para contenerla. Si para Johannes, por una parte, “el concepto de hombre responde perfectamente a su idea”, “...la idea de la mujer, por el contrario, es una generalidad que no se agota en ningún tipo particular de mujer”.³ Una generalidad, por tanto, sin concepto, o más bien el fracaso del concepto en su función totalizante. Tal vez haya que retomar aquí la fórmula con la que Kierkegaard describe el alcance expresivo de la música: manifestando “no lo singular sino lo general en toda su generalidad”, “...la música no enuncia esa generalidad con la abstracción propia de la reflexión, sino con la concreción peculiar de la inmediatez”.⁴ Kierkegaard

1. Kierkegaard, S.: *In vino veritas*; Madrid, Guadarrama, 1976, pág. 109

2. Kierkegaard, S.: *Estudios estéticos*, I; Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 191.

3. Kierkegaard, S.: *In vino veritas*, ed. cit., pág. 108.

4. Kierkegaard, S.: *Estudios estéticos*, I, ed. cit., pág. 183.

preferirá en este caso el término “idea” para aludir a una cierta universalidad no abstracta, lo particular elevado al grado superlativo de su “posibilidad ideal”, la “idealidad poética”, la idea como *eidos* inmanente a la sensibilidad. No es necesario destacar las implicaciones estéticas de una tal posición. En el ejemplo paradigmático del Don Juan, el paso de la mujer particular a “lo femenino” coincide claramente con un acto de estetización, una profundización de la belleza primaria, incluso una transfiguración del objeto por el solo arte del deseo. “Los reflejos de esta pasión gigantesca sirven para sobreembellecer y agrandar el objeto deseado, que no puede por menos, al ser embestido por aquellos rayos, que experimentar el sonrojo tibio de una mayor belleza. De la misma manera que el fuego que anima el corazón del entusiasta es capaz de iluminar con su brillo seductor incluso a los más disidentes en cuanto, renunciando un poco a su frialdad, entren en contacto con aquél, así también Don Juan puede transfigurar, aunque en un sentido infinitamente más profundo, a cualquier muchacha con la que entable una relación esencial. Y ésta es la razón de que para él se desvanezcan todas las diferencias particulares ante el hecho principal: ser mujer”.⁵ La constitución estética de la “idealidad” femenina posee la efectividad de un procedimiento aritmético. “La belleza femenina —dice el Seductor en su *Diario*— es un número divisible hasta lo infinito”.⁶ En la ópera de Mozart, mientras el número de las mujeres seducidas parece aumentar sin medida —Kierkegaard recordará en especial el aria de Leporello sobre los “registros” contables— la mujer-idea surge como una suerte de *media* cualitativa que ejercerá un rol determinante sobre la apreciación de los casos particulares. De este modo el Don Juan “...rejuvenece a las viejas de tal manera que entran a formar parte de los bellos coros medios de la femineidad, y a las casi niñas las torna maduras en un abrir y cerrar de ojos”. Don Juan, señala finalmente el texto, “no se cansa de idealizar”.⁷

La capacidad idealizante y hasta “poética” del deseo en relación a la mujer, sin embargo, hace que ésta deba ser explicada a la luz de nuevas categorías. Como resultado de un arte, como entidad modelada y perfeccionada según una cierta intencionalidad, “...la mujer es en definitiva *un ser para otro*”. “Esta definición —continúa Johannes— ...abarca también (...) a todas las cosas de la naturaleza física y, lógicamente, a todo lo que es femenino. Las cosas de la naturaleza no existen para sí mismas, sino que meramente existen en razón de otro ser. Aunque no haya que entender esto último en un sentido estrictamente teleológico, como si las cosas particulares de la naturaleza tuvieran su razón de ser o finalidad unas en

5. Ibid., pág. 191.

6. Kierkegaard, S.: *Diario de un seductor*; Madrid, Guadarrama, 1976; pág. 366, s.

7. Ibid., pág. 369.

otras, sino en cuanto todas ellas en conjunto existen para otro, es decir, para el espíritu". En ello la mujer no dejará de parecerse a otras cosas, "no físicas" pero igualmente inexistentes: "una charada, un enigma, un secreto, una vocal..."⁸

Los argumentos de Kierkegaard a favor de este ser-para-otro de la mujer son en principio conocidos. Creada a partir de un fragmento físico del hombre mientras éste permanecía dormido, la mujer es justamente un sueño, "el sueño del hombre". Así, "la mujer, propiamente, despierta y nace a la vida con el primer contacto del amor; antes de ese momento no ha sido nada más que un sueño".⁹ De allí que este nacimiento tardío la ofrezca ya perfecta y acabada, como Minerva surgiendo de la cabeza de Júpiter, como Venus brotando del mar "en la plenitud de sus encantos".¹⁰ "Una muchacha, en cierto sentido, no se desarrolla como un muchacho, no crece propiamente, sino que nace. Un muchacho comienza inmediatamente a desarrollarse y emplea mucho tiempo en este proceso. Una muchacha, en cambio, nace lentamente y al mismo tiempo nace hecha, crecida. En esto consiste su riqueza infinita".¹¹ Aun en *El concepto de la angustia* mantendrá Kierkegaard una posición semejante: "La expresión de lo femenino ha de ser una totalidad que no tenga ninguna historia".¹² Ocurre que la idealización del amor no la concibe a partir de una existencia ya determinada; sencillamente crea una forma *ex nihilo*, la construye completamente en el mismo instante en que la ve.

Antes de ser alcanzada por la mirada del seductor, antes de ser vista y transfigurada, la mujer sería de hecho invisible. Johannes la compara con Vesta, deidad virginal de la que los antiguos no pudieron jamás hacerse una imagen o una efigie.¹³ Diríase que el auténtico "nacimiento" de la mujer, esto es, su aparición en el espacio que los ojos del seductor han abierto para ella, se produce allí donde el arte del deseo pugna por esculturalizarla, dotándola de una forma sensible que revelaría en la mujer singular la presencia de una femineidad ideal, la cifra infinitamente divisible. Es esta "forma" la que autoriza, en el límite, la mutua sustitución de los objetos particulares que la realizan, haciendo del amante, también en ese límite, un "Don Juan". Coinciden aquí una cierta determinación musical de lo femenino, por la cual la mujer es tan instantánea, leve y pasajera como el aria, y una determinación escultural que destaca el gesto de su idealización-manifestación, la necesidad de ser forjada para ser vista. A la vez Zerlina y Vesta, la campesina seducida y la virgen finalmente vencida al ser representada en el mármol. En

8. Ibid., ibid.

9. Ibid, pág. 370.

10. Ibid., pág. 224.

11. Ibid, pág. 223.

12. Kierkegaard, S.: *El concepto de la angustia*; Madrid, Orbis, 1984; pág. 94.

13. Cfr. Kierkegaard, S.: *Diario de un seductor*, ed. cit., pág. 370.

cualquiera de los casos, la seducción consistirá en liberarla momentáneamente de su invisibilidad al permitirle ser “para otro”.

Cabe sospechar, sin embargo, que este acceso a la naturaleza de lo femenino desde el ángulo de una concepción “estética” no nos ha revelado aún todos sus secretos. Podríamos todavía preguntar dónde ha quedado la mujer única, no ya su imagen instantánea, sino la mujer que se pretende recuperable en cada instante, inaccesible al concepto, pero al mismo tiempo demasiado singular como para admitir la generalidad de una forma sensible. Una mujer contemplada y, no obstante, puesta a salvo de cualquier tipo de estetización. Es fácil advertir que Kierkegaard deberá alejarse gradualmente de la actitud del “Don Juan”, ensayando nuevas estrategias de asedio a la unicidad de la amada. Tal es primeramente el caso de Johannes, el “seductor reflexivo” que busca en el lenguaje —y no ya en la inmediatez musical— un medio para hacer visible el objeto único de su pasión. Tal es el caso del “esposo”, autor ficticio de las “Palabras sobre el matrimonio”. Y es también, en un nivel no menos significativo, el caso del propio Sören en su relación con Regina. Las cartas escritas durante el período del noviazgo testimonian el intento desesperado por “fijar” a Regina en un punto determinado del universo, el punto en el que ella debería permanecer expectante: “Corre, mi mensajero, corre, mi pensamiento; pero tú, mi Regina, espera un instante, nada más que un instante, permanece inmóvil”.¹⁴ Se ha hablado de la necesaria “mitificación” de la amada, del recurso al mito como único medio capaz de lograr semejante fijeza. Las cartas harán sensible para Regina, justamente, el ser mítico y subsistente de Regina que ella misma desconoce. He aquí una nueva modalidad de la idealización estética, interesada esta vez, sin embargo, en la producción de una criatura insustituible. Ella deviene en todo caso “el sol de las mujeres”¹⁵, usurpando así la facultad iluminante e inflamante de la idea. Es la paradoja de un *eidós* indivisible, un objeto que escapa a la ecuación del deseo en virtud de una individualización exorbitante. Tanto como el propio Kierkegaard reconoce, en el plano filosófico, haber “forzado” la exigencia de la individualidad subjetiva más allá de lo que lo hicieron Sócrates y el cristianismo¹⁶, la mujer única es asimismo el resultado de un interminable esfuerzo de irrealización.

Claro es que la mujer única deberá a su vez reconocerse en el mito que la relata. La “inmóvil permanencia” en el punto que la escritura le asigna reclamará de ella una atención minuciosa frente a cada uno de sus rasgos. La figura más precisa de Regina es tal vez aquella que Sören describe en una de sus cartas, allí donde imagina la oscilación de sus pupilas sobre el papel, como si en cada línea persiguiese el

14. Kierkegaard, S.: *Cartas del noviazgo*; Buenos Aires, Siglo Veinte, 1979; pág. 66.

15. *Ibid.*, pág. 69.

16. Cfr. Kierkegaard, S.: *Mi punto de vista*; Madrid, Sarpe, 1985; pág. 180.

desplazamiento de otra mirada que la aventaja y se le sustrae, la mirada de un remitente que ve sin ser visto. “Cuánto favorece —dice Sören— a un rostro una mirada expresiva, cuánto encanto posee la mirada que capta cada signo. Es como si uno leyera con los ojos lo que el otro escribe con los párpados. Sin embargo la vista tiene sus límites y la escritura de las pupilas no se puede leer a distancia, sólo se comprende de cerca. Pero qué rápido es el pensamiento (...) cuando se abalanza con toda la fuerza del alma al acuerdo, y cómo alcanza con seguridad su objeto, se apodera de él y lo conserva... (...) Nada viene a detener tu mirada y tus pensamientos, llenos de infinito, se pierden en el infinito del cielo inmenso”¹⁷. La imagen se asemeja a otra que Kierkegaard toma de cierta leyenda escandinava: Ingeborge mirando hacia Frithjof a través de la enorme extensión del mar.¹⁸

La individualidad de Regina reside probablemente en su mirada, y más aún en esta mirada lanzada hacia adelante, hacia una dimensión lejana que intentaría alcanzar. Recordemos que la mirada es en sí misma, para Kierkegaard, la medida de la espiritualidad. Es tarea de la seducción, al menos en el modo cortés e hiperreflexivo de la escritura epistolar, agudizar el espíritu de la amada situando ante sus ojos signos de una realidad distante, espiritualizar su rostro a través de la espiritualización del paisaje. Es esto lo que parece revelar el *Diario del Seductor* al comparar los “ambientes” de los diversos encuentros de Johannes: “Hoy es el día que sigo pensando en ella, o dicho más exactamente, que no puedo dejar de recordarla en aquel saloncito de verano. Las puertas estaban abiertas de par en par. El pequeño jardín delante de la casa limitaba nuestras vistas y obligaba a los ojos a que se posasen en él... Emilia era encantadora, pero menos interesante que Cordelia. El entorno mismo señalaba esta diferencia. Los ojos estaban como clavados a la tierra, no se lanzaban osados e impacientes hacia adelante y se contentaban con reposar en aquel primer plano reducido. Es verdad que el camino real, románticamente, se perdía en la lejanía, pero este mismo hecho obligaba a los ojos a recorrer una y mil veces la línea visible de la carretera, sin salirse nunca de sus propios límites. (...) En cambio, el entorno de Cordelia no ha de circunscribirse a los primeros planos, sino que ha de tener la infinita osadía del horizonte. No deberá sentirse atada a la tierra, sino flotando por los aires; no caminando, sino volando, no recorriendo siempre el trayecto, ora hacia adelante, ora hacia atrás, sino siempre avanzando, siempre hacia adelante”.¹⁹

Kierkegaard insistirá en advertir que esta mirada hacia un ‘adelante’ infinitizado, propia del espíritu y sólo practicable a partir del cristianismo, se contrapone

17. Kierkegaard, S.: *Cartas del noviazgo*, ed. cit., pág. 61.

18. Cfr. Kierkegaard, S.: *El concepto de la angustia*, ed. cit., pág. 117.

19. Kierkegaard, S.: *Diario de un seductor*, ed. cit., pág. 309.

a una cierta “falta de espíritu” característica de la cosmovisión griega. “Es curioso que el arte griego culmine en la escultura, a la que cabalmente le falta la mirada. Esto tiene su profunda razón de ser en el hecho de que los griegos desconocieron, en el sentido más hondo, el concepto de espíritu...”²⁰ Los ojos sin mirada de la estatua griega buscan la eternidad “hacia atrás”, en la reminiscencia, y no hacia adelante, en la repetición. Pero esta falta de espíritu es aún más contundente en su idea de la belleza femenina. El arte clásico representaría una mujer sin rostro, la perfección de su belleza no lo requeriría. “Venus sigue siendo igualmente hermosa aunque se la represente durmiendo, incluso sea así más hermosa que nunca, y, no obstante, es cabalmente el sueño la expresión de la ausencia de espíritu. (...) Venus emerge de las aguas marinas y es representada en una actitud de reposo, o en una actitud que precisamente sirva para relegar a un plano de inesencialidad la importancia de la expresión de su rostro”.²¹ Acaso sea necesario distinguir aquí la femineidad escultural, la belleza de la forma ciega o dormida, de aquella que, en cambio, es pura mirada. La blancura del mármol sin pupilas, y la oscuridad insondable de la pupila sin cuerpo, simple punto o superficie que se contrae ante la extensión del mar o ante la infinitud del cielo. La mujer única debería ser una vez más resguardada de un devenir-piedra que la haría divisible al infinito, aun cuando una tal preservación exigiese despojarla de su corporeidad. El temor de Sören puede expresarse tal vez en estas palabras de Johannes: “Yo la hice ligera, ligera como un pensamiento... Y ahora, sin trabas, vuela como un águila hacia el sol, llena de nostálgicos deseos, vigorosa, intrépida, divina y con toda la envergadura de sus alas desplegadas así por primera vez (...) Si ese vuelo real la alejara de mí, me sentiría abatido en el más profundo e inmenso de los dolores. Sería un dolor parecido al que habría experimentado Pigmalión si su amada hubiera vuelto de nuevo a ser estatua de mármol”.²²

No deja de ser sorprendente que el riesgo de una “esculturización” de la mujer, en un contexto tan íntimamente conocido como fue sin duda para Kierkegaard el relato bíblico, se relacione justamente con el gesto de la mirada hacia atrás, la mirada que no es tal, la falsa repetición que constituye el apego al pasado. Convertida en una estatua de sal en el instante en que detiene su marcha y gira su cabeza, en el preciso instante en que vuelve sus ojos hacia el fuego de Sodoma destruida, “la mujer de Lot” no sólo es mujer. Es también una criatura innominada, despojada de su nombre al mismo tiempo que de su espíritu. Su última mirada sobre el pasado —un pasado al que ha demostrado pertenecer en su detención— es ahora

20. Kierkegaard, S.: *El concepto de la angustia*, ed. cit., pág. 118.

21. *Ibid*, pág. 93.

22. Kierkegaard, S.: *Diario de un seductor*, ed. cit., pág. 382.

sencillamente su mirada última y definitiva, plasmada en la efigie, eternizada según la falsa eternidad de la sal²³. La figura hebrea es en este punto mucho más estricta que la griega. No sólo porque acude a una materia poco apta para la escultura —puesto que, de hecho, una estatua de sal dejaría de serlo en el momento mismo en que fuese concebida, volviendo a integrarse al elemento terrestre, sin más forma que la de su dispersión—, sino además por hacer de la efigie el paso necesario y acaso el símbolo de la aniquilación. La estatua de sal no es ya, como quisiera reconocer Hegel en la escultura griega, la forma sensible finalmente hallada por el espíritu en la vehemencia de su manifestación. Es más bien su tumba, puesto que el espíritu es pura y simplemente *mirada*. Tal es la estética kierkegaardiana en su expresión más íntima, estética que involucra, secretamente, una cierta escatología de los cuerpos. Los ojos de Regina no deberán posarse sobre el “primer plano” de esta materialidad condenada a su destrucción. Es necesario desplegar frente a ella un cielo sin objetos, o un universo poblado de objetos mínimos que insinúen un horizonte irreal. Llevada finalmente a la condición absoluta de un *rostro* sin revés y sin paisaje, es ahora su artífice quien debe esfumarse y desaparecer. “...sin mi presencia corporal que la perturbe —prevé Johannes—, se abandonará como en un sueño y verá por todas partes signos, alusiones y reflejos de un mundo encantado y maravilloso”.²⁴ Es él quien deberá verla sin ser visto, sin obstaculizar con su presencia la “infinita osadía” de su mirada. El se limitará a contemplarla “en espíritu”, volcando sobre el papel los signos que habrán de colmar sus pupilas. “En este momento te veo de una manera tan nítida, tan vívida como te veía entonces. Vas humilde y tranquila, los ojos vueltos hacia el sol; a veces levantas hacia el cielo tu mirada llena de paz y de felicidad. (...) Sigues tu camino, inadvertida (...), nadie se inclina respetuosamente ante la gloria que te aureola, pero tampoco ningún corazón compasivo se apiada de tí..., uno solo te ve, uno solo te comprende...”²⁵ La hoja que acompaña a estas últimas líneas representa una corona y un ojo que la mira.

23. Cfr. Gn. 19, 26.

24. Kierkegaard, S.: op. cit., pág. 385.

25. Kierkegaard, S.: *Cartas del viaje*, ed. cit., pág. 89 s.

El arte de narrar: Puig - Saer

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

CESAR AIRA

EL SULTAN

En la feria de encantos de las historias, ¿hubo alguien que pudiera contarnos mejor una historia que Puig? O, lo que es lo mismo, ¿hubo alguien que tuviera mejores historias que contar? No lo creo. Cuando otros se encarnizaban en el interés que podían crear, él se apartaba, se desentendía, con la vista puesta en otra parte. Fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla. El no era Scherazada, negociando un día más de vida. De hecho, era lo contrario: un sultán impaciente y cruel que pagaba siempre con la muerte.

Es como si hubiera advertido una diferencia que rara vez se hace. El lector no es exactamente el que abre los oídos para enterarse de lo que pasó. Es más bien un descifrador cuyo objeto no es una historia sino una lengua. Lo que pueda llegar a contarse con una lengua está en otra parte, en otra dimensión. Para llegar a esa dimensión (y eso es lo que cuentan en definitiva las novelas de Puig) se necesita a su vez una historia, una gran historia que nos transporte más lejos de todo lo que habríamos esperado ir.

No necesitamos un lenguaje para vivir, pero sí necesitamos una voz para hacer saber a distancia, en la noche, que estamos vivos. Por necesaria, la voz es la presa de la muerte. Es una voz la que cuenta algo, desde lo más oscuro de la oscuridad, en una noche que la voz crea y espesa hasta el negro puro, hasta el vacío, donde pueda resonar con escalofriante detalle. Pero una voz no es algo que tenga cualquiera, porque sí. Los que hemos nacido con el pesado lujo del lenguaje y sus consecuencias de pertenencia social y familiar, debemos encontrar la voz mediante un trabajo específico. La lengua llega a la voz mediante el tramado de una historia, una historia de amor de una clase en la que Puig fue maestro, porque supo que eran, siempre y sin excepciones, historias dolorosas e inexorables; la felicidad es más que un error estético, es la negación del tiempo, y bloquea el encaminamiento del Destino. Servidor del tiempo, amo del presente, esclavo de la libertad, criatura del trabajo, el novelista crea los destinos. Hablar es rápido y fugaz; escribir es lento y difícil. Llegar a tener una voz con la que hablar es mucho más lento: se mide con lapsos de vidas enteras.

Un cuento sólo puede contarlo un sobreviviente. Pero la muerte no le sucede nunca a otros sino a uno mismo, que debe ceder su puesto, su voz, a otro, y éste a otro, en una sucesión cada vez más veloz. Hasta que no queda más que uno. Un cuento que realmente valga la pena sólo puede contarlo el último. Y el último no lo es por el azar de la serie sino porque se hace último en una maniobra deliberada de escritor, a la que llamamos "vocación" y a veces "genio".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

La alienación del lenguaje que suele mencionarse respecto de Puig no es sino la expropiación de la voz por la muerte, que avanza dejando atrás una tierra baldía, un desierto de recuerdos dolorosos, deseos insatisfechos, vidas desperdiciadas, en el que resuenan las voces que han sido presas de la desaparición.

La mirada sonora aniquiladora del mundo, la que sólo oía la muerte, fue la marca de Puig. Y sin embargo, no hubo autor más entrañable que él, aunque quizás sólo los argentinos pudimos saberlo. Había un gesto inicial de amor en su trabajo, que iba más lejos que todo lo demás, y sobrevivía a todo. Lo que más lo distingue es el peso que le daba a la necesidad de sobrevivir. Quizás no hizo otra cosa que darle su expresión definitiva a esta necesidad.

Los individuos están destinados a la muerte, pero también se puede amar a la especie, que persiste y conserva rehenes, sobrevivientes, en última instancia uno solo, el novelista. En las novelas de Puig el individuo se manifiesta como miembro de una familia, como lector y aprendiz de una lengua, en definitiva como perteneciente a la clase media argentina. La especie por su parte, es el proletariado. Pero los proletarios no leen novelas; los únicos que descifran son los individuos familiares. De ahí proviene quizás la demanda de reconocimiento de Puig, nunca satisfecha, y su mala relación con la crítica. Es probable que de ahí nazca también un sistema de exclusiones que contamina todo su trabajo, poniendo en compartimentos estancos, entre otras cosas, lo oral y lo escrito.

Una voz entonces, encontrada al final de la muerte, cuenta una historia... Pero debe contársela a alguien que preste atención, esa forma de amor que se adapta a un estilo, es decir a otro. El estilo es más que el despertador de la atención, es su creador. Una voz tiene estilo en función de su historia familiar. Antes de la voz está el gesto con que la voz se propone, y eso es lo que da la madre. El hijo la imita sin saberlo, y puede llegar a hacerlo tan bien como esos insectos que se confunden con hojas y ramitas... Pero la muerte es una cazadora ciega.

En Puig, que fue todo estilo, al punto que sus maravillosas novelas resultan secundarias respecto de la modalidad que transportan, se diría, y se ha dicho, que no hay estilo. Lo mismo que la historia, el estilo es lo que se oculta o mimetiza. En cierta forma podría decirse que en Puig historia y estilo son lo mismo.

El nudo de estas paradojas es la madre. La madre es la historia, y transmite un estilo, y no es ni hace otra cosa. Puig fue el poeta de la maternidad. Por ser el hombre-madre, fue el hombre-historia y el hombre-estilo. Y si en la novela que creo que es la culminación de su genio, *Sangre de amor correspondido*, llevó a su último estadio la expresión del horror del destino en la figura de la madre, en la última, *Cae la noche tropical*, logró algo tan inusitado como desprender a la madre del sistema familiar y hacerla girar sola y libre en otra dimensión. Es como si una débil luz de esperanza se encendiera al final, a pesar de todo. Puig fue un maestro en oscuridad. Toda su obra tiende al negro más opaco, inclusive en su técnica. Su peculiaridad más notoria, la puesta en escena de voces desnudas, fue un recurso

para hacer visible la oscuridad alrededor del discurso. Hay un matiz prenatal en este mecanismo, y es posible que su fascinación por el cine provenga de ahí.

El desprendimiento de la madre en la última novela no significa que falten los hijos en ella, todo lo contrario. Están presentes, quizás más que nunca, pero transformados en especie, en la inolvidable imagen de los vigilantes nocturnos de Río.

Puig fue un narrador que nació en una época en que a la narración, para hacerla seria y presentable, había que sacarle elementos, cuantos más mejor. El aceptó esta incomodidad, con la obediencia ingenua de un niño. Hizo a un lado su voz de narrador, y todo lo que tenía que decir sobre hechos y personajes. Llegó a dejar sólo una impenetrable oscuridad, en la que resonaban voces extrañas y en buena medida incomprensibles. Fue así como pudo ser el niño obediente que se ha ido a la cama, ha aceptado que le apagaran la luz, y se aferra al desciframiento de las voces de los mayores que llegan hasta su miedo y desamparo. Esas voces adultas son también las de los críticos, con los que no pudo tener sino una relación desesperada de amor-odio.

Volviendo al principio: la técnica narrativa de Puig fue la “presentificación” de la historia, no su relato. La presentificación es lumínica, un resplandor para el que se ha creado antes toda la oscuridad. Es la creación, en la nada tenebrosa, de un corazón humano cuyo latido se transmuta en visibilidad.

Y ahí, en el extremo del destino, es donde parece brillar una luz lejana. En el corazón de las tinieblas.

ALBERTO GIORDANO

LO COMUN Y LO EXTRAÑO

(Para una relectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)

A diferencia de otras literaturas, que se escriben contra el impulso de los lugares comunes ("Trabajar literariamente contra las formas hechas" es, por dar un ejemplo, la consigna de Felisberto Hernández), la de Puig se define por un cierto uso de ellos. Un uso que produce, según nuestra lectura, dos clases de efectos.

En las voces que son los personajes de *La traición de Rita Hayworth* (voces que son escrituras, voces en conversación¹) se reconoce con facilidad la ocurrencia, por momentos aplastante, de lugares comunes provenientes de diversos "códigos" (damos a esta palabra el sentido con el que la usa Barthes en *S/Z*: los códigos como "perspectivas de citas"). Cada vez que una de esas voces comienza a hablar, para poder hacerlo, toma giros, imágenes, secuencias narrativas o de argumentación completas de los discursos que forman el llamado "imaginario social". Cuando ensayan una representación de sí o de los otros, para sí y para los Otros, obedeciendo a un empuje táctico que sustituye el valor de lo verdadero por el de lo creíble, esas voces son tomadas por una multiplicidad de discursos que actúan en forma simultánea o alternativa, según la ocasión o el matiz de sus fuerzas (en un espectro que va desde la ferocidad de la sentencia a la miseria del gesto consolador): el catecismo y la propaganda populista (la vulgarización —a la medida de los "humildes"— de las doctrinas católica y peronista); las formas y las motivaciones del folletín, la novela romántica, el radioteatro y las transmisiones deportivas; motivos y expresiones del tango y el bolero; el cine. Como una especie de amalgama que liga en movimiento los estereotipos hasta formar con ellos una malla tan flexible como resistente, o bien como una reserva última, una instancia a la que apelar cuando las representaciones tomadas de las otras se debilitan, dejan de ser creíbles²; como causa y suplemento de los demás discursos, sirviéndoles de apoyo y apoyándose en ellos, un discurso que llamaríamos "ideológico", si hubiese en juego alguna verdad oculta, decide el sentido de lo que cada voz dice: de dónde y hacia dónde se dirige. Este discurso tiene un objeto privilegiado: el poder (en una

1. Las narraciones de Puig experimentan "lo escriturario" y "lo conversacional" como dimensiones esenciales a cada voz. Cfr., sobre este aspecto de la literatura de Puig, Alberto Giordano: "Manuel Puig: lo que la literatura nos enseña" (inédito)
2. En su conversación con Mita, narrada en el capítulo IV, Choli pasa de conjeturar un encuentro novelesco con su "hombre ideal" a repetir, como si se tratase de una verdad que ya no puede eludir, que "todos los hombres son una porquería"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



doble vertiente: económica y sexual), pero las creencias en que, pesadamente, consiste —una reserva de máximas casi inagotable— hacen referencia a las realidades más diversas: el cuidado del cuerpo (leer mucho “gasta” la vista), el cuidado de la moral a través del cuidado del cuerpo (masturbarse “estropea” el cerebro), las profesiones menos prestigiosas (las enfermeras son todas unas “atorrantes”), las prácticas ominosas de los extraños (los gitanos roban a los chicos) e incluso, cómo no, el sentido de la vida (“Dios quita por un lado pero da por el otro”, según piensa —cuando deja de pensar— Berto).

¿Qué significa la expresión “lugar común”? ¿cómo funcionan en los discursos las “formas hechas”? Podemos comenzar a responder estas preguntas citando un momento del Prólogo que escribió Sartre a *Portrait d'un inconnu*, la novela de Nathalie Sarraute: “lugar común”, dice Sartre, “designa, sin duda, los pensamientos más trillados, siendo así porque estos pensamientos han llegado a ser el lugar de encuentro de la comunidad. Cada uno se encuentra allí y allí encuentra a los otros. El lugar común es de todo el mundo y me pertenece; pertenece en mí a todo el mundo; es la presencia de todo el mundo en mí; constituye, por esencia, la *generalidad*; para apropiármelo es menester de un acto: un acto por el cual me despoje de mi particularidad para adherirme a lo general, para transformarme en generalidad. De ningún modo *semejante* a todo el mundo, sino, precisamente, la *encarnación* de todo el mundo. Merced a esta adhesión eminentemente social, me identifico con *todos* los demás en la indistinción de lo universal”³. Aunque yerra en lo esencial, Sartre pone la reflexión en un camino preciso. El lugar común es el reino de la generalidad, es decir, de la comunicación. Es el medio por el que encontramos a los otros encontrándonos a nosotros mismos, por el que, identificándonos con todos, conseguimos nuestra identidad. Es el reino de la indistinción, es decir, de la in-diferencia. En el lugar común ocurre un encuentro en el que nadie se encuentra. El Otro con el que me encuentro en el lugar común es Todos, nadie en particular, y es preciso que yo mismo me vuelva nadie para que el encuentro ocurra. Como dice Sartre: “es menester de un acto”, pero de un acto que se cumple en un sentido inverso al que él describe.

Cuando Berto intenta dar una representación de sí mismo (ante su hermano mayor) en un momento particularmente adverso de su vida (nos referimos a la carta narrada en el Capítulo XVI de *La traición*), se ve llevado a decir: “Dios quita por un lado pero da por el otro, hay que creer en que la justicia al final triunfa, yo soy un convencido, no me importa que el vasco buitre se haya llenado de plata y que

3. Jean-Paul Sartre: “Retrato de un desconocido”, en *Literatura y arte. Situaciones IV*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2ª ed., 1977; pág. 10.

haya siete peones en la calle, porque ya se van a arreglar las cosas para nosotros mientras que el vasco va a seguir sufriendo de diabetes hasta que muera. Está a cada rato en lo del médico. Yo creo que Dios me va a ayudar, Jaime, tengo fe, porque nunca le hice mal a nadie”⁴. Berto se ve a sí mismo (ante los ojos del otro, el mayor) como un “buen hombre”, es decir, alguien que nunca le hizo mal a nadie y que, aunque encuentra consuelo pensando en la muerte de un prójimo (el gerente de banco que le negó un crédito y se enriqueció a costa de su desgracia), no duda de que Dios, tarde o temprano, se acordará de él. Un lugar común moral (no haberle hecho mal a nadie equivale a ser bueno) y otro religioso (Dios premia a los hombres buenos), enlazados en una especie de falso silogismo, sirven de andamio a la imagen de sí que construye Berto. Porque cree en lo que cree, él espera que en el futuro su suerte cambie: Dios no lo puede no ayudar. ¿Pero por qué cree en lo que cree? Como ocurre por lo general: sin advertirlo, Berto mismo da la respuesta: “hay que creer...” Antes que como un hombre de fe, lo que se supone es un buen hombre, Berto se muestra (para sí y para los Otros) como un hombre obediente. En las máximas que articula cuando reflexiona sobre su situación se realiza una *voluntad de creencia* a la que él *responde*. Como cuando decimos de alguien que “sigue los dictados de la moda” (el régimen del lugar común es la dictadura), no es la voluntad de Berto la que moviliza las máximas sino que ellas ocupan su discurso siguiendo el *dictado* de una voluntad extraña. Tan extraña que, siendo la voluntad de nadie, se la confunde con un impulso propio, un deseo “íntimo”. “Hay que creer...” Berto se encuentra a sí mismo encontrándose con todos en un enlace de lugares comunes. Pero su adhesión a la generalidad (ser hombre-bueno-creyente) no es, como lo sugiere Sartre, el resultado de una decisión propia. Berto no se apropia de los lugares comunes: son ellos los que se apropian de él, aplastando bajo el peso de lo general, con una violencia casi insensible a la que no ofrece resistencia, su particularidad. Para ser (como todos los buenos hombres) Berto dejó de ser (él mismo). Como la exigencia de creer, los lugares comunes en los que esa exigencia se realiza son absolutamente ajenos y anteriores a quien hacen ser (como todos, nadie). La imagen que Berto da de sí para el otro (su hermano) le es impuesta por los Otros (el código moral y religioso del que provienen las creencias sobre lo que es un “buen hombre”). Tal vez porque el otro y los Otros no coinciden, porque su hermano no cree en los lugares comunes que lo hacen ser como debe ser, la tentativa de Berto fracasa. Sin lugar común, la conversación se vuelve imposible. Cuando descubre, dolorosamente, una vez más, que el Otro con el que conversa (desde donde viene y hacia donde va “su” discurso) no es su hermano (“No sé para qué te escribo si no

4. Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 7ª ed., 1974; págs. 317-318.

te importa nada de mí, y creo que nunca te importó"⁵), que, como se dice, no hablan el mismo idioma, Berto destruye la carta. Antes de hacerlo, por uno de esos gestos insensatos que revelan la intensidad del amor, insiste en fallar. Como si no terminase de creer que el otro no cree en lo que él cree (lo que él es), le anuncia el final de un diálogo que jamás comenzó: "Esta carta va al tacho de la basura, para vos no pienso gastar un centavo en estampillas"⁶.

Si lo propio del lugar común es, como hemos visto, conjugar la impropiedad con el poder de apropiación: sin ser propiedad de nadie, él se apropia de lo que alguien dice para fijarle su sentido (la orientación en la que se habla y la posición de quien lo hace); si esto es así, ¿no podemos afirmar que la fuerza que ejercen los lugares comunes actúa sobre el funcionamiento del lenguaje en general? "Los signos de que está hecha la lengua —dice Barthes en su *Lección inaugural*— sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten; el signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se *arrastra* en la lengua"⁷. Y eso que se arrastra en lo que digo hace que siempre diga más de lo que digo, que me muestre cada vez que hablo, lo advierta o no, en alguna relación de servidumbre con lo ya dicho. No puedo decir mi individualidad más que negándola, adhiriéndome a la generalidad, que es el medio del lenguaje. No puedo decir lo nuevo sin transformarlo en lo de siempre, lo conocido. Como una trampa en la que no puedo evitar caer porque siempre me encuentra desprevenido (cuando la descubro ya es tarde, ya caí), lo que Otros dijeron resuena en lo que digo. Este suplemento que viene a añadirse a mi discurso, la huella —a veces insensible— del discurso de los Otros, transforma cada enunciado en una batalla entre la singularidad del acto de su aparición y la generalidad que lo hace posible, un campo de tensiones en el que está por decidirse cada vez, entre los lugares comunes, mi lugar.

En la conversación múltiple, hecha de múltiples conversaciones, que se narra en el capítulo I de *La traición*, una voz, apenas audible en el "coro" familiar, dice: "Hoy voy a matar [un pollo] para el padre de Violeta; no le digas a la abuela que se enoja". Más adelante, la misma voz —según podemos conjeturar— pide: "No le digas que salí [a la calle] con el delantal gris". Es la voz del padre de Mita, que interpela en el primer enunciado a uno de sus nietos y en el segundo a una de sus hijas. Adela, a propósito de la carta que ella piensa escribirle a Mita, su otra hija, la ausente. En el capítulo II, interrumpiendo la conversación de las criadas, otra voz

5. Idem; pág. 322.

6. Idem; pág. 323.

7. Roland Barthes: *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Editorial Siglo XXI, 1982; págs. 120-121.

repite el acto: “Nunca le digas a Mita que tenemos un secreto”. Se trata esta vez de la voz de Berto, y el pedido que se realiza en ella está dirigido a Amparo, la niñera de Toto. “No le digas...”, “Nunca le digas...” De una a otra voz, voces de hombre entre mujeres, se repite no sólo una frase —apenas modificada— sino también un *acto*: un pedido de reserva que busca comprometer al otro, que intenta convertirlo en cómplice de un secreto para un tercero. El padre de Mita pide a su nieto que guarde silencio frente a su esposa y a una de sus hijas que haga lo mismo frente a otra. También pide silencio Berto: a la niñera, frente a su esposa. En los tres casos, como resultado de un acto de interlocución similar, se dibuja un triángulo, una distribución triangular de posiciones intersubjetivas. En uno de los vértices queda situado un hombre que pide silencio: el padre de Mita, Berto; en otro, una mujer que debe ignorar algo que ese hombre ha hecho (que mató un pollo para el padre de una amiga de su hija; que salió a la calle con el delantal puesto; que escuchó a escondidas la conversación entre ella y su hermana): la esposa, la hija, la esposa; en el tercero, un actor secundario dentro del drama familiar: un nieto, una hija que no falta del hogar, la niñera.

Cada enunciado es repetición de los otros, incluso el primero, que es tal porque los otros lo repiten. La insistencia en los tres de una fuerza discursiva similar produce a la vez las semejanzas y las diferencias entre ellos. Como el padre de Mita en su casa, Berto, en la suya, pide reserva, que su esposa no se entere de algo que ha hecho. Su pedido, sin embargo, es más enérgico que el otro, casi una exigencia, también más efectivo (Mita jamás descubre que él escuchó su conversación con Adela, que él sabe lo que las dos mujeres se dijeron) y la importancia del secreto que allí se sella es mayor también. Lo semejante —lo que aquí queremos poner de relieve: la posición en la que queda situado un hombre en relación a una mujer de su familia que tiene para él singular importancia. Por un funcionamiento transindividual (que no es obra de los individuos sino de individuación), por la repetición del acto que se cumple en él, el enunciado se convierte en lugar común. El pedido de reserva, una cierta clandestinidad familiar que complica a un tercero, es el lugar común a los hombres frente a “sus” mujeres. Una posición poco masculina, si se quiere... si se quiere creer —como lo hacen los personajes de *La traición*— en el mito de lo masculino como “sexo fuerte”. Una posición adecuada a los intereses, no de quien impone la ley, sino de quien intenta burlarla por no disponer de fuerzas

suficientes para hacerle frente. La posición del *menor*, la que se supone ocupan los débiles, es decir, los niños y las mujeres.

La serie de enunciados que ponen en su lugar al padre de Mita y a Berto, un lugar común a ambos construido por la repetida aparición de esos enunciados, se prolonga en el capítulo IV a un último término. Toto, que se ha convertido en lo que llamamos un “sujeto social”⁸, repite, en un diálogo imaginario con su madre, el pedido de reserva común a los hombres de su familia: “Mamá... no le cuentes a nadie!”, “Mamá... no se lo digas a nadie!” “Nadie” es Berto, su padre, y lo que Toto pide (casi suplica) es que no sepa que él se dejó pegar por otro chico. También aquí el acto fija un triángulo intersubjetivo: alguien (Toto) pide silencio a alguien (su madre) frente a otro (su padre) sobre algo que —según ese otro— no debió hacer (dejarse pegar, no responder a los golpes). Pero sobre el horizonte de semejanza que ella misma produce, la repetición recorta una diferencia más sensible, instituye una tensión entre el lugar común y el lugar propio mayor que en los otros casos. El sujeto interpelado por el pedido de reserva, al que se le pide se convierta en cómplice del secreto, no es esta vez un personaje secundario (en este triángulo no los hay) sino la madre, es decir, la mujer más importante, para él, dentro de la familia, y el tercero frente al cual ella debe guardar silencio (esa mujer, en los otros casos) es aquí un hombre, el más importante también en la escena familiar: el padre. El enunciado que se repite en su voz, el acto que se cumple en ese enunciado, pone a Toto en su lugar, un lugar *desplazado* en relación al *común* a los hombres de su familia, que ya es, también él, como vimos, un lugar desplazado (del lugar común —en el que todos creen— de lo masculino como posesión y ejercicio de la ley, como *poder*). Toto encuentra, por la repetición, un modo familiar de volverse extraño a su familia.

La traición de Rita Hayworth narra la lucha desigual entre el impulso gregario de los discursos (colectivos por definición) y el deseo de fuga con el que una subjetividad responde a esa intimación. Lugares comunes son aquellos a los que Toto queda adherido por lo que dice, por lo que en su decir se arrastra de lo ya dicho. Lugares comunes son también aquellos a los que intentan fijarlo los Otros, un arsenal de figuras estereotipadas que él debe encarnar ante ellos. Toto es (común a los Otros, para los Otros) por lo que dice y por lo que se dice de él. Pero Toto es también el desvío que se le impone a todo decir, el silencio, la ausencia (de lugar

8. Cuando reproduce (o produce) sus conversaciones con los otros (su madre, su padre, su maestra, sus amigos...). Todo muestra cuál es el procedimiento por el que se efectúa el proceso disciplinario: la determinación de diferencias. Para Toto hay “padres de nenas” (los que regalan caramelos) y “padres de nenes” (los que prohíben); hay “cara blanca de artista” y “cara de negro de dientes marrones de agua salada”. El sexo y lo social se le imponen a Toto como una violenta confrontación de valores, una lucha que puede darse entre complejos de representaciones, pero también, en un espacio más reducido, entre dos palabras: Todo aprendió que “se dice” (se debe decir) “cabello” y no “pelo”.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



común) con la que los decires se confrontan.

La traición muestra la nominación como un ejercicio unánime e incesante. Todos, en todo momento, imponen un nombre a Toto, reducen la diversidad de gestos por la que él se les hace presente a una imagen homogénea, fácilmente reconocible. La nominación, que es como una red —una cuadrícula de lugares comunes— que cae sobre Toto para inmovilizarlo, responde a una voluntad doble de valoración y de verosimilitud. A Toto se lo nombra por amor o por odio, para mostrar estima o desprecio, jamás con indiferencia. Se lo nombra para volver familiar su existencia, conforme a los códigos tutores, para hacerla creíble. En un comienzo anterior al comienzo de su vida (y acaso definitivamente), Toto es, para la familia de su madre, “el nenito de Mita”. Después, en los años oscuros de la infancia, es “mi negrito” para Berto, “Totín” o “un piojo de mierda” para Amparo, “un pegote” para Teté, un “enano” para Héctor, “mi chico”, pero también un “gallina”, para Mita. En la adolescencia, la edad más cruel, la más despiadada, Toto es “el mejor de su clase” y un “chupamedias”; es “un enano idiota” para Paquita, un “maricón” para Héctor y un “petiso boludo” para Cobito. En las anotaciones de Herminia, la última ocasión en que se hace referencia a él, es “un chico inteligente”, una “basura”, un “invertido”.

¿Cómo sortear el peligro mortal de la nominación? ¿Cómo ponerse a resguardo de la imposición —esencialmente violenta— de un nombre? Por una interrupción del flujo de sentido, un repliegue, un desvío que ocurre en la voz de los otros, la narración hace saber que Toto, sin haberlas formulado jamás explícitamente, encontró una respuesta a estas preguntas. “¿Si está siempre pegado a Mita, dónde se volvió asesino ese chico?”⁹ La sorprendida es Delia, que acaba de asistir a un repentino ataque de violencia de Toto (en un momento de ofuscación le clavó un cuchillo en el brazo a la sirvienta). ¿Si el chico es un “pollerudo”, cómo es posible que también sea violento? Su sorpresa ante lo que se le presenta como una combinación extraña, una reunión de lugares comunes ilocalizables, testimonia una insuficiencia, una falta de conocimiento. La misma que experimenta Héctor cuando se pregunta, inquieto por lo que Toto le ha sugerido (la posibilidad de que él haya querido matar a su madre con el pensamiento), “¿quién sabe lo que piensa?”¹⁰ Héctor reacciona como si temiese la falta de una respuesta positiva a esta pregunta, como si presintiese que nadie puede explicar, en verdad, cómo es posible que existan pensamientos tan extraños. “¿Por qué iba a querer uno que no es criminal que se muriera otra persona?” Lo inaudito es otra vez la conjunción: que “uno”, que es como todos, piense como un criminal. Toto burla la expectativa de los Otros, los enfrenta a lo in-creíble, a unos actos y motivaciones que ellos no pueden asir

9. *La traición de Rita Hayworth*, ed. cit.; pág. 142.

10. *Idem*; pág. 183.

desde el suelo familiar de sus creencias. Su rechazo a la identificación, a soportar una identidad que —por venir de los Otros— le es extraña, se ejerce en forma indirecta. A los nombres que se lanzan sobre él Toto no intenta oponer unos nombres propios (nombres que, por otra parte, no existen): provoca la suspensión de la nominación, hace aparecer algo de sí desconocido que bloquea el mecanismo, que interrumpe su funcionamiento. Algo imposible (de creer, de conocer), un intervalo entre los lugares comunes, que atrae la sorpresa, la inquietud de los Otros cuando rechaza sus signos. Echando mano a un último recurso, que no alcanza para disimular su impotencia, que, por el contrario, la exhibe, Herminia (acaso la voz más comprensiva) da a Toto el nombre con que se refiere, precisamente, lo innombrable: para ella es “un extraño” (“sobre todo cuando se viene con rarezas que no comprendo, que son propias de un loco”)¹¹.

Si no hay más que lugares comunes, y si el lugar común no es sino una tumba para la singularidad, la vida sólo es posible habitando en ningún lugar. Jorge Panesi propuso una lectura de *La traición de Rita Hayworth* como novela de aprendizaje en la que se “muestra a través de qué peripecias, malentendidos y circunstancias previas alguien se hace escritor”¹². Según nuestra lectura —que difiere de la de Panesi sin contradecirla—, *La traición* cuenta cómo alguien aprende a vivir en el sentido de la literatura: burlando las clasificaciones, desplazándolas *entre* los estereotipos. Al término de la novela, un momento dentro de una lucha sin término (la red queda tendida indefinidamente, la amenaza de captura es incesante e infinita), la narración muestra a Toto convertido en un extraño —irreconocible, increíble, insoportable para los Otros—, en un ser literario, es decir, en un traidor¹³.

Volvamos al comienzo. La literatura de Puig se define por un uso de los lugares comunes que produce dos clases de efectos. *Efectos de modernidad* es un nombre que conviene a los de la primera clase en tanto ellos señalan la participación de esta literatura en la vasta empresa crítica (de los modos de ficción propios del realismo) ligada al acontecer de la “literatura moderna”; o también, *efectos de negación*, ya que ellos se producen *contra* la supuesta evidencia de un conjunto de postulados clásicos (que sostienen las ilusiones realistas). Moderna porque negativa, es decir,

11. Idem; pág. 298.

12. Jorge Panesi: “Puig, las relaciones peligrosas”, en *Sitio* Nº 4/5, Buenos Aires, mayo de 1985; pág. 124.

13. “Traicionar es crear. Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido”. (Gilles Deleuze y Claire Parnet: *Diálogos*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1980; pág. 54). Toto representa uno de los principios narrativos que circulan en *La traición*: lo que cuenta (lo que es dicho de ser contado) es lo extraño. El otro principio lo enuncia Clara, en el capítulo I, cuando interrumpe el relato que acaba de comenzar Violeta: “—¿Cómo podés decir que se te declaró? Eso es cuando un muchacho quiere ponerse de novio, un hombre casado no puede declarásete, lo que te hace es una proposición, Violeta. No me empieces a cambiar las cosas porque entonces es mejor que no me cuentes nada” (pág. 10). Para Clara, el relato debe obedecer las certidumbres de los lugares comunes (casado/soltero, declaración/proposición).

crítica, la literatura de Puig muestra el funcionamiento de los lugares comunes, exhibe la tensión que instituye el discurso entre lo colectivo y lo individual sobre el horizonte, ya ruinoso, de la evidencia del sujeto como causa del sentido. Contra la supuesta anterioridad y exterioridad del sujeto en relación a su decir, contra la afirmación de la unidad y la homogeneidad del sujeto de la enunciación y, sobre todo, contra la creencia en que quien habla es de algún modo el propietario de lo dicho (la existencia, en el orden del discurso, de “idiolectos”), *La traición* muestra los mecanismos de apropiación y desapropiación que actúan en los lugares comunes, la secundariedad, el carácter derivado de los individuos en relación a esos mecanismos. En las páginas anteriores intentamos seguir, con cierto detenimiento, algunas distribuciones de esta clase de efectos. Pudimos apreciar cómo *La traición* sirve de “campo de pruebas” a algunas elaboraciones retóricas formuladas en la intersección de la pragmática, el psicoanálisis y cierta filosofía; un campo de verificación más complejo que otros, de una riqueza y una intensidad mayor a la de otros campos en cuanto a la circulación del sentido. En verdad, no es decir poco a propósito de una novela que ella está a la altura del más moderno saber sobre el lenguaje, pero es insuficiente, en verdad, a propósito de la literatura, que siempre está dispuesta a decirnos otra cosa, eso otro de todas las cosas del que ella también sabe.

Una referencia directa a la otra clase de efectos se nos presenta, en principio, demasiado difícil. Más conveniente —a la medida de nuestros hábitos expositivos— nos resulta tomar un rodeo. Alan Pauls ha escrito un ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*¹⁴ que se cuenta entre las más lúcidas y provocadoras lecturas de Puig. Un trabajo que tiene el mérito inusual —del que sólo pueden jactarse los ensayos— de ir, en la formulación de los problemas, más allá de los límites que, explícitamente, él mismo ha propuesto. Apoyándose en la teoría deleuziana del enunciado como *consigna* y de la enunciación como *agenciamiento colectivo* (teoría que supone que *ordenar* es la fuerza ilocucionaria primordial y que todo discurso es *indirecto*),¹⁵ Pauls afirma, de un modo apodíctico, que en cada una de las voces narradas en *La traición* no hay nada singular, ninguna originalidad, que “cada voz es en sí misma un mosaico de rumores, una conflagración de ecos” en tanto “retoma, refiere, deforma o reproduce las voces de los otros”.¹⁶ “*La traición* —insiste Pauls— demuestra que no hay voz individual” y que los diversos géneros discursivos (conversación, carta, diario íntimo) “no son la forma de expresión de subjetividades; son dispositivos sociales de enunciados (...), todo un aparato de

14. Alan Pauls: *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1986.

15. Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1988; en especial el capítulo titulado “Postulados de la lingüística”.

16. Alan Pauls: op. cit.; pág. 22.

crítica, la literatura de Puig muestra el funcionamiento de los lugares comunes, exhibe la tensión que instituye el discurso entre lo colectivo y lo individual sobre el horizonte, ya ruinoso, de la evidencia del sujeto como causa del sentido. Contra la supuesta anterioridad y exterioridad del sujeto en relación a su decir, contra la afirmación de la unidad y la homogeneidad del sujeto de la enunciación y, sobre todo, contra la creencia en que quien habla es de algún modo el propietario de lo dicho (la existencia, en el orden del discurso, de “idiolectos”), *La traición* muestra los mecanismos de apropiación y desapropiación que actúan en los lugares comunes, la secundariedad, el carácter derivado de los individuos en relación a esos mecanismos. En las páginas anteriores intentamos seguir, con cierto detenimiento, algunas distribuciones de esta clase de efectos. Pudimos apreciar cómo *La traición* sirve de “campo de pruebas” a algunas elaboraciones retóricas formuladas en la intersección de la pragmática, el psicoanálisis y cierta filosofía; un campo de verificación más complejo que otros, de una riqueza y una intensidad mayor a la de otros campos en cuanto a la circulación del sentido. En verdad, no es decir poco a propósito de una novela que ella está a la altura del más moderno saber sobre el lenguaje, pero es insuficiente, en verdad, a propósito de la literatura, que siempre está dispuesta a decirnos otra cosa, eso otro de todas las cosas del que ella también sabe.

Una referencia directa a la otra clase de efectos se nos presenta, en principio, demasiado difícil. Más conveniente —a la medida de nuestros hábitos expositivos— nos resulta tomar un rodeo. Alan Pauls ha escrito un ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*¹⁴ que se cuenta entre las más lúcidas y provocadoras lecturas de Puig. Un trabajo que tiene el mérito inusual —del que sólo pueden jactarse los ensayos— de ir, en la formulación de los problemas, más allá de los límites que, explícitamente, él mismo ha propuesto. Apoyándose en la teoría deleuziana del enunciado como *consigna* y de la enunciación como *agenciamiento colectivo* (teoría que supone que *ordenar* es la fuerza ilocucionaria primordial y que todo discurso es *indirecto*),¹⁵ Pauls afirma, de un modo apodíctico, que en cada una de las voces narradas en *La traición* no hay nada singular, ninguna originalidad, que “cada voz es en sí misma un mosaico de rumores, una conflagración de ecos” en tanto “retoma, refiere, deforma o reproduce las voces de los otros”.¹⁶ “*La traición* —insiste Pauls— demuestra que no hay voz individual” y que los diversos géneros discursivos (conversación, carta, diario íntimo) “no son la forma de expresión de subjetividades; son dispositivos sociales de enunciados (...), todo un aparato de

14. Alan Pauls: *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1986.

15. Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1988; en especial el capítulo titulado “Postulados de la lingüística”.

16. Alan Pauls: op. cit.; pág. 22.

obligaciones y estructuras normativas".¹⁷ Si Pauls no hubiese dicho nada más (y podemos suponer que no quería hacerlo), su lectura habría quedado cómodamente emplazada dentro de las fronteras que levantan este conjunto de proposiciones. Pero hay una afirmación más (que parece estar de más, porque parece contradecir a las otras) que viene a inquietar el conjunto. Este movimiento de exceso, que señala desde el interior de lo que la frontera delimita la necesidad de pensar el afuera, es el resultado de un cambio de intensidad en la argumentación (no de su debilitamiento) que la vuelve más rigurosa.

Como Pauls, decimos que *La traición* demuestra que no hay voz individual, lo decimos a propósito de los "efectos de negación". Pero esta afirmación intenta ser sólo el comienzo de la determinación de un problema y no su resolución anticipada, es decir, la negación de su existencia en tanto problema. Nos referimos al problema de lo individual, con el que se enfrenta Pauls en el parágrafo de su ensayo titulado "El plano y el rostro". Los personajes de *La traición* aparecen sometidos a un proceso doble de miniaturización y macroscopía: "de ellos sólo nos llega una voz, fragmento desmembrado del conjunto que clásicamente lo integraría a un cuerpo, un modo de moverse en el relato, todos los rasgos distintivos del personaje tradicional. Pero en este fragmento separado, la voz, el discurso, podemos reconocer los mínimos detalles: fibrillas de oralidad, nervaduras entonacionales, pronunciaciones y pausas, los síntomas de una determinación social y las inflexiones determinadas por los contextos: todo lo que Barthes llamó el *grano* de la voz".¹⁸ Ahora bien, lo que Barthes llamó "grano" es, precisamente, lo que cada voz, sin tener nada de personal ni de original, tiene de individual. Después de apreciar el valor crítico de la novela (*La traición* como una crítica del uso de los lugares comunes, una exploración de sus condiciones de posibilidad y de sus límites), nos sale al encuentro otro valor, que difiere del primero sin oponérsele. En las voces que son los personajes de *La traición de Rita Hayworth* no oímos nada personal, porque ellas no expresan ninguna supuesta interioridad, nada original tampoco, porque ellas responden en toda su extensión a una multiplicidad de códigos, pero *a veces* sí algo individual: "un cuerpo que, ciertamente, no tiene estado civil, 'personalidad', pero que de todas formas es un cuerpo separado", "la materialidad del cuerpo que habla su lengua materna".¹⁹ (Es necesario recordar aquí la singularidad del "materialismo" barthesiano, que no es substancialista, el carácter incor-

17. Idem; págs. 72-73.

18. Idem., págs. 57-58.

19. Roland Barthes: "El grano de la voz", en *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1974; pág. 156.

poral del efecto “cuerpo”).

La traición demuestra que todas las voces carecen de personalidad y *presentiza*²⁰ (en una aparición sin presencia, aparición de nada personal ni original) el grano de cada una de ellas, el cuerpo en la voz que habla. La narración produce *efectos de demostración*, los de la primera clase, y efectos de *presentización*, que son también *efectos de afirmación* y de *anacronismo* (afirmación de lo que desaparece, de la desaparición). Sería erróneo creer que entre una clase de efectos y la otra la relación es de oposición: lo que se presentiza es heterogéneo a lo que se demuestra y ninguna forma de complementariedad puede explicar el *salto* entre ambos. Todas las voces exhiben su generalidad, el juego doble de impropiedad y apropiación que caracteriza a los lugares comunes, y, en otro espacio, en otra frecuencia, dejan oír, como un eco de lo que desaparece, lo que cada una de ellas tiene de individual, de irreproducible: su modo de no ser ella misma. Lo individual no es lo particular, la diferencia de cada voz en relación a las otras dentro de la generalidad que las reúne. Lo individual no es: ocurre, como una insistencia de ser absolutamente diferente, fuera de la red de lugares comunes. Una insistencia irrealizable pero que presiente, cada vez, ese afuera imposible: la irrupción de lo extraño que se hace audible, como una música sin sonidos, hecha únicamente de intervalos, dentro de lo común.

A cada clase de efectos corresponde una clase de lectura, una intervención de la subjetividad del lector diferente en cada caso. Los efectos de demostración son para todos (no importa quien los lea), es decir, para cualquier lector competente, y la lectura no hace más que reproducirlos. Los efectos de presentización, en cambio, son sólo para aquel que los lee, para aquel que es atraído a su escucha, y existen en tanto esa escucha ocurre: el acontecer de unos y otra es simultáneo. El lector *goza* con la audición del grano de cada voz, más allá (dijimos: en otro espacio, en otra frecuencia) de lo que ella demuestra. Su goce es la prueba de que esa voz tiene *a veces* algo individual.

De acuerdo a algunos de los significados que le reconoce el diccionario (inflexión de la voz; intervalo entre dos notas musicales) y en especial a su sentido etimológico (del griego “tónos”: tensión), llamaremos *tono* al acontecimiento que individualiza cada voz. El tono no es una propiedad de la voz, un atributo constante que la hace diferente de las otras e idéntica a sí misma: reconocible. El tono es un golpe de silencio que enmudece, en cada voz, las voces de los Otros que hablan en los estereotipos: un intervalo entre los lugares comunes que deja oír el enmudecimiento original de la voz propia (el enmudecimiento que es el origen de lo individual de cada voz, antes del cual no hay nada más que generalidad sin

20. El término “presentización” lo tomamos de los ensayos de Walter Benjamin sobre Julien Green (Cfr. “Tres iluminaciones sobre Julien Green”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Editorial Taurus, 1980, págs. 113 y ss.)

tensiones). Las voces vienen de lo general, la generalidad de los códigos que las hacen posibles, y se dirigen hacia allí: hablan a los Otros en la lengua que ellos les imponen. A veces, un estremecimiento de sentido que no dice nada, que no tiene nada que decir, recorre sin dirección algún fragmento de voz, localiza, sin identificar, un fragmento de voz único e irresistible.

A veces se trata del efecto que produce el choque de dos mundos, la confusión de dos series de creencias inconfundibles. Como cuando Paqui pregunta: “¿Se habrá dejado tocar María? ¿Efraín le habrá hecho lo que quiso?”²¹, superponiendo en el espacio de la misma interrogación un lugar común novelesco (los amores de María y Efraín como paradigma romántico) y otro que remite al discurso moral y religioso que identifica las prácticas sexuales. La superposición de lo sublime, lo pecaminoso (“dejarse tocar” por un hombre) y lo miserable (“hacerle lo que quiera” a una mujer) produce una descarga de afecto irrepresentable que nos conmueve más allá de cualquier imagen que podamos hacernos de quien habla (no simpatizamos con Paqui, no entramos en ninguna relación de identidad con ella: nos toca lo que ocurrió en su voz, la ocurrencia de una confusión singular). Un efecto de presentización similar al que produce la irrupción de conocimientos de la física y la biología entre los lugares comunes de una historia de amor a la manera de Hollywood en la composición literaria del adolescente José L. Casals: la estilización del mundo cinematográfico y la precisión del discurso escolar coexisten en un mismo relato²². A veces se trata no de un episodio, un gesto puntual que realiza una voz —el tono es fragmentario porque descompone la unidad de la voz, no porque se realiza episódicamente—, sino de una especie de doble incorporal, una resonancia que duplica todo su movimiento. Tal, para nosotros, el tono de la voz de Herminia, que habla desde la desposesión y el olvido, desde la presencia anticipada de la muerte. Un tono sostenido, que transforma en acontecimiento literario, en presentimiento feliz de un destino irrepitable, lo que hubiese podido ser nada más que la animación de un lugar común sentimental (Herminia como representación de un lastimoso estereotipo femenino: “la que nunca tuvo novio”). Un tono que se vuelve más audible cuanto más perceptible se hace, por los insistentes pedidos de disculpa, la dimensión conversacional de su supuesto monólogo. (En este terreno delimitado por el valor de lo individual, la eficacia de una observación general, válida para todas las voces narradas en *La traición*, es más que incierta. Enuncie-mos, de todos modos, una: en los momentos de crisis, en los que la tensión entre el lugar común codificado y el drama personal se agudiza (cuando Héctor presiente que jamás será un “centroja” aclamado por las multitudes, cuando Berto vuelve a descubrir la indiferencia de su hermano, cuando Toto sabe que no podrá ocultar su

21. *La traición de Rita Hayworth*, ed. cit.; pág. 200.

22. *Idem*, págs. 272-273.

SANDRA CONTRERAS

GLOSA, UN ATISBO DE FIESTA

“De modo que había tenido aquel romance en su vida: un hombre había muerto por ella”. Tal es la comprobación que, simple, súbita e inconstestable, hace virar el último cuento de *Dublineses*¹ hacia una región y una voz inesperadas. Otra epifanía, no obstante, ya se había dado. Reminiscencia proustiana, una música distante aunque no lejana, la voz melodiosa de un hombre que estuvo a punto de no proferirse esa noche, es la materia y la ocasión en la que algo, lacerante e inasible, le es devuelto —le es concedido— a Gretta: el gozo de recobrar la voz amada, la misma y sin embargo otra; pero también, y al tiempo en que se toca lo distante, el dolor de confirmar la distancia implacable de una muerte temprana y el vértigo de asomarse a lo que su vida, tal vez, hubiera podido ser. Extasis y dolor confundidos, la verdad que se produce y acontece extravía.² Gabriel, desde unos escalones más abajo, la observa en silencio. Algo allí lo extraña y lo sacude; algo, el rostro ausente de Gretta, va extrañando y sacudiendo al relato. Cuando unas líneas después es la voz de Gretta —y no su imagen ni la melodía— la que próxima y lejana al mismo tiempo, olvidada de él y del mundo, se le vuelve una música distante, Gabriel de repente es otro; el tono, la perspectiva, la dirección del relato de repente son otros. Violenta, la revelación de una verdad jamás indagada se impone sin embargo con la fuerza de una conclusión: eso sucedió, eso ya había sucedido —el vasto mundo de un rostro jamás contemplado y de una historia jamás sospechada en la que él, su nombre, no fue nunca pronunciado. Son otras voces entonces —y no el nombre de Gretta— las que una vez acallados los ruidos confusos de la fiesta insisten en su voz como un rumor extraño aunque nítido e insoslayable: dos veces el nombre de Michael Furey, constante el nombre de la muerte. Esto es, las voces y las nombres que la voz de Gretta le descubrió. Y sin embargo su voz, que unas horas antes había sonado firme y entusiasta, ahora, callada, se ha vuelto indiferente. Casi impersonal. No se lamenta. No reclama. No desespera. Sólo comprueba, en el breve lapso de un instante y en dos apretadas —y perdidas— páginas finales, algo que aún no arriba del todo (“Tal vez ella no le había contado toda la historia”) y que no obstante ya ocurrió: él no había estado allí donde creía estar. Como el espacio blanco, el doble espacio que, mudo y elocuente, separa en la página las dos epifanías, el tiempo del instante irrumpe en el relato y abre —entre los dos personajes, entre Gretta y ella misma, entre Gabriel y él mismo— una distancia

1. Trad. de “The Dead” en J. Joyce: *Dubliners*, Penguins Books, 1973.
2. Cf. G. Deleuze: *Proust y los signos*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1972.

infinita, una grieta sin fondo por la que huye sin cesar un pasado ajeno. Cuando el tiempo del instante irrumpe, expulsa fuera de sí, pierde: la ausencia gana el relato. En esta ausencia producida con retardo, en el hallazgo azaroso de este desencuentro, se pierde entonces lo que sin embargo nunca se ha tenido.

“Así que había sido esto”, podría decir con Leto el personaje de Joyce; “exacto, exacto”, podría corroborar con Tomatis “como pensando en otra cosa”. No es que la historia o los personajes de *Glosa*³ y de “Los Muertos” puedan equipararse, pero en su efecto de ausencia —haber estado ausente; sin saberlo, haberse perdido algo— ambos se suscitan. O el Episodio para el Matemático, o la comedia del padre en la que Leto comprendió tarde su papel, o la exclusión del gozo y del dolor que relega a Gabriel a una incómoda indiferencia, las historias confunden a los personajes en “la impresión —dice el narrador de *Glosa*— de no pertenecer del todo a este mundo ni, desde luego, a ningún otro... de que el propio ser es la mancha, el error, la asimetría que con su sola presencia irrisoria enturbia la exterioridad radiante del universo”. Haber estado ausente: no hay otro modo o, mejor, no hay otro tiempo en que decirlo. Porque no se trata de estar allí, plenamente, en la ausencia, de ampararse en la certeza fácil de la desaparición, sino de que la ausencia, superficial y fugaz, traza en el relato un espacio tenso, sobreviene en el tenso tiempo de un instante.

En *Glosa* todo parece más liviano, más frívolo, menos grave pero no por esto menos intenso. (Habría que ver, no obstante, el modo en que la trivialidad de la novela de Saer y la del cuento de Joyce se tocan). Es que, intensivos ambos, los dos relatos huyen por la línea delgada, sinuosa y laberíntica de un poema:

Como el que
extraño
entre extraños
siente que la vida
le es extraña.

Como el que
siente
que la vida
lo extraña.

Como el que
extraña a la vida
a la que siente

3. J.J. Saer, Bs, As., Alianza Editorial, 1986.

una extraña
entre extraños.⁴

En las notas que siguen quisiera recorrer la línea, también sinuosa y laberíntica, de los tiempos de *Glosa*. Una novela cuya materia es sin duda el tiempo, hace del vacío de la ausencia y del vacío del instante el lugar, paradójico, donde se anuda su movimiento detenido que es, para decirlo con Saer, “un torbellino, una estampida fija en su lugar”. Recorrer, entonces, el tono y los tiempos en los que *Glosa* conjuga su relación con el tiempo.

Haberse perdido la fiesta. Contra esta ausencia se debaten, sin vanos dramatismos pero no por eso exentos de cierto afán o de inquietud, el Matemático y Leto. Si en el Episodio o en el suicidio del padre, la exclusión residía en la probable confabulación ajena, en la conjetura de que los otros hayan tramado y compartido historias que no les dejaron escuchar; ahora, haberse perdido la fiesta quiere decir, sencillamente, no haber contado, esto es, no haber sido contado pero también desaparecer en el silencio de los otros, ser relegado al margen cuando en el relato futuro de la fiesta el propio nombre no se cuente.

La lengua, parece, hace descansar en la confianza de que en efecto algo se tuvo y luego se perdió. “Lástima que nos perdimos el cumpleaños, ¿no? —dice el Matemático—. Pero lo cierto es que aun cuando la consideren perdida, la fiesta es ese objeto por siempre inverificable, por siempre imposible y no por irreal o ilusoria sino porque, perdida desde siempre, jamás ha sido poseída. De esta paradójica distancia está hecha la nostalgia —la melancolía, dice el narrador— de la novela; de ella me interesa aquí el tiempo que postula: ¿Qué palabras, exactamente, se habrán dicho aquella noche? ¿En qué tono habrán sido proferidas? ¿Las señales, los gestos de qué rostros se habrán cruzado bajo el anochecer benigno? En otras palabras, y para decirlo con Borges, ¿cómo fue —cómo habrá sido— la fiesta o cómo hubiera sido hermoso que fuera? Por supuesto, nadie en la novela lo enuncia de este modo pero sin duda es éste el tiempo que les conviene a las conjeturas y al relato insistentes que quieren recobrar la fiesta: un futuro anterior que diga un futuro ya pasado, o un tiempo ya sido que sin embargo aún no es. Entre el tiempo pasado, que ya no es, y el tiempo futuro, todavía por venir, el presente de la fiesta se escamotea en la fugacidad del instante.

Y es porque allí el futuro insiste que el Matemático se afana en capturar la palabra más insignificante, el tono más imperceptible de la discusión de aquella noche, en atrapar el mundo evasivo de las voces familiares y ajenas, hacerlas suyas y así poder contestarlas, aprobarlas, rebatirlas. Que la fiesta dure, que la fiesta no

4. Leónidas Lamborghini: “El extraño (2)” en *Circus*, Bs. As. Libros de Tierra Firme, 1986.

se haya terminado, entrar en su diálogo subrepticamente, lanzar su final hacia el futuro de modo que alguna vez algo de ella le pertenezca.

Y es porque allí el pasado insiste que de golpe, a veces, la voz se vuelve otra: la lengua parece perderse en el tiempo y un tono, mezcla de proximidad y lejanía, irrumpe. Dice Leto: "Ah, las mandarinas tibias. Como siempre son las últimas, al final del invierno son las más dulces. Están llenas de jugo, que al calentarse entre las cenizas se vuelve como un licor". Indudable aquí el tono de la nostalgia. Quisiera referirme, no obstante, a otros pasajes. Cuando en los *Fragmentos de un discurso amoroso*⁵ Barthes habla del recuerdo lee unas líneas —notablemente saerianas— de Goethe: "Hemos tenido un magnífico verano y a menudo estoy en el huerto de Carlotta, encaramado en los árboles, con las pértigas para recolectar frutas en la mano, y despojar de sus peras a las ramas más altas. Ella, abajo, las recibe a medida que se las envío"; y dice: "Werther cuenta, habla en presente, pero su cuadro tiene ya vocación de recuerdo; en voz baja, el imperfecto murmura detrás del presente. Un día me acordaré de la escena, me perderé en el pasado. El cuadro amoroso... no está hecho más que de destiempo: es la *anamnesis*, que no encuentra sino rasgos insignificantes, de ningún modo dramáticos, cómo si me acordara del tiempo mismo y solamente del tiempo: es un perfume sin soporte, un grano de memoria, una simple fragancia". Así en *Glosa* los fragmentos —los restos— de la fiesta: o bien el relato de Pichón veinte años después ("...se acordaba del aire límpido, gélido, y de que, al salir de la casa, Silvia Cohen había ido derecho a observar los primeros brotes de un árbol preguntando en voz alta a los presentes si la helada no los mataría..."), o bien la reciente versión de Botón en la voz del Matemático ("Cohen manipulaba leña y brasas... Por momentos era la dispersión general, por momentos volvían a juntarse bajo el quincho..."), o bien las imágenes que Leto va componiendo ("...la noche lenta bajo el quincho, la noche que va enfriándose, en el fondo, entre los mandarinos —se quedaron, parece hasta la madrugada, hasta el alba incluso..."), no importa el tiempo gramatical en que se digan, lo que murmura detrás de estos fragmentos —triviales, nimios, en absoluto dramáticos— es el imperfecto; lo que ellos están reclamando es la repetición —la poesía— futura. Por esto, cuando el relato queda suspendido en este tiempo el Matemático repite: "¡La puta madre! Y yo en Francfort!" Y Leto: "No me invitaron".

El Matemático y Leto, uno contando la fiesta, contándolos incluso ("Debe haber habido una gritería general antes de pasar a la mesa... —¿cuántos somos? los chicos ya comieron; yo y Nidia dos, Barco, Tomatis, la Chichito y Beatriz y los mellizos, ocho..."), otro componiendo las visiones fragmentarias que ha ido fabulando, uno y otro prolongan lo evanescente de la fiesta, la hacen durar no en la plenitud del presente sino en el tiempo tenso, imposible y paradójico de la nostalgia.

5. México, Siglo XXI, 1982, pág. 212.

(No hará falta aclarar que, mezcla de alegría en el reconocimiento y de ligera tristeza en la ausencia, la nostalgia de *Glosa* no es en absoluto trágica; fútil —son apenas los restos de una fiesta— a veces, incluso, en su insignificancia, hace reír.)

El tono que dice el tiempo de esta ausencia se escucha de a ratos, esporádico. También de a ratos, esporádicos, hay momentos que, en cambio, parecen traducir una coincidencia perfecta con el mundo. Me refiero a esos tres momentos que, uno en cada tramo, detienen la narración a la vez que suscitan, instantánea, la alegría y la belleza: Leto mirando al Matemático emerger entre dos autos, Leto contemplando el cuadro de Rita, Leto y el Matemático caminando de espaldas, despreocupados y gozosos, en el éxtasis del acontecer. Instantes, podría decirse, de felicidad que, en su ilusión de plenitud, quieren contrarrestar la ausencia que va socavando la novela. Y sin embargo, instantes frágiles, siempre a punto de esfumarse, no hay nada allí que pueda resguardarse en la profunda solidez de una presencia.

Leto mira al Matemático cruzar la calle. Paso a paso la epifanía de Stephen Dedalus se cumple: integritas, consonancia, claritas⁶; el objeto, de repente bello, resplandece y una alegría sobreviene, súbita, impersonal. Tres momentos que, desde luego, no suponen el avance paulatino. Por el contrario, vuelto sobre ese punto que siempre el mismo es cada vez distinto, el relato en lugar de extender este espacio de tiempo en la continuidad de la línea horizontal despliega su vacío, como si quisiera dar con el punto en que autos, árboles, casas, cielo y personas se ajustan y reclaman para prolongarlo. Un punto, un presente sin espesor: la escritura lo prolonga, lo hace durar. No se trata, entonces, del presente pleno de un “ahora” que, ecuánime, compense la ausencia en la que se conforma la novela y que, íntegro, se agregue en la línea del tiempo horizontal que corre. Precisamente, porque ausencia y presencia no son plenitudes que en la oposición se equilibren, en la escritura del instante la fugacidad socava la duración, el presente se traza minado por la ausencia.

Pero tampoco habrá que derivar de aquí que todas las formas temporales de la novela se resuelven en la misma experiencia del instante. Porque si en el futuro anterior los personajes prolongan lo evanescente de una fiesta perdida, aquí personajes y escritura quieren atrapar el hallazgo fortuito de una revelación no buscada, se demoran con “un temblor de gozo” en ese punto donde por única vez en el diálogo desencontrado que es la novela las miradas de Leto y el Matemático coinciden, o donde las manchas dispersas convergen, inesperadas, en la mano de Rita. Se demoran, para decirlo otra vez con Saer, en “el azar convertido en don”. Acalladas las palabras hasta la ecuación, el color, la línea, tan sólo gestos y

6. Cf. Joyce, *Retrato de un artista adolescente*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

silencios, el éxtasis —efímero y duradero— extravía. Otro modo en que la ausencia se conjuga con o, mejor, en el tiempo del instante.

Digamos aquí, aunque sea brevemente, que en *Glosa* no sólo asistimos a la escritura del instante; también nos sorprenden, fortuitos, instantes de la escritura en los que “perfectas y casuales” las palabras se amalgaman y resuenan en la dicha de una imagen (¿de qué otro modo si no podría leerse el relato de la noche en la que Washington lee?), o en los que una palabra, única, en el gozne de lo inútil y lo necesario que traza la línea del guión, se olvida de la frase horizontal que la contiene y contra su horizonte parece ocupar todo el espacio. El instante en el que, infantiles y serios, el Matemático y Leto juegan a desafiarse el ritmo para celebrar el acontecer y disipar la amenaza; el instante en el que la palabra “infancia” se vuelve como el espacio de un aleph: esos instantes son, de algún modo, otra celebración. La otra fiesta de *Glosa*.

Ahora bien, y para entrar en el tercer tiempo de la novela, estos instantes de resonancia se tensan no sólo con la distancia temporal de la nostalgia; también, aunque de otro modo, con otro futuro anterior que se configura en la novela, el que conjugan precisamente los dos relatos del porvenir: el Matemático y Leto veinte años después. Más que relatos del futuro ellos parecen ser relatos del pasado, o para decirlo de otra manera: el futuro que allí se cuenta está atravesado, extremado ya por el pasado. Leemos entonces que “a principios de noviembre, —el Matemático— aterrizaba por primera vez en Estocolmo. El invierno negro y terrible que lo esperaba lo desorientó un poco, pero en la primavera empezó a pasearse, bien abrigado y con la pipa en la boca, por entre los jardines y las residencias de la universidad...” Y que Leto, por su parte, “poco a poco irá dejando su trabajo —que es como decir que poco a poco lo fue dejando—... hasta que pasará a la clandestinidad...” Otra vez el imperfecto murmura, ahora, detrás del futuro. Sin duda, un uso intensivo de la lengua y un efecto temporal: el tiempo inconmensurable, se dilata y advertimos que ha pasado el tiempo, mucho tiempo. La perenne identidad de la reliquia se nos revela infructuosa y nos precipitamos, entonces, a un futuro corroído por los vestigios. Un futuro donde están los restos, pero no los restos triviales y fútiles de la fiesta sino las ausencias irrevocables de la caducidad. Sólo un futuro dolorosamente nostálgico, borrado el instante de frivolidad que pueda apaciguar la distancia, leemos en él no lo que serán sino lo que de Leto y del Matemático habrá sido.

Hasta aquí, los tiempos de la novela. Y en ella el tiempo extremo de la ausencia parecería reclamar una conjugación particular.

No obstante, decir que en *Glosa* hay una vigilancia de la muerte sería, creo, excesivo. En todo caso, la muerte merodea. Ya pasada o todavía venidera, cierta y a la vez un enigma, la muerte, parece, está siempre en otra parte. Los versos de *Glosa* lo dicen bien: “En uno que se moría / mi propia muerte no vi / pero en fiebre

y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí". Experiencia extrema, sin duda, ésta de la que hablan los versos, la de no ser contemporáneo de la propia muerte. Y sin embargo, hay algo en ellos que parecería disonante. El tono, seguramente. Los versos rehúsan el tono grave que, en principio, debería reclamar la profundidad de su mensaje. Y si uno los repite —porque se prestan, fáciles, a la repetición, como esos versos que en la infancia se recitan de memoria sin importar lo que digan— de ellos parecería quedar, después de varias veces, algo así como una musiquita, liviana, lúdica, casi trivial. Una musiquita inadecuada, casi cómica: "En uno que se moría / mi propia muerte no ví / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí." Y no es lo menos importante la escena, memorable, en que el poema se lee: Tomatis ahueca la voz y lee, el Matemático comprende y se extasía, Leto no lo escucha; Tomatis vuelve a leerlo menos atento ya al poema que a la reacción estética de Leto, el Matemático controla y tácito amonesta, Leto, presionado por la doble vigilancia, otra vez no lo escucha; nosotros, distraídos en la gracia tensa de la escena, no reparamos ya en lo que dicen los versos, los olvidamos y reímos.

Probablemente sea éste el tono y el tiempo en los que narrador y lector entablan aquí su diálogo con la muerte: un juego, un olvido, una risa, un compás de espera que olvida —quiere olvidar— lo que lo aguarda.

Una expectativa doble se abre en la dedicatoria. Por un lado, a Michel, Patrick, Pierre Gilles, el autor les dedica, por las sobremesas de los domingos, esta comedia; por otro, en otra letra y en otra lengua como para que parezca algo remota, una voz destila —o recuerda: "but then time is your misfortune father said". Uno podría decir entonces que la novela se debate entre la comedia y la desdicha pero en *Glosa*, entiendo, no hay tal equilibrio. El combate, en todo caso, es algo desigual, un poco menos justo y un poco más astuto: así como la moraleja paterna y final de un cuento quizás varias veces repetido se olvida en la música de otra lengua, así como la sabiduría del poema se olvida en el juego cadencioso para luego borrarse en lo blanco del papel; así, el narrador y el lector con él olvidan, quieren olvidar el dolor —ya que no el temor— de la muerte prometida, deshacerse de los relatos del futuro que, como glosando epígrafe y dedicatoria, han irrumpido en la novela no con la gravedad ni la moral de una advertencia sino con la fuerza de un recuerdo ineludible.

Dos cosas, entonces, ensayan el olvido de la muerte: un aplazamiento y una risa, una dilación en el tiempo y un tono. Esta, la comedia de *Glosa*.

Si Leto y el Matemático pasan del juego y la exaltación a la melancolía, si ellos que no saben lo que les espera prolongan la fiesta en la nostalgia y la belleza del azar en el éxtasis, el narrador —y nosotros con él— contra los atisbos de muertes futuras nos demoramos en los instantes que, efímeros y duraderos, van estremeciendo esa hora perdida. Diríamos, como Blanchot a propósito de *Las Olas*:

*pronto vuelven los momentos de éxtasis que son auténtica temporalidad en la

que coinciden lo efímero y lo duradero. Qué importa entonces que el desenlace esté cerca. ¡Qué importa que la muerte se aproxime!”⁷

También, nos demoramos en la risa. Que en un sentido se tense con la muerte no quiere decir, sin embargo, que la risa tenga aquí la fuerza de una carcajada desdeñosa ni el tono desafiante del cinismo. Por el contrario, esporádica y constante, suave, inmoral y frívola —porque no es en absoluto un alegato contra la muerte— la risa de *Glosa* tiene más bien la astucia del olvido. Resistir, hacerse el tonto. Uno podría aquí arriesgar que *Glosa*, tan cuidadosamente medida, está ritmada al modo de un poema al menos para decir con Bachelard que, como la poesía, no admite preámbulos, ni principios, ni métodos ni pruebas, tan sólo un preludio de silencio⁸ contra el cual, ligera y gozosa se recorte la risa, una risa que haga de ella menos una postura ante la vida que un don, una celebración, otra fiesta. La nostalgia del Matemático, entonces, que nunca nos pareció trágica (“Ah, qué bien que me los imagino! ¡Ah, qué bien que puedo verlos ahora desde aquí! ¡Qué macana haber estado en Francfort!”) nos resulta algo cómica en su futilidad; la brusca irrupción lírica de Leto, algo cómica en su desproporción. También la incomodidad, el esfuerzo inútil y la desaveniencia de los gestos que a lo largo de la novela no se encuentran; también la seria puerilidad de Leto y el Matemático caminando hacia atrás.

Si, como quiere Blanchot, el mantenimiento a distancia de la muerte se inscribe “en el horizonte de establecer con ella una relación de libertad”, y si como él conjetura, “tal vez el arte exija jugar con la muerte, tal vez introduzca un juego, un poco de juego allí donde no hay más recurso ni dominio”⁹, si esto es así, quizá podamos leer en la prolongación del instante que es *Glosa* un juego, una actuación. No al modo en que la comedia del padre urde una trampa y engaña: allí, dice Leto que hasta el final fue un actor sin personaje, “la risa no llegaba”. No, entonces, una emboscada sino un juego con el tiempo que como el desafío rítmico y pueril que los personajes se lanzan, sea la actuación de un ritmo temporal. Lo cual no quiere decir, ya lo dijimos, que alegría y nostalgia, éxtasis y dolor, presencia y ausencia se alternen equilibrados y respetuosos. Sería sin duda injusto atribuirle a *Glosa* la sensatez de esta justicia, porque si los tiempos de la novela se traman lo hacen al modo de la irrupción —despareja y asimétrica— de uno en otro: en el futuro anterior de la nostalgia, algo de la alegría del presente en el reconocimiento, y algo de la tristeza de la ausencia en la distancia; en el presente de la belleza y del azar, una ausencia inminente; en el relato del futuro, la intrusión del futuro anterior de la nostalgia aunque no de los instantes de alegría que alivien la distancia. El narrador

7. En “Tiempo y Novela” en *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977.

8. “Instante poético e instante metafísico” en *El derecho de soñar*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

9. Cf. “La muerte posible” en *El espacio literario*, Bs. As., Paidós, 1969.

ritma de este modo la novela; es, podría decirse, su misma escansión. Como el clown,

Como el que
en la gota
de una lágrima
destila
la mirada
de lo cómico

Como el que
estila
estas piruetas.

Como el que
en la mirada
de lo cómico
destila la gota
de una lágrima.¹⁰

Estilar estas piruetas —ligeramente entretenerse en la risa, aplazar el final, prolongar el breve lapso de felicidad, demorarse en el respiro de ese instante y celebrarlo— es el modo en que *Glosa* resiste el instante inaprensible de la muerte, su ominosa ausencia.

Un último párrafo. Hay en la novela una atención puesta en los rostros y en lo que en ellos atisba o pugna por mostrarse que ya *El entenado* insinúa en las conjeturas sobre el suspiro melancólico del capitán, que los celos de Bianco y el narrador de *La ocasión* prolongan, pero que en *Glosa* es particularmente minucioso, menos tenso y casi cómico por la insignificancia y la trivialidad de esos gestos desencontrados. Por este detenimiento en los gestos la literatura de Saer parece haber dado un giro o al menos haber intensificado uno de sus momentos: la puesta en escena de la distancia entre los personajes; y es por ello, sin duda, que la multiplicación de las versiones de la fiesta habla menos de la imposibilidad de contar o de representar que de la experiencia misma de la ausencia, del distanciamiento. Probablemente con el perfil de estos rostros y con la sonrisa que en ellos se traza tenga que ver la comedia de Saer y sus entonaciones diversas. Si la comedia

del entonado reside en representar, cada vez con menos convicción, su paradójico papel de espectador; si la comedia para Bianco es la de los otros, la temida risa ajena, de una y otra queda la mueca de una sonrisa amarga o resignada que, rígida, se imprime en el rostro. De la comedia de *Glosa*, menos una simulación o una trampa que la actuación de un ritmo temporal, se desprende en cambio la evanescencia de un *gesto*: el gesto inaprensible de una risa que abre el intervalo de una expectativa neutra, liviana y pasajera. No dejo de advertir lo ligera y por eso mismo lo excesiva que puede parecer la comparación; quisiera, no obstante, servirme de este énfasis para esbozar a partir de él el lugar trivial que, entiendo, *Glosa* ocupa en la obra de Saer: en el cruce entre dos neutralidades —la certeza de que ya nada va a suceder y la reiterada decepción de la espera— la trivialidad de *Glosa* es, podría decirse, el espacio de una latencia indiferente aunque más bien gozosa y placentera. Un lugar trivial, esto es, un punto de divergencia en el que la obra de Saer aún siendo ella misma no se reconoce en lo mismo y del cual tal vez la risa única, inexplicable y súbita de Nidia Basso bajo el quincho dé la medida. Esta risa, prolongada y efímera, pero también la voz del narrador que se escucha como en ninguna otra novela y cuya relación con el lector parece encontrar su tono no en el diálogo sino en la *invitación* —el ritmo de una voz que, entre la melancolía y el éxtasis, nos invita a asistir a la prolongación del instante. Es, creo, en la modulación de estos tonos que *Glosa* deja, imperceptible y discretamente, de pertenecer a la obra de Saer a la vez que por este mismo desvío la conforma y la singulariza.

A propósito de los efectos que la *Recherche* sabe producir en sus lectores, Deleuze dice que “sólo algunos imbéciles encontrarán estúpido el haber experimentado después de la lectura de Proust fenómenos análogos a las resonancias que describe”¹¹. Si esto es así, el largo rodeo de este párrafo al menos nos habrá permitido decir que no por la experimentación de una técnica¹² sino por la extremación de una experiencia (con el tiempo, con la muerte, con la felicidad) Saer sabe, tal vez aquí más que nunca, hacer de la literatura la ocasión de otra cosa que ella misma; sabe, además, por su parte, devenir otra cosa que escritor.

Octubre 1990

11. En *Proust y los signos*, ed. cit.

12. Cf. Giordano, Alberto: “El efecto de lo irreal” en *Rev. Discusión*, Año 1, Nº 1, Rosario, Publicaciones UNR, 1989.

ANALIA CAPDEVILA
REFLEXION EN DOS TIEMPOS

I

Hubo un tiempo lejano en el que el rey y sus caballeros pertrecharon las costas de España contra los moros. Luego, en un pasado más reciente, la leva reclutó a los hombres que emprenderían el viaje hacia el nuevo mundo. Una expedición comandada por el adelantado partió desde el otro lado del océano. Fue él quien ordenó la incursión río adentro, hacia este paraje olvidado. Los que llegaron levantaron en la orilla que baja en pendiente hasta el agua, frente a la barranca, el fuerte, también llamado "el real". De un lado lo protege la empalizada de troncos terminados en punta, del otro el semicírculo de árboles con el que comienza el monte. Hace unos días los indios atacaron desde allí con sus picas envenenadas. Muy pocos son los que sobreviven. Ahora, el real ha quedado convertido en un extraño desierto poblado de cadáveres y moribundos donde, cada tanto, *ocurre* la muerte.

Esta es la historia que, fragmentaria, podemos reconstruir del relato "Paramnesia" de Juan José Saer. En él se narra en tercera persona, siguiendo las impresiones de un capitán, este episodio de la conquista de América. O mejor, lo que queda de él: un incidente entre los últimos sobrevivientes al asalto de los indios. Porque trabaja sobre la literalidad del enunciado "Nuevo Mundo", se podría decir que el relato es la expansión de una metáfora sobre el descubrimiento y la conquista americana. También, la narración de una experiencia radicalmente negativa como es la de la aprehensión de la esencia del tiempo. En el primer sentido, se emparenta con una serie de textos de Saer que problematizan la relación entre América y Europa tales como *El entenado*, "El intérprete", "El viajero" y también "En el extranjero" y *La ocasión*. En el segundo sentido, "Paramnesia" se vincula con "A medio borrar", "La Mayor", *Glosa y Nadie nada nunca*.¹

Desde el epígrafe —"No se vé cosa en el sol que no sea real" (Quevedo. *Marco Bruto*)—, el relato se constituye, como otros textos de Saer, sobre la polisemia de un término clave. Tomado aquí tanto en su significación actual como en su acepción antigua —apuntada por el narrador casi al modo de una definición de diccionario—, el término "real" promueve un reiterado juego de neutralización de sentidos opuestos. "El real o el fuerte". así se denomina —leemos en "Paramnesia" — al

1. "Paramnesia" en *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1967. Sobre el último aspecto apuntado, cfr. Gramuglio, María Teresa: "El lugar de Saer", en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Editorial Celta, 1986; pág. 271.

“grupo de semiderruidas construcciones de adobe y troncos bastos”. También, y según el diccionario, es real “lo que existe en realidad, lo que tiene una existencia efectiva y verdadera”. El doble valor, semántico y gramatical, del término se sostiene en la distancia que separa las dos acepciones en el tiempo. La variación del significado de “real” hace posible el sentido del relato al problematizar lo que él denomina, al mismo tiempo que la instancia de la nominación.

Sobre la base de esta ambivalencia entre “el real” y lo que es real el relato produce, por la afirmación simultánea de opuestos, una doble neutralización. Tan fuerte como frágil (y es el narrador el que a propósito del término “fuerte” convoca, en una apreciación entre paréntesis, a su opuesto), “el espacio del real” es el lugar de una tensión producida por esa coexistencia de atributos enfrentados. La misma tensión que insiste si nos desplazamos hacia el otro valor del término clave. Mientras camina por el real, lo real se le hace presente al capitán bajo una condición inédita, casi inasible: tan nítido como evanescente. La nueva condición del mundo que se muestra en la empresa del descubrimiento y la conquista y de la que la paramnesia promueve un conocimiento efectivo y verdadero: *la frágil constancia de lo que llamamos “realidad”*.

Para el capitán, el mundo deviene radical y absolutamente nuevo. No relativo a nada conocido, borra de la memoria el anterior. Ya no hay “donde” hasta el que pueda llegar por un esfuerzo de rememoración. La “antigua realidad” del mundo conocido reposa, sin embargo, en unos recuerdos sin nombre que cada tanto insisten en él.

Con una variación leve de los términos, el diálogo que el capitán mantiene con el soldado repite la misma oposición entre la realidad de los dos mundos. Aunque parece conocerlo de memoria, el capitán quiere escuchar una vez más el relato del soldado que refiere la broma del rey y del cochero, tomada —como nos informa la “Advertencia” al comienzo del libro— del epistolario de Francisco de Quevedo. “Cuéntame”, “cuéntame el cuento”, “házme el cuento”: en la progresión de los términos en los que el capitán formula su pedido aparece explícita la variante de la oposición, planteada ahora entre lo falso —lo que no es real— y lo verdadero. Para el soldado, el relato posee el valor de un bien que se intercambia: lo ofrece por agua para el fraile a punto de morir, por cristiana sepultura para los soldados muertos. Para el capitán, es la ocasión de poner a prueba la veracidad de lo narrado y con ello, afirmar una vez más su propia incredulidad. Como el pasado —y porque lo constituye—, el episodio (enmarcado por dos referencias temporales: “Fue antes de la leva... Después vino la leva y me traje aquí”) se vuelve incapaz de probar su realidad pretérita, puro cuento: una mentira, tal como lo indica la acepción del giro “hazme el cuento”. Sin respaldo alguno que lo acredite, al final del intercambio sólo tiene el valor de no valer nada. Y es que para el capitán no hay un más allá de lo que está presente, “nada más que lo que estaba allí era real y ninguna otra cosa”.

Reducido a este “fragmento visible” sin origen ni continuidad, lo real se resiste, sin embargo, a ser aprehendido. Basta que en él algo se modifique, un mínimo

detalle, para que todo cambie y desaparezca por un instante. En este nuevo mundo, que es también una nueva dimensión del mundo, el tiempo es continuidad y alteración del espacio. O mejor: la permanencia del mundo encuentra en la más leve alteración su condición de posibilidad.

Del presente de este mundo la percepción no deja ningún rastro en la memoria. Como las manchas circulares que dejan las gotas de agua en la arena antes de desaparecer, la memoria es igual a nada. Por el contrario, en la conciencia del capitán ese presente subsiste bajo la forma de una traza. Aún antes de haber entrado nunca, el capitán recuerda el bosquecito que bordea el espacio del real, y ese recuerdo que vuelve dibuja en su conciencia un "intrincado diagrama", semejante al que forman en el suelo las profundas huellas de sus pisadas.

Al modo de una cámara subjetiva, el narrador acompaña al capitán en sus continuos desplazamientos por el espacio, variando en cada uno de ellos el ángulo de la visión. Como si fundara el territorio a medida que el capitán avanza sobre él, describe los lugares que éste atraviesa una y otra vez en su recorrido. Desde la playa hacia el fuerte, describe "la empalizada de troncos terminados en punta por encima de los cuales sobresalen los techos redondos de paja...", desde el interior del fuerte hacia la ribera, el modo en que se extiende sobre la playa el bosquecito, con la hojarasca gris que cubre el suelo y los árboles ahogados por la vegetación abundante. La variación entre una perspectiva y otra, la diferencia casi imperceptible entre las descripciones de un mismo referente, produce en el espacio un efecto leve de dislocamiento, una ligera inconstancia en lo mismo.

Atento al paso del tiempo, el narrador indica en el juego de luz y de sombra que sobre el piso proyecta el cuerpo del capitán, distintos momentos de la mañana, desde el amanecer hasta el mediodía. De un modo semejante, intenta dejar constancia de los diversos estados del presente: "Ahora el capitán creía recordar...", "ahora el capitán no miraba al soldado...". Porque llega a destiempo, inmediatamente después, señala el intervalo minúsculo en el que se constituye. Nuevo testimonio de la evanescencia del mundo donde el capitán se encuentra no menos perdido en el espacio que en el tiempo. Sumido en "una especie de sueño" del que no podrá despertar, el capitán ya no piensa con palabras. Las "pálidas manchas fosforescentes" que se encienden y se apagan en el interior de su mente son traducidas por el narrador al lenguaje, confirmando de otro modo aquel mismo retraso. "Ahora estoy yendo en dirección al río..." "Ahora estoy yendo otra vez al fuerte..." —piensa el capitán inmediatamente después de que lo asalta la sensación de estar yendo. En el seno de esta "compleja morosidad" del tiempo, semejante a aquella en la que se disgrega en el amanecer el humo de la hoguera, irrumpe de una vez el recuerdo sin memoria.

¿Qué es un recuerdo del que no podemos acordarnos? Un recuerdo vacío de contenido, que no corresponde a ningún episodio anterior. Un recuerdo suspendido, sin un punto de apoyo en el pasado, despojado de la densidad dramática de los recuerdos comunes. Un recuerdo así, que vuelve sin lo que recuerda, asalta al

capitán apenas apoya sus borceguíes en la hojarasca gris de febrero. Como si permaneciera en la superficie de las cosas, se disimula en la hilera semicircular de árboles que rodea al real. Porque provoca una escisión en el tiempo, altera la facultad de la memoria. No se rige por las leyes de la cronología. Parece corresponder al tipo de recuerdos llamados “simultáneos” según la clasificación propuesta en uno de los argumentos de *La Mayor*². Por ellos recordamos “el instante que vivimos mientras lo estamos viviendo”, en el mismo momento. Pero cuando un recuerdo tal irrumpe de golpe en el presente, lo lanza fuera de la línea del tiempo. Indeterminado e impreciso, el pasado (sin contenido) ocupa su lugar. Recordar se vuelve entonces pura posibilidad: sólo el gesto o la insistencia de (y en) ese tiempo sin memoria vaciado de ser. De allí su extraño poder de sugestión “propio de lo que ya no es, de lo que aún querría ser” (Bergson).

Distinto por completo del recuerdo que interviene en la memoria para hacer de ella una facultad o un poder, capaz de recuperar de alguna forma el espesor del pasado —y con ello convertir a la vida en destino, o lo que es lo mismo, en “una historia de vida”. Menos eufórico, el recuerdo de la paramnesia descrece de esa intención porque presupone una distinta. “Aunque no sepa, de ningún modo, de qué es recuerdo, ni si hay algo, fuera, que recordar, [quizá] podría fundar, sin embargo, en la negrura, algo (...) que, sin ser el comienzo, sirva, sin embargo, para comenzar...”³

La visión de los tres árboles de *A la sombra de las muchachas en flor*⁴ de Marcel Proust parece corresponder, en términos generales, al fenómeno de la paramnesia. Cerca de Balbec, en la costa de Hudimesnil, el joven Marcel pasea acompañado de Mme. de Villeparisis. Una profunda sensación de dicha lo invade súbitamente al contemplar tres árboles al costado del camino. La figura que con prolijidad ellos delinean requiere su atención bajo la forma del reconocimiento: “no era la primera vez que veía yo aquel dibujo que formaban”. Aunque se esfuerza, Marcel no logra encontrar en su memoria el correlato preciso del objeto reconocido. “¿En dónde los había yo ya visto?” Entonces, su espíritu vacila y hace vacilar al mundo circundante. Por un momento la realidad se confunde con el sueño, o bien, parece poseer la extraña consistencia de uno de esos paisajes de novela “en el cual se nos figuró que nos hallábamos de verdad” mientras leíamos. Su memoria ya no puede decidir, oscila entre el momento presente y un año muy lejano. En esa imposibilidad

2. “Recuerdos”, en *La Mayor*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976; págs. 180-181.

3. “La Mayor”, ed. cit.; pág. 41.

4. Madrid, Editorial Alianza, 1982; págs. 334-337. Traducción de Pedro Salinas.

de deslindar las dimensiones del tiempo, de separar lo que es de lo que ha sido, Marcel se enfrenta, sin saberlo, con la esencia misma del pasado. Como en el episodio de la magdalena, o en el de los campanarios de Martinville, cree que la búsqueda comienza recién allí. Con la fuerza de la necesidad de lo que juzga verdadero, se entrega entonces al trabajo de la reflexión. ¿Qué sentido traen estos árboles del pasado? La incapacidad de responder a la pregunta apelando a un esfuerzo del pensamiento es lo que decide el aplazamiento de la búsqueda. Pero la demora, al tiempo que convierte en relativo ese fracaso, supone por parte de Marcel el desconocimiento de lo que acaba de experimentar sin proponérselo. Confiado y confundido, cree aún que con la voluntad de la memoria basta para salir al encuentro del pasado, que en la perseverancia en el ejercicio de esa facultad podrá lograr al fin la representación del recuerdo. Y esa creencia es prueba de su infidelidad a lo esencial de esa dimensión del tiempo: presencia sin presente de lo pasado, como algo absolutamente distinto del presente, aunque coexistiendo con él⁵.

(A propósito de Bergson, el narrador de la *Recherche* se pregunta: “¿Qué es un recuerdo que no se recuerda?”⁶. Más acá de sus implicancias generales, la interrogación parece referirse a la paramnesia, a la que el mismo Bergson le dedica su ensayo “El recuerdo del presente y el falso reconocimiento”⁷. Allí describe el fenómeno en los siguientes términos: “Bruscamente, cuando asistimos a un espectáculo o tomamos parte en una conversación, surge en nosotros la convicción de que aquello ya lo habíamos visto, de que ya habíamos oído lo que estamos oyendo, de que ya hemos pronunciado las frases que pronunciamos —que ya habíamos estado allí, en el mismo sitio, en las mismas disposiciones, sintiendo, percibiendo, pensando y queriendo las mismas cosas—, en una palabra, que revivimos hasta el menor detalle algunos instantes de nuestra vida pasada”. Como la imagen percibida en el espejo y el objeto colocado frente a él, en la paramnesia o falso reconocimiento el recuerdo duplica a la percepción. Pero esa duplicación, que constituye la estructura interna del fenómeno, no ocurre sólo cuando él se produce. En todo momento, a medida que percibimos las cosas, se forma en nosotros *al mismo tiempo* el recuerdo de ellas, sólo que un delicado mecanismo de supresión regido por lo que Bergson llama “la atención a la vida” dificulta la emergencia de lo inútil, es decir, del recuerdo.

Plantear la coexistencia entre recuerdo y percepción implica afirmar entre ambos una diferencia de naturaleza y no de grado. Todo el ensayo de Bergson está

5. Cfr. Deleuze, Gilles: “El papel secundario de la memoria”, en *Proust y los signos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972.
6. En *Sodoma y Gomorra*, Madrid, Editorial Alianza, 1984; pág. 439. Traducción de Pedro Salinas.
7. En *La energía espiritual*, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1928. El libro es una recopilación de ensayos y conferencias traducidas al español por Eduardo Ovejero y Maury.

orientado contra la falsa creencia en la que se sostienen algunas teorías sobre la memoria: la de que el recuerdo, en tanto antigua percepción luego reanimada bajo una forma más modesta, viene después de la percepción. Desmontar el mecanismo por el cual se produce esta ilusión lleva a Bergson a plantear la existencia del pasado puro —y con él, otra concepción del tiempo, distinta de aquella que lo entiende como sucesión de presentes. “En el falso reconocimiento —dice Bergson—, el recuerdo ilusorio no está nunca localizado en un punto del pasado; ocupa un pasado indeterminado, el pasado en general”. Se trata, entonces, de un recuerdo del presente que no representa algo que haya sido, sino algo que es. Un recuerdo en cuanto a su forma pero no en cuanto a su materia. “Es, en el momento actual, un recuerdo de este momento. Si no lo fuese desde ahora, no lo sería nunca”.

Si el presente no se desdoblara a cada instante —pero, ¿no es precisamente el desdoblamiento lo que hace posible cada instante?—; si coincidiese eternamente consigo mismo, nunca pasaría y por lo tanto no dejaría huella en la memoria. Por el contrario, él marcha en esa escisión que lo saca fuera de sí, en el descentramiento que lo lanza hacia el porvenir. O mejor: el presente es ese “límite fugitivo” entre un pasado inmemorial que ya no es y un futuro inminente que todavía no es —los dos virtualidad pura—. Pero ese recomenzar del pasado absoluto, no relativo a ningún presente, no sólo permite el paso del presente; también hace posible la existencia de los pasados particulares. Cada vez que un recuerdo sin recuerdo de origen se hace presente en el presente, se constituye “una línea de tiempo”. En ella ubicamos los recuerdos de nuestro pasado. No son ellos algo de lo que fácilmente podamos disponer tirando del hilo de la memoria. La experiencia de la paramnesia muestra, justamente, la impropiedad, la neutralidad de lo que llamamos “nuestros comunes recuerdos”⁸).

II

Durante mucho tiempo, por obra y gracia de la memoria voluntaria, Combray ha quedado reducido para Marcel a un escenario y a un drama, el que repite cada noche la separación de su madre. Una franja en la que se disponen, como en escena, el saloncito, el comedor, el vestíbulo y la escalera que sube a la alcoba, por la que debe retirarse a dormir. Sólo un fragmento de Combray, “una especie de sector luminoso” se destaca para él sobre “un fondo de indistintas tinieblas”: “todo ello

8. Las diferencias entre Bergson y Proust respecto de sus concepciones acerca de la memoria han sido señaladas por Gilles Deleuze (cfr. op. cit.). A Bergson le basta con preservar el pasado *en sí mismo*, manteniéndolo como pasado puro, no reductible a ningún presente. Otra es la preocupación de Marcel Proust: cómo recuperar el pasado en sí, a través de qué medios es posible salvar *para sí* ese pasado puro. Por eso la *Recherche* es la narración de una experiencia de búsqueda que compromete a una “*subjetividad*”.

visto siempre a la misma hora —las siete de la tarde—, aislado de lo que hubiera alrededor”. Es verdad que había otras cosas; de seguro Combray existía también a otras horas. Frente a la posibilidad de la pérdida definitiva de “todo lo demás”, Marcel duda y convoca a la pregunta: “¿Por siempre —Combray y todo lo demás— muerto para siempre? Era posible” —responde. Pero sabemos que para el narrador de la *Recherche* la interrogación termina por confirmar algo así como una evidencia o una certidumbre. A veces, cuando todo parece estar perdido, encuentra sin saberlo una señal que viene a salvarlo. Entonces, lo invade repentinamente la felicidad, al tiempo que una tarea se le impone, imperiosa: la búsqueda de la verdad, esto es, de las causas profundas⁹.

Marcel sabe que la memoria voluntaria, memoria de la inteligencia, no es el instrumento adecuado para recobrar el tiempo pasado. El se oculta fuera de su alcance, más allá de sus dominios: en dos losas desiguales con las que tropezamos sin querer, en la extraña figura que tres árboles delimitan al costado de un camino, o en el sabor de la magdalena disolviéndose en la boca, al contacto con el té. Gracias a “los favores del azar”, aquel día de invierno, tan fortuita como inevitablemente, “Combray entero y sus alrededores”, Combray como jamás lo había visto regresa para Marcel. Y lo hace en la común sensación que experimenta en dos momentos diferentes de su vida. Cualidad que comparten a la vez —en el sabor de la magdalena— el presente y el pasado, confundidos, sustraídos a las contingencias del orden del tiempo. Por obra del olvido, el recuerdo de Combray ha permanecido en su lugar, ha guardado las distancias hasta el momento en que, por el milagro de una analogía que suprime el presente, irrumpe fugaz trayendo consigo su nueva verdad¹⁰. Es este, según Deleuze, el sentido de la expresión “tiempo recobrado”: recobrar algo que, común a la vez al presente y al pasado, es mucho más esencial, más auténtico que los dos. En *ese sentido* la *Recherche* es búsqueda del tiempo perdido.

Por el tono particular que allí adquiere la narración, podríamos decir que “La Mayor”¹¹ es un *comentario irónico* acerca de la experiencia proustiana de la búsqueda del tiempo perdido. El relato, que Tomatis refiere en primera persona, es el intento infructuoso de repetir el episodio de la magdalena. Repetición que es mucho más que la simple alusión a un incidente famoso de la literatura francesa

9. Proust, Marcel: *Por el camino de Swann*, Buenos Aires, Editorial Hyspamérica, 1983; págs. 59-64. Traducción de Pedro Salinas.

10. Proust, Marcel: *El tiempo recobrado*, Madrid, Editorial Alianza, 1985; págs. 213-228. Traducción de Pedro Salinas.

11. En *La Mayor*, ed. cit.

(por lo demás, no es Proust un novelista cualquiera, ni el episodio, uno cualquiera dentro de la *Recherche*). El mismo narrador es el que precisa el lugar de la referencia: se trata de “un estado: o un comienzo, tal vez, o el pretexto, mejor dicho, para un comienzo”. El punto de partida del relato a partir del cual encuentra su misma posibilidad.

Aunque lo ensaya una y otra vez, mojado con empeño la galletita en el té, Tomatis no logra provocar la aparición del recuerdo. La oposición que desde el primer párrafo estructura el relato lleva al límite de una extrema negatividad la reedición de la experiencia: Otros, ellos, en otro lugar, antes, podían/Yo, aquí, ahora, nada. Con todo, algo tensiona los términos enfrentados, algo que, entre los dos extremos, atempera la oposición. Se trata para nosotros del tono de la narración, o más precisamente, de la *tonalidad* —en la acepción musical del término— de una prosa que repite la misma, y sin embargo otra, melodía conocida. Porque su condición es la distancia, damos el nombre de *ironía* a esa resonancia de la voz narrativa, al eco de una voz que se aleja de las palabras que profiere. A ella, creemos, hace referencia el título del relato. Una voz que en “La Mayor” dobla a la distancia la melodía que recuerda y en la que se modulan, en una variación, algunos motivos de la *Recherche*: el tiempo perdido para siempre, el tiempo que se pierde, la posibilidad o imposibilidad de recobrar el tiempo.

Más que un recuerdo en sí, que suba como un relente, lo que Tomatis busca es lo que la experiencia del recuerdo presupone, esto es, una cierta —aunque compleja— plenitud del tiempo. En tanto, la ironía atenúa y corroe el lamento por la pérdida, aligera la gravedad de la nostalgia que rumorea en el adverbio: “Porque había, *todavía*, para ellos, años...” (el subrayado es nuestro).

La serie de preguntas que Tomatis se formula a partir de esa búsqueda jalonan la narración, confiriéndole al relato un ritmo entrecortado. Se trata de preguntas que podríamos llamar *esenciales* en tanto cuestionan —“¿desde dónde?” y “¿cuándo?”— la certidumbre acerca del mundo, sin llegar a negarlo totalmente. “Interrogar: interrogar —dice Tomatis—, por orden, uno por vez, a todo junto, todo...”, hasta el límite de cuestionar (en el estricto sentido del término) la propia existencia: “¿Estoy?”. En este punto Tomatis se convierte en el soporte de una interrogación mucho más radical que, aunque finalice el relato, no dejará de insistir en el futuro: “¿en qué mundo, o en qué mundos?”. Un mundo sin continuidad ni permanencia, que se hunde, alternadamente, en la nada, del mismo modo que el espacio de la cocina entra y sale, entero, en lo negro, cada vez que la luz titilante lo ilumina. Un mundo atrapado en un enorme presente, que a cada instante presente se desvanece, en el que cada instante venidero borra del tiempo el inmediatamente anterior. “Siempre ahora”, “en el mismo lugar”, “estoy estando”. Pero “lo actual” no deja ningún rastro. Ni aún haciendo proliferar los gerundios hasta el infinito —estoy estando estando estando...— podría Tomatis captarlo en su evanescencia que, en el intento, no hace más que reafirmar. No hay nada, un signo o un mensaje, que ordene este continuo de espacio y de tiempo —“gran espacio negro sin forma, sin

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anra.com.ar

dirección, sin sentido" —, que separe el antes y el después del ahora, el adelante del atrás, el arriba del abajo y así...

También el ritmo exasperante del relato parece dar un testimonio de la voluntad (fallida) de detener el flujo intermitente del tiempo. El juego de la puntuación y la sintaxis —las comas que separan los constituyentes de la oración permiten, en el intervalo que instauran, la interposición de nuevos constituyentes¹²—, las continuas recapitulaciones —"decía que..."—, así como la proliferación de giros o expresiones coloquiales —"por decirlo así", "lo que se dice", "como quien dice"— mantienen en tensión la prosa narrativa. La misma tensión en la que permanece Tomatis prestando su atención "a lo que se adelanta y se atrasa, a lo que se espera y se recuerda" (Deleuze), interrogando las cosas en busca de "un nombre solamente", "una palabra que diga de ellas algo". Sin duda, la experiencia narrada en "La Mayor" es una experiencia de imposibilidad y de fracaso, y en ese sentido no hace más que reafirmar la impugnación proustiana de la memoria voluntaria ("memoria de la inteligencia", "...los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada..." dice Marcel). Pero también es cierto que, en ese mismo sentido, va un poco más allá. Involuntario, el recuerdo de las cuatro esquinas irrumpe en la oscuridad plena en la que ha quedado sumido Tomatis, luego de apagar la luz de su habitación. "Y algo, sin embargo, transcurre, parsimonioso, por decir así, en lo negro, a pesar de la aparente, y no solamente exterior, inmovilidad". Una nueva pregunta —¿qué son capaces de traer los recuerdos?— muestra la impropiedad de la antigua interrogación —¿dónde ir a buscarlos?—. Lentamente, victorioso, el recuerdo que sube trae consigo una verdad que conmueve, otra vez, la propia existencia y también la del mundo. "He de ser yo, porque soy yo, me parece, el que recuerda", duda Tomatis cada vez que, tenaz, se levanta el recuerdo de "las baldosas grises de Mendoza casi llegando a San Martín..." Pero aunque busca, tampoco encuentra aquí ningún signo, mensaje o evidencia que signifique algo para él. Sólo "un recuerdo que, aunque no sepa, de ningún modo, de qué es recuerdo, ni si hay algo, fuera, que recordar, podría fundar, sin embargo, en la negrura, algo... que, sin ser el comienzo, sirva... para comenzar, o como ejemplo de lo que, comenzando seguiría".

- Tomatis, sin embargo, no desfallece; resiste un poco más acá de la resignación definitiva. Se esfuerza por mantener vivo el aguijón de la desesperanza como única, cierta y última forma de la esperanza¹³, con la ironía propia de aquel que, en una tarde de invierno, sopa una galletita en una taza de té, y se la lleva después a la boca.

12. Cfr. Sztrum, Marcelo: "Variación y fronteras lingüísticas en *El entonado* de Saer", Université de Clermont-Ferrand II - CRICCAL.

13. Cfr. Ritvo, Juan Bautista: "Mediación y repetición". Segunda parte, en Revista *Conjetural* N° 14, Buenos Aires, 1987.

ADRIANA ASTUTTI

“CICATRICES”

I

...

“Todo eso pasó hace mucho, lo recuerdo.

Y lo volvería a hacer, pero escribid
esto escribid

esto: se nos llevó tan lejos a buscar

Nacimiento o Muerte? Había un Nacimiento, es cierto,

tuvimos pruebas sin duda. He visto nacimiento y muerte,

pero había creído que eran muy diferentes; este Nacimiento fue

dura y amarga angustia para nosotros, como Muerte

nuestra Muerte”.¹

“Todo eso pasó hace mucho, lo recuerdo. Y lo volvería a hacer...” Llegado a este punto el poema da una vuelta completa. Salta, se diría, sobre sí mismo y ya es, al saltar, o al caer, el mismo y otro. Doloroso, transparente, obvio, algo allí se

1. El fragmento pertenece al poema de T.S. Eliot “El viaje de los magos”. Citamos la traducción de José María Valverde, aparecida en *Poesías reunidas* (Madrid, Ed. Alianza, 1986). A continuación citamos la traducción del poema completo.

“Buen frío que pasamos con aquello, / exactamente el peor momento del año / para un viaje, y un viaje tan largo: / los caminos ahondados y el tiempo que mordía, / lo peor mismo del invierno.” / Y los camellos irritados, llagados en las patas, recalci- / trantes, / tirándose en la nieve que se fundía. / Hubo veces que añorábamos / los palacios de verano en las ladras, las terrazas, / y las muchachas sedeñas trayendo sorbetes. / Además, los camellos maldiciendo y gruñendo / y escapándose, y queriendo sus tragos y mujeres. / Y las hogueras nocturnas apagándose, y la falta de cobijo, / y las ciudades hostiles y los pueblos poco amistosos / y las aldeas sucias y cobrando precios altos: / muy duro lo pasamos. / Al final preferíamos viajar toda la noche, / durmiendo a trechos, / con las voces que cantaban a nuestros oídos, diciendo / que todo eso era locura.

Entonces, al amanecer bajamos a un valle templado, / húmedo, bajo la línea de las nieves, oliendo a vegetación, / con un arroyo que corría y una aceña golpeando la oscuridad, / y tres árboles en el cielo bajo. / Y un viejo caballo blanco salió al galope por el prado. / Entonces llegamos a una taberna con hojas de vid sobre / el dintel, / seis manos en una puerta abierta jugándose a los dados / monedas de plata, / y pies dando patadas a cueros de vino vacíos. / Pero no hubo información, así que seguimos / y llegamos al anochecer, ni un momento antes de tiempo / para encontrar el sitio: fue (podría decirse) satisfactorio.

Todo eso pasó hace mucho, lo recuerdo, / (...)

Volvimos a nuestros sitios, estos Reinos, / pero ya no más a gusto aquí, en el viejo estado de cosas, / con una gente extraña aferrándose a sus dioses. / Me alegraría de otra muerte”.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

impone y se escapa. Insiste en esos versos; anuncia, como en eco, el fin del poema: "Me alegraría de otra muerte". ¿Qué se calla en el hiato que se abre entre el viaje y el regreso? ¿Qué fue lo que allí se vio?

Habían emprendido un viaje azaroso, inoportuno, "en lo peor mismo del invierno". Enviados, partieron en busca de aquello de lo que nadie sabía. Atravesaron desiertos. Vieron en las noches hogueras encenderse y apagarse. Entonces llegaron a una taberna donde seis manos ignorantes, extraviadas, jugaban a los naipes monedas de plata y donde ninguna información les fue dada. Entonces llegaron, precisos, "justo al anochecer, ni un momento antes de tiempo para encontrar el sitio". Allí nada los esperaba, pero nada de allí fue devuelto, o casi nada: ningún nosotros sino un solo yo vacío, hueco, anónimo, desvelado... Testigo mudo que no alcanza a decir más que la decepción de lo visto, que era más pero también era menos de lo buscado: "He visto nacimiento y muerte, pero había creído que eran muy diferentes; este Nacimiento fue dura y amarga angustia para nosotros, como Muerte, nuestra muerte". Un yo sin patria, huérfano e hijo a la vez de una experiencia que dándole lugar y despojándolo, se niega a ser dicha. Confundido, oscilante siempre entre el mí y el nosotros (he visto, nuestra muerte), siempre expulsado de toda pertenencia. Capaz, sólo en esa oscilación, de decir que allí nadie presenció lo que se vio, así como todos habían presenciado el viaje. Como si justo al llegar, en ese instante perverso, tendido entre la certeza del pasado y el anhelo futuro, pero también presente, huidizo, del "entonces llegamos" que el poema repite, todo hubiese dejado, para siempre, de suceder.

Nadie, nunca, que habite ese yo que no obstante se afirma: "me alegraría de otra muerte"; ajeno, extraño a sí mismo, sobrevive incapaz de apresar en el presente del poema el tiempo de la herida, de la revelación, de este hallazgo que sabe pero que no puede decir ni nombrar. Tampoco acallar. Como si lo vivido lo despojara, cada vez, de la posibilidad de contar, de hacer que el tiempo fluya en el relato de los días. Pero ¿en qué tiempo y con qué voz decir aquello que, ajeno a cualquier tiempo no deja de extrañarlo, de revertirlo, como si nunca hubiera pasado o aún no acabara de pasar? ¿Qué presente del decir sería este, habitado por otra ausencia, por otro presente? "¡Que no te lleves mi Hoy!", suplica todavía la voz amante de otro poema, — "oh no tan pronto hagas / de mí un ausente / y el ausente de mí".² El viaje de los magos, en cambio, hace toda súplica, toda pertenencia, imposible. Vueltos para siempre al lugar "donde solo se vive el haber sido", sombras, como si esa muerte que el poema afirma en el pasado y que todavía es esperada, por venir, no fuera en el presente sino este mí que nada aferra, — "Volvímos a nuestros sitios, estos Reinos / pero ya no más a gusto aquí, en el viejo estado de cosas, / con una

² cf. "Hay un morir" en Macedonio Fernández: *Obras Completas*, VII, pág. 106.

gente extraña aferrándose a sus dioses". (Como aquellos gorilas, "aferrándose con dientes y garras a la costa reseca").

"Me alegraría de otra muerte" ¿Qué muerte es esta, que, ya ocurrida, todavía es esperada? ¿Qué hombres encarnan en esa voz muerta, sobreviviente?

Un eco de esta interrogación se deja oír en la página final de *Cicatrices*.³ Tal vez porque como cuando el poema, ingenuos, habíamos esperado que allí un nuevo sentido, el sentido de las historias que veníamos leyendo, nos fuera regalado y porque, como antes, llegados a este punto comprendemos que lo leído ha saltado en el mismo lugar, y, lejos de esclarecerse, se extraña. Sabíamos ya que alguien, un tal Fiore, había matado a su mujer y luego había arrojado al vacío su cuerpo también vacío. Antes de saltar, cuando nadie sabía que iba a saltar, apenas se le escuchó decir una frase entrecortada: "Juez. —Los pedazos. —No se pueden juntar". Y si allí la frase, —que sólo Angel, a quien no estaba destinada, parece haber oído— no alcanza a explicar el suicidio tampoco el recuerdo de la misma y este relato final, de Fiore, explican ni anuncian este crimen desapasionado.⁴ Aun así, el último día de Fiore y su mujer, la repiten: "los pedazos, en efecto, no se pueden juntar".

3. cf. Saer, Juan José. *Cicatrices*, Buenos Aires, CEDAL, 1983. En la pág. 64 aparece citado el poema de Eliot al que hacemos referencia: "Después leyó (...) "Journey of the Magi", de Eliot (...) Se veía que conocía bien todo, la tarada, y que tenía buen gusto".

4. J. Panesi en una reseña a la reedición de *Cicatrices* en CEDAL (aparecida en la revista *Pie de Página* Nº 2, Buenos Aires, Invierno de 1983) sostiene que el relato de Fiore acerca a la novela al tono intimista y al típico crimen pasional. No acordamos con ello. Si en algo el relato nos parece cercano a la vida privada es en el hecho paradójico de que la vida de Fiore, antes del comienzo, ya parece haber sido privada de vida. Que algo, en otro tiempo, ya había sucedido fuera de lo narrado. Dos personajes menores comprenden esto en el interior de la novela, Angel, cuando sostiene que esa cáscara ya estaba vacía antes de estrellarse contra las baldosas, y Gorosito, que se quiere "un hombre experimentado" (219), cuando dice haber sabido cuando los vio entrar que la vida de esa mujer no valía un centavo. Nada en el texto contradice estas opiniones ni su escaso valor de verdad. Si son valiosos es justamente porque, no sin humor, dicen que las explicaciones o los anuncios que llegan en la novela, las cicatrices, siempre son retardados y pobres. Participan del carácter del palpito y no del de la revelación. Sólo que el suyo es un palpito siempre tardío, posterior al futuro de la novela que pretenden conjurar. Cada relato, entonces, al agregarse, va sumando a los otros ambigüedad y es por eso que se puede afirmar que los relatos se completan y se enriquecen.

Saer se refiere a esto cuando habla del carácter de móvil de su obra (la idea de *perpetuum mobile* sería la plenitud imposible de alcanzar en una obra como esta y hacia la cual toda ella tiende). Esto no significa que cada parte, cada fragmento, cada nuevo texto, agregue información a otra anterior sino que al volverse hacia él hace, a veces de modo imperceptible, que su sentido sea diferente. *Cicatrices* sería, entonces, como un mundo miniaturizado en correspondencia con el mayor de la obra de Saer.

En un ensayo titulado "Balzac y la realidad", publicado en *Sobre Literatura* (Barcelona, Ed. Seix Barral, 1960), Michel Butor habla del carácter de "mobile novelesco de la obra de Balzac", un conjunto formado de cierto número de partes que podemos abordar casi en el orden que nos plazca." (pág. 131). La obra de Juan J. Saer, según ya han señalado la crítica y el propio Saer, tiene con la de Balzac, en este sentido, no pocos contactos.

La muerte parece haber llegado aquí antes que cualquier lector. Se ha adelantado. "Como cuando disparo un tiro al aire sin levantar la cabeza, y cae un pato salvaje" (y es esta, azarosa y desviada, quizás la única razón que la novela da de estos crímenes (cf. pág. 112) sin levantar la cabeza, alguien, dispara un tiro de escopeta y mata a su mujer, para comprender, tarde, que eso no ha sido suficiente. Que solamente una parte había sido borrada. Entonces la novela llega a su fin, sin que la muerte de Fiore cuente en el final. Esa muerte, es cierto, ya había ocurrido en el transcurso de los relatos precedentes, pero también escapaba al tiempo de esos relatos. En el primero Angel, el adolescente, supo que esa muerte excedía el tiempo de su efectuación. Que entre el salto al vacío del cuerpo de Fiore y el de la muerte, había habido un hiato, otro salto, que dejó esta cáscara vacía que ahora, bajo la mirada ocasional de quienes pasan, se contrae. Algo que la novela no dice, pero que tampoco oculta, hace que, en efecto, los pedazos no se junten; que entre unos y otros forzosamente haya ese espacio, por donde el sentido se escape, reverbere. Entonces, llegado a este punto, el lector, en la decepción de su espera, comprende la paradójica lección de *Cicatrices*: el sentido, de una historia, de una vida, de la novela, no se puede aprehender, detener, fijar. No porque la novela lo oculte, no porque no exista, sino porque, como el hallazgo de los magos en el poema, como la muerte en la novela, simplemente ocurre en otra parte, siempre demasiado cerca, aquí donde no lo podemos ver.

También como en el viaje de los magos, una voz desvelada, ajena, sobrevive en el final de la novela. Aquella que, en la música de una lengua muerta reza: "NAM OPORTET HAERESES ESSE" (Conviene acaso que las doctrinas existan). Ninguno de los personajes de *Cicatrices* encarna esta voz final. Tal vez porque en la voz de cada uno de ellos, en las de Angel, de Sergio, Ernesto, Fiore, pero también en la de Carlos Tomatis, el eco de esta voz extranjera y desesperada se adelanta. Toda la novela, entonces, no es ya sólo la paradoja de un aprendizaje, una "ética antiformalista"⁵, sino también un largo adiós. Tardanza y la plenitud de una partida, de una despedida. Por eso, quizás, de todos sus personajes, sean Sergio y Tomatis los más alertas, los menos crédulos, quienes lleguen siempre tarde, furiosos, cansados, a la comprensión de todo el sentido de estos vocablos:

5. "Leskov —y este debe ser uno de los pocos rasgos en los cuales se toca con Dostoievski— ha conocido claramente situaciones en que ha estado muy próximo a una ética antiformalista. Las naturalezas elementales de sus *Relatos del tiempo viejo* se lanzan, arrastradas por las pasiones, hasta su pérdida. En: Benjamín, Walter: "El narrador" en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1986; pág. 209.

“¿En qué estás pensando? —pregunta Angel durante el velorio

“En el viejo Campo. ¿No te dio la impresión de que estaba riéndose de todos nosotros? No, no lo digo en el sentido literario. Me refiero al cadáver. Digo anoche, en la despedida. No debió haber ido a la fiesta. Debió haberse matado antes. Nos ha puesto en ridículo a todos. Ha sido siempre un viejo hijo de puta” (pág. 20), contesta Tomatis, precisamente cuando el viejo Campos, bajo la mirada distraída de todos, sin engañar, pero ocultándose en una evidencia, con su suicidio acaba de girar insoportablemente el significado de la palabra despedida para colmarla al fin de sentido. Un sentido que nadie en la fiesta, en la novela, quizás por estar demasiado cerca o dentro del juego, diría Sergio, podía ver.⁶

En otra parte, lleno de asombro y alegría, Sergio camina sobre la superficie expectante del agua. Por pura coincidencia. Había, sin embargo, sobre esa superficie, una grieta que él creía vigilar con eficacia para no poner un pie sobre ella. Y en el colmo de la mala suerte, precisamente cuando Sergio creía ganar la partida, la partida ganaba el lugar. Como en dos instantáneas (“sacó dos instantáneas, haciendo estallar la luz de los flashes”), con la fugacidad de esa luz, los dos círculos se habían tocado. “Gané todos los pases chicos pero el más grande, el que me llevó todo, lo perdí. Ese era el pase que estaba jugándose esa noche, y yo aposté a ciegas por el contrario” (147)⁷. Como Angel al final del primer relato, Sergio había llegado al punto en el cual podía comprender que la zona que se había dedicado a esclarecer era desentrañable. Como antes Angel, a la decepción de la claridad buscada la sigue el reconocimiento del propio rostro que la vejez que el otro, el doble o el espejo devuelven.

6. “pensé que era necesario estar afuera para ver con claridad y acertar. Pero, para el que jugaba, no se podía estar afuera”. (138)
7. No es casual que de todos los personajes sean estos dos, Sergio y Tomatis, quienes son atrapados en el continuo de las palabras. Escritores, los dos en la novela se distinguen por sus réplicas desdeñosas. Cuando dialogan con otros personajes, con humor, detienen una y otra vez las palabras en un punto, en el significado más próximo, más parcamente literal. Convierten las palabras en un muro contra el que el interlocutor, irremediamente se estrella. Como si en esos diálogos fingieran creer que por una vez el lenguaje es capaz de detener, de volver pequeño y ridículo al mundo:
 “—Usted es Carlos Tomatis, ¿no es cierto? —le dije.
 —Así dicen —dijo él.
 —Quería hablar con usted porque me ha gustado mucho uno de sus libros —le dije yo.
 —¿Cuál de ellos? —dijo Tomatis—. Porque yo tengo más de tres mil.
 —No —dije yo—. Uno de los que ha escrito. El último.
 —Ah —dijo Tomatis—. Pero no es el último. Es apenas el segundo. Pienso escribir otros”. (pág. 16)

“Marquitos me dio la mano y me preguntó cómo estaba.

—Preso, dije yo”. (145)

“Era el mismo vigilante de la mañana anterior. Me preguntó cómo había pasado la noche y yo le dije que la había pasado durmiendo. Antes de las nueve llegó Marcos (...) Me preguntó cómo había dormido. Sentado, dije yo” (Sergio, pág. 146)

“Cualquier hubiese sido su círculo, el espacio a él destinado por el cual su conciencia pasaba, como una luz errabunda y titilante, no difería tanto del mío como para impedirle llegar a un punto en el cual no podía alzar a la llovizna de mayo más que una cara empavorecida, llena de esas cicatrices tempranas que dejan las primeras heridas de la comprensión y la extrañeza”: Angel. (93)

“Un apagón y todo iba a quedar en la oscuridad. Del relumbrón fugaz, de la chispa, a lo negro. Me miré en el espejo. Ese soy yo, pensé. Soy yo. Yo.”: Sergio (148)

Febrero de 1991

Decadencia y decadentismo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

JUAN BAUTISTA RITVO

CENIZAS ANONIMAS O LA POETICA DE LAFORGUE

“El arte de rango supremo atraviesa la forma como totalidad para llegar, más allá de ella, a lo fragmentario (...)

...pero para poder ser de alguna manera idénticas a sí mismas necesitan (las obras de arte) de lo no idéntico, de lo heterogéneo, de lo todavía no formado”.

Theodor Adorno, *Teoría Estética*.

El verso de Laforgue: “*Et la terre elle-meme ira dans le silence...*”, transmite, sin púrpura ni ornamentada embriaguez, la oscura somnolencia que se despide con voz monótona porque anhela —Laforgue lo dice con otras y sin embargo cercanas metáforas—, el eterno y blanco diluvio de lilas.

Mas ¿qué es semejante eternidad sin los tres emblemas de Corbière —mar, desiertos, espejismos—, en que el poeta deja vagar sus muertos ojos de reumático?

El escritor que ha trazado los signos, urdirá la expiación en la niebla y en la noche, en la elegía y en el cansancio.

La forma será finalmente devuelta, a través de la red menuda del símbolo futuro, aquel que está sin pronunciar en lo pronunciado, al estado de tumulto entrevisto en el rayo que se derrama— y la consumación de la materia, adquirirá la vastedad del mar y la dilatación de la tierra convulsa, para terminar en un seco suspiro.

¿Qué es Laforgue y cuál extrañeza le pertenece?

La historia literaria, servicial, nos oculta la respuesta al contestar, elocuente, con un inventario amable, preciso y transparente. Es posible hablar (es inevitable hablar) de su destreza técnica, de su paternidad (siempre confrontada con el fantasma de Tristán Corbière, siempre en litigio con Gustave Kahn y Rimbaud) sobre el verso libre simbolista, de la variedad creciente de ritmos, metros y formas que experimenta su poesía desde las primeras, escritas en plena adolescencia y cuya forma era un tanto convencional y vacilante, hasta las últimas, bruscas, elípticas, que modulan metros cambiantes, perturbaciones léxicas, supresiones de nexos de coordinación o subordinación, alusiones y evocaciones evanescentes, voces quebradas e inubicables, rimas deliberadas, provocativamente tontas unidas a filoso-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.arira.com.ar

CONICET



I E C H

femas ironizantes, argot de atorrantes y corte de los milagros plegado con juegos ecolálicos.

Pudiéramos, inagotablemente, citar; por ejemplo de *Ultimos Versos*, el comienzo de un poema sin título:

“O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,
 Sacrilèges monomanes!
 Emballages, dévergondages, douches! O pressours
 Des vendanges des grands soirs!
 Layettes aux abois,
 Tryrses au fond des bois!¹”

La secuencia —narrativa o argumental—, ha desaparecido, astillada en una serie de exclamaciones yuxtapuestas.

O bien podemos citar “El buque fantasma”, que pertenece a *Las Flores de Buena Voluntad* y cuenta la historia de Ugolino, quien, en alta mar y al quedarse sin víveres, se comió a sus hijos, como dice la canción, para que no les falte un padre. El título del libro alude, irónicamente, a *Las Flores del Mal* de Baudelaire, y el del poema satiriza, en un juego antifrástico, la ópera homónima de Richard Wagner —nada más alejado de Wagner que esta canción, cómica y esperpéntica—; el primer verso “Era un pequeño navío...” repite el comienzo de una *chanson* popular.

No obstante, se ha ligado tantas veces esta consumada artesanía a una suerte de *nonchalance* de dandy gris y burlón que, por esta vía, vemos cómo se escapa, fácilmente, la verdad fulgurante que atraviesa la obra de Laforgue. Su proceder técnico —su *techné*, en el sentido griego del término—, es indiscernible no sólo de una estética (lo cual es evidente), sino de una ética; fusión de ética y estética que bien pudiéramos llamar ética de resistencia —resistencia *al* espíritu de la época, resistencia *en* el espíritu de la época, resistencia que aspira a lo incondicionado cuando han caído, abruptamente, todas las razones para conservar cualquier creencia en lo incondicionado, sin sostenerse, no obstante, en ninguna trascendencia,

1. En las notas al pie de página se dan las versiones castellanas de los poemas de Laforgue que hicimos Imelda Ferrero y yo sin otra pretensión que ayudar al lector. En este sentido, no los consideramos textos en sí mismos. No es este el lugar de subrayar las durísimas dificultades que ofrece a la traducción la poesía de Laforgue, por esa su virtud de haber quebrado el ritmo elocuente y equilibrado de la tradición poética de Francia: ¿cómo dar cuenta de él en un metro y una cadencia que no se confundan con el mero prosaísmo?

“¡Oh geranios diáfanos, guerreros sortilegios, / ¡Sacrilegios monómanos! / ¡Arrebatos, desvergüenzas, decepciones! / ¡Oh lagares / de vendimias de grandes veladas! / ¡Cajones del acosado! / Tirsos en el fondo de los bosques.”

fuera la que fuera: de la ciencia, de la humanidad, del deísmo de la buena voluntad científica; sin sostenerse, tampoco, en la efusión del sentimiento que no cesa de atraer al poeta que, en el límite, es solicitado por el único sostén: el humor que cede a la tentación de un pensamiento ilimitado y muestra, así, otra vía de escape, el canto. No cualquier canto sino el que fragmenta ritmo y medida al contacto con la otra orilla— sin nombre ni circunscripción, pero de la que vuelve dueño de un mensaje mudo, bendecido por el olvido y el susurro de la luz.

(Sugestivamente, Laforgue no oculta ni el dolor por la ausencia de Dios ni el oxímoron de rogar a un Dios en el que no se cree; y es por ello que, a diferencia de los parnasianos, evita la trampa de la religión del arte)

El otro aspecto que suele mencionarse cuando se habla de Laforgue, es el nihilismo. Se cita, entonces, a Schopenhauer y a la voluntad de no ser, a las flores mustias de la decadencia, a los parques abandonados, a los domingos de la vida en ciudades muertas, a las aguas pútridas en que se desliza el cadáver prerrafaelista de Ofelia; se cita también a Von Hartmann y su melodía universal del inconsciente efusivo, hiperbólico y visionario.

Podríamos distinguir el nihilismo gnoseológico, que afirma la incognoscibilidad de la esencia de las cosas, si las hubiera, y es sinónimo de escepticismo, del nihilismo ético, que es pesimismo radical con respecto a las posibilidades de la vida. Pero las distinciones simétricas y las jerarquías analíticas del pensamiento declarativo dejan, siempre, escapar lo que importa.

¿Cómo no advertir que el nihilismo de Laforgue, desfalleciente, ambiguo y *recitativo*, subraya la literalidad del morfema latino —*nihil*—, la nada, esa nada que canta, con voz ahogada en lo familiar de cada cosa?

Una sentencia de Camus muestra la trampa: “No es nihilista aquel que no cree en nada, sino el que no cree en lo que es”. Lo que es, guardado por la tradición, la legalidad y la autenticidad de los ancestros, principia su desagregación cuando alguien juega con el sonido de las palabras desatendiendo, al mismo tiempo y con igual énfasis, el nexo y la jerarquía de los sentidos pero también la posibilidad del éxtasis y la visión. La palabra polifónica, es sabido, llega un momento en que tartajea, se interrumpe, y se hunde en la trivialidad. La visionaria queda como el cuerpo después de una borrachera; allí en esa trivialidad, y en ese cuerpo pesado y sin gracia, entre el aburrimiento y lo tragicómico, la nihilidad de Laforgue encontrará, a la vez, su materia y su forma.

Decadencia y decadentismo

El decadentismo de Laforgue es sublimación del espíritu de la decadencia; ha tenido, así, que someterse para, a su turno, someter con esfuerzo aquello a lo que sucumbía cuando comenzaba a dominarlo; sucumbir al dominarlo, sucumbir para dominarlo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

La decadencia halla su paradigma en la filosofía de Schopenhauer —la voluntad jamás saciada, atormenta, mientras la contemplación estética del *mysterium magnum*, ascética y resignada y, decisivamente, el anhelo de extinción, pueden llevar sosiego al desesperado—. Pero su estilo —el que cuida de conservar el anhelo de autodestrucción en el plano de la representación, en todos los sentidos, incluso el teatral—, tiene un inesperado y digno intérprete en el primer Nietzsche, el de *El origen de la tragedia*.

Llamaré, sin ironía, kitsch superior a esta obra, duramente juzgada por el propio Nietzsche en un prefacio autocrítico de 1886, en el que se mostraba más preocupado que por rectificar al contenido —en sus líneas fundamentales rescatado—, inquieto por un estilo que juzgó pesado, sentimental, dulzón.

En ese texto el deseo es, por supuesto, “infinito”, el héroe trágico se “refugia en lo inconcebible”; la música, “nos habla desde el fondo del corazón”, e Iseo entona “el canto metafísico del cisne”. Para colmo, Nietzsche cita versos de *Tristán e Isolda* de Wagner (es difícil hallar una mayor disparidad que ésta entre letra y música) en los que el aire está “embalsamado”, la onda es “vaporosa”, el tormento “infinito” y la “respiración universal” se anega “en una dicha suprema”.

Imágenes y comparaciones que, a cada paso, alcanzan a vencer, penosamente, la prosa de uno de los mejores escritores alemanes.

(El estilo pedante, amorfo y grandilocuente de los libretos de Wagner, es parte esencial, por lo que condensa y representa, del universo de la decadencia, aunque la divergencia de las estéticas que se ligaron al wagnerismo, Edouard Schuré y Camille Mauclair, pero también Baudelaire y Mallarmé, muestran la extrema complejidad y ambigüedad del fenómeno). Son conocidos los rasgos de este kitsch superior; en primer lugar, la confusión sistemática de lo infinito —que es sitio delimitado en el que los contrarios se identifican y las semejanzas no toleran su vecindad, que las fuerza a la incompatibilidad—, con lo indefinido, inefable, untuoso rumor de la noche, lamento del pájaro nocturno, herrumbre e incendio de las hojas otoñales, pura dispersión sin concentración ni dominio.

En segundo término, un gusto acrecido e incesante por la redundancia, en todos sus niveles —léxico, sintáctico, discursivo—, que oculta la monotonía de la forma, pobre y tradicional, característica ésta que analizó ejemplarmente Umberto Eco.

En tercer término hay degradación de la metáfora a mera imagen alegórica. En cuarto, hay preferencia por un conjunto de procedimientos cuyo modelo es la hipérbole; también aquí se disimula la infinitud cotidiana, esa apertura brusca que el hombre, de tanto en tanto, experimenta en dirección al sin sentido y que ninguna ontología puede cubrir porque la hendidura (la grieta, más bien) es indiscernible de figuras rebeldes al concepto, las que la flexible poesía de Laforgue promueve sin cesar. No obstante, estas figuras son, en otro respecto, las mismas que las del kitsch: la gota de agua que cae, monótona, la ventana que se abre a la noche cuando se encienden los picos de gas, mortecinos, y asoma la luna, la tos de pulmones

tísicos que resuena en bulevares vacíos, la mirada casual de una mujer, extraviada, sólo que traspuestas y reducidas a cifra y filigrana de la existencia que se diluye y no evocaciones de la autocompasión.

Entre el kitsch superior y el llamado pequeño burgués hay, por grados, estricta continuidad. La pacotilla de bazar, los florilegios de versos nobles y sentimentales para las familias, los daguerrotipos de poses adecuadamente adustas o tiernas y toda la increíble proliferación de pequeños objetos que se ramifican en las habitaciones interiores, son dignos parientes del wagnerismo. El arte de la época podrá amar u odiar este estilo sin estilo, mas en el límite no dejará de sentir la atracción de lo que decae, postrero, teratológico e inflamado; hechizo mineral que vegetaliza las siluetas y las actitudes mientras evoca fantasmas femeninos exóticos, canibalísticamente eróticos, instalados en el confort agridulce, punzante, voluptuoso, reminiscente y resignado que encuentra su idealización en los héroes cristianos de la ópera wagneriana.

Es la tentación de la caída —en todos los sentidos del vocablo, caída en el pecado, en la grieta, en la transgresión—, convenientemente amortiguada por una red de metáforas estereotipadas y consabidas, las cuales convierten al precipicio en declamación y declinación catárticas.

Spleen: residua

Ya en los primeros textos de Laforgue aparecen términos de dilatada fortuna en el simbolismo: *spleen* y *ennui*; ligado el primero, por el ombligo etimológico, a la inquietante oquedad del humor negro; el segundo, indecisamente traducido ora por hastío, ora por tedio y también y con no menor frecuencia, por aburrimiento. En Laforgue no son (o no son primariamente) estados de ánimo sino, al igual que en Baudelaire, el maestro inevitable, operadores.

En la teoría hipocrática de los humores, el humor negro del spleen es frío, al igual que la flema; a ellos se oponen los humores calientes: sangre y bilis.

En el siglo XVI, Paracelso habla de los licores seminales: “El hombre que tiene un licor impuro no puede dar una buena simiente. Si el cuerpo de la simiente, es corrompido, sordo y loco, así nacerán también los hijos”. Todavía en el siglo XVII —cuando Robert Burton escribe la célebre *Anatomía de la melancolía*—, la teoría conserva alcance heurístico y mágico: las vísceras del cuerpo tramaban entre sí constelaciones y complicidades de sustancias líquidas que llegaban a formar parte del mapa analógico del cosmos.

“La melancolía ha sido descrita —dice Burton—, como un humor frío, seco, espeso, negro y ácido que proviene del residuo o heces de la alimentación, y purgado de la bilis actúa como válvula regulatoria de los otros dos humores calientes —sangre y bilis—, a los que protege, a la vez que constituye elemento nutritivo de los huesos. Los cuatro humores tienen cierta analogía con los cuatro elementos de la naturaleza y con las cuatro edades del hombre”.

Leída desde el epicentro simbólico del siglo XIX, esta teoría se convierte no sólo en reverso y resultado sino también y fundamentalmente en hermenéutica del cuerpo blanco, vertical y celestial de la decadencia —cuerpo sin fisuras y cuya falta aparente de peso es consecuencia de un exceso retenido y tan denegado que algo hinchado, sinuoso y apocalíptico, vasta sombra sobre el estanque y gusto de belladona, algo sobreimpreso en el afectado blanco estatuario, haga que cada vez que se embalsame el cuerpo para que huelga bien, una fragancia pútrida comience a insinuarse al borde del colapso.

De los cuatro humores que menciona la tradición —atrabilis, o sea bilis negra, bilis propiamente dicha, sangre y flema—, tres son excrecencias, residuos muertos, y el cuarto, símbolo de la vida, por ello mismo se constituye en emblema de la muerte: es suficiente que saturamos el rojo al máximo y que le suscribamos el licor seminal, loco y errático.

El spleen es cifra que inicia el tránsito desde la decadencia al decadentismo; pasaje del cuerpo blanco al cuerpo de detritus, pasaje ya presente en la poesía de Baudelaire como presagio de corrupción y desesperación de eternidad, es, en primera instancia acumulación de materias muertas —materia muerta de sentimientos embalsamados, de erudición torpe o falsa o mezquina, de agobios de censuras y de afectaciones del cuerpo decorativo, suntuoso y apergaminado, de ideas anacrónicas e irrescatables, de todo aquello que, en fin, aprisiona porque carece del rasgo distintivo de la literariedad que, para Mallarmé, coincidía con la autosupresión de la Idea.

En el segundo de los cuatro *Spleen* que integran la primera y más extensa sección de *Las Flores del Mal*, Baudelaire alegoriza: “Tengo más recuerdos que si tuviera mil años / Un gran mueble con cajones atiborrados de balances, / de versos, de billetes dulces, de procesos, de romances / ...”

(Contra lo que suele suponerse, el spleen no es lo contrario del Ideal, sino su corazón: el Ideal de Baudelaire (y el de su posteridad decadentista) consiste en hacer naufragar los ideales de la época). Y Laforgue responde, en uno de los poemas que también titula spleen:

“Je regarde sans voir fouillant mon vieux cerveau,
Et machinalement sur la vitre ternie
Je fais du bout du doigt de la calligraphie.
Bah! sortons, je verrai peut-être du nouveau”².

2. “Miro sin ver, escudriñando en mi viejo cerebro, / Y, maquinalmente, sobre el vidrio empañado, / Con la punta del dedo, caligráfico. / Bah, salgamos, quizás verá algo nuevo”

tísicos que resuena en bulevares vacíos, la mirada casual de una mujer, extraviada, sólo que traspuestas y reducidas a cifra y filigrana de la existencia que se diluye y no evocaciones de la autocompasión.

Entre el kitsch superior y el llamado pequeño burgués hay, por grados, estricta continuidad. La pacotilla de bazar, los florilegios de versos nobles y sentimentales para las familias, los daguerrotipos de poses adecuadamente adustas o tiernas y toda la increíble proliferación de pequeños objetos que se ramifican en las habitaciones interiores, son dignos parientes del wagnerismo. El arte de la época podrá amar u odiar este estilo sin estilo, mas en el límite no dejará de sentir la atracción de lo que decae, postrero, teratológico e inflamado; hechizo mineral que vegetaliza las siluetas y las actitudes mientras evoca fantasmas femeninos exóticos, canibalísticamente eróticos, instalados en el confort agridulce, punzante, voluptuoso, reminiscente y resignado que encuentra su idealización en los héroes cristianos de la ópera wagneriana.

Es la tentación de la caída —en todos los sentidos del vocablo, caída en el pecado, en la grieta, en la transgresión—, convenientemente amortiguada por una red de metáforas estereotipadas y consabidas, las cuales convierten al precipicio en declamación y declinación catárticas.

Spleen: residua

Ya en los primeros textos de Laforgue aparecen términos de dilatada fortuna en el simbolismo: *spleen* y *ennui*; ligado el primero, por el ombligo etimológico, a la inquietante oquedad del humor negro; el segundo, indecisamente traducido ora por hastío, ora por tedio y también y con no menor frecuencia, por aburrimiento. En Laforgue no son (o no son primariamente) estados de ánimo sino, al igual que en Baudelaire, el maestro inevitable, operadores.

En la teoría hipocrática de los humores, el humor negro del spleen es frío, al igual que la flema; a ellos se oponen los humores calientes: sangre y bilis.

En el siglo XVI, Paracelso habla de los licores seminales: “El hombre que tiene un licor impuro no puede dar una buena simiente. Si el cuerpo de la simiente, es corrompido, sordo y loco, así nacerán también los hijos”. Todavía en el siglo XVII —cuando Robert Burton escribe la célebre *Anatomía de la melancolía*—, la teoría conserva alcance heurístico y mágico: las vísceras del cuerpo tramaban entre sí constelaciones y complicidades de sustancias líquidas que llegaban a formar parte del mapa analógico del cosmos.

“La melancolía ha sido descrita —dice Burton—, como un humor frío, seco, espeso, negro y ácido que proviene del residuo o heces de la alimentación, y purgado de la bilis actúa como válvula regulatoria de los otros dos humores calientes —sangre y bilis—, a los que protege, a la vez que constituye elemento nutritivo de los huesos. Los cuatro humores tienen cierta analogía con los cuatro elementos de la naturaleza y con las cuatro edades del hombre”.

Leída desde el epicentro simbólico del siglo XIX, esta teoría se convierte no sólo en reverso y resultado sino también y fundamentalmente en hermenéutica del cuerpo blanco, vertical y celestial de la decadencia —cuerpo sin fisuras y cuya falta aparente de peso es consecuencia de un exceso retenido y tan denegado que algo hinchado, sinuoso y apocalíptico, vasta sombra sobre el estanque y gusto de belladona, algo sobreimpreso en el afectado blanco estatuario, haga que cada vez que se embalsame el cuerpo para que huelga bien, una fragancia pútrida comience a insinuarse al borde del colapso.

De los cuatro humores que menciona la tradición —atrabilis, o sea bilis negra, bilis propiamente dicha, sangre y flema—, tres son excrecencias, residuos muertos, y el cuarto, símbolo de la vida, por ello mismo se constituye en emblema de la muerte: es suficiente que saturamos el rojo al máximo y que le suscribamos el licor seminal, loco y errático.

El spleen es cifra que inicia el tránsito desde la decadencia al decadentismo; pasaje del cuerpo blanco al cuerpo de detritus, pasaje ya presente en la poesía de Baudelaire como presagio de corrupción y desesperación de eternidad, es, en primera instancia acumulación de materias muertas —materia muerta de sentimientos embalsamados, de erudición torpe o falsa o mezquina, de agobios de censuras y de afectaciones del cuerpo decorativo, suntuoso y apergaminado, de ideas anacrónicas e irrescatables, de todo aquello que, en fin, aprisiona porque carece del rasgo distintivo de la literariedad que, para Mallarmé, coincidía con la autosupresión de la Idea.

En el segundo de los cuatro *Spleen* que integran la primera y más extensa sección de *Las Flores del Mal*, Baudelaire alegoriza: “Tengo más recuerdos que si tuviera mil años / Un gran mueble con cajones atiborrados de balances, / de versos, de billetes dulces, de procesos, de romances / ...”

(Contra lo que suele suponerse, el spleen no es lo contrario del Ideal, sino su corazón: el Ideal de Baudelaire (y el de su posteridad decadentista) consiste en hacer naufragar los ideales de la época). Y Laforgue responde, en uno de los poemas que también titula spleen:

“Je regarde sans voir fouillant mon vieux cerveau,
Et machinalement sur la vitre ternie
Je fais du bout du doigt de la calligraphie.
Bah! sortons, je verrai peut-être du nouveau”².

2. “Miro sin ver, escudriñando en mi viejo cerebro, / Y, maquinalmente, sobre el vidrio empañado, / Con la punta del dedo, caligráfico. / Bah; salgamos, quizás verá algo nuevo”

Lo que hace viejo al cerebro no es la mera edad sino la ausencia de repetición; todo se transforma en reproducción incesante de lo mismo. La cultura se ha reducido a monótona acumulación de clisés solemnes, regulares, previsibles, refinadamente triviales, mientras el cerebro se convierte en órgano de sufrimiento como fuente colmada y desmenuzada que desborda su aliento en el chirriar de los años sin brillo ni cristales que se enciendan, parpadeantes.

Dice en los versos finales de *Etonnement*:

“Non! Je veux être heureux! Je n’ai que cette vie!
J’irai vivre, là-bas, seul, dans quelque forêt
D’Afrique, brute épaisse, et la chair assouvie,
J’oublierai le cerveau que les siècles m’ont fait”³.

Este es el momento en que debe intervenir una palabra complementaria: *ennui*. *Spleen* y *ennui* son los términos extremos de una serie, de la cual uno es entrada y el otro salida. Las distintas versiones castellanas de *ennui*, lejos de simplemente oponerse o de mezclarse caóticamente indican, en realidad, una progresión que articula una polifonía nada caprichosa.

En *Complainte sur certains ennuis*, escribe Laforgue:

“Un couchant des Cosmogonies!
Ah! que la Vie est quotidienne...
Et, du plus vrai qu’on se souvienne,
Comme on fut piétre et sans génie...”⁴.

Y en uno de sus *Dimanches*:

“Je m’ennuie, natal! je m’ennuie,
Sans cause bien appréciable,
Que bloqué para les boues, les dimanches, les pluies, ...”⁵

3. “¡No! ¡Quiero ser feliz! ¡Sólo tengo esta vida! / Me iré a vivir allá, lejos, solo, a alguna selva / De Africa, bestia grosera y, saciada la carne, / Olvidaré el cerebro que los siglos me hicieron”.
4. “¡Un poniente de Cosmogonías! / ¡Ah! Cómo es cotidiana la vida... / Y, de lo más verdadero que uno se acuerde / Cómo fue me7quino y sin genio...”
5. “¡Me aburro, natal! Me aburro, / sin saber bien por qué / Que encerrado por el lodo, los domingos, la lluvia...”

Y luego, también *Justice*:

De profundis clamavi ad te...

“Depuis qu’au vent du doute et des dogmes contraires
S’est envolé l’essaim de mes douces chimères
Me laissant seul dans but, sans espoir, sans appui,
Tout le jour, par la ville, incessante cohue,
Curée aux vanités où la foule se rue,
J’erre, lassé de tout, le coeur mangé d’ennui”⁶.

La multivocidad de ennui está ligada, de modo constante, a la ausencia de causa, al vacío y a la más árida monotonía.

Entre la ausencia de causa y el vacío se interpola la ambivalencia de la monotonía, que descubre una doble dimensión del vacío. La monotonía es, simultáneamente, puro vacío, vacío ausente de la ausencia más radical a la cual ni siquiera conviene llamar nada porque es una forma de entificarla, y pertinaz reiteración de lo mismo, vacío no obstante pleno e intolerablemente compacto —en suma, la pura y abstracta, salvaje confusión del ser y la nada.

La monotonía, natal, madrigal y cisterna nocturna, emerge cuando el cuerpo blanco de la decadencia —despojado ya de los favores de la tersa Venus—, se transforma en el organismo desagregado de los humores; desagregación que se acumula y, en el límite, es retenida como atiborramiento, agitación, sonoras pesadillas de fiebre, dolor pétreo que aplasta al cuerpo —algo que evoqué al citar a Baudelaire.

El cuerpo, pesado, enmohece, se lentifica; como en el verso de Laforgue, es barro, domingo, lluvia; está constreñido a vacilar entre un errar sin rumbo, al borde de la desagregación y sin embargo tratando de evitarla, demorándola, perdidas las señales, los atributos, los emblemas, y un quedar prisionero del punto inmóvil de la sangre, macerado en lóbrega esponja, librado al desgaste, la erosión.

Y más allá de la retención, más allá de esta alternativa sin alternativa, hay esa expulsión que traduce muy bien el término hastío. El hastío reclama disolución de la materia, aligeramiento del cuerpo del sentido, refinamiento irónico del patetismo; algo que habrá de obtener cuando paranomasia, medida y ritmo cambien en

6. "Desde que el viento de la duda y de dogmas contrarios, / Se ha alejado el enjambre de mis dulces quimeras, / Dejándome solo, sin meta, sin esperanza, sin apoyo, / Todo el día, por la ciudad, alboroto incesante, / Curado de las vanidades a que se lanza la multitud / Derivo, fatigado de todo, el corazón devorado por el tedio"

paronomasia lúdica y ajena a las leyes del sentido, medida desmedida por la brusca inmersión en metros varios y la mezcla de voces y jergas, y ritmo finalmente liberado de las constricciones de nobleza y dignidad; aunque la victoria sobre el espíritu de pesantez no deje de estar marcada por el velo crepuscular de la tristeza.

Las huellas de este proceso se encuentran, por ejemplo, en estos dísticos de arte menor, que forman *Litanies des derniers quartiers de la lune*:

“Eucharistie
De l’Arcadie
Qui fais de l’oeil
Aux coeurs en deuil

Ciel des idylles
Qu’on veut stériles.

Font baptismaux
Des blancs pierrots.

Dernier ciboire
De notre histoire

.....

Léthé, Lotos,
*Exaudi nos!*⁷

(Qué ligereza la de estos versos: aria sutil o paso de danza, último caliz que dormita en un haz de sombra —es la materia la que ha sido bautizada por el loto del olvido y es el hombre el que ha sido liberado y herido por la eucaristía de la palabra que evoca un instante absoluto; idilio estéril fuera del mundo, fuera de la memoria, despoblada)

Llamo aburrimiento al segundo momento del ennui, tan equívoco, a su modo, como la monotonía. Hay aburrimiento cuando no pasa nada y hay también cuando pasa nada; el primer momento niega la angustia velada en el segundo: pasa, efectivamente, nada, y algo radicalmente insidioso se realiza para el que escribe en el hastío y por el hastío cuando se retira el no que niega la nada: ninguna imagen

7. Eucaristía / de la Arcadia. / Que haces del ojo / A los corazones en duelo / Cielo de los idilios / Que se quieren estériles,
Fuentes bautismales / De blancos pierrots,
Ultimo cáliz / De nuestra historia, / (...)

¡Léteo, Lotos / *Exaudi nos!*

sostiene su anhelo y, como lector de sí mismo (si es posible emplear una expresión tan inexacta) se precipita, sin parapeto, rumbo a lo que tiembla y se abre para sumirlo.

Llegamos así al instante culminante de esta figura: el tedio.

J'erre, lassé de tout, le couer mangé d'ennui"

El poeta se confunde con un flujo que deriva sin sostén ni enseñada, en incesante batir de luz y sombra. Corroído por su nada, se desmorona, inconsistente, costra seca de pan.

Allí encontrará, súbitamente, lá certidumbre de la forma que lo liberta de la carga de los objetos intramundanos, de las tentaciones de la verosimilitud, de las reproducciones custodiadas por el consentimiento de la tribu acerca de lo que es uno, verdadero, bello y bueno.

El tiempo culminante de la forma, precedido por el flujo y vértigo del tedio, que es inmediatez indiferente, paraíso blanco de la estupefacción agónica, se separa del horror y la fealdad que, no obstante, son su condición de posibilidad, para crear anillos de instantes discontinuos que poseen la dimensión del átomo poético del que habla el Bachelard de *Intuición del instante*: cada anillo sólo existe en el momento en que cambia y sólo cambia bruscamente en un tiempo de inminencia.

La rueda del drama se ha detenido en el páramo de versos leves, coronados por la linfa del arabesco mas, en ningún caso, ajenos a esa materia descompuesta que va junto al mismo verso, circuyéndolo, espaciándolo, midiendo el vacío, explorando sus límites para, al fin, descansar en el esplendor de la forma que, futura, todavía se consume y nos conmueve al igual que el rostro inacabado de un dios:

"O Chanaan
Du bon Néant.

Néant. La Mecque
Des bibliothèques.

Léthé, Lotos,
*Exaudi nos!*⁸"

8. Oh Canaan / De la buena Nada.
Nada, La Meca / De las bibliotecas,
Leteo, Lotos / *Exaudi nos!*

La forma paracoloquial

Generalmente se exalta de Laforgue su práctica del lenguaje coloquial; por esta virtud ha entrado en la historia literaria. Ezra Pound dice, sin embargo, que Laforgue no escribe en el idioma popular de ningún país, sino que lo hace en un “lenguaje internacional común para los lectores de un alto nivel cultural”. Quisiera mostrar que estas opiniones antitéticas no son, en definitiva, antitéticas.

Solemos confundir, ridículamente, el coloquialismo con la verborragia, el pintoresquismo, la estilización de la gracia de dichos populares, sin advertir que el coloquialismo tiene su ganga y matiz en lo apenas pronunciado y pronunciable, en lo retenido, en el último e inaccesible umbral de la mudez, en el yermo habitado por la impotencia y la imposibilidad. En este nivel, es preciso señalar al anacoluto y a la elipsis, pero no en menor medida a la reticencia, la oscilación constante entre lo implícito y lo sobrentendido, el implícito que se desconoce y el sobrentendido que se cree conocido hasta que se lo formula y se descubre, con sorpresa, que es insólitamente ajeno y malentendido.

Los escritores habitualmente llamados coloquiales suelen apresurarse a restituir por medio de la deixis el aspecto impresionista de la situación; Laforgue, en cambio gracias a un brusco salto de la abstracción (que tendrá una magnífica posteridad en Eliot) presenta jirones de conversación, monólogos, fragmentos de habla inidentificables, aislados de cualquier contexto al tiempo que, para evitar el renacimiento de un pintoresquismo de segundo grado, se cuida del énfasis, de subrayar las jergas canallas con un gesto exhibicionista, de emplear los fuegos de artificio y cualquier otro arreglo que pudiera censurar el afloramiento, inquietante, de lo que es sin palabra.

El aislamiento sobrio y lúcido (técnica laforguiana por excelencia) permite vislumbrar primero para luego sacar violentamente a la luz aquello que el habla cotidiana disfraza con el gesto, el juego cómplice de las miradas y las actitudes, la confianza en la familiaridad del fraseo y del tono, la abrumadora multiplicación de deícticos, muletillas y clisés:

—Où donc tu te caches,
Mon beau cor de chasse?
Que tu es méchant!

—Je cherche ma belle.
L’-bas, qui m’apelle
Pour voir le Soleil couchant.

Taiaut! Taiaut! Je t’aime!
Hallali! Roncevaux!

—Etre aimé est bien doux:

Mais, le Soleil qui se meurt, avant tout!
(*Le Mystère des trois cors*)⁹

Estos versos muestran el primer (aunque no el más notable) efecto de esta técnica: la disolución de la temática. Sin embargo, allí donde la temática es conservada —y es el caso, indudablemente, de la mayor parte de su obra—, Laforgue se las ingenia para que el modo elocutivo presione, casi siempre, en los tiempos muertos de sus poemas temáticos-narrativos, tiempos a ubicar antes del inicio del suspenso y luego del desenlace:

“Klop, klip, klop, klip, klop.
Goutte á goutte égremant son rythmique sanglot
Aux vasques de bassin où l'eau dort immobile
Un jet d'eau trouble seul la nuit calme et tranquille.
(*Derniers soupirs d'un parnassien*)¹⁰

Pierrot lunar

En el apogeo de la decadencia, la luna es el nombre alegórico del placer agrídulce, nostálgico y vaporoso, voluptuosamente reminiscente.

Para Laforgue, también es la luna la Dama lejana, inaccesible, Señora de la Virginidad cortés, sin redención:

“Ah! tout pour toi, Lune, quand tu t'avances
Aux soirs d'août par les féeries du silence!
(*Clair de lune*)¹¹

Mas el tercero de los efectos de la forma desplegada (me refiero al tedio), transforma este complejo tradicional (y ya en el declive del siglo, sentimental) en desierto, esterilidad, ceguera.

9. “—¿Dónde te escondes / mi bello cuerno de caza? / ¡Que eres perverso!
—Busco a mi bella, / Lejos, que me llama / para ver el Sol poniente.
—¡Taió! ¡Taió! ¡Te amo! / ¡Halalí! ¡Roncesvalles!
—Ser amado es muy dulce; / Pero ¡el Sol que se muere, ante todo!”.
10. “Klop, Klip, Klop, Klip, Klop, / Gota a gota desgrana rítmico sollozo / En la fuente del estanque donde el agua duerme inmóvil”.
11. “¡Ah, todo por tí, Luna, cuando te adelantas / en las noches de agosto por los sortilegios del silencio”.

“Astre fossile
 Que tout exile.¹²
 (*Litanies des premiers quartiers de la lune*)

O bien:

Oeil stérile comme le suicide.....

Crâne glacé, raille les calvities
 De nos incurables bureaucraties;

O pilule des léthargies finales,
 Infuse-toi dans nos durs encéphales!¹³
 (*Clair de lune*)

La tradición de la decadencia ha vestido a la luna de Dama para que se adelante, en las noches de agosto, como objeto perfecto, tierno, transparente y lejano. Sin intrusión, escándalo u obscenidad, Laforgue la ha despojado de atributos hasta reducirla a lugar vacío, ni habitado ni habitable, tumba sin restos e indiferente a las plegarias, votos o ruegos, cifra final de las aspiraciones humanas, símbolo despojado de simbolismo.

No se detiene aquí el esfuerzo de Laforgue; el paso que da, un paso de intensas consecuencias para la poesía del futuro, hace de este objeto emblemático (la Diosa Blanca de la mitología occidental) un sitio donde todos los sentidos, lejos de acumularse, van y vienen en proliferación sarcástica e irónica, sin detenerse en ningún punto en particular. A la melancolía del destino último, Laforgue opone la suplementaria fiesta de la metáfora que estalla y astilla cualquier sentido, la fiesta insensata de la creación que quiere comenzar de nuevo, incesantemente.

Fiesta singular que es, a la vez, lírica y dramática, puesto que se anima con un personaje reducido a figura rígida y espectral: Pierrot. Pierrot es artífice y artificio de la desposesión, una de las claves de Laforgue: extranjero, extraño, visitante amable y errático, desposeído de su lugar natal y de su patria de lengua, resignado desposeedor de la literatura.

Pierrot (o más bien los Pierrots, porque el personaje es cualquiera de los

12. "Astro fósil / Que todo exila".

13. Ojo estéril como el suicida...

Cráneo helado, burla las calvicies / De nuestras incurables burocracias; / ¡Oh píldora de los letargos finales, / Infúndete en nuestros duros encéfalos!

miembros intercambiables de una clase) sufre una transformación análoga a Nuestra Señora la Luna.

“C’est sur un cou qui, raide, émerge
D’un fraise empesée *idem*
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d’hydrocéphale asperge.

Les yeux son noyés de l’opium
De l’indulgence universelle,
La bouche clownesque ensorcéle
Comme un singulier géranium.¹⁴
(*Pierrots*)

Ese personaje vestido de blanco y de cara enharinada, todavía en Verlaine da saltos y juega pantomímicamente. En Laforgue se ha reducido a una pura y patética rigidez, envuelta en una distorsión estúpida y frágil.

Laforgue sólo retiene el trazo que une la boca de *clown* al opio que disuelve el pensamiento en sensualidad vacía y descubre el penúltimo refugio del mito de la comedia italiana y su desbordante vitalidad, el rígido rictus de un aparato que es la premonición del rostro de Buster Keaton.

Pero, como en la célebre metáfora de von Kleist, la perfecta inercia del títere consagra una extraña y decisiva alianza con el ángel de la ingravidez, que es el ángel del desierto, del breve círculo que une al nacimiento con la muerte y a ésta con la sangre perdida y sin restitución.

Helena: la desposesión

“Nosotros gozamos, ella permanece”
Jules Laforgue. “*Estética*”.

Transcribiré uno de los más hermosos poemas de Laforgue, “Sobre la Helena de Gustave Moreau”:

14. “Es sobre un cuello que, tieso, emerge / Con una fresa rígida *idem*, / Un rostro imberbe de *cold-cream* / Un aire de espárrago hidrocefalo.
Los ojos inundados por el opio / De la indulgencia universal, / La boca clownesca encantada / Como un singular geranio”.

“Frêle sous bijoux, á pas lents, et sans voir
Tous ces beaux héros morts, dont pleurent les fiancées,
Devant l’horizon vaste ainsi que ses pensées,
Hélène vient songer dans la douceur du soir.

“Qui donc es-tu, Toi qui sèmes le désespoir?”
Lui râlent les mourants fauchés lá par brassées,
Et la fleur qui se fane á ses lèvres glacées
Lui dit: Qui donc es-tu? de sa voix d’encensoir.

Hélène cependant parcourt d’un regard morne
La mer, et les cités, et les plaines sans borne,
Et prie: “Oh! c’est assez, Nature! reprends-moi!

Entends! Quel long sanglot vers *nos* Lois éternelles!”
—Puis, comme elle frissonne en ses noirs dentelles,
Lente, elle redescend, craignant de “prendre froid”.¹⁵

Este es, sin duda, el poema por excelencia de la desposesión, que lleva a una notable y perfecta culminación la tradición del amor cortés. El nombre propio de Helena tampoco denota singularidad alguna; el poeta escribe (describe) una figura sin ayer ni mañana, embriagada por la abstracción de una vida sin vida y, sin embargo, inagotable, perenne en el ocaso.

El último verso, indolentemente irónico, introduce una pequeña atmósfera de *boudoir* para conjurar, quizá, el clima que se cierne, pesado e irrespirable; también para ocultar el estremecimiento que se envuelve en negros encajes.

Helena, esta Helena de Moreau recreada por Laforgue, guarda un estricto paralelismo con el Dios de Aristóteles, pensamiento de pensamiento que eternamente se piensa a sí mismo mientras el mundo anhela rozar su majestad y potencia.

15. Con leves modificaciones doy la versión de Alvarez Ortega:

“Fragil bajo sus joyas, con paso lento y sin ver / Todos los bellos héroes muertos, cuyas novias lloran,
/ Ante el horizonte vasto lo mismo que su pensamiento, / Helena viene a soñar en la dulzura de la tarde.
“¿Oír eres Tú que siembras la desesperación?” / Le dicen en su estertor los moribundos segados a
brazadas, / Y la flor que se marchita en sus labios helados / Le dice: “¿Quién eres tú?”, con voz de
incensario.

Helena, sin embargo, recorre con una mirada apagada / El mar, y las ciudades, y las planicies sin límite,
/ Y ruega: “¡Oh basta Naturaleza, castígame!” / ¡Oye! Qué largo sollozo hacia *nuestras* leyes eternas!”
/ —Luego, como se estremece entre sus negros encajes, / Lenta, vuelve a descender, temiendo “tomar
frio”.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Helena es el único pecado de una Naturaleza insuficiente ("Oh, basta, Naturaleza, castigame!") que ha engendrado un ser suficiente, capaz de contemplar el puro acabamiento del temblor implacable.

Helena es el único Dios que subsiste cuando los dioses se eclipsan.

Referencias bibliográficas

Jules Laforgue, *Antología* (edición bilingüe a cargo de Alvarez Ortega), Barcelona, Plaza y Janés, 1975.

Jules Laforgue, *Poesías*, Buenos Aires, Vial, 1944.

Henri Clouard, *Histoire de la Littérature Française, du symbolisme a nos jours* (dos tomos), París, Albin Michel, 1947.

Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

A.M. Schmidt, *La literatura simbolista*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

Ezra Pound, "La ironía, Laforgue, y algo de sátira", en *Ensayos literarios*, Caracas, Monte Avila, 1971.

Jacques Gaucheron, "Laforgue au singulier" (ensayo)

Margarita Duprey, *Uruguayos de Francia: Lautremont, Laforgue, Supervielle*, en Capítulo Oriental N° 44, Cedral, 1966.

F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1972.

Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

Honorio Delgado, *Paracelso*, Buenos Aires, Losada, 1947.

Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, Siglo XX, Buenos Aires, 1973.

Notas

JORGELINA NUÑEZ
“SOMBRAS BREVES”

Hay un momento del día en el que la trayectoria de la luz parece detenerse y fijarse. Apenas un contorno, una estricta línea recorta las figuras y las hace discernibles sobre el trasfondo luminoso que es “desencanto y delirio”, alucinación. La línea, una apretada reunión de puntos prontos a disgregarse, no se deja atravesar. De un instante a otro el movimiento de la luz disuelve la línea, la ensancha y la convierte en sombra. No desde el contorno, sino desde la base, la sombra prolonga la figura, jamás la abandona —salvo en ese lapso en que se reduce a línea. Es tan imposible despojarse de la propia sombra como pretender saltar sobre ella. La sombra es nuestro reflejo imperfecto e ineludible. Desde, en y por la sombra las figuras se predicán; en tanto el contorno, la línea, permanece mudo, decisivo.

Walter Benjamin supo hablar de luces y de sombras. El volumen que, según la edición española, conocemos como *Discursos Interrumpidos I* reúne las dos series de notas que fueron publicadas en 1929 y 1930; ambas se cierran con el mismo fragmento, el que se llama *Sombras breves*. Son quince notas en total cuyos títulos sugieren si no la paradoja en todos los casos, al menos la curiosidad. Entre estas notas, estas sombras, habría que andar atendiendo las observaciones de una parábola china, la misma con la que Brecht critica a Benjamin su trabajo sobre Kafka. El propio Benjamin reproduce las palabras de Brecht de este modo: “En el bosque hay troncos de diversas clases. Los más gruesos se cortan para vigas de navío; de los menos gruesos, pero, sin embargo, vistosos, se hacen tapas para cajones y féretros; los más finos se utilizan para varas; pero los raquíuticos no sirven para nada: escapan a los padecimientos de la utilidad. En lo que Kafka ha escrito hay que andar con tanto cuidado como en ese bosque. Encontraremos una serie de cosas muy utilizables. Las imágenes son desde luego buenas. Pero el resto es secreteo. Y eso es indecente. Hay que darlo de lado. Con la profundidad no se

adelanta nada. La profundidad es una dimensión en sí, es eso, profundidad, y en ella nada cobra apariencia”.

Brecht, quien por tres semanas había demorado su veredicto y a quien el lugar del maestro le sienta bien, ofrece al discípulo la cifra de la sabiduría, la enseñanza ejemplar a través de la parábola: la pretensión de ser profundo, de buscar con empeño el sentido, es una banalidad que los nuevos tiempos no autorizan.

Modesto, pero poco persuadido por esas palabras, Benjamin se defiende explicando a Brecht que “meterme en honduras es mi modo y manera de dirigirme a mis antípodas” y que en el caso de Kafka “está claro que hay en él muchos cascotes y muchos desperdicios, mucho secreteo. Pero lo decisivo es otra cosa que hasta cierto punto he rozado en mi trabajo”.

Quizás no sea ocioso que nos demoremos en esta anécdota. A la hora de evaluar, o mejor dicho, de ejercer una verdadera actitud crítica, Brecht reproduce los vicios del academicismo tradicional. Se sitúa en una perspectiva pretendidamente objetiva y distante que, aunque no deja de demostrar su interés, elude el compromiso de argumentar profundamente sobre el ensayo de Benjamin. Le reprocha haber tomado la obra de Kafka “como algo que se ha desarrollado por sí mismo, desligándola de todo contexto e incluso del propio autor” y que en ella la pregunta por la esencia —que Benjamin siente surgir una y otra vez— es menos importante que otros interrogantes que se dirigen más hacia aspectos generales que hacia las zonas específicas en las cuales la reflexión de Benjamin se detiene. Entre Benjamin y Brecht no hay acuerdo justamente porque los esfuerzos de uno no responden a los deseos del otro, porque el ensayo sobre Kafka es lo que es y no lo que debiera ser.

La elegancia de la crítica de Brecht no alcanza a ocultar su insuficiencia. Basta a lo sumo para dejar al desnudo una herida que los intelectuales no suelen reconocer: estar en presencia de algo que no comprenden. Por esta herida se cobran muchas muertes: Benjamin, entre otros, no pudo escapar a los padecimientos de la incompreensión.

En cierta medida a nosotros la posición de Brecht nos conviene. Inmediatamente nos seduce la utilidad de la parábola que nos evita el tener que meternos en honduras y enfrentarnos a un pensamiento verdaderamente profundo. Si no vamos en busca de la utilidad tal vez podríamos acercarnos a ese pensamiento, merodear por él, descansar en los pasajes más luminosos. Pero Benjamin nos susurra “lo decisivo es otra cosa que hasta cierto punto he rozado en mi trabajo”. Quizás a nosotros ya no nos sea posible desoir estas palabras ni tampoco ignorar que hay algo decisivo que Benjamin nos muestra sin decirlo o nos dice sin que lleguemos a entenderlo. En definitiva, la importancia de lo decisivo radica menos en su definición que en el momento feliz en que advertimos que lo contingente deviene necesario. El momento en el que la sombra se hace contorno, línea, conocimiento.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

Es un error frecuente el creer que un texto breve se nos entrega con mayor facilidad que un escrito de varias páginas. La brevedad tiene la única ventaja de permitir que el texto sea releído tantas veces cuantas sean necesarias a nuestra comprensión o al placer que encontramos en sus palabras. Las formas breves convienen al aforismo y a la sentencia, al epigrama y a la injuria. A la brevedad deben unirse, además, la concisión en las ideas y la elegancia del estilo. El texto breve queda así conformado en la ecuación de un pensamiento inteligente trenzado en una expresión cuasi poética. El texto breve es interior. La idea fulgura en su interior y en su interior se consume. Sin restos.

Otra cosa ocurre en el fragmento. Parte de partes sin porvenir y a las que la posibilidad de reunirse en un todo reconstituible les ha sido negada, la razón del fragmento se despliega más allá de sus confines según la ley de su propio discurrir.

La estructura del fragmento no se sostiene en el tema sino en la digresión. Ello no significa un desplazamiento del centro a la periferia y menos aún que la digresión ocupe el lugar vacante de un cierto tema¹. (La retórica clásica —aristotelica— reconoce en la composición o dispositio cuatro partes fijas y una quinta, móvil y facultativa, a la que llama egressio o digressio, que justifica allí su presencia por la relación —aunque laxa— que mantiene con el tema). Porque no avanza por progresión ni busca en la conclusión su último término² el fragmento habla de la descomposición de cierta lógica del pensar. Su forma es la de una argumentación digresiva de un tema en constante migración. Del fragmento se podría decir que no concluye donde concluye, pero que tampoco empieza donde empieza. Los títulos, en el caso de *Dirección única* o de *Sombras breves* son un ejemplo de ese pasar.

Tres digresiones, digamos la naturaleza, el amor, el sujeto, nos servirán aquí de pretexto para pensar en el lenguaje menos como un tema que como un insistente punto de fuga.

1. A propósito de la fotografía Benjamin aprecia las tomas de Atget quien hacia 1900 capta las calles de Paris en aspectos vacíos de gente; eso es como decir que "las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. Porque también éste está vacío y se le fotografía a causa de los indicios". La imagen ayuda a ilustrar el modo como el fragmento capta la ocurrencia del tema: las digresiones son a éste lo que las huellas al criminal, signos inequívocos a la vez de la presencia y de la ausencia. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos Interrumpidos I*, pág. 31.
2. Leo en *Reloj Regulador*: "Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así devuelto nuevamente a su vida. Para el genio, cualquier cesura, no menos que los duros reveses de fortuna o el dulce sueño, se integran en la asidua laboriosidad de su taller, cuyo círculo mágico él delimita en el fragmento. "El genio es laboriosidad". En *Dirección Única*, pág. 18.

Para comenzar, reproduzco aquí la nota que lleva por título “El árbol y el lenguaje”:

“Subí a una explanada y me tumbé bajo un árbol. El árbol era un álamo o un chopo. ¿Por qué no he retenido su familia? Porque mientras miraba el follaje y seguía su movimiento quedó en mí, captado por él de un golpe, el lenguaje que por un instante realizó en mi presencia sus antiquísimas nupcias con él árbol. Las ramas, y el árbol con ellas, se balanceaban cavilosas o se balanceaban rehusándose: las hojas se mostraban complacientes o altaneras; la copa se erizaba contra una áspera corriente de aire, se estremecía ante ella o le hacía frente; el tronco disponía de su buen trozo de suelo sobre el que afincaba; y una hoja arrojaba su sombra sobre otra hoja. Un viento suave hacía música de bodas y enseguida llevó por todo el mundo, como un discurso de imágenes, a los hijos nacidos pronto de ese lecho”.

Releyéndolo, quedo captada a mi vez en este fragmento por una frase: “Porque mientras miraba el follaje y seguía su movimiento quedó en mí, captado por él de un golpe, el lenguaje que por un instante realizó en mi presencia sus antiquísimas nupcias con el árbol”. A pesar de que la sintaxis de la frase me confunde, intento despejar sus términos: follaje —vale decir naturaleza—, observador y lenguaje. En primer lugar, es preciso dejar en claro que ninguno de los tres términos ni es prescindente respecto de los otros dos, ni encuentra en el interior de la frase una ordenación, puesto que ello equivaldría a introducir una noción temporal que dejaría sin efecto lo que la frase consigue magistralmente: ser instantánea y, en consecuencia, abolir la sucesión. Por otra parte, el resultado que la imagen produce es más complejo que el que nos llevaría a ver en el lenguaje algo así como un agente capaz de crear la naturaleza por el solo hecho de nombrarla. La naturaleza existe como existe el lenguaje, pero así como uno no es producto del otro, tampoco están en un mismo nivel; sin embargo, no cesan de contraer en nuestra presencia sus antiquísimas nupcias.

En segundo lugar, recurro al ensayo de Benjamin *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. Allí leo lo siguiente: “La incapacidad de hablar es el gran dolor de la naturaleza (y para redimirla está la vida y la lengua del hombre en la naturaleza (...)) La naturaleza es triste porque es muda. Vive en toda tristeza la más profunda tendencia al silencio, y esto es infinitamente más que incapacidad o mala voluntad para la comunicación”. Precisamente, y esto es lo que nos dice el texto, es el lenguaje quien queda captado por la naturaleza, llamado por ella a decir su tristeza, a conjurar su mudez.

La naturaleza es triste porque es muda. ¿Acaso no es la tristeza la forma extrema de la ausencia de expresión? La tristeza —que es el dolor sin su determinación, sin su lamento— es incomunicable. Por eso, aunque la naturaleza es triste, el lenguaje dice de ella su glorificación y su apogeo. Lenguaje festivo y de nupcias, padre de todas las imágenes, traduce a la naturaleza desflorándola en miles de nombres.

Benjamin actualiza ese gesto en la descripción que sigue a la frase a la que aludíamos al principio. Hace jugar a las palabras descomponiendo al árbol en sus elementos. Pero en vano los adjetiva, los humaniza, los dispone entre verbos arrogantes. Todo este despliegue es inútil y llega con retardo porque las nupcias ya se han realizado y el observador alcanza a atrapar con desvaídas palabras la estela que dejan tras de sí. Confundido por estas voces podrá creer que la fiesta continúa y que de allí en más cierta plenitud es posible y está a su disposición. No advierte que de la fiesta sólo quedan los restos porque el lenguaje, como un esposo infiel en busca de nuevos amores, ha emigrado hacia otro lugar.

En “Amor platónico”, Benjamin distingue el amor matrimonial del amor platónico. El amor matrimonial, o mejor dicho, el matrimonio ya le había servido de punto de reflexión en su ensayo sobre *Las Afinidades Electivas* de Goethe. Allí se pregunta cuáles habrían de ser los presupuestos sobre los cuales el matrimonio se sustenta. Ni la determinación jurídica, ni el propósito teleológico de la perduración en los hijos parecen ser razones atendibles. El matrimonio no resuelve un problema ético ni un problema social, ni siquiera importa que sólo aparente ser “una forma de vida burguesa”. Es la “firmeza de los cónyuges” mucho más que las “aspiraciones de los amantes” la que da contenido a la fidelidad última que el matrimonio exige. Tal como les ocurre a los protagonistas de *La flauta mágica* de Mozart que “no deben atravesar el fuego y el agua para conquistarse recíprocamente, sino para permanecer unidos para siempre”. Pero en su proceso el matrimonio requiere de los esposos que pierdan algo de sí mismos y lo sacrifiquen en el altar matrimonial. La mujer habrá de resignar su apellido por el de su marido y los nombres de cada uno de los cónyuges irán cediendo ante los “apelativos cariñosos” detrás de los que quizás ya nunca reaparezcan.

El matrimonio gobierna al amor en el dominio de lo cotidiano. Su victoria y su fuerza radican no tanto en la posesión como en la conquista privada de las mutuas rivalidades, en la cuota de identidad con la que cada cónyuge paga su participación en el destino común.

Al amor matrimonial, decíamos, opone Benjamin el amor platónico en el futuro que éste guarda para el nombre. Así lo subraya cuando afirma que en él se revela “su único auténtico, único relevante sentido: como amor que no satisface en el nombre su deseo, sino que ama a la amada en su nombre, que en su nombre la posee y en su nombre la mimas. Que guarde intacto, que proteja el nombre de la amada, es la sola expresión verdadera de la tensión, de la inclinación a la lejanía que se llama amor platónico”.

El nombre propio conserva el gesto divino: pura creación que no es fuente de conocimiento porque a sí misma se basta y porque la comprensión no es su mandato. Del nombre procede, dice Benjamin, como de un núcleo incandescente, tanto la existencia de la amada como la obra del amante. Para él, que sin poder explicarse

por qué³, temía la posibilidad cierta de una unión definitiva con Asja Lacis, a quien amaba sin lugar a dudas, el nombre de ésta era como una calle en la que confluyen y de la que irradian miles de accesos. El nombre de Asja Lacis fue algo más que el nombre de la mujer que dejó lejos y con otro hombre, fue el que hizo de Moscú “una fortaleza casi inexpugnable” cuando allí todo se le negaba: el amor, la ciudad, el idioma, y fue el mismo nombre que le permitió pensar Moscú con más claridad desde Berlín que bajo su cielo interminable y en la proximidad de la amada.

También Kafka prefirió preservar el amor al precio de la soledad. Ante la desesperación que la idea del matrimonio hacía surgir en él, en dos oportunidades y no sin escándalo rompió su compromiso con Felice Bauer, justamente porque gracias a ella comprendió la verdad del amor en “el deseo constante de morir, y de seguir resistiendo”⁴. Tal como lo confiesa en sus Diarios, ninguno de sus encuentros fue tan intenso y tan pleno como el ardor que se consuma en sus cartas. Hablar a la amada escribiéndole, era una de las maneras en las que Kafka hacía que el amor jugara a favor de su trabajo. Pero para que su obra se realizara según el designio que le era propio, era necesario que, arrancada por la fuerza del nombre, éste permaneciera en la lejanía y en el silencio. “Naturalmente, dice en una de sus cartas, no podría olvidarte cuando te escribo, puesto que no puedo olvidarte de ninguna manera, pero quisiera de alguna forma, de este vértigo de ensueño sin el que no puedo escribirte, no despertarme por la llamada de tu nombre”⁵.

En la tensión que mantiene al nombre en la lejanía, pero que hace de él el polo de atracción de todas las imágenes, funda el amor platónico su magnífica capacidad de lenguaje. “Nada relaciona al hombre con su lenguaje como el nombre propio”, afirma Benjamin en el ensayo sobre Goethe. En virtud de su existencia —agregamos nosotros— pero necesariamente también en virtud de su olvido, puede el amante trascender los límites de su amor y, reconciliado, reencontrarse con el lenguaje del mundo.

Pero ¿qué ocurre cuando ya no es la naturaleza ni la amada, sino nosotros mismos quienes somos predicados por el lenguaje? En este terreno, nos diría Benjamin, somos hijos de la superstición. Y esto sucede de dos maneras. La primera aparece cada vez que el temor al fracaso nos obliga a silenciar nuestros planes. “Si

3. “Directa o indirectamente son ya tres o cuatro las ocasiones en que me he sustraído a un futuro común: cuando no “huí” con ella, estando en Capri; pero ¿cómo? —me negué a acompañarla, desde Roma, a Asís y a Orvietto—; y cuando en el invierno de 1925 no quise irme con ella a Letonia, y en el invierno no quise comprometerme a esperarla en Berlín (...) Le dije también que si entonces nos hubiéramos ligado el uno al otro, no sabría si ahora no haría ya tiempo que nos habríamos separado”. *Diario de Moscú*, pág. 45.
4. Franz Kafka, Diarios 1910-1913. Ed. Marymar, Buenos Aires, pág. 223.
5. Citado por Maurice Blanchot en *La risa de los dioses*. Madrid, Ed. Taurus, 1976; pág. 244.

pensamos, reflexiona Benjamin, en que casi todos los planes decisivos están vinculados a un nombre, que incluso están atados a él, veremos claramente qué caro sale el placer de pronunciarlo". Temor que recorre varias etapas aunque de ellas sólo percibimos el llamado al silencio como último y único efecto. Así el fracaso será el primer motivo, pero también la necesidad de que tanto nuestros amigos como nuestros enemigos ignoren nuestras debilidades.

La segunda apariencia de la superstición toma la forma de "la fe en las cosas que nos predicán". Quien busca en los procedimientos más usuales y en las formas más difundidas de la magia la revelación de su situación actual o de su futuro, no hace sino exponerse por el sortilegio del nombre a la mera invención. La fascinación que nos produce oír nuestro nombre pronunciado por una voz ajena nos dispone a aceptar sin cuestionamientos lo que sobre él se nos diga, de modo tal que nuestra imagen más íntima, aquella que hemos construido en un lento trabajo de reflexión, pierde nuestro crédito y se diluye en las palabras con las que el adivinador nos define.

"El asunto es así, explica Benjamin: la pretendida imagen interior que de la propia naturaleza llevamos en nosotros mismos es, de un minuto para otro, pura improvisación. Se orienta enteramente, por decirlo así, según las máscaras que le son presentadas. El mundo es un arsenal de esas máscaras. Y sólo el hombre atrofiado, devastado, las busca como un simulacro en su propio interior".

En consecuencia, desde el momento en que nos ponemos al abrigo de lo que nos dicen, no somos más que un pálido producto del discurso ajeno al que nuestra debilidad tomará por norma. La eficacia de ese discurso se revela en el hecho de que lo que tomamos por una maravillosa coincidencia entre nuestra imagen y la que nos ofrecen, no sea más que el triunfo palmario de un lenguaje al que nuestra confianza corona con los atributos de la autoridad. Es en este sentido que Benjamin afirma que "En los usos populares y en los proverbios el hombre prefiere obedecer a lo oscuro, a lo enigmático, y menos, en cambio dejarse predicar por el lenguaje de la sana razón toda la dureza y todo el dolor de la vida".

En más de una oportunidad él se pronuncia en contra de la magia, a favor del lenguaje; toda vez que aquélla requiere, para realizarse, de la acción de algún operador de lenguajes sobre el que se afirma el carácter mediúmnico, de intermediación. Por el contrario, el hombre se rehabilita frente al mundo si, en el instante de su aparición, sabe transformar la fuerza del presagio en el lenguaje de su propia vida y, sin mediaciones, arrebatada al futuro su poder de decisión.

Referencias

Walter Benjamin:

Discursos Interrumpidos I, Madrid, Ed. Taurus, 1982.

Directión única, Madrid, Ed. Alfaguara, 1987.

Diario de Moscú, Madrid, Ed. Taurus, 1980.

“Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres” en *Angelus Novus*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1971.

“Die Wahlverwandtschaften de Goethe” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1970.

Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III, Madrid, Ed. Taurus, 1975.

ANALIA CAPDEVILA
LA FORMA DEL SECRETO

(A propósito de *Los adioses*¹ de Juan Carlos Onetti)

I. El movimiento leve de las manos del hombre sobre la madera del mostrador, las manos sorprendidas en la indecisión de sus movimientos aparentes, capturadas por la mirada del narrador en una variación casi imperceptible. Algo se anuncia en la oscilación de los dedos, algo de la historia del hombre que se apodera de la mirada del narrador y la convierte en *visión*. Porque la *visión* no es la mirada, no es lo que nos deja ver el narrador a través de su mirada, lo que se da a ver mediante y bajo el ángulo de la visión de un testigo privilegiado. (De nada puede dar testimonio el narrador porque en verdad nada ocurre, o lo que es lo mismo, lo que ocurre frente a él no es un hecho sino un acontecimiento².) La *visión* es la mirada tomada por lo que mira, tocada por la imagen que la fascina. Es el punto de atracción de la mirada, semejante al centro del salón hacia el que el narrador, el hombre y la muchacha, uno por vez, dirigen la mirada. Ese lugar en el piso de tierra del almacén en el que el frío se amontona y se hace palpable la mañana de la partida. Habría que pensar *Los adioses* en el instante de ese encuentro entre lo que se impone y la mirada, entre lo que es imposible dejar de ver y la ausencia de distancia necesaria para poder ver. De ese encuentro (imposible) se quiere dejar constancia desde las primeras páginas de la novela: “Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos...”; “quisiera no haberle visto más que las manos...”; “me hubieran bastado [ver] aquellos movimientos [de las manos] sobre la madera...”³.

1. Barcelona, Ed. Bruguera, 1981. Las citas que aparecen en este trabajo pertenecen a esta edición.

2. En el sentido en el que Gilles Deleuze lo conceptualiza en *La lógica del sentido* (Barcelona, Ed. Paidós, 1989)

3. Op. cit.; págs. 33-34.

Desde el comienzo, el narrador se empeña en mostrar a cada instante la existencia y la complejidad de los dramas del hombre en su repercusión en el cuerpo, en “la actuación desinteresada” de las manos, en su “calculada posición” de mirar hacia la sierra, o en la manera particular de encoger los hombros. Como si llegara tarde pero justo a tiempo, la *visión* sorprende el cuerpo del hombre en situación de peligro, justo en el momento (siempre pasado) en el que las actitudes se vuelven gestos (“posturas del cuerpo y del espíritu, que son pliegues o envolturas”⁴). *El gesto es la figuración del movimiento del cuerpo, la determinación de los contornos de la figura que describe el cuerpo en su trayectoria*. Suspendido en ese movimiento, el cuerpo del hombre se presenta como soporte de lo sucedido, pero lo que ya ha sucedido no pertenece al terreno de los hechos. “Nada en sus movimientos, su voz lenta, su paciencia delataba un cambio, la huella de los hechos innegables, las visitas y los adioses”⁵. Y sin embargo, todo ha cambiado.

Es la *visión* la que “presentiza” a los hombres “en momentos plenos de destino”, comportándose como si fuesen “apariciones”⁶. De ese “como si” —que es apariencia sin realidad profunda— los personajes de *Los adioses* parecen deducir casi exclusivamente su existencia. A través de la *visión*, el narrador dispone escénicamente del hombre, de la mujer y de la muchacha. Organiza sus encuentros y separaciones como escenas de un drama representado en el que aparecen con la consistencia corporal propia de los actores dramáticos. Los muestra en la distancia que toman respecto de sí mismos cuando “exhiben” sus actos, “ensayan sonrisas” o “fingen” con la mirada y con la voz “extrañas complicidades”. El cuerpo se vuelve un “delegado de sí mismo”, del propósito en el que se ha convertido. (Curiosa simulación a la que no pueden sustraerse ni siquiera la Reina y el enfermero, quienes, porque no tienen nada que ocultar, fingen estar fingiendo: “alguno de ellos supuso que agregaban algo si se citaban en la siesta en el almacén, si fingían (...) no conocerse, si se saludaban con breves cabezadas y fraguaban miserables pretextos para reunirse en una mesa y cuchichear”⁷.)

Sin duda es la *presencia de la muerte* la que provoca el desdoblamiento y la fisura. No “la idea de la muerte”, con la que se puede con-vivir a condición de mantenerla en el olvido (“el hombre pensaba admirado en la facilidad de los demás para espantarse de la muerte, para odiarla, para creer en escamoteos, para vivir sin

4. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: “Tres novelas cortas; o ‘¿Qué ha pasado?’”, en *Mil mesetas*, Valencia, Ed. Pre-textos, 1988; pág. 198.
5. Op. cit.; pág. 101.
6. Benjamin, Walter: “Una saga del fuego y la avaricia”, en *Iluminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus, 1980; págs. 118-119.
7. Op. cit.; pág. 112.

ella"), sino la proximidad de la muerte. A ella se debe ciertamente "la clase de susto que el hombre mostraba en los ojos y los movimientos de las manos"⁸.

La *visión* —y no la mirada— está en el origen del saber del narrador acerca de la vida del hombre. Se trata de un saber acerca de "una historia de vida" comprendida como tal entre un pasado que aún no se decide —"porque ni siquiera los pasados pueden conservarse inmutables"⁹— y un futuro incierto pero verdadero: la muerte. La *visión* del narrador se mantiene en el ejercicio de sus dos poderes, el de la *adivinación* de un tiempo anterior a la fecha del diagnóstico y el de la *profecía*, que es pre-visión del futuro ("no está perdido. Y sin embargo, no se va a curar"). Todo lo que sabe el narrador es lo que se le hace presente en la *visión*. No necesita mirar a la muchacha para ver su cara (anticipada en el perfil del hombre), y es en la expresión de su cara que puede predecir su vida futura. No hay en la *visión* posibilidad de equívoco, ni siquiera por los "agregados" y "modificaciones" que para la historia asegura haber buscado el narrador. Habría que preguntarse, entonces, acerca de la impresión de verdad que provoca en *Los adioses* la voz narrativa prescindiendo de la interrogación sobre los límites de la fabulación del narrador (lo que ve, lo que le cuentan, lo que imagina). De algún modo, lo que se narra bien podría ser una proyección de la fantasía del que narra. Pero no es en este plano —en el que "lo probado" y "lo improbable" no dejan de excluirse— donde debemos situarnos si queremos responder a la pregunta.

En *Los adioses*, la verdad (la sugestión de un efecto de verdad) obedece al movimiento de la revelación, al ritmo que ese movimiento le impone a la prosa. Y la revelación es la manifestación de un secreto como tal en la voz narrativa. Es necesario mantenerse en ese impulso hacia la develación de una verdad, ante lo que permanece oculto, afirmando sus contornos sin llegar a franquearlos¹⁰. Si es allí

8. Idem; pág. 63.

9. Idem; pág. 41.

10. Según el diccionario, "revelar" es manifestar un secreto, pero también hacer visible una imagen. Podríamos hacer jugar para el narrador las dos acepciones del término. Siempre más allá de los "sentidos obvios", presumiendo en el origen de las cosas un misterio; pero también un poco más acá de la develación definitiva, descubriendo el secreto en imagen. Así, "el misterio que puede sospecharse en la vida del dueño de El Pedregal", "su amor excesivo por los caballos", se hace presente convertido en imagen en el incidente con la potranca: "el cuerpo gigantesco del gringo, torcido, apoyado en un bastón", "el empecinamiento del hombre", seguro del remate inútil contra la cabeza nerviosa del animal, contra el ojo azorado". Op. cit.; pág. 95.

donde la novela encuentra su propia ley de la necesidad —entendida por Blanchot como el resultado del “movimiento de progresión de la escritura” por el que el relato busca y descubre al mismo tiempo “el espacio de su ”cumplimiento”¹¹—, tanto la confesión del narrador como la evidencia del equívoco que comparte con el pueblo son momentos de desvío respecto de la ley. Mucho más que de la constatación de los descubrimientos —“supe de pronto”, “comprendí entonces”, “desde aquel momento yo sabía”— la verdad de la novela se desprende de “la profundización de los hallazgos” (Deleuze), a veces convertida en impulso de precisión en el interior de la frase (dice el narrador sobre el hombre: “*No es que crea imposible curarse, sino que no cree en el valor, en la trascendencia de curarse*”; o sobre la muchacha: “*continué viéndola y aún la recuerdo... no paciente, sino desprovista de la comprensión de la paciencia*” (el subrayado es nuestro)¹²).

II. *La forma del secreto* resulta en *Los adioses* de una variación casi imperceptible en el *tono* de la narración. Definida como el centro a partir del cual se organiza el relato, la voz narrativa se constituye en relación al secreto, entre la *reticencia* y el *énfasis*. Entre el deseo de mantener en secreto una verdad de la que aún se desconoce el nombre, y la insistencia puesta en la revelación, siempre más acá del límite final del descubrimiento. *Los adioses* comienza justo cuando una revelación se insinúa como promesa —en el movimiento de las manos del hombre tomado por la mirada del narrador. Lo que entonces se nos confía se reserva (y nos preserva) en situación de peligro. Fidelidad de la narración al misterio, no al enigma de la historia.

Atraído por la narración, perseguido por el narrador, el secreto en *Los adioses* es la forma bajo la que se nos presenta la vida del hombre y no —como se ha creído— algún acontecimiento oscuro de la historia de su vida. El equívoco está promovido quizás en la misma novela por las dos alusiones que en ella se hacen al título. Una se refiere al tono (“Alguien tenía la ventana abierta en el primer piso del hotel; estaban bailando, se reían y las voces bajaban bruscamente hasta un tono de adioses, de confidencias concluyentes...”), la otra a los acontecimientos relatos en la historia (“Nada [en los movimientos del hombre], su voz lenta, su paciencia

11. Cfr. mi artículo “Blanchot y la novela”, en *Paradoxa*, Año II, Nº 2, Rosario, 1987; pág. 95.

12. Op. cit.; págs. 36 y 110 respectivamente. Otro es el saber que circula en el chisme (para este aspecto, cfr. Molloy, Silvia: “El relato como mercancía: *Los adioses* de Juan Carlos Onetti”, en *Hispanamérica*, Año VII, Nº 23-24, 1979). Allí se pasa de lo que se ve a lo que es posible inferir, y de allí a lo que se puede inventar sin llegar a contrariar lo que parece evidente. En los viajes de regreso al pueblo, Andrade —el de la oficina de alquileres— repasa lo que acaba de ver en la casa de la sierra, piensa en lo que es admisible deducir y finalmente decide acerca de lo que puede contar y mentir.

delataba un cambio, la huella de los hechos innegables, las visitas y los adioses")¹³. Para nosotros se trata de una cuestión de tono, del *modo* particular que adquiere la narración, más bien que de algún hecho en ella relatado. Por eso la confesión del narrador, como un cambio en la tonalidad de la prosa, es el olvido de la ley de la necesidad de la novela: "y de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto"¹⁴. Frente a la muchacha, o mejor, frente al gesto que es la sonrisa desafiante de la muchacha, se le revela al narrador demasiado sentido, el de la historia de su vida. Sentido que hubiera sido mejor "escuchar" en las resonancias que adquiere la voz en el momento de la confesión, semejante a ese "tono de confidencias concluyentes" que bajan a nosotros desde una ventana.

III. La *visión* del narrador convierte la vida del hombre en "historia de vida", y a ésta en sucesión de imágenes. La "clave de la vida" del hombre, la totalidad de la historia de su vida se cifra en el acontecimiento de esas "apariciones". De pie en la penumbra del almacén, acodado en el extremo más sombrío del mostrador, vuelta la cara hacia afuera; sentado junto a la ventana del salón, torciendo la cabeza hacia la indiferencia de la sierra. En la habitación del hotel, tirado en la cama con los ojos enceguecidos en el techo, o mucho antes, en la otra habitación sombría, rodeado de recuerdos y trofeos. Y luego en la galería de la casa de la sierra, repitiendo el perfil hacia el paraje cortado casi rectamente por el río. En cada una de las visiones y en la sucesión de todas ellas parece estar contenido el secreto del hombre. O más precisamente: la manifestación del secreto es esa sucesión de imágenes y cada una de ellas. Hay una sin embargo que se impone a la imaginación del narrador, atrayendo sobre sí el poder de la revelación. Tres veces imagina el narrador el viaje del hombre y la muchacha hacia la casa de las portuguesas; una y otra vez *se le hace presente* la escena en imagen: "Se fueron caminando en la noche y subieron la sierra, él con la valija de la muchacha y tomándole una mano para guiarla medio paso adelante..." Todo lo que el narrador puede pensar de ellos y para ellos es "el trabajoso viaje en la oscuridad, tomados de la mano, silenciosos, [el hombre] un poco adelantado, advirtiéndole [a la muchacha] los peligros con la presión de los dedos, la ancha espalda doblada como para disimular el esfuerzo de arrastrarla, las cabezas inclinadas hacia el suelo desparejo e invisible..." No puede verlos de otra manera que "andando cabizbajos a través y hacia arriba de una noche en suspen-

13. Op. cit.; pág. 87 y 101 respectivamente.

14. Op. cit.; pág. 108.

so”¹⁵. La visión del narrador mantiene en el suspenso de la repetición los cuerpos del hombre y la muchacha, suspenso que es también el de la noche oscura. Como si en la forma de tomarse las manos, o en la inclinación de las cabezas se cifrara el secreto de lo que los une, justo en el intersticio entre el gesto y lo que significa, nunca del todo disponible como recuerdo.

El secreto de la vida del hombre —“la clave de la historia de su vida”— es la forma por la que en ella algo se cifra como secreto (“no un dato en el pasado”, sino lo no atribuible de ¿qué ha pasado?”¹⁶). El “otro remordimiento”, tal vez, del que la historia del partido de básquetbol es sólo un pálido sustituto. Lo que desde el principio el hombre exhibe “sin saberlo o sin posibilidad de disimularlo”. “Lo que yo había descubierto —dice el narrador— la primera vez que entró en el almacén”. No el contenido de lo oculto sino el contorno (mucho más secreto) de lo que se mantiene oculto. “[El hombre] no tenía más que *eso* y no quiso compartirlo”¹⁷.

NORA AVARO

EL HEROE DE LAS MUJERES

El sueño que Nicolás Verona y el ingeniero Lartigue tuvieron en la noche de un año llovedor (el 41 o el 42) en la tapera de Bruno fue sueño sospechoso de realidad. Algo en él —una certeza común a ambos soñadores y la ausencia ineludible de Laura— hizo de lo ocurrido un relato que, mezclado definitivamente a la vida, deparó a su narrador el privilegio de una historia verdadera.

Con impaciencia, y porque sabe desde siempre que aquella noche lo espera, el narrador de “El héroe de las mujeres”¹ apura, a poco de comenzado su cuento, algunas explicaciones destinadas a justificarlo. Sin embargo, no es su voz la que allí se escucha, no es la que delegada de un “nosotros” lugareño nos ha iniciado en el relato que hemos elegido leer. Otra voz, que identificamos ya porque la tradición

15. Op. cit.; págs. 89 a 91.

16. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: Op. cit.; pág. 202.

17. Op. cit.; pág. 157 (el subrayado es nuestro).

1. Bioy Casares, Adolfo: “El héroe de las mujeres” en *El héroe de las mujeres*, Barcelona, Seix Barral, 1985. Todas las citas corresponden a esta edición.

literaria nos ha enseñado a reconocerla como la de Bioy Casares y que permanece extraña a ese paraje perdido y aislado por los continuos aguaceros; otra voz, decíamos, irrumpe para declarar el abandono de las facilidades de la literatura fantástica: “Aún a los narradores de relatos fantásticos les llega la hora de entender que la primera obligación del escritor consiste en conmemorar unos pocos sucesos, unos pocos parajes y, más que nada, a las pocas personas que el destino mezcló definitivamente a su vida o siquiera a sus recuerdos. ¡Al diablo las Islas del Diablo, la alquimia sensorial, la máquina del tiempo y los mágicos prodigios! nos decimos, para volcarnos con impaciencia en una región, en un pago, en un entrañable partido del sur de Buenos Aires”². Como el ingeniero Lartigue que perturba al auditorio incrédulo de la paisanada con sus teorías acerca del tiempo y de las mujeres, la voz del autor—de la imagen que del autor tenemos—produce el efecto de una invasión. El relato, hasta entonces, estaba certeramente aislado por las inundaciones: nadie llegaba, ni “los viajeros de comercio”; pero de pronto, como si algo ya hubiese pasado, como si esa voz tomara la forma de otro suceso, una digresión que pretende responder a la pregunta ¿cómo narrar? se deja escuchar. Esa palabra extranjera (que ya no volverá a aparecer porque no es de este mundo) produce una “grieta en la imperturbable realidad”. Si alguien pudo llegar hasta allí, ahora es posible también que alguien pueda irse. La voz del autor es como el arribo de Lartigue y sus molestas argumentaciones, es sólo el eco degradado de la presencia del ingeniero en ese pago perdido del sur de Buenos Aires del que Laura, en una noche del año llovedor, se fue.

Una historia verdadera que pertenece a la memoria y no a la invención da a su relato una forma respetuosa de la cadencia del recuerdo. Algo ha ocurrido (un sueño compartido, la ilusión de un tigre) y el presente de la narración se deja fascinar³ (y sólo así encuentra su *tono*) por las imágenes del pasado. “Diríase que fue ayer pero

2. Cfr. También lo que Bioy afirma en “Lo novelesco y la novia del hereje” en *La otra aventura*, Buenos Aires, Emecé, 1983. “A veces me pregunto si lectores de mañana no se lamentarán de que algunos de nosotros hayamos abrumado nuestros relatos con juegos, con el tiempo y con máquinas fantásticas y más o menos policiales” y agrega más adelante “en la voz del autor, que oímos en las pausas del relato, en las observaciones y en las reflexiones, hay siempre algo único y aún (porque cada hombre es mortal) divino”.
3. La fascinación puede abolir el tiempo en tanto acerca, por un movimiento de atracción, aquello que sin embargo permanece lejano.

transcurrieron desde entonces más de veinte años”. Lo que tuvo su lugar está cerca —afirma el narrador—. Para él, que confía en su recuerdo más que en los pormenores fantásticos, los años han transcurrido apenas. Sabe, como Lartigue lo supo en sus libros que “el tiempo no dura siempre lo mismo” y que en esta ocasión veinte años son casi nada⁴. Una atracción ineludible (como la ausencia de Laura), que da origen al movimiento de la narración, transforma toda espera en perentoria. Un misterio que es parte de la realidad y no de la fantasía hace de lo ocurrido en un ayer remoto una presencia insalvable, actual: ya es hora de contar —parece afirmar el narrador— porque reconoce, como Verona, que sólo una cosa no hay. Es el olvido.

La historia que todavía no se nos cuenta, sin embargo, ya ha comenzado. Tenemos noticia de la lluvia sucediéndose, innumerable; de la cavilada tristeza de la paisanada frente al invierno por venir; de la presencia del ingeniero Lartigue que a poco de llegado diserta, sin inhibiciones, en la tertulia lugareña. Sabemos que alguien —que aún no tiene nombre y que se llamará Nicolás Verona— sueña con Laura; sabemos también que sólo así puede recordarla como fue: “nítida”. El tigre aún es sólo una promesa narrativa (“Para contar con orden lo que pasó debo empezar por Laura, por Verona, por el ingeniero y por el tigre”) y Laura un personaje que requiere para sí un libro y el olvido o una descripción que se atenga sólo a lo “indispensable” para poder recordar el “resto”. Nicolás Verona y Lartigue en cambio aparecerán delineados en sus diferencias. Verona es radical, “dirigente opositor de reconocida autoridad”; Lartigue, conservador. El uno hombre formado en las convicciones de *Civilización y Barbarie*; el otro amante de “lecturas estrafalarias”, base de sus continuas explicaciones acerca de la “relatividad de las cosas de este mundo”. Verona hombre mayor, antiguo vecino de la zona, redactor de discursos políticos; Lartigue mocito reciénvenido, blanco de las burlas de los hombres del lugar, acostumbrado a apuntar sus sueños. La amistad acerca, sin embargo, a los dos personajes: el descubrimiento de un amor común por las cintas de cowboys surgido al calor de charlas compartidas y la convicción —masculina— de que el héroe de las películas es siempre uno, el que huye con la heroína.

Pero aún no es todo. El tigre, del orden de la fama o el mito, y Laura, una razón íntima y feliz, se resisten a los detalles del narrador. Resistirán incluso cuando la

4. La afirmación de Lartigue encuentra otra de las pruebas de su veracidad en la experiencia “de un farmacéutico llamado Coria”. Esta experiencia se narra en “Lo desconocido atrae a la juventud”, relato incluido en *El héroe de las mujeres*. Allí el protagonista duerme una noche durante dos noches y tres días. A causa del apetito, la fecha del diario y la noticia policial que informa que no ha estado donde debería, descubre que el tiempo que ha pasado es mucho mayor que el que ha creído dormir. Su descanso no ha durado lo mismo. Dice Lartigue: “El tiempo no dura siempre lo mismo. Una noche puede ser más corta o más larga que otra noche de igual número de horas. El que no me crea, que se lo pregunte a un farmacéutico de apellido Coria, que vive en el Rosario”

forma de la leyenda (su verdad esencial y sus errores accidentales) se adueñe del relato para intentar recuperar la dificultad de lo real (su profunda grieta).

Aún no es todo, pero algo ya ha pasado. Por la casa de ramos generales de Bassano o por el almacén de Constancio el tigre merodea. Anticipándose a la narración la voz de alguien que no hemos llegado a escuchar (acaso la de un paisano provocado por la nostalgia o por la burla) ha invocado su parca presencia atrayéndolo al espacio de la conversada tertulia. Desde antes y afuera, limitado por la discreción del relato que se empeña en marginarlo, el tigre merodea (y quizás sólo sea esa la forma de su existencia). Antes, aún antes de que Verona entre buscando esa pechera que ha dejado de fabricarse, algo leve como una palabra a medias escuchada ya ha pasado. Así “rechazando la necesidad de decirlo todo” (Blanchot) la historia se ha dado su comienzo.

Se tiende la trampa y “las víctimas no dejan que las salven”. Lartigue perora en la tertulia y “llevado por el romántico que tiene adentro” se deja tentar por la posibilidad de un tigre (sabemos ya que “lo desconocido atrae a la juventud”). Se habla del tigre, alguien lo ha visto cerca de la tapera de Bruno, otro “en algún punto de esos pajonales”. Se habla, también, de Bruno: don Nicolás lo recuerda claramente; como si aún lo viera, como si Bruno estuviera en la tertulia o apenas un momento antes se hubiera retirado (y no allá por el año 8), con esa claridad don Nicolás lo recuerda: “Jugador y pleiteador, pendenciero y mujeriego, en realidad era un vecino fastidioso”. Se tiende la trampa: Verona motivado por el espíritu de época que enfrenta a los nativos con el forastero propicia la ocasión del engaño. Poder regocijarse como antes con el mayordomo del Quemado que cazaba patos en la laguna, ridículo; ahora, con el presuntuoso ingeniero esperando ilusionado en la tapera de Bruno que un tigre que no acaba de existir se *apersone*. Una burla mezquina que ocupe por un tiempo el tiempo interminable de las lluvias.

La literatura gusta de los secretos, de las complicaciones; suele aprovecharse de los errores para tramar sus historias y no olvida: tiene la forma del rencor. Afuera quizá haya otros mundos, menos minuciosos y por eso más tolerables. Pero aquí, en la literatura, un tigre merodea, anacrónico. Porque “sería lindo que existiera” su modo aún no es el de la amenaza sino el de la promesa.⁵ Así, como en un juego de niños, complicados por la insistencia de Lartigue, Laura —que trata de reparar un error indigno— y Nicolás Verona —que no cree, que no termina de creer en esa “payasada” de la que ha sido artífice—; como jugando, decíamos, un juego infantil,

5. La promesa, la amenaza y la espera son formas presentes del futuro. Algo que todavía no ocurre se anuncia en el presente como posibilidad. Este vaticinio tiene en “El héroe de las mujeres” tres modos diferentes que irán desviando el curso del relato. La promesa de la existencia del tigre, un hallazgo lanzado hacia el futuro; la amenaza de que el tigre aparezca; y la espera de Nicolás Verona, la esperanza de que Laura regrese.

irresponsable, el ingeniero, Laura y Verona acuden a “la aventura y el infortunio”. Afuera quizá haya otros mundos pero aquí, en la literatura, un sueño compartido, un sueño verdadero que tiene las rarezas y la incoherencia de los sueños, un sueño que es un tigre, que es Bruno pero que es un tigre, ocurre.

Quizá podamos aventurar las causas del temor a la noche. Una de ellas podría ser el insomnio, la imposibilidad de dormir; otra la ocasión del sueño, la amenaza de que ya dormidos algo, incontrolable, suceda. En esta noche, la que el relato tiene para sí, una del 41 o del 42 en la tapera de Bruno⁶, el ingeniero Lartigue prevé un largo desvelo. “Por prudencia y para evitar sustos y desgracias” él y Nicolás Verona han decidido la existencia del tigre; prefieren a la sorpresa la confirmación. El tigre que aún no se manifiesta, sin embargo promete su irrupción; acecha y merodea alrededor de aquello que lo atrae. Ya que alguien lo espera —alguien espera que una ilusión se *realice*— se demora, “pone tiempo a su darse” (Barthes). “En un momento como este —comenta Lartigue en un momento— en cualquier parte podría haber un tigre. Un tigre al acecho⁷”. En cualquier parte, pero siempre en los márgenes que el relato le impone⁷, inminente, a punto de regresar al lugar en que alguna vez fue visto (su morada), el tigre merodea. Pero una alteración se ha anticipado, el tigre, una promesa curiosa, se ha transformado en “fiera”, es ahora el peligro de una amenaza; el juego de Nicolás Verona, Laura y Lartigue ha dejado de ser un pasatiempo infantil para devenir osadía; en la aventura ya se vislumbra el infortunio. Algo ha variado en el relato y la imagen de ese tigre que todavía no es, se anuncia de modo diferente. Entre lo que se espera y lo que ocurrirá se abre una grieta que da forma al suceso de la narración, un punto de llegada pero, sobre todo, un punto de partida. Allí, Lartigue, sin saber que no es el único propietario de sus sueños, sueña. “Soñaba con el tigre. Es claro que el tigre, como ocurre en los sueños, no era exactamente un tigre, ni la casa era exactamente esa casa: en el sueño podía ver desde su cuarto, la espectacular irrupción del tigre en el dormitorio de Verona y la señora”. Pero es a la manera del presagio que se le presenta a Lartigue lo que acaba de ocurrir. Anacrónico respecto de su propio sueño sospecha que ese copioso silencio que ahora lo circunda es el rastro que ha dejado —en la realidad— la sorpresiva aparición del tigre. Un presagio que funciona, paradójicamente, como efecto de lo que ha pasado, dirige hacia el futuro la resolución de lo que en sueños se ha manifestado misteriosamente (“algo raro, como un indicio de que algo raro estaba pasando (...) un presagio, quizá (...) una corazonada horrible”).

6. En la “tapera del tigre” dirá el narrador en un momento en que la confusión aún no tiene consecuencias en la historia. Este *error* que entredice la *verdad* deviene, con el avance del relato, significativo: se transforma en indicio.
7. El tigre hasta ahora es sólo el comentario de su existencia.

Como si se abriera una grieta, como si la forma de este mundo también contara con un túnel que acerca lo que sin embargo permanece distante⁸, la confianza en la diferenciación de dos órdenes —el del sueño, el de la realidad— se perturba. Una presencia exigua, como sólo los sueños pueden ofrecerla —la visión de un tigre que es Bruno, que recuerda un cowboys de la cinematografía—, y la ausencia inevitable de Laura se combinan para ocasionar la moraleja del relato. Seguramente es una voz femenina, de entre las voces masculinas que hablan en la narración, la que mejor puede enunciarla: “El héroe de las mujeres —observó Laura— no siempre es el héroe de los hombres”. Recién ahora Verona y Lartigue lo sospechan. El diálogo que mantienen a campo abierto (y luego con Baroffio) cuando ya está amaneciendo, los muestra como a esos interlocutores que al hablar sólo confirman la información que ya poseen; como si antes hubieran asistido por separado a los hechos que ahora comentan, cada palabra funciona no como primera noticia sino como comprobación; cada pregunta busca una ratificación: eso, que aún no creemos, pasó. Así, la certeza de que lo que allí han ido a buscar se ha presentado se debilita para dar paso a una incertidumbre mayor motivada por el impacto de una sorpresa desgraciada. La promesa del tigre convertida en amenaza y luego en mal presagio ha desviado el curso del relato produciendo un golpe de efecto imprevisto: Laura partió con Bruno (con el tigre) porque para ella éste y no otro ha resultado el héroe de la historia.

Porque sabe de la importancia de los sueños —y también de su fugacidad—, porque se olvidan pronto, pronto desaparecen, Lartigue acostumbra anotarlos al despertar. Retrasado en el relato, funcionando como respuesta a lo que ha pasado, el relato del sueño que aquí interesa aparece cuando “el caso quedó archivado”. En el cuaderno Bachiller del ingeniero, Verona lee: “Por la ventana entró, deslizándose, el tigre. Cuando me recobré de mi turbación, vi cómo se iba con Laura. Se la llevaba tomada de la cintura. Su aspecto coincidía con las descripciones que nos hizo don Nicolás. *Bruno* era un hombre alto, de rasgos regulares, con una mirada repelente, porque expresaba maldad, que me trajo a la memoria villanos de películas de cowboys. Noté que llevaba uno de esos famosos chalecos de fantasía, con un bordado en ramas de laurel”⁹. El relato del sueño de Lartigue es, para Verona, testimonio de que él no ha soñado, de que eso que pasó, pasó realmente. Con un exceso de confianza (exceso que tampoco nos asombra), don Nicolás cree en la realidad del sueño porque se resiste a creer que los haya compartido: “Un sueño, ingeniero, —afirma— es una de las poquísimas cosas que podemos llamar nuestras.

8. Cfr. “De la forma del mundo” en *El héroe de las mujeres*, ed. cit.

9. Como deslizándose también, la confusión de nombres aparece en el relato del sueño de Lartigue. Por medio de un desliz, el soñador, “sin encontrarlo asombroso, señala el cambio que se opera en el sueño: “un tigre al rato es un ser humano”. El subrayado es nuestro.

Hasta ahora no oí hablar de sueños compartidos”. El relato que acaba de leer es, para él, la prueba del abandono del que ha sido víctima. Nada más real que la ausencia de Laura. Nada, tampoco, más misterioso. Pero es justamente el misterio de una presencia incierta —la de un tigre— la que ha movilizado a estos personajes y con ellos a la narración. Quizá esa incertidumbre encuentra ahora su verdadera intensidad.

El diálogo de estos dos hombres disímiles termina y con él termina también “El héroe de las mujeres”; pero antes, mucho antes, cuando la narración (y no la historia) comenzaba, alguien —que se llamaría Nicolás Verona— comprendía que “el tiempo no dura siempre lo mismo” y que un sueño —más eficaz que el recuerdo— podía traer a Laura “nítida como si la hubiera mirado un rato antes, y por cierto muy real”. Acaso comprendiera entonces, que la ocasión del regreso de la mujer que amaba, como la de su partida, era la del sueño. Sus últimas palabras, las últimas también del relato, dicen esa esperanza: “Como se fue, puede volver”.

En uno de los fragmentos de *Guirnaldas con amores* titulado “Viajes” Bioy afirma que “cuando viajamos el presente no logra su plena realidad, es casi un pasado, casi una anécdota, por eso es nostálgico y también —agrega— feliz”¹⁰. A la manera de un viaje está hecho “El héroe de las mujeres”, de su melancolía pero no de su felicidad. Si “vistos desde la hora presente” Lartigue y Verona “parecen figuras de otro tiempo”, ese otro tiempo no es ni siquiera el pasado, es casi el pasado o, mejor, la forma del pasado en el presente: tiempo de recuerdo. De la cadencia del viaje está hecho el relato de esa noche perdida (tan perdida como Laura) que no logra su plena realidad: es apenas presente, apenas un pasado. Algo ha ocurrido, casi una anécdota, pero eso insiste aún y ese sutil anacronismo produce una grieta imperturbable que hace posible otro tiempo: tiempo de la ausencia. Laura se fue en el pasado pero aún hoy, en el presente, su partida no deja de ocurrir, sucede porque no hay olvido.

Atrapado entre la insistencia de una historia que regresa¹¹ y la distancia que le impone a esa historia para poder contar; distante pero cercano de lo ocurrido, persistiendo en esa dificultad temporal, el narrador de “El héroe de las mujeres” encuentra el *tono* de su relato. Una voz que a veces repite la manera de Lartigue (Lartigue, tan extraño a sus teorías, puede exponerlas sin inquietud) y otras se confunde con la palabra de Verona (Verona, víctima de la historia, enfatiza la experiencia de una ausencia); una voz que habla en un tiempo vacilante atravesado

10. Bioy Casares, *Guirnaldas con amores*. Bs. As. Emecé, 1959.

11. “Siempre supe que alguna vez contaría la historia que están leyendo” afirma el narrador.

por el paso del tiempo, para encontrar en su relato la *verdad* de la leyenda: la infinita repetición de un misterio.

Abril de 1991

Referencias bibliográficas

- Avaro, Nora: "El hábito de las sombras" en *Paradoxa* N° 4/5. Rosario, diciembre de 1990.
- Barthes, Roland: "La espera" en *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1987.
- Bioy Casares, Adolfo: "Lo novelesco y la novia del hereje" en *La otra aventura*. Buenos Aires, Emecé, 1983.
- Guirnaldas con amores*. Bs. As., Emecé, 1959.
- "De la forma del mundo". "Lo desconocido atrae a la juventud" en *El héroe de las mujeres*. Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Blanchot, Maurice: "Otra vuelta de tuerca" en *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1969.
- "Soñar, escribir" en *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus, 1976.
- Borges, Jorge Luis: "Nathaniel Hawthorne". "La forma de una leyenda" en *Otras Inquisiciones en Obras Completas*. Bs. As., Emecé, 1983.
- "Everness" en *El otro, el mismo* en Idem.
- Capdevila, Analía: "Apuntes sobre la novela corta" en *Boletín N° 1*. Publicación del Grupo de estudios de Teoría Literaria. Rosario, 1991.
- Deleuze y Guattari: "Tres novelas cortas o '¿qué ha pasado?'" en *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos, 1988.

JUAN PABLO DABOVE - JUDITH PODLUBNE

BORGES: LA TRADICION, EL POEMA*

I

A pesar de su brevedad, el título del ensayo que nos ocupa: "El escritor argentino y la tradición"¹ adelanta por lo menos tres afirmaciones: hay un modo

*. Trabajo presentado en el Seminario "Borges: literatura e ironía", dictado por Alberto Giordano en la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R. en 1990.

1. Borges, Jorge Luis: "El escritor argentino y la tradición", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

argentino de ser escritor, hay una tradición, hay entre ambos la certeza de una relación. Porque creemos conocer cuál es la función del título, leemos en él el sentido anticipado de aquello que nombra.

Desde el comienzo, Borges se ubica —tal como la nota a pie de página lo señala: “Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores”— en el lugar del catedrático que dispuesto a desarrollar su exposición la presenta en el título. Este programa, sin dudas, nos sitúa: puesto que asistimos a la lectura de una clase, somos el lector interesado a quien Borges tiene algo que enseñar. Hasta aquí, los lugares que el ensayo decide son indiscutiblemente clásicos y su intención, marcadamente escolar. Escuchemos pues, lo que Borges expone: “Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema”.²

¿Qué ha ocurrido entonces? Aquello que el título aseguraba aparece ahora, apenas iniciada la exposición, desplazado. Como si éste no le perteneciera, como si, por impropio, fuese ajeno al ensayo que nombra, o lo que es aún más significativo, como si entre él y el ensayo mismo se abriese una fisura por la cual se pierden todas las garantías iniciales. Sin consideración alguna hacia su lector, Borges demora su exposición en el tema que la motiva. ¿Cuál es el efecto que esta demora produce?, ¿cuál, el propósito que la determina? ¿Diríamos, sin más, que se limita tan sólo a proponer lo contrario de lo que en principio parecía? Dispuesto a recursos más sutiles que el simple enfrentamiento, el retardo en que se entretiene delimita una diferencia, para nosotros, esencial. Doble es la importancia de esta diferencia porque dos son los alcances que le reconocemos. Por un lado, Borges se distancia del académico que, sujeto a las exigencias del orden expositivo, está impedido de suspender su discurso donde se le ocurre, esto es, ahí donde algo inesperado ocurre, ahí donde la ocurrencia tiene lugar. No duda en producir un rodeo, en tomarse el tiempo y la libertad de un desvío que le permita volver sobre lo dicho no para reproducirlo en la homogeneidad del habla pedagógica, sino, antes bien, para interrogarlo. Por un camino oblicuo, y apuntando cierto “escepticismo” declarado como fuerza impulsora de su lectura, Borges encuentra la ocasión de cuestionar las evidencias que componen el tema que lo convoca. El problema de la tradición —advirtámoslo— ha sido siempre un problema cierto: la afirmación de un vínculo de fidelidad con alguna esencia privilegiada. Por otro lado, la demora provoca que el lector interesado, que en principio el ensayo parecía determinar para sí, no pueda menos que desconcertarse ante la vacilación del tema anunciado. Si nadie enseña (¿cómo enseñar lo que ya no es una evidencia?) tampoco nadie aprende. Con el fracaso de este proyecto en el cual los imperativos de cierta eficacia pedagógica

resguardaban a la tradición de una puesta en conflicto, Borges abandona las certezas que el título prometía y, poco cuidadoso de nosotros, sus lectores, nos abandona con ellas. No hay entonces un lugar desde donde leer las burlas de Borges. Hay, sí, lectores burlados.

Ahora bien: ¿qué sentido otorgarle, en tal caso, a las consideraciones que este escritor de “dudosa filiación argentina” realiza respecto de nuestra tradición? “Creo que nos enfrenta —dice— un tema retórico apto para desarrollos patéticos, más que una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un pseudoproblema”³. Si nos atuviéramos exclusivamente a los términos en que esta afirmación se formula podríamos legítimamente suponer que la relación problemática entre el escritor argentino y la tradición queda abruptamente interrumpida. Creemos, no obstante, que decidiendo por tal perspectiva acabaríamos tan sólo por distanciarnos de la complejidad con que el problema se presenta. Porque se trata de un ensayo, es preciso detenerse no sólo en lo que dice sino también, y especialmente, en lo que la fuerza de su decir provoca. Como un modo —interesado— de justificar la desmesurada afirmación que transcribíamos, Borges elige “considerar los planteos y soluciones más corrientes” que sobre el problema se han ofrecido. Debiéramos atender, cuidadosamente, a las consecuencias que la aparente ingenuidad de este gesto comporta. Tras el pretendido interés examinador —propio del académico pero no del ensayista— se oculta una voluntad aún más comprometida: amparado en el pretexto de revisar viejos argumentos, Borges encuentra la ocasión propicia para desplegar su propia argumentación. Es en la polémica con las soluciones autorizadas donde habita el recurso más apropiado para dejar oír su voz. De allí que sus reflexiones adquieran profundidad de la habilidad con que penetra los argumentos establecidos, y no tanto del modo en que los reduce a otra cosa. Si bien la intensidad de la polémica no es siempre la misma, ni la forma en que se desarrolla, siempre idéntica, es innegable que su fuerza compromete gran parte del ensayo. De momento, nos interesa detenernos en la disputa que Borges entabla con la posición que reconoce, en la poesía gauchesca, los orígenes de nuestra tradición. Los nombres convocados son, como era de esperarse, el de Leopoldo Lugones, de quien se ocupa extensamente en el libro que le dedica, y el de Ricardo Rojas. Se trata, más específicamente, de releer la polémica que se entabla con este último; no sólo porque el modo en que se desenvuelve es admirable, sino también, y principalmente, porque su desarrollo nos acerca a consideraciones importantes.

En una lectura minuciosa de la *Historia de la literatura argentina* —a juzgar por los efectos que produce— Borges identifica, en lo que es casi un lugar común de las conclusiones de Rojas, un “hábil error”: el de derivar la poesía de los

gauchescos de los payadores. Reconocido el error, reconstruye la intención a condición de la cual debió haberse producido: "...se ve que Rojas —acusa Borges— para dar raíz popular a la poesía de los gauchescos, que empieza con Hidalgo y culmina con Hernández, la presenta como una continuación o derivación de la de los gauchos..."⁴ Ahora bien, notemos, pues, que evitando impugnar directamente las conclusiones de su adversario, Borges recurre nuevamente a los favores de un desvío. No ofrece una réplica simétrica a la que Rojas ha emitido, ni apuesta, como en otras ocasiones, a la simple destrucción de lo afirmado. Su crítica transcurre, fuera de las determinaciones que prevé su oponente, en el interior de aquello que se busca criticar. Permítasenos transcribir estos movimientos: "Ricardo Rojas hace de Hidalgo un payador: sin embargo, según la misma *Historia de la literatura argentina*, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia"⁵ Borges hostiga a Rojas al límite de forzarlo a que diga en voz alta lo que su argumentación había tenido, necesariamente, que silenciar. Sin necesidad alguna de pronunciar juicios propios, y reservándose el derecho a cierto silencio irónico, muestra cómo la reconocida interpretación de Rojas se soporta en una contradicción elemental: si Hidalgo comenzó escribiendo endecasílabos no puede haber sido un payador. Contradicción ésta que, aun a los más aventajados lectores de nuestra primera *Historia de la literatura*, había pasado inadvertida.

Convendría preguntarse entonces, ¿qué motivos determinaron para Borges el privilegio de esta lectura?, o mejor ¿por qué razón lo que ahora, a la luz del hallazgo borgeano, se presenta como una contradicción evidente, ha pasado desapercibido a tantos buenos lectores? En otro ensayo, en el que Borges defiende al *Martín Fierro* de sus seguidores y se lamenta de las "distracciones" de que el poema ha sido víctima, encontramos la respuesta a estos interrogantes. En esa oportunidad Borges declara que esas fallas son el producto de aquello que "sólo la reverencia a lo tradicional pudo recomendar". Algo similar parece haberles ocurrido a los "distráidos" lectores de Rojas, quienes demasiado atentos, demasiado respetuosos de la voz del maestro, acabaron desoyéndola. Frente al recurso exagerado de venerar lo establecido, solidario aquí como siempre de la falta de examen, Borges propone otro más austero y por lo mismo más eficaz: el de leer siempre bajo el signo de la sospecha. Esto es, el de convertirse, no por mala fe sino por voluntad de preservar el lugar propio, en un lector escéptico. "*Sospecho* —dice Borges— que hay un error en esta afirmación" y es esa sospecha la que lo dispone a iniciar su comentario. Su escepticismo nos devuelve, no la mera desconfianza ante lo dicho, sino antes bien,

4. Op. cit.; pág. 268.

5. Op. cit.; pág. 268.

la creencia de que en lo dicho hay más de lo que se ha leído. Ese plus, ese desborde delimita el espacio de su lectura.

Así, decepcionado por las limitaciones de las respuestas autorizadas, y tras haberlas revisado una a una, Borges insiste en la pregunta que las motiva: ¿cuál es la tradición argentina?, repite. Y ahora sí, “por eliminación de los percances tradicionales” parece dar con la respuesta definitiva: “Creo —asegura— que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que *nuestra tradición es toda la cultura occidental...*”⁶ No obstante, las posibilidades a que nos aventura esta respuesta son por lo menos dos: o Borges reproduce la preocupación que alienta tras las otras interpretaciones y reconoce nuestra tradición en otra fuente que no es ni la literatura gauchesca ni la literatura española; o bien la pregunta tantas veces formulada se repite, aquí, en condiciones radicalmente diferentes. En el primer caso, el conflicto se resume en deficiencias eruditas de ilustres antecesores que, por error o por astucia, no dieron con la consideración adecuada. En el segundo, se insinúa la imposibilidad de abandonar la pregunta en tanto lo que ella revela es no el sentido (aquello que nuestra tradición *es*) sino su ausencia. La insistencia de la pregunta nos convoca a un conflicto infinito. Para Borges, tener toda la cultura occidental por tradición dice más de esa ausencia que de una desmesura. Cada vez que se escribe, esto es, cada vez que se lee, la pregunta que inaugura el problema se repite: ¿cuál es la tradición argentina? “Hay ahí, una falta que se nos invita no a reparar sino por el contrario a respetar” (Marthe Robert). “Carecemos de tradición definida, carecemos de un libro capaz de ser nuestro símbolo perdurable; entiendo que esa privación aparente es más un alivio, una libertad, y que no debemos apresurarnos a corregirla”.⁷ Interrogar por nuestra tradición es experimentar lo afortunado de su ausencia, al punto de sentirse con derecho a participar del universo. Por esto, y para volver sobre una afirmación que aún sentimos escandalosa, decir que nuestra tradición es toda la cultura occidental es más un modo impertinente de relacionarnos con ella que el respeto a algún episodio privilegiado de la misma. Cada irreverencia feliz del escritor —del

6. Op. cit.; pág. 272 (el subrayado es nuestro).

7. Borges, Jorge Luis: “Sobre los clásicos” en *Páginas de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Ed. Celtia, 1982.

lector— la constituye en el acto en que se la apropia. La tradición literaria argentina es esa disputa por el sentido a la que estamos indefectiblemente prometidos.

II

Las consideraciones de Borges en torno al *Martín Fierro*⁸ parecen guiadas por una tesis central (queremos decir, una tesis en torno a la cual se ordena todo su trabajo⁹: el carácter novelístico de la Obra. Afirmación no exenta de cierto escándalo, en tanto se opuso en su momento (se opone aún) a una tradición crítica consolidada que afirma su carácter épico, y todo lo que ese carácter presupone.¹⁰

Ahora bien: ¿qué pone en juego Borges para oponerse a las prolijas indagaciones geográficas, etnográficas, etimológicas e históricas de sus adversarios? Y llevando la interrogación a un punto más radical: ¿que se afirma allí donde se afirma el carácter novelístico del Poema? Definir las condiciones y el alcance de la tesis borgeana será nuestro trabajo, atendiendo sobre todo al hecho de que ella compromete algo más: una concepción *en acto* de la lectura (en acto porque nunca está formulada como tal, porque formularla sería renunciar de antemano a su eficacia) y, en última instancia, una concepción de la literatura.

Decíamos: ¿qué pone en juego Borges para oponerse a la prolijidad y a la “indudable extensión” de Lugones o Rojas? Para el académico, para un conjunto de prejuicios acerca de lo que debe ser la tarea crítica, nada, o apenas muy poco. Algunas consideraciones históricas incompletas, episodios biográficos irrelevantes para la inteligencia de los textos, o extractos de las obras que no alcanzan ni de lejos a dar una imagen de ellas y que no tienen otro criterio más que la arbitrariedad

8. J.L. Borges - Margarita Guerrero: “El Martín Fierro” (1953), recogido en *Obras Completas (en colaboración)*, Buenos Aires, Emecé, 1981.
9. Aunque los términos “tesis” y “orden” quizá no sean los más convenientes en tanto parecen apelar a la noción de sistema como a su fundamento y a la lógica como reaseguro de su consistencia. Ya veremos cómo la argumentación borgeana es del todo ajena a esas determinaciones.
10. Esa tradición tiene como exponentes mayores a Lugones (*El payador*) y a Rojas (*Historia de la literatura argentina*).

del antólogo. Todo ello obviamente presentado (no olvidemos que se trata de Borges) con magnífico estilo, pero nada más.

Podríamos despejar el problema al que nos enfrenta esta aparente negligencia acogiéndonos a la ilusoria evidencia del mito que reza que el genio literario y el rigor metodológico son predicados mutuamente excluyentes. Así, recogeremos o no la poderosa intuición borgeana —un hallazgo a la vez genial e irresponsable—, y si la retomamos será a condición de deshacernos de lo demás a título de incontinencias de literato. En el mejor de los casos, estaríamos operando así en el texto de Borges una curiosa escisión: estaríamos poniendo por un lado lo que pertenece a la Crítica (vale decir, al Método, a la disciplina conceptual y escrituraria) y por otro lo que pertenece a la Literatura, como ámbitos radicalmente separados, como respondiendo a exigencias radicalmente diferentes. Curiosa inversión también: estaríamos haciendo de la Literatura lo que resta, *lo que está de más*.

Debemos decir entonces que a esta manera de considerar las cosas nos enfrenta ante todo un problema de creencia¹¹: no creemos que Borges sostenga semejante dualidad (que lo tornaría en algún punto homogéneo a sus contrincantes, aún cuando sus conclusiones sean radicalmente diferentes). Por el contrario, creemos que en Borges se afirma un modo literario de la poémica, un modo de la Crítica que no es diferente a la Literatura, porque habla desde su interior, según sus exigencias. Para orientarnos en ese modo literario de la polémica, convendría detenernos en algunas indicaciones que Borges proporciona (o que al menos decidimos leer como si lo fueran). ¿Cuál es el propósito que Borges enuncia, al comienzo mismo de *El Martín Fierro*?: “promover la lectura del *Martín Fierro* es el objeto de este breve trabajo”. Y advierte acto seguido: “pero nuestro libro es elemental”. Podemos analizar por separado ambas aseveraciones:

—A cierto nivel los propósitos de Lugones y los de Borges se dejan describir como idénticos. Las conferencias del Odeón de 1916 que luego constituirán *El Payador* también tendían a promocionar al *Martín Fierro*; pero a otro nivel ese

11. Borges es hoy ¿quién lo duda? la más inmovible de las preferencias literarias de los argentinos. Un clásico, vale decir “alguien a quien las generaciones han decidido leer con previo fervor y con una misteriosa lealtad”. Pero ese previo fervor que juega en su favor corre el riesgo de confundirse rápidamente con la banalidad. Como en el *Martín Fierro*: “los elogios groseros, ilimitados” o “las admiraciones que condescienden”; o en todo caso con la mera arbitrariedad (cualquier obra vasta y compleja puede resistirlo todo, o casi todo). La prueba de que en el presente caso, ese previo fervor devenga una *lectura* (vale decir, la reanimación de las fuerzas de la obra en alguna dirección inédita), no está asentada en ninguna evidencia. Nuestro trabajo tratará, en todo caso, de ser un ejercicio, un “paso de polémica” (Alberto Giordano), que solicita otra palabra para continuarse (y allí adquirir valor poder) o extinguirse.

anunciado posee para cada uno sentidos diferentes. En Lugones, la lectura a la que invitaba era la búsqueda (y postrer encuentro) de una Verdad. De *nuestra* verdad. La que somos o la que hemos sido. Allí estamos nosotros al fin, exaltados hasta el destierro, el infortunio y el crimen.

Borges, en cambio, entiende la lectura como cierta exposición a un enigma, enigma más poderoso que cualquier verdad. *Algo* hay en el *Martín Fierro* que nos concierne, *pero no bajo el modo de la identidad*. (A la perspectiva de Lugones de identidad máxima —*Martín Fierro* como cifra de los argentinos, se opone la de Oyuela, que postula una distancia máxima entre la obra y su lector.¹² Podemos apreciar entonces el carácter del trabajo de Borges al apartarse no de uno u otro término de la oposición, sino de las presuposiciones que sustentan a la oposición misma. Ambas son, más allá de sus diferencias, perspectivas de certezas —certezas de la obra, del lector, de la relación que los vincula. Nada casualmente, cuando Borges trata de especificar la índole de placer que nos proporciona la lectura del *Martín Fierro*, recurre a las sagas escandinavas; epopeyas laterales, no exentas de interés u oportunidades de emoción, pero que eluden con plenitud (en lo que concierne a los lectores argentinos) los riesgos a los que sí se ve expuesto el *Martín Fierro*: cualquiera de las posibilidades de identificación por parte del lector (ya sean lingüísticas —lo que comportaría promover la lengua artificial del *Martín Fierro* a lengua poética nacional—, éticas o históricas). El contacto que Borges establece (por fuera de todo dato o pertinencia) entre el *Martín Fierro* y las sagas, lejos de hacernos a éstas más familiares, aleja a aquél infinitamente, le da un nuevo perfil y otro significado (aunque no sepamos de antemano cuál sea éste). Borges sitúa (y quisiéramos que el término “situar” retuviese cierta ambigüedad entre descubrir en el interior y colocar desde fuera) en el *Martín Fierro* una tensión irreductible entre aquello que nos concierne íntima e ineludiblemente (“un libro que puede ser todo para todos”) y aquello que, *en el mismo lugar y al mismo tiempo*, nos es absolutamente ajeno.¹³

—¿De qué modo, y de acuerdo a qué garantías Borges lleva adelante ese trabajo? Volvamos a la afirmación que abre *El Martín Fierro*: “pero nuestro libro es elemental”. ¿Cómo leer esa precaución? si atendiéramos exclusivamente a lo dicho (y éste parece consistir en la opción de uno de los dos términos que la opción erudito/elemental le propone), Borges se estaría vedando a sí mismo toda posibilidad de intervención y de polémica. Se estaría relegando a sí mismo a un lugar secundario, accidental: el del divulgador, lugar servicial pero secundario, despojado de todo poder y todo riesgo. Pero no habríamos apprehendido allí el sentido que Borges da al hecho de reivindicar su trabajo como “elemental”, y por ende,

12. cf. Borges-Guerrero, ed. cit.; pág. 562.

13. cf. Borges-Guerrero, ed. cit.; pág. 563.

habríamos perdido la eficacia del gesto borgeano, eficacia que reside en rehuir el peso de las determinaciones que se juegan en el seno de la oposición (no en uno, ni en otro término, sino en la oposición. Porque, necesariamente, las presuposiciones que sostienen a la oposición son homogéneas para ambos términos, en tanto el valor que la fundamenta es el de verdad y la lógica y las garantías que la gobiernan son las de la historia literaria).

Si antes lo erudito era lo esencial y lo elemental lo accesorio, la operación de Borges consiste en invertir las jerarquías y operar así un desplazamiento. Lo elemental deja de estar subordinado y pasa a ser imperio, a condición de cambiar radicalmente de sentido y nombrar ahora una cierta posición frente (y fuera) del saber. Un cierto trabajo despojado de sus garantías, en un orden heterogéneo a éste, aunque tenga efectos sobre el saber, efectos de no poca importancia: la súbita conjunción del *Martín Fierro* con Twain, Flaubert y Kipling constituye, en principio, una mera ocurrencia, pero esa ocurrencia trastoca profunda y definitivamente nuestras evidencias sobre la índole técnica y genérica del *Martín Fierro*, señalando las direcciones de un trabajo que apenas se entrevé en su derrotero.

—Al momento en que Borges escribe sus ensayos sobre el *Martín Fierro*, éste estaba más cerca del olvido que de otra cosa. O mejor, su temprana glorificación permitió apartarlo de la Literatura y acercarlo a los arquetipos y las efemérides, otra manera (más banal, más despojada de misterio) de olvidarlo. La polémica que Borges pone en escena en sus textos era, en cierto sentido, extemporánea. ¿Cuál es el sentido entonces, o su necesidad? Quizá sea mostrar que allí, en el *Martín Fierro*, hay la fuerza y la oportunidad de un debate, hay un problema que concierne menos a la Historia o a la Historia de la Literatura que a la Literatura a secas, y comprometer por ello toda una serie de cuestiones; la de la *técnica*, por ejemplo (vale decir: dejar de considerar al *Martín Fierro* “en la rusticidad de su forma y la ingenuidad de su fondo como una voz elemental de la naturaleza” (Rojas), mostrar su apelación a recursos y convenciones que lo emparentan con Dostoievsky, Dickens o Flaubert, es decir, con lo más moderno de su época), y sobre todo la de la *clasicidad*; pero sobre este punto convendrá detenernos.

Desde una perspectiva tradicional: ¿qué es lo clásico sino lo ya-leído, lo demasiado-leído o demasiado-hablado, que no brinda al futuro sin la posibilidad de la reproducción indefinida o la de la resolución de problemas menores, irrelevantes? “Rojas sólo deja lugar en el porvenir para el estudio filológico del poema —vale decir, para la discusión melancólica sobre la palabra “cantra” o “contrami-lla”, más adecuada a la infinita duración del infierno que al plazo relativamente efímero de nuestra vida”.¹⁴ Así, el trabajo de Borges, a sus fines de polémica y

renovación, no se centra en algo presuntamente oculto que deba sacarse a luz, sino en la falsa plenitud que constituye lo obvio. Será entonces eminentemente negativo; no acallará a la tradición para imponer su propia palabra, ésta sí verdadera, sino para arribar a un imposible silencio (aun cuando parece haber alto, aun cuando parece afirmar inexorablemente). Retengamos de ese trabajo un momento. Dice Lugones: “El poema es nuestro clásico porque su protagonista gaucho es nuestro héroe y sus acciones nuestra gesta, al menos como símbolo o como cifra”. Borges replica: “probablemente no. Probablemente sea más feliz describir a nuestro hombre como un malevo de las orillas, con el que es más afín. Su lenguaje, el modo efusivo de su queja y los matices de su coraje nos persuaden de ello”. Pero hay otra réplica que acompaña a ésta —aunque lo hace en silencio— y que, en posesión de la palabra diría: “la respuesta legítima no está en un punto ni en otro. Ni en la llegada ni en la partida. Quizá resida en el ligerísimo vértigo del paso de un lugar a otro, en el insospechado vacío que lo permitió y que convierte toda aseveración en provisional”. Tal vez no sepamos nunca quién es Martín Fierro. Pero no tiene importancia. Más bien al contrario: “esa *incertidumbre final* es uno de los rasgos de las creaturas más perfectas del arte, porque lo es también de la realidad. Shakespeare será ambiguo, pero es menos ambiguo que Dios. No acabamos de saber quién es Martín Fierro, pero tampoco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o quién es la persona que más queremos”¹⁵.

La fuerza con que una obra conmina a su lector a una respuesta (pero que habita la respuesta —la interrogación sólo puede reconocerse como tal en la respuesta y a partir de ella), esa fuerza que hace hablar, reservándose ella misma en el silencio, a eso llamará Borges clasicidad, vale decir, “la vida que las generaciones han sabido imprimirle” a una obra.

Borges reconoce ese llamado, se “reconoce” (el término es equívoco) interpelado por el *Martín Fierro* (que puede ser para él toda la literatura argentina¹⁶), pero no en la gesta ni en la ética, ni siquiera en el paisaje o en la lengua. Apenas en un carácter, apenas en algunos matices de una voz, que no comunica nada, por fuera de su intensidad. “Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que la vivió”. Pero él no está en “las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica, sino en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades”, en “la entonación y la respiración de los versos”. Aparte los hechos, aparte los valores y las justificaciones resta una voz. Y el enigma que esa voz nos propone, Borges nos invita a escucharla con el despojamiento, con el abandono de un irreparable comienzo.

Y aquí volvemos a encontrar —desplazada— la cuestión del *Martín Fierro*

15. Borges-Guerrero, ed. cit.; pág. 563.

16. Borges-Guerrero, ed. cit.; pág. 562.

como novela. Todo se da allí: en el paso del arquetipo a la voz. En el paso de una certidumbre ficticia (quién es Martín Fierro y, por añadidura, quiénes somos y cuál es nuestro destino) a una incertidumbre esencial. Ese pasaje comporta un problema de género, pero lo excede infinitamente, porque no se agota en el ejercicio comparativo (ya no con *El cantar de Rolando* o el *Mío Cid*, sino con Flaubert o Dickens), sino que compromete una búsqueda de otro tipo, más equívoca, y por lo mismo inacabable.

Abril de 1991



Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFIA

Año VII / N° 7

LA FORMA ROMANTICA

Ensayos de Sergio Cueto y Darío González

DECADENCIA Y DECADENTISMO

Ensayos de Juan B. Ritvo y Jorge Monteleone

¿POR UNA LITERATURA MENOR?

Ensayos de Alberto Giordano, Analía Capdevila
y Sandra Contreras

HEIDEGGER: FILOSOFIA Y POLITICA

Ensayos de Eduardo Grüner y Darío González

NOTAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H