

Las formas inaccesibles

Las formas inaccesibles/ Eduardo Balestena
–1ª ed. Buenos Aires, 2017–.

ISBN 978-987-1586-87-5

© Eduardo Balestena
© Huesos de jibia/ Colección Ensayo

Pasaje Robertson 522
(1406) C.A.B.A.

www.huesosdejibia.com.ar
www.huesosdejibia.blogspot.com.es
huesosdejibia@gmail.com

Edición: Walter Cassara
Diseño: Pedro Giraldo

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en Argentina

EDUARDO BALESTENA
Las formas inaccesibles

NOTA PRELIMINAR

Una obra es un material que, apisonado, forma nuestro suelo y a la vez una ventana que nos permite percibir y definir un horizonte: Su resolución formal y aquello que cuenta y que implica la impresión –honda y significativa– que produjo; el recuerdo de esa impresión, que toma el lector o espectador que fuimos aquella primera vez, y las nuevas posibilidades: de lectura y de encuentro y exploración con todo lo que ese texto o esas imágenes tienen para decirnos aún y las reflexiones a las que pueden conducirlos que a veces parecieran infinitas.

Hay obras que forman parte de nosotros, que son refugios, lugares secretos y propios a los cuales volver una vez y otra; lo son como nuestros rasgos más propios y nuestras preferencias más caras.

De eso quise dejar testimonio en estas lecturas, de una impresión, un significado, algo que persiste, maravilla y nos hace volver a esas historias una vez y otra porque no seríamos enteramente nosotros mismos sin ellas.

*A Natalio Kisnerman (1929-2006).
Por una amistad eterna.*

Lo conocí primero por sus libros cuando empecé a estudiar Servicio Social: *Servicio Social Pueblo*; *Grupos recreativos con adolescentes*; *Dinámica de grupos*; *La acción transformadora*; *Pensar el Trabajo Social* y tantos otros. Cuando vino a darnos una charla en 1982 nació una amistad y desde entonces nuestras vidas estuvieron vinculadas: libros; escritos; jornadas; visitas.

Prologó mi libro *Lo institucional, paradigma y transgresión* y lo presentó en la Universidad Nacional del Comahue; y presentó mi novela *Ana, el interior del fuego* en Roca durante su gestión en Cultura; me invitó a participar con mi trabajo *Ética del saber y de las Instituciones* en el volumen *Ética, ¿un discurso o una práctica social?*, publicado en la colección *Tramas sociales*, de Paidós. Era tan invariable para mí que no concebí la idea de que podría faltar.

El tiempo no mitiga las heridas, simplemente les confiere un significado, uno que nos inventamos para poder soportar lo irreparable.

I

LITERATURA

1. VARIACIONES SOBRE EDIPO, EL PODER Y LA VERDAD

Todos estamos inmersos en situaciones de poder. Generalmente, el poder es algo que tenemos que sufrir, de otro modo el problema de pensarlo sería secundario.

Hay dos textos, muy diferentes entre sí, que permiten pensar en qué cosas saben y qué otras ignoran aquellos que lo detentan.

Uno es “Variación del perro” de Marco Denevi, y otro el análisis de Michel Foucault sobre Edipo Rey (“Edipo y la verdad”), en *La verdad y las formas jurídicas*. Tomaremos unos pocos elementos de cada uno de ellos.

Un perro en el bosque wagneriano

“Variación del perro” es un relato escrito en el estilo de la corriente de la conciencia. Forma parte de la *Antología de la literatura fantástica argentina, narradores del siglo XX*, Kapelusz, 1973, compilado y comentado por Alberto Manguel. Toma, como motivos, textos e imágenes de la Edad Media, y a partir de ellos elabora, de un modo tan agudo como bello y original, una rica metáfora sobre el saber y el poder.

El autor se inspira en el grabado de Dürero *El caballero, la muerte y el diablo*. El caballero vuelve de la guerra, o mejor dicho, de un viaje a través de uno de los territorios de la guerra, el que le ha tocado en suerte. Ha hecho la guerra que no han hecho Papas y Emperadores (que lo recompensarán con títulos y territorios) y que tampoco han hecho los campesinos. Asimismo, quizás Dios lo absuelva de sus crímenes en gracia a sus privaciones, su frío y su hambre. Piensa que así como a él se le escapan sus verdaderas claves, cuya posesión está en mano de Papas y Emperadores, a los campesinos les está negado conocer la faena de la guerra, que habrá sido para ellos, a lo más, una noticia difusa, un resplandor en el horizonte, y el perro que le ladra no habría sabido distinguir el trueno de la tormenta del trueno del cañón.

No obstante, el perro ya ha descubierto que la muerte y el diablo esperan al caballero más allá de una colina. El perro se ha detenido donde el caballero pasa de largo, así como este se ha detenido donde los Papas y Emperadores pasan de largo (porque tampoco conocen la faena de la guerra), y ellos a su vez se detendrán donde Dios pasa de largo: “... pero el caballero no lo sabe y ya asciende por la colina rumbo al castillo, feliz con la esperanza de que su valor haya entretejido la red en que caiga la mosca Papa, la mosca Emperador, y que su dolor haya entretejido la otra red más sutil en que caerá la mosca Dios, mientras allá abajo, en el camino, el perro que confunde el trueno de la guerra

con el trueno de la tempestad sigue y sigue entablando otra guerra en la que el caballero confunde el ladrido de la muerte con el ladrido de un perro”.

El perro propone que hay otra guerra, una invisible, desconocida para los guerreros, entre fuerzas que ellos ignoran. Una mirada (la de Dios) ve todo y otra mirada (la del perro) ve a través de todo. Advierte la realidad más concreta e inminente pero menos real, aquella que está por ser.

Las miradas que parecen originar y controlar las cosas son aquellas que sin embargo las perciben distorsionadamente, porque creen que las cosas son como las ven, pero el perro y Dios saben que son distintas.

Veamos cómo trabajan estas ideas en el texto de Foucault.

Edipo Rey

Este análisis es una de las conferencias de Río de Janeiro (1973) que componen el libro *La verdad y las formas jurídicas* (Gedisa, 2005). Aborda la tragedia de Sófocles no desde el tradicional sentido del psicoanálisis, sino como reflexión general sobre el poder y el saber.

La historia de Edipo, dice Foucault, es una totalidad separada en mitades, que a su vez son separadas en mitades. Los personajes tienen, cada uno, un fragmento de una de esas mitades.

La peste que asola Tebas es el castigo por una falta y un asesinato, el que un hijo ha cometido sobre el Rey, su padre. Edipo se ha convertido en Rey y ha ocupado el trono de Layo luego de responder los enigmas de la esfinge.

Edipo manda a consultar a Apolo, quien dice “El país está amenazado por una maldición” (primera mitad). La causa es un asesinato (segunda mitad). “¿Quién fue asesinado?” (primera mitad). La respuesta es Layo. “¿Quién es el asesino?” (segunda mitad). Apolo guarda silencio y Tiresías, el adivino ciego responde a Edipo “Prometiste que desterrarías a quien hubiese matado; ordeno que cumplas tu voto y te destierres a ti mismo”. Toda esta parte es en sí, otra mitad. La segunda, involucra al descubrimiento de la verdad.

Así, Yocasta afirma que Layo fue muerto por varias personas en una encrucijada (primera mitad) y Edipo dice haber matado a un hombre en una encrucijada (segunda mitad). Lo que se sabe es menos abstracto pero, al mismo tiempo, no es del todo concreto.

No obstante, para vincular a Edipo con la profecía es necesario probar que un hijo mató a su padre, y Edipo es hijo de Polibio. Entonces un esclavo viene de Corinto para anunciar la muerte de Polibio. El esclavo sin embargo dice: “Polibio no era tu padre” (primera mitad). Un segundo esclavo es llamado desde las profundidades del bosque de

Citerón a atestiguar para decir “hace tiempo di a este mensajero un niño que venía del palacio de Yocasta y que, según me dijeron, era su hijo” (segunda mitad).

El círculo está cerrado: no sólo se arma la totalidad sino que lo que dicen Apolo y Tiresias, cobra sentido, uno que no tendría sin esos testimonios.

Aquello capaz de invalidar el poder de Edipo Rey es el testimonio de dos esclavos, justamente porque es concreto, desinteresado y no se basa en una situación de privilegio, sino sólo en haber visto.

Cada mirada contiene algo diferente y situado a una altura distinta: la profecía (Apolo y Tiresias), la inexactitud (Yocasta y Edipo), y el puro acto de ver (los esclavos).

Detenerse, pasar de largo

Así, podríamos decir que los esclavos no pasan de largo allí donde Edipo pasó de largo, y Edipo también pasó de largo allí donde Apolo y Tiresias no pasaron. Ellos unieron la profecía de que el Rey Layo sería muerto por su hijo con la peste.

Es decir que si el saber del dios (Apolo) es más elevado, y el de Edipo tiene que ver con el interés y la ignorancia, pese a que él sea gobernante por haber sabido derrotar a la esfinge, sólo el de los esclavos puede tener una consecuencia concreta y, siendo como es, el más relativo, el menos privilegiado, es también el más verdadero y efectivo.

Eso nos permite trazar una primera reflexión sobre el poder: Quienes lo detentan, como Edipo, piensan que ello es así por su saber, desconociendo que ese saber se encuentra subordinado a contingencias que no puede prever. Ignorar la fatalidad, es decir el designio de los dioses, es tan peligroso como ignorar lo que saben los esclavos. Así, el saber de quienes, como Edipo, detentan el poder, es vulnerable, y lo es más porque se lo supone el mejor y más privilegiado. Así como el saber del caballero no era el único, ni el más concreto, el de Edipo es el más poderoso pero no es infalible, porque basta el testimonio de dos esclavos para quitarle legitimidad.

La segunda reflexión sobre el poder entonces sería: Si los esclavos pueden quitarle legitimidad es porque ese poder carecía de ella, pues si fuera legítimo nada podría habérsela quitado, del mismo modo que el perro no habría ladrado de no haber visto a la muerte.

Saber, no saber, ver, no ver

Esta verdad que es obtenida uniendo mitades, divinas y humanas, pese a desplegarse en partes, es una misma verdad.

Deben unirse todas las partes y establecerse una circulación entre el lenguaje mágico y adivinatorio de los dioses y el del presente. Apolo y Tiresias hablan, pero bajo la forma de prescripciones. Contrariamente, los esclavos sólo dicen lo que vieron.

El saber de Edipo y del caballero es el de quien ha peregrinado y conocido en soledad las gracias más altas y las mayores derrotas. Ellos se bastan a sí mismos y constituyen el modelo de aquel que confunde lo privado con lo público, es decir, aquel que tiene el manejo de las leyes y las normas y puede utilizarlas según sus deseos.

Pero ese saber entraña una ignorancia: el relegar a aquellos que vieron y que saben justamente porque vieron. El saber que al mismo tiempo ignora no lo ha salvado porque el juego de las mitades operó pese a Edipo, que nada pudo hacer para evitarlo.

Para Foucault, Edipo es el ejemplo de aquel que por saber tanto, nada sabe, y el poder político, siempre vinculado a la oscuridad y la magia, es tan ciego como Edipo, porque cree saber y vive de ignorar.

Si el poder es ciego también es ilegítimo, sólo que nuestros ojos, los de quienes estamos desinvertidos de él, no pueden cambiar las cosas, no pueden quitarle el poder a quien lo ejerce ilegítimamente.

Quizás, después de todo, estemos ante algo que no vieron los esclavos ni advirtió el perro: la amarga certeza de que el poder se engendra a sí mismo, y poco podemos hacer más que cuestionarlo, una y otra vez, y entablar nuestra propia guerra, porque nosotros sí podemos distinguir la presencia de esa ética donde los poderosos pueden pasar de largo.

2. LUIS ALBERTO BALLESTER: MÍSTICA Y ESTÉTICA

A la noche los techos fosforecen en los ojos de los gatos. Una puerta abierta los ilumina de manera efímera. En un segundo la puerta se cierra y queda sólo la luz que cae de las estrellas.

LUIS ALBERTO BALLESTER,
(*Techos de Buenos Aires*, Torres Agüero editor, 1988, pág.12).

Luis Alberto Ballester había nacido en 1929.

Obtuvo importantes distinciones, con su cuento “La noche alucinante” (1962), y su libro *Crónica de la Revelación* (1963), ganador del premio Horacio Quiroga, con un jurado compuesto por Jorge Luis Borges, Estela Canto, Manuel Mujica Láinez, Augusto Mario Delfino y José Luis Lanuza; y el premio Latinoamericano de cuentos, organizado por el Estado de Puebla, México, cuyo jurado estaba formado por Juan Rulfo, Juan José Arreola y Edmundo Valadés. Numerosos libros suyos fueron ulteriormente publicados, y reeditados, como: *Las oscuras hazañas* (1973); *El cielo de los solitarios* (1980); *La quieta luz del Jardín* (1982); *Revelación de Buenos Aires* (1985); *En el reino* (1987); *Archipiélago soledad viva* (1987); *Techos de Buenos Aires* (reedición, 1988); *Días naturalmente mágicos* (1991); *El paisaje de la memoria* (1992); *Brilla la cercana luz* (1992) y *El hueco del azar* (1994). Quizás *Techos de Buenos Aires*, y *Revelación de Buenos Aires*, hayan sido sus mejores textos.

Durante décadas trabajó en Radio Municipal de Buenos Aires (donde lo conocí), y en aquella señal de LS1 hacía sus programas “Literatura argentina” (con Jeromita Linares, de Carlos Guastavino, por Eduardo Falú y la Camerana Bariloche, como motivo musical), y “Literatura fantástica argentina”, que difundieron la obra de autores vernáculos. En “La trama del libro”, comentaba distintos textos, como Filosofías de la india, y escribió artículos, como el dedicado a la literatura sumeria y la epopeya de Gilgamesh.

A partir de estos programas, desde 1980, pudimos entablar una amistad que duró muchos años. Escritor de una humildad, inteligencia, y erudición poco frecuentes, fue amigo de Antonio Porchia (autor del famoso libro *Voces*), con quien se aventuraba en el ejercicio del pensar puro, y de Conrado Nalé Roxlo (que le enseñara una vez los originales de *El grillo*). Nalé Roxlo había sido compañero inseparable de Roberto Arlt en su juventud y le refería las anécdotas del autor de *Los siete locos*, uno de los que Ballester más admiró.

Fue un escritor profundamente esteticista, pero más que nada un místico, que buscaba pensar, con lo más lírico de la escritura como

herramienta, aquello que es portador de símbolos, e iluminar por la creación, los vínculos del hombre con el todo. Era dueño de un lenguaje oral que muchas veces superó a su escritura. Admirador de Edgar Allan Poe y de Guillermo Enrique Hudson, se entregó absolutamente a la escritura. También compiló antologías como *Poesía de un tiempo indigente* (Plus Ultra, 1981, junto con Rogelio Bazán y Carlos Velazco) siempre con el propósito de rescatar la creación de muchos poetas.

Un Dios que duerme en nosotros

Bajo la ciudad visible, aquella donde imperan la sumisión y las rutinas, hay otra llena de símbolos, que requiere el detenimiento y la observación, pero que brinda, a quien sabe ver, la presencia de otra dimensión de lo real: “La inmovilidad de la piedra ha sido vencida por el hombre al esculpir las cariátides que se enlazan a los techos. Los ojos y las caras están vueltos hacia el cielo, y su color es el de la lluvia o el sol; la luminosidad de las tardes las torna porosas, dibuja cacerías, conos de sombras” (*Techos de Buenos Aires*, op. cit., pág.13). Hay una zona del hombre, la más sublime, capaz de redimir a la piedra de su inmovilidad. Al hacerlo cristaliza una cualidad del espíritu que a la vez que tiene los ojos vueltos hacia el cielo, toma el color variable del sol y las lluvias (la piedra traspasada por los elementos). Lo efímero y lo permanente se vinculan igual que las cariátides que se enlazan con los techos. El valor del momento, de los gestos mínimos, reside en que son portadores de una zona de nosotros que hospeda a algo interior que surge y se revela, “el dios que duerme en nosotros” y que emerge por un “meditado y lúcido amor”, escribió.

La ciudad es un lenguaje de metáforas y misterios a los que nos es permitido acceder parcialmente y revelar un estado espiritual propio, que adquiere sentido en esa contemplación. El hombre se enlaza con el todo, así como el gesto puede quedar plasmado en la piedra.

De este modo, la arquitectura es un texto que dice a cada momento algo poderoso e intraducible: Las estaciones abandonadas, por ejemplo, que aún contienen la idea de lejanía, las bohardillas, los miradores, ciertas plazas, algunas esquinas, los llamadores y los campanarios, algunas jaulas del zoológico, “cuyos techos, [son] esa parte justamente que quiere liberarse y dejar entrar la inmensidad del cielo” (*Techos de Buenos Aires*, pág.61).

La ciudad es un escenario y en ella, como mensajeros, vagan los exiliados. Los seres solitarios, aquellos capaces de leer los mensajes de las cosas, vienen de otra patria de la que han sido expulsados, buscan retornar a ella y se encuentran en lugares como la Avenida 9 de Julio, “esa réplica del Río de la Plata, ancha y casi líquida” (*Las oscuras hazañas*,

pág.8). “Iris, la mensajera de los dioses [...] así es, dijo [...] El silencio estaba poblado de signos, de puertas que se entreabrían con sonido de niebla, de una brisa tan brillante como derramada sobre espejos [...] Me acordé del mensaje de la mujer; vive, sé libre” (op. cit., pág.10).

Las oscuras hazañas

De este modo, los seres, salvo en los instantes reveladores, en que pueden alcanzar una unión con el todo, o leer sus signos, están obligados a vivir, en la gran ciudad, una existencia extraña, que no les pertenece (“Tal vez el problema residiría en perpetuar esos instantes plenos, hacer que el yo auténtico ocupe el sitio de un yo falsamente ficticio, impuesto por los demás, por el contorno” me escribió en su primera carta), y al hacerlo cumplen una epopeya muda y solitaria, todos los días y todas las noches sobreviven a ese encuentro. Pero algo los redime de esta condición de exilio: los gestos mínimos, testimonios de esa existencia y ese mudo combate, y lo alto: “De golpe, una mujer eleva un brazo y el cielo lo aprieta, tan azul como el dios Rama o Paul Eluard” (*Techos de Buenos Aires*, pág.12). No es que el brazo elevado se recorta contra el cielo, sino que el cielo lo atrapa. El gesto del cielo es tan activo como el de alzar el brazo pero nadie que no tenga al cielo por símbolo, puede contemplar la escena de ese modo y así, el mínimo gesto se inscribe en otro dinamismo invisible, vasto, pero capaz de reparar en un simple brazo para asirlo y sumarlo al todo. Ballester se sumerge en recorridos, cuenta las historias de casas, plazas, estatuas y veletas de Buenos Aires, como la del caballito: “que se erguía en Rivadavia y Emilio Mitre, sobre el techo de una pulpería que hospedaba a los viajeros antes de que penetraran en la pampa; su forma ideal debía ser la de un caballo que en vez de tierra, hendiera el campo de las alturas” (*Revelación de Buenos Aires*, Torres Agüero editor, 1985, pág.12).

Todo se anima, las ventanas, por ejemplo, contienen gestos de antiguos moradores, y pensamos en alguien que, empujando los postigos día a día, y noche a noche, por la misma altura, dejó grabada la impronta de sus manos en la madera o en su pintura. Sus manos ya no están, pero grabaron aquel gesto cotidiano, mínimo, imperceptible, y a la vez obvio para quien pueda leerlo.

En las alturas es donde el espíritu al fin se expande, buscando “esa maravillosa libertad” (*Techos...* pág.13).

Soledad, caminatas nocturnas, revelación, misterio, dicha, epifanía, efímero, portavoz, enviado, son algunas de las palabras que enhebran este mundo, por un lado ominoso, y por otro, cargado de mensajes y encantamiento.

Así, su escritura es un acto de revelación constante. Es vasta, pero no se agota en ser su propio arte. Así, si bien se constituye como un instrumento único, no es un fin en sí misma, y en este sentido, la propia no tiene una jerarquía mayor que la de otros escritores, en los cuales es posible encontrar esas revelaciones buscadas. Leer es, de este modo, igual de importante que escribir, o contemplar.

Otro exilio

Luis Alberto Ballester, aunque muy consciente de su valor como escritor, siempre rechazó el hacer de la literatura una “carrera”. Rehuyó el mundillo literario, los cenáculos, la búsqueda de notoriedad, y todo cuanto juzgó superficial, pero siempre se prodigó a sus amigos. Ese mundillo, ávidamente transitado por quienes terminan institucionalizando a la mediocridad y marginando a la verdadera literatura no podía ser nunca su meta.

La lectura del mundo como un vasto jeroglífico es acaso una de las mejores lecturas posibles, aunque se encuentre reñida con un mundo tan veloz y superficial, tan frío e indiferente, y al mismo tiempo capaz de contener aquellas otras claves que los exiliados nunca debemos dejar de reconocer.

Nuestra vida es acaso como la de los techos, abiertos a lo alto, sujetos a las inclemencias, vinculados al suelo, y que en la noche, bajo la luz de las estrellas, brillan por un momento, en una fracción cuando se abre una puerta, para ser absorbidos por la oscuridad cuando la puerta (la vida, nuestro ciclo, esa quieta luz que nos visita un instante) se cierra. En lo ínfimo, en el breve momento, se revela una presencia, y sabemos que siempre estará allí, como los libros dedicados y atesorados que terminan por ser, con los recuerdos entrañables, lo que queda de una profunda amistad.

Como en uno de los epígrafes de *La quieta luz del jardín* donde podemos leer: “El hombre sólo vive un día. ¿Qué es el hombre, qué no es? El hombre no es más que la sombra de un sueño. Pero cuando Zeus le concede la gloria sagrada, una brillante luz, un rayo de alegría ilumina su vida” (*Pítica octava*, Píndaro).

La conciencia del escritor es a la vez una revelación, la de que vive para captar el fugaz momento en el que la brillante luz nos alumbra, y da sentido a nuestra vida y a nuestra escritura, que son lo mismo.

La luz brillará, efímera pero incesante, en lo que hemos dejado, y lo hará por la entrega con que hayamos arrancado nuestras palabras al silencio.

3. LOS ROSTROS DE LA MUERTE, LOS JUEGOS DE LA LOCURA: MARCO DENEVI, IDENTIDAD Y ARTE PURO

pero qué precio debo pagar por ello [...] Escribir “Los rostros de la muerte”, escribir “Los juegos de la locura” y después enloquecer y morir.

MARCO DENEVI: “Carta a Gianfranco”.

No parece fácil definir la simple complejidad del mundo deneviano.

¿Es una indagación o el uso de una indagación? ¿Es la palabra herramienta o la palabra fin? ¿Es el cuerpo que hacen el mito personal y la escritura o es el uso del mito personal para la escritura? ¿Es la sencillez coloquial o la densidad de una metáfora organizada?

¿Es un pensamiento o la literatura que se vale de un pensamiento?

¿Cuál sería el ideal: que la literatura hiciese invisible ese lazo presentándose como una reflexión sobre la soledad o que la literatura fuese esa reflexión?

¿Son “ciertas” las percepciones literarias o son un uso literario de los grandes temas?

Y, yendo más allá, ¿importan estas preguntas o la literatura deneviana es su propio fin?

Escritura como realidad

No toda escritura contiene una reflexión tan aparentemente simple y tan compleja sobre sí misma.

La aparente sencillez no la hace de por sí abordable. No es fácil la aproximación ya que uno de los puntos más difíciles es traducir y poner en límites temáticos una impresión. Quizás sea este el mejor modo de la escritura de enmascararse, de borrar su percepción como escritura y trasladarla a aspectos destinados a nunca satisfacer la pregunta acerca de ella, detenida en sus motivos, en sus imágenes, y en los recursos del narrador. La escritura retiene al lector en lo que cuenta antes que en la pregunta acerca de sí misma como escritura.

En este sentido hay parciales cuestiones sobre personajes, discurso, escenarios, pero de por sí no pueden responder por la propia operación escrituraria.

Es una obra que varía sus visiones y que abarca tan diferentes miradas —mundos que se cierran sobre su intimidad, otros que se abren a un orden de realidad que toca lo maravilloso, otros que falsifican...—, que ello precisamente la borra más como escritura: la transparencia de

instalarnos en lo mostrado desde una invisible orfebrería cuyo mejor efecto, como el diablo, es convencernos de que no existe, o mejor, de que no repararemos en ella y que esta operación encubre que ella es en realidad el mundo narrado.

La escritura como orbe que todo lo contiene, como operación que irradia algo que es su propio centro, un centro que desde esa irradiación remite a lo “central”, escritura que si bien busca la plenitud en sí misma, está destinada a nunca satisfacerse. En este proceso de construir lo que nos construye, el contenido es el continente y, como en la música, no es posible discernir la forma del fondo.

Un orden paradójico

La concepción del personaje no ayuda a despejar estas incógnitas porque en su planteo de “tipos puros” no trabaja sus matices como personajes sino dentro de las relaciones del lenguaje, en un mundo donde el entorno es permanentemente significado desde aquello que no aparece como enunciación del propio personaje.

Personaje que funciona en un mundo, mundo que funciona y se despliega en un personaje, ¿qué es primero?

La soledad no parece funcionar sin un mundo que la refleje porque la soledad es ese mundo que permanentemente vuelve.

El mundo es una lectura del mundo. Pero la percepción está formada en registros donde lo registrado se fragmenta e independiza. Su sentido, su movimiento, son distanciados de la unidad de la que forman parte y valen por sí mismos y valen por la relación que el modo de percibir del personaje tiene con ellos. Así, la poeta de “Carta a Gianfranco” sabe que amanece “porque las cosas han empezado a adelgazar y a estirarse como gatos hambrientos. Desde la calle me viene un ruido de automóviles que huyen en todas direcciones”¹.

No oye el tránsito sino autos que escapan: se toma un hecho externo —el desplazamiento de autos en la calle— y se le adjudica otro significado. De este modo hay otra lectura posible de las cosas, animadas desde una percepción que viene a reforzar la idea de que todo se aleja o transcurre en órbitas inaccesibles, hacia lugares vedados y que la libertad forma parte de estos espacios que nunca son vistos y hacia los cuales parten muchas veces cosas y personajes. En el mismo sentido, las cosas también se animan en la percepción del personaje: sus propias percepciones son un mecanismo de la soledad donde hasta una forma inerte puede ser un gato hambriento.

¹ “Carta a Gianfranco”, en *Obras completas*, tomo 2, Corregidor, Buenos Aires, 1985, pág.182.

Los objetos llevan a cabo, ejecutan un orden simbólico del cual son portadores. Los objetos ponen distancia con los personajes situados fuera de su orden simbólico o reafirman sus cualidades de encerrados o condenados. Los objetos recortan, subrayan, son testigos.

El mundo de los objetos abre a otros mundos. Importan códigos de acceso que no se encuentran dentro del patrimonio de los personajes. Remiten a ese dominio simbólico pero a la vez refuerzan el universo cerrado porque funcionan como el orden de una escritura capaz de reparar sin detenerse en ellos.

Mudos, se encuentran más allá o bien, son las marcas del encierro. La descripción del palacete en “Redención de la mujer caníbal” o de la casa en *Asesinos de los días de fiesta* y la habitación de Leónides, o el departamento de la poeta en “Carta a Gianfranco”.

En un caso es la alusión, el mundo del cual el objeto es portador, es el movimiento, es el objeto que, igual que la estatua de porcelana china en *The remains of the day*, hace el guiño al lector y en el otro, el objeto estático, el que no es portador de significados, el que se encuentra hecho para la utilidad, pero una utilidad que ya no brinda. Mientras unos son el código vedado otros son aquella acción que ya no se ejecuta.

“El interior del palacete la atarantó. En ese momento no vio nada, nada en particular, y sin embargo lo vio todo. Quiero decir que de un solo golpe de vista y de una primera inhalación supo que había llegado a un sitio donde estaba toda la riqueza, toda la riqueza y todo el lujo que el tiempo puede acumular en una casa”².

Los objetos son un cambio de visión y una nueva perspectiva, la apertura de un mundo que nunca terminará por abrirse del todo, la idea de una posesión que nunca se consumará pero ellos no abren un mundo sino que lo cierran. Ellos son herramientas de la historia que trabajan ese orden paradójico de cerrar abriendo, quizás porque la sensación de universo cerrado venga de esa propia imposibilidad de acceso libre a los códigos de los cuales los objetos son portadores.

La descripción de los animales embalsamados en *Asesinos de los días de fiesta* es un punto donde los objetos se borran como objetos en el mismo acto de presentarlos como tales: “sobre todo ese follaje se acaba de posar, hace siempre un minuto, una bandada de pájaros [...] Se diría que apenas uno haga un ademán brusco, los pájaros echarán a volar [...] Y uno, para que no huyan, espontáneamente permanece quieto, inmóvil. Tan inmóvil como ese temeroso colibrí que no termina de posarse en una rama”³.

Son seres eternamente vivos, portadores de una magia que es el borrar los efectos externos de la muerte. Una vez que la muerte se apropie

2 “Redención de la Mujer caníbal”, en *Obras completas*, tomo 3, op. cit., pág.423.

3 *Asesinos de los días de fiesta*, El Ateneo, Buenos Aires, 1980, pág.46.

de ellos dejarán de ser portadores de la magia para ser objetos, doblemente inertes porque habrán sufrido dos muertes acumuladas en un solo efecto que crea el narrador.

Ellos aparecen vistos desde dos miradas: la de aquel movimiento captado fantásticamente, que subraya la irrealidad de la inmóvil mansión, y los puros objetos que ya no asustan una vez que los hermanos dotaron a la casa de otro movimiento, instancia en la cual realmente se detienen para morir y la cualidad que da o quita la vida es significativa, es la mirada de quien los descubre y que en un momento dado ya no descubre un orden anterior del cual ellos vienen sino que les imprime su propio orden, aquel capaz de hacer que los días de fiesta sean días de duelo.

“Venga Cáceres. Venga conmigo. Dejemos al señor Santibáñez que se las arregle con esos bicharracos”⁴.

De igual manera se presenta al cadáver embalsamado de Esmée Roth, primero en una atmósfera mágica y luego en la apropiación de la magia por los hermanos: “Porque no es un desván. Es una capilla, el camarín de una santa. [...] Un mismo escalofrío, una corriente eléctrica nos atravesaba a los seis y nos paralizaba la voluntad. De golpe nos sentíamos asomados al más allá. [...] Es muy hermosa. Tiene un brazo extendido a lo largo del cuerpo y el otro doblado con la mano negligentemente caída sobre el seno, la melena, retinta y espesa, bien acomodada alrededor del rostro; las cejas son anchas y nítidas, como dibujadas, y los labios gruesos y sonrosados, el cutis lechoso le brilla como una opalina; en las manos sobresalen las venas azules y las largas uñas manicuradas parecen las escamas de un pez”⁵.

Luego de enunciado el propósito de los hermanos de convertirse en los herederos de Claudio Áquiles Lalanne así ven a Esmée: “A todo se acostumbra uno. Tres meses han transcurrido desde que descubrimos el camarín de la santa y ya el halo religioso que envolvía a Esmée Roth se ha esfumado. Es la consecuencia de todo lo inalterable. Quien imaginó el Paraíso como una repetición de alabanzas al Señor no sabía lo que decía. Ahora comprendemos la indiferencia solemne y la confianzuda serenidad con que actúan los sacerdotes

Nosotros andamos por la capilla como Pedro por su casa. Nos sentamos junto a Esmée, la estudiamos de arriba abajo, la tocamos, la medimos. Es que estamos preparando cuidadosamente la fabulosa sustitución de personalidades que ideó Patricio”⁶.

Primero el lenguaje busca captar la experiencia de lo maravilloso y luego utiliza un tono de burla al aludir a las rutinas de lo sagrado, la

4 *Asesinos de los días de fiesta*, op. cit., pág.116.

5 *Asesinos de los días de fiesta*, op. cit., págs.59-60.

6 *Asesinos de los días de fiesta*, op. cit., pág.71.

mirada del encantamiento ha caducado ante los planes egoístas de los hermanos.

Los objetos vienen de una historia anterior, son testigos de la remisión al origen de la cual los lectores no somos testigos. Han estado allí, mudamente, viendo lo que nosotros no podremos ver: “Entraron en un cuarto a oscuras y con olor a gato, Mercedes alzó un postigo, la luz de la tarde iluminó crudamente una salita amueblada con un gusto detestable. Y lo primero que vio la señorita Leónides fue una muñeca holandesa que con la boca abierta, con los ojos abiertos, con los brazos abiertos, clamaba a gritos por que la librasen del horrible sofá donde la habían sentado y la devolviesen junto a sus hermanas, a una repisa, a un muerto dormitorio clausurado”⁷.

La muñeca, que es una parte de la historia de Cecilia, que guarda las huellas de una inocencia y que pugna por volver, que en ese grito casi audible para el lector, pide a Leónides regresar a aquella repisa de un cuarto deshabitado a restaurar algo que el lector no sabe qué es.

También funciona así la descripción del pequeño café en la novela del mismo título. En cambio, en el Capítulo XI los objetos de nuevo plantean la remisión al origen, la intromisión de quien detenta un código ajeno a ese mundo, entrañable y extinguido: “¡La gran flauta, qué lujo!

Llamaba lujo a los restos que yo había logrado salvar hacía ya muchos años, del naufragio de mi familia.

¡Y cuántos libros!

Se colocó los lentes y empezó a husmear en la biblioteca”⁸.

El cerco de la soledad está bordado de cosas. Cada una contiene el gesto de la observación que a su vez contiene un sentido que se les adjudica: es del narrador y es del lector. Los objetos son dados en un sentido de la realidad que ellos moldean no tanto por sí mismos sino por el discurso que los hace visibles en este universo visual.

“Aquí no hay calefacción. Luego de cinco días de lluvia mi cuarto ha empezado a derretirse y chorrear como una vela de sebo. Las paredes se han vuelto esponjosas y como miga de pan, los muebles están blandos y del techo caen lentos goterones”⁹.

Los objetos que excluyen portan un código ajeno, los objetos propios, las huellas de la exclusión: todos los objetos marcan esta exclusión, los propios, los ajenos. No hay ámbitos de refugio, no hay un sentido estático del espacio. Hasta lo inerte está trabajando en el texto y ese trabajo del texto es, en última instancia, un nuevo paso hacia la soledad.

7 “Ceremonia secreta”, en *Obras completas*, tomo 1, op. cit., págs.375-376.

8 *Un pequeño café*, en *Obras completas*, tomo 1, op. cit., pág.523.

9 “Carta a Gianfranco”, op. cit., pág.166.

La apropiación de la vaguedad

Lo real tiene varios planos: la realidad de los personajes, la externa, las ideas sobre la realidad, los materiales con los cuales la mirada sobre ella se construye, sus mecanismos...

Hay una articulación entre las rígidas estructuras de los personajes y el mecanismo de los hechos. Las cosas parecen suceder por leyes que las personas no gobiernan. Leyes no enunciadas pero que una suerte de conocimiento puede descifrar. Leyes y actitudes ante ellas que se plantean con afirmaciones tan tajantes como indemostrables: “Y aunque hoy no se dé cuenta, tarde o temprano tendrá que saberlo, de modo que es mejor que lo sepa cuanto antes”¹⁰.

Hay una regla de conducta. Viene de una supuesta objetividad que sin embargo sólo parece descubierta por quien enuncia la regla. El poder de “enunciación moral” de alguien, un narrador que supone detentar una visión infalible de las cosas.

Dentro de estos enunciados juega la distancia que existe entre el personaje y la realidad exterior a la cual nunca puede acceder completamente, ya que la esencia es la soledad.

La realidad exterior de algún modo se personifica: hay un orden de lo que es correcto, del cual se distancian los personajes. Ellos están en falta. No hay una concepción de la realidad exterior como de un ámbito de tolerancia, encuentro y apertura, sino todo lo contrario.

Esta mecánica se invierte en algunos relatos donde la regla de la “corrección moral” es enunciada por los propios personajes y su misión consiste en instalar en el mundo externo esa mirada de descubrimiento y redimirse: “Redención de la mujer caníbal”; “Redención de Yaya”. Con ello se distancian de una realidad moralmente opresiva, y abren un espacio nuevo.

“Reproches a Luisilda por haber salido en 1945 sin anteojos” es en algún sentido paradigmático en lo que se refiere a un mundo sin salida.

La magia existe mientras no pueda verla. Si se coloca los anteojos, la magia podrá desvanecerse o corroborarse. Pero ella está condenada a no ver y a no conservar la magia. Está condenada a la soledad.

La percepción se origina en esa condena.

Si la condena es transgredida se asiste a un mundo indiscernible.

Si se la acepta, no hay amor porque no hay otro posible.

En ambos casos se abre una ambigüedad acerca de ese otro, el personaje sólo sentido en el tacto, el que propone la cita a la cual no acude –¿o sí acude y no es visto?

Corresponde a un mundo de percepciones reales borradas por la

10 “Reproches a Luisilda por haber salido en 1945 sin anteojos”, en *Obras completas*, tomo 2, op. cit., pág.33.

trasgresión o irreales creadas por el deseo.

En todo caso, la zona del deseo es ciega. Sólo se ven formas en la ansiedad ante la inminencia ya del éxito de la trasgresión, ya de su fracaso, fracaso que llevará a reforzar la condena.

Las percepciones dadas en este modo de percibir obligan al personaje a mantener un lugar que no es un lugar elegido, que es un lugar asumido, en una asunción que es un mandato, el de alguien en posición de hacer un reproche. Alguien omnisciente cuyo poder de enunciación constituye una instancia moral que obliga a cada uno a mantener un lugar que marca la corrección pero que no garantiza la felicidad sino sólo el lugar de la sumisión.

La dinámica del deseo busca burlar un límite físico y ser otra cosa y así, abre un espacio donde la relación *fondo-figura* se establece entre el propio deseo que es *figura* y que no produce percepciones fiables, y el *fondo* de las limitaciones que establecen un límite seguro pero que se cierran al deseo.

Nunca los personajes denevianos son espontáneos, están gobernados por razones “morales”, represiones y aun si se lanzan a explorar una “naturalidad” desconocida, no lo hacen espontáneamente sino cumpliendo un cometido.

No parece existir una instancia en la cual la percepción del tacto y la percepción real de la vista —en este mundo visual— correspondan a un mismo objeto y que ese objeto no sea tal sino un sujeto, un otro, o al menos, una realidad donde hacer jugar un yo, pero no un yo reprimido sino un yo interconectado.

Podemos pensarlo además como una metáfora de la escritura que, a la manera de los anteojos de Luisilda, configura aquello que vemos, organiza un mundo y al hacerlo deja otro mundo y que de algún modo, la verdadera escritura es asomarse a la calle sin esos anteojos en busca de un registro propio, de tensar y buscar, de apropiarse de la vaguedad de la mejor manera posible y al hacerlo, asumir el riesgo.

Una ciudad desconocida

Hemos visto que la identidad de los personajes está dada por una postulación de texto que los enmascara, los presenta de un modo, los disfraz, los sitúa en una representación teatral, los hace llevar a cabo un cometido.

La “reprimida” Leónides Arrufat, en “Ceremonia secreta”, de quien en rigor nada sabemos, lo cual confirma la imposibilidad de remisión a un origen, que mencionara Cristina Piña, está por abrirse y consagrarse a la propuesta del azar: “exhausta, desmembrada, con todas sus fuerzas consumidas por la larga representación delante de las dos viejas bri-

bonas (sobre todo por aquella escena final, cuando le pareció que con un bastón de hierro quebraba y quebraba infinitas formas de barro), la señorita Leónides se desplomó sobre su angosta camita y, sin ánimo ni para pestañear, miraba con ojos de laca un rosetón del cielo raso”¹¹.

En este proceso de exploración, de cambio, de afectación de una identidad a un cometido que ella aún ignora, proceso que se desencadena a partir del azar, vemos que luego de una metamorfosis y una representación se instaura una conciencia. Esta conciencia no es generada por Leónides sino por la metamorfosis de Leónides –luego de disfrazarse y representar un papel cuya naturaleza ignora–. En el ulterior desarrollo del capítulo, en una *nouvelle* donde los capítulos no tienen número, en que se asiste a un proceso de desarrollo y a la vez de “confusión”, es esta conciencia la que percibe una realidad pero no sus notas exteriores. En efecto, la larga secuencia que sucede a esta meditación de Leónides en su angosto catre –el autor se permite usar un diminutivo, es decir, transgrede de algún modo la textura de una prosa para acentuar ese carácter de estrechez–, es un registro esencialmente subjetivo del espacio, marcado por una ansiedad, marcada a la vez por esa metamorfosis.

Este proceso lo saca del espacio y del tiempo: “la señorita Leónides cruza en tranvía una ciudad desconocida. ¿Qué hora es? No lo sabe. Nadie lo sabe. Quizás sean las once de la noche, quizás las cuatro de la madrugada. La impaciencia la carcome. Mira por la ventanilla y no reconoce nada de lo que ve. El tranvía llega a una esquina que copia, con varios trastos viejos, la esquina de Sarmiento y Suipacha. La Señorita Leónides desciende. Ahora corre por un largo zaguán abandonado. Desde lejos distingue la mole de la iglesia. Y enfrente, la casona. Y en la puerta, Cecilia. Cecilia está acurrucada en el umbral de la puerta como una mendiga. Tiene brazos y piernas anudados como un abrazo consigo misma. Mira hacia Rivadavia. Mira el vasto sur donde, hace horas, se internó Guirlanda Santos. Es muy tarde, la ciudad se ha ido a dormir, pero Cecilia sigue esperando. Guirlanda Santos le prometió volver. Y ella la espera. La señorita Leónides no puede más. Se siente tremenda de amor. Grita: “¡Cecilia! [...] Guirlanda, Anabelí y Leónides contemplan pensativamente ese rostro leudado, esa cara como un pan que ha caído en el agua y se ha hinchado sin perder, no obstante, su forma.

Repentinamente las tres han comprendido”¹².

La percepción es una marca del orden. Los objetos son reales dentro de un orden de la subjetividad –con todo lo relativo que puede resultar hablar de subjetividad en el paradigma posmoderno- y de los propios

11 “Ceremonia secreta”, op. cit., pág.391.

12 “Ceremonia secreta”, op. cit., págs.395-397.

objetos. Roto este orden, por la irrupción del azar que sin embargo depara el hallazgo de un contenido a la vez nuevo y profundo de la subjetividad, el espacio estalla y las cosas responden a ese estallido y no a su orden propio. Es una ciudad nueva, oscura, diferente, que marca en esas diferencias, esa consagración al azar, a un cometido. No obstante, el estallido trae la constitución de otro orden en el cual “las tres han comprendido”.

Parece al menos interesante registrar este hecho: que una *nouvelle* que no retrata estados psicológicos, se valga de ellos literariamente para plantear el sentido ceremonial que tiene la irrupción del azar, para crear el efecto deseado: que todo es una vasta ceremonia en la cual nunca sabremos quién es el relojero, si Dios o nosotros. Pero aun el azar es una herramienta del mundo deneviano para un ejercicio del lenguaje.

Los recuerdos recortados.

El relato “Variación del perro”¹³ –del cual deseo hacer sólo una somera referencia, ya que posee numerosas cuestiones que podrían pensarse– constituye una experiencia inusual desde varios puntos de vista. Por empezar, lleva una escritura de la corriente de la conciencia no hacia el campo introspectivo sino hacia la historia, se instala en la cosmovisión medieval y desde allí desgrana un relato que no cuenta nada, donde se enuncia un sentido de la guerra, del conocimiento, de los símbolos, pero más que nada, se ejerce una modalidad de escritura.

En esa atmósfera alegórica, donde, en el contexto de la historia, la experiencia individual se relativiza y al mismo tiempo se universaliza, porque una guerra es todas las guerras, se rescatan, paradójicamente, sensaciones auditivas, olfativas, visuales y todas obedecen a ese orden sensorial: el de una guerra medieval y se originan en un perro que aúlla en la calle.

Así, el tiempo, igual que el conocimiento, son un juego de fragmentos, como “los recuerdos, los recuerdos, los recuerdos recortados”¹⁴.

Historia y conciencia tienen resonancias similares y no hay un conocimiento fiable salvo aquel del perro, que no sabe distinguir el ruido del trueno con el de la guerra pero que sí sabe distinguir la presencia de la muerte.

Los rostros de la muerte, los juegos de la locura

13 *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX*, op. cit., pág.124.

14 “Variación del perro”, en *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX*, op. cit., pág.131.

“A veces se me figura que Dios me trazó este destino. Dios no ha querido que me distrajera de la poesía. Y entonces creo que si es así, es porque mi poesía vale tanto como la de Baudelaire o la de Pavese. Pero qué precio debo pagar por ello. Escribir ‘Los rostros de la muerte’, escribir ‘Los juegos de la locura’ y después enloquecer y morir”¹⁵.

¿Es esta una idea verdadera de la literatura, o el uso en un relato de una idea de la literatura, dentro de la necesidad de esa idea en la propia dinámica del relato, en su propuesta de lectura, en la índole de su personaje?

La primera lectura es una pregunta. Un texto que se abre con una interrogación acerca de su propia naturaleza, pregunta que depara muchas otras cuestiones.

La escritura aparece como una operación central y absorbente, nombrada a la sazón como Dios que es adjudicarle una naturaleza de trascendencia sí, pero más que nada una naturaleza suprarreal, indiscernible, que contiene a las demás experiencias y que desde ese poder las designa, sólo que el poder de designación no es designable en sí mismo, más que llamándole Dios. Todo lo exige sin garantizar nada a cambio, en una apuesta al estilo Enoch Soames. Un ciego imperativo que niega la cordura o que es algo diferente a la cordura, una asunción que es una renuncia y una asunción que es sólo la propia escritura, ya que lo que se encuentra más allá de ella tampoco pertenece a un terreno de valores seguros —el mundillo literario como espacio de poder que no tiene que ver con la propia literatura: esta propuesta desde los falsos valores, institucionalizar la literatura, es lo más falaz de todo porque parte de la imaginaria detentación de algo verdadero, como también se plantea en “Misterios de la creación literaria”, cuento en el cual quien verdaderamente desea explicar el misterio es negado como portador de una gran pregunta por parte de quienes se encuentran allí precisamente para discernir ese misterio.

Pero la literatura en sí tampoco es un valor seguro. Siempre cabrá la duda: sobre su calidad, sobre que valga la pena el sacrificio, sobre el remoto futuro de Enoch Soames.

Podemos pensar estas cuestiones desde dos posibilidades:

1. Tras el motivo enunciado está el hecho de la escritura como con-figurante de un universo simbólico dado a partir de ella. Es a partir de este propio mecanismo de significar donde la escritura se ontologiza, convirtiéndose en un fin, situación que viene a presuponer un mundo de carencias dado en aras de esa escritura —con lo que ello entraña de renuncia a lo nuevo, a la posibilidad—, así como una idea de escritor sacerdote, escritor oficiante, escritor que plantea no un modo de mudar

¹⁵ “Carta a Gianfranco”, op. cit., pág.175.

hacia lo nuevo sino combinaciones que sólo tienen por finalidad su escritura. Se asume un lugar de sumisión o más que de sumisión, de entrega, de desplazamiento pero también de seguridad, en el pensar en un destino de martirio que explica aquello que resulta inaccesible.

Los personajes denevianos suelen moverse en esta renuncia-asunción que sólo conduce a un mundo nuevo en contadas ocasiones.

2. El configurar la vida desde la escritura y la escritura desde la vida. Vida y escritura son un proceso. Los hechos –bajo la forma de motivos– forman parte de ese proceso donde no puede discernirse –como en el fondo y la figura– una forma que predomine, sino formas que se alternan. El proceso requiere de sus dos momentos para significar los mismos hechos. La sola narración y la sola vivencia no aparecen como instancias independientes. Es un circuito donde los sentidos necesitan atravesar la enunciación, pero no la de los propios hechos sino la de la escritura. Hay un cuerpo y se escribe en el cuerpo, se forma cuerpo con la escritura y esto es lo que viene a decirnos la frase: “escribir los rostros de la muerte, los juegos de la locura y después enloquecer y morir”.

Podemos pensar además, que lo formal y lo que se cuenta, son también fondo y figura.

Es una segunda idea de cuerpo con la escritura: el hecho de esta dinámica donde el discurso se tensa. Juego formal, metáfora organizada, historia, son interpenetrantes y esta idea cierra con la de asumir la operación escritural como finalidad de sí misma, es decir, como un juego de arte puro.

¿Cómo resulta el proceso de identidad de un escritor: es identidad con la experiencia o con el lenguaje?

Decir, sentir, pensar, instancias del proceso que es la identidad. Un sistema recorrido por el registro, la enunciación del registro y el nuevo registro desde la enunciación.

Los hechos de la vida, nombrados, significados, son hechos de la escritura constitutiva del registro de la vida. La vida es un proceso de designación que a su vez construye un nuevo registro de la vida, en lo que termina siendo una espiral.

El poder de la escritura –ya que primero se escribe sobre la locura y la muerte para luego enloquecer y morir– ¿es profético o la escritura impone hacer real aquello que ha captado? Y, más lejos, ¿el orden de la realidad es posterior al de la escritura o bien ¿la escritura es una construcción cuyos materiales son aquellos con mayor interés formal, interés que suele estar ligado a los grandes temas, como la soledad?

Creo que así, parafraseando a “Variación del Perro”¹⁶: “... así como el perro se ha detenido donde el caballero pasa de largo, así también el ca-

¹⁶ “Variación del Perro”, op. cit., pág.124.

ballero se haya detenido donde los Papas y Emperadores pasen de largo, y siempre dentro de este raciocinio, el caballero pensaría que quizás los Papas y Emperadores se detengan donde Dios pase de largo” (pág.137).

Del mismo modo, la escritura es un orden donde los lectores pasan de largo, porque no conocen los motivos, los procesos que deben adivinar pero ante los cuales, quizás el autor mismo pasó de largo sin poder llegar hasta donde la escritura no pasó de largo porque la escritura es una operación que se alimenta de los escritores y que no reconoce los límites que sí reconocen autor y lector, y así nunca podremos adivinar. Así terminamos experimentando el problema de la imposibilidad de acceder al conocimiento, porque el conocimiento pasa de largo ante lo conocido, ante las impresiones e imprecisiones de lo conocido y aun ante las posibilidades de conocerlo, pasa de largo ante aquello que contiene todas las posibilidades y que tiene el inmenso poder de suscitar todas nuestras lecturas.

Nunca podremos indagar estas preguntas, el conocimiento es, quizás por suerte, limitado y, como ya lo dijera Juan Carlos Pellanda, Marco Denevi, en muchos aspectos, seguirá siendo ese desconocido.

4. EN LOS LÍMITES DE LA FORMA

Marco Denevi (1920-1998) escribió el cuento “Variación del perro” en 1966, a pedido de Alberto Manguel para una serie dedicada precisamente a variaciones sobre un tema. Según señala Manguel, lo hizo en un día.

Pintura, literatura, historia

Se trata de un trabajo inexplicablemente ausente del campo literario, dado en una concepción muy original del discurso: su punto inicial es el grabado de Alberto Durero (1471-1528) *El caballero, la muerte y el diablo* (1513), y a fin de llevar adelante una narración desde esta propuesta elige la escritura de la corriente de la conciencia, pero no la utiliza como el medio de una conciencia de dar cuenta de lo que sucede, sino como hilo del pensamiento de un narrador que no atestigua sobre hechos que efectivamente pasaron sino que desarrolla una larga metáfora y reflexiona sobre la historia, la posibilidad de conocimiento, la guerra y el tiempo. Al hacerlo por un lado tiene una visión omni-comprendiva de la historia y de la guerra y por otro de la relatividad de los puntos de vista de los actores de la historia; de este modo utiliza una forma novelística de vanguardia para terminar haciendo una suerte de ensayo.

En contraste, utiliza como marco de su reflexión un fuerte elemento visual dado por la permanente referencia a pinturas, códices y miniaturas de la Edad Media, así como textos y a partir de todo ello construye una escena onírica que sin embargo está ligada a un pensamiento de gran rigor y enorme belleza: “... ahora atraviesan un bosque a la luz de la luna, el caballero ya no maldice, ya no habla, sigue adelante, mudo y con ojos fijos en la noche, los soldados uno a uno callan, se aduermen sobre sus cabalgaduras, sueñan con la cabeza caída sobre el peto, alguien cree escuchar una música lejana...”.

Denevi narra desde la riqueza de la imagen y la agudeza del pensamiento.

Circularidad y acceso a lo real

El relato presenta a la figura del caballero y especula en torno a sus experiencias sobre la guerra en momentos en que el narrador asume que regresa a su castillo; en su camino aparece el perro. Esta acción conduce a algo que efectivamente sucederá pero no en el marco del cuento. El

final propiamente dicho resulta elíptico: es planteado pero no sucede en el texto. Ello se condice con la idea central de que el caballero ignora lo que le sucederá pero que no lo ignora el perro.

En esta original propuesta se articulan dos ejes: la circularidad y el acceso parcial a la realidad. Incluso el perro, que se percata de lo sobrenatural, ignora lo que sabe el caballero porque confunde “el trueno de la guerra con el trueno de la tempestad”.

Circularidad ya que “El caballero (todos lo sabemos) vuelve de una guerra, la de los Siete años, la de los Treinta años, la de las Dos rosas, la de los Tres Enriques, una guerra dinástica o religiosa, o quizás galana, en el Palatinado, o en los Países Bajos, en Bohemia, no importa dónde, tampoco importa cuándo, todas las guerras son fragmentos de una única guerra, todas las guerras forman la guerra sin nombre... regresa de una guerra, de la cuenta en el collar de la guerra que le tocó en suerte (él cree que es la última y no sabe que el collar es infinito o finito pero circular y el tiempo lo desgrana como si fuese infinito)”.

La vida del caballero se inscribe en esa circularidad, la de un collar del cual ignoramos ser las cuentas. En este discurrir, la guerra lo ha tomado joven y lo devuelve viejo y calvo. Todo lo que sucede sigue esa misma legalidad: va y vuelve, como las imágenes.

Acceso parcial a la realidad ya que el caballero conoce la faena de la guerra, que ignoran los campesinos y que, por encima del caballero, manejan Papas y Emperadores cuyas claves tampoco les son enteramente conocidas y que sólo Dios puede reunir. En ese orden, hay otra realidad inaccesible a los hombres, que llegan a un límite que sólo pueden atravesar Dios y el perro.

La proporción áurea

El hecho de que lectura y reflexión coincidan, dándonos la sensación de que el narrador va pensando e imaginando a medida que leemos, así como la fuerza de ese pensamiento relegan las cuestiones formales a un segundo plano. Pero a poco que pensemos en estos ejes, advertimos que cada uno ocupa aproximadamente la mitad de la narración y que existe una progresión indeclinable hacia el final. De este modo, un cuento que impacta desde su planteo formal se corresponde, a la vez, con un rasgo clásico como lo es la proporcionalidad en la obra de arte de un modo tal que ello pasa inadvertido, no obstante el aporte constructivo que significa.

Puntos de vista

Hay al menos dos elementos que la lectura suscita: la idea de Johann

Huizinga (1872-1945), el gran historiador holandés muerto en una prisión nazi que postula (*The Autumn of the Middle Ages*) que la imagen galante y caballeresca es un relato que encubre otra realidad: la explotación de la plebe en la Edad Media. Los ganadores escriben la historia y en ella son valientes, heroicos y útiles a un ideal. Como eco de esta idea, el texto de Denevi permanentemente plantea la vacuidad de los símbolos humanos.

Otra es la de la visión perspectivística de la realidad social, como lo atestiguan trabajos como los del interaccionismo simbólico (Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*). La realidad se construye con ideas y significaciones acerca de lo otro y de los otros.

De este modo: "... a estos campesinos inclinados sobre sus hortalizas les está negado conocer esa faena terrible de la guerra que él en cambio ha sobrellevado durante tanto tiempo, porque la guerra habrá sido, para ellos, a lo más, una noticia difusa, un resplandor, un incendio en el horizonte". No obstante, el caballero desconoce las claves de la guerra que parcialmente conocen los Papas y Emperadores y que Dios conoce en su totalidad. Quizás lo más genial del cuento sea invertir esta imagen de modo especular y construir una en la que el caballero, en gracia a sus esfuerzos, obtendrá beneficios de Papas y Emperadores, que huyen del escenario de la guerra en los momentos de peligro, para volver y firmar y bendecir tratados y que su sufrimiento habrá tejido una red más sutil en la que Dios lo recompensara en gracia a sus dolores y sufrimientos: "así como el perro ignora lo que parcialmente y defectuosamente saben los campesinos, y estos ignoran lo que parcialmente y defectuosamente sabe el caballero, y este lo que saben los reyezuelos y los reyezuelos lo que saben los Papas y Emperadores, de la misma manera, piensa el caballero, los Papas y Emperadores sólo sabrán lo que parcialmente Dios conoce en su totalidad y en la perfección de la verdad". Este orden, si bien posible, es falaz porque el perro puede percibir aquello que nadie ve: "mientras allá abajo, en el camino, el perro que confunde el trueno de la guerra con el trueno de la tempestad sigue y sigue entablando otra guerra en la que el caballero confunde el ladrido de la muerte con el ladrido de un perro".

No hay una clave última o si, tal vez la haya, tal vez quien menos sabe es porque lo sabe todo y que quien piensa saberlo todo en realidad no lo sepa y sucumba ante la falibilidad de su modo de percibir una realidad que es como un hojalde o una cebolla: la serie de muchas capas superpuestas.

El poeta Antonio Requeni ha sostenido, con toda razón, que Marco Denevi es uno de los grandes escritores latinoamericanos.

Resta que una generación algún día lo redescubra.

5. LA BRASA EN LA MANO: LA SUBJETIVIDAD COMO FUERZA NARRATIVA

Oscar Hermes Villordo había nacido en Machagai, Chaco, el 9 de mayo de 1928. Su extensa obra comienza con *Poemas de la calle* (1953) y abarca novelas, como *El bazar* (1971); *La brasa en la mano* (1983); *La otra mejilla* (1986); *El ahijado* (1990), biografías, como la de Eduardo Mallea (1973); Adolfo Bioy Casares (1983) y Manuel Mujica Láinez (1991) entre muchos otros trabajos. También muy extensa es su labor periodística, particularmente en el diario “La Nación”; “La Prensa” y “La Gaceta”, de Tucumán. Murió en Buenos Aires el primero de enero de 1994.

La brasa en la mano

Publicada por primera vez en 1983, su novela *La brasa en la mano* significó en aquel momento una literatura de transgresión que, hacia el caso de la dictadura y cuando la temática estaba muy lejos de encontrarse instalada en el debate público, implicó abordar al amor homosexual como el objeto estético de una obra cuya mayor particularidad es su concepción literaria. Para la literatura no hay zonas prohibidas ni temas proscritos: la belleza todo lo puede y en una novela las historias son un motor para el desarrollo del propio lenguaje.

Villordo logró que la cadencia del lenguaje –y su belleza– estuviera dada por el latido de una subjetividad cuyas revelaciones sólo se encuentran destinadas al lector. El lenguaje requiere de la intensidad de una experiencia subjetiva que se hace palabra y discurso (es este discurso indetenible lo que fluye permanentemente en imágenes). Los hechos, aquello que en una novela sucede, se subordinan a esa intensidad que borra el transcurso; superpone los momentos por lo que significaron y no por el tiempo en que sucedieron; alumbró a una palabra nueva, urgente, lacerante: la de la soledad, el amor y el recuerdo del amor.

Para la literatura no hay proscripciones sino sólo belleza. Así parece proclamarlo el breve epígrafe de Keats que preside la obra: “*A thing of beauty is a joy for ever*”. Hay una alegría que es para siempre en la belleza, pero donde está. Está en lo que sucede o en la manera de plasmarlo o recordarlo. Quizás la encontremos en los destellos de felicidad que nos ofrece el recuerdo.

“Trato de recordar”

No en vano la novela comienza con estas palabras: qué si no el recuerdo

es capaz de generar una prosa envolvente y lírica que discurre, indetenible, en la memoria. Vamos a detenernos en algunos pocos de los muchos elementos que despliega su rica propuesta.

El primero, por fundante, es un lenguaje que evoca al de Proust: poesía hecha prosa en pos de captar esos destellos de la memoria que hacen a los instantes únicos. Un Proust, sin embargo, en clave del castellano más puro y preciso.

En referencia a *La otra mejilla*, le comenté al escritor que lo veía como un texto fuertemente naturalista. Contestó que era así, y que ese naturalismo le venía de Quevedo, un escritor al que admiraba profundamente. Al hacerlo nos dio una clave de entrada a su concepción del lenguaje: rico sin ser exuberante; imaginativo sin ser recargado y muy preciso en orden a lo que quiere narrar: nunca aparece algo capaz de hacerlo menos fluido, nunca tropezamos con nada (así lo requiere ese apremio de discurrir libremente) y si ello no fuera así no habría historia posible.

“Debo decirles que yo venía de un dolor parecido a este que estoy contándoles. Venía de un amor que no terminaba de pasar, como ocurre siempre, y comencé no amándolo. Pienso que no hay varios amores; no es eso lo que quiero contarles; sino uno solo que se continúa a través de los otros” (pág.27.).

Así, esta novela concebida sin capítulos, es planteada en un discurso que, dado en su propio fluir, sólo secundariamente enumera hechos en los que con frecuencia no termina de hacer foco: no son los hechos en sí lo que interesa: en el fragmento señala estar contando un amor que en realidad no cuenta, y afirma lo otro, que un solo amor persiste en los demás, en algo que podríamos aplicar al propio discurso: cada escena se desvanece pero el sentimiento persiste en las demás porque hay algo que queda, pero no terminamos de saber qué es.

El texto, de este modo, discurre en una suerte de indefinición, como esos fragmentos musicales que modulan de una a otra tonalidad. No hay certezas más que la de una sensibilidad que todo lo registra: ella es lo que permanece, pero el texto —que nunca se repite, codifica en lugares comunes, se copia, ni cae en convenciones— no termina de decirlo porque nunca acaba por detenerse en nada específico.

El tiempo y los lugares

El correlato de este planteo estilístico —centrado en la subjetividad pura y en el idioma puro— es el tiempo: “En el día y la noche que dura el relato sólo el lector será, en definitiva, el destinatario de la narración”, aclara el comentario de la contratapa.

Pero ¿es realmente un día y una noche? (en realidad son dos noches y

un segundo día): no es fácil el seguimiento del tiempo narrativo. Cada tarde y cada noche se ramifican en otras y el eje que las une –y no ellas en sí mismas– es lo más importante de la narración.

También los escenarios son evanescentes como el tiempo: largos recorridos por lugares desiertos, como si sólo estuvieran destinados a los personajes o como si ellos los transitaran a horas insólitas donde no hay nadie: “Andrea nos estaría esperando, sola en la multitud o en la casa, como la noche que la encontramos llorando” (pág.51).

Cada escena remite a otra: el tiempo, los lugares, son elementos que conforman la ternura de una descripción o de la evocación de un personaje que requiere más de un lugar y un tiempo para ser plasmadas.

Independencia de acciones asociadas a personajes

Como si esta formulación no fuera de por sí rica, en el conjunto de muchos elementos novelísticos que sería extenso tratar, podemos detenernos en la técnica de asociar el tiempo a elementos secundarios y mencionarlos en primer plano.

a) Ello sucede con el tiempo circular, el de las acciones repetitivas: “Miguel dormiría, seguiría durmiendo hasta que vinieran a despertarlo porque lo llamaban por teléfono” (pág.64).

Pajarito, el personaje sin nombre, sólo identificado con ese apelativo que evoca ligereza y fragilidad, debe llamar a Miguel por teléfono para despertarlo. El amor y la ansiedad personifican al teléfono, lo ponen en un primer plano de la narración (se hace autónomo en la evocación de las distintas llamadas): “Lo miraba negro, monstruoso, como si la mirada, ahora, y no el silbido, tuviera el poder de comunicar las líneas” (pág.65); lo mismo que el juego con el lápiz y la agenda con la que el personaje intenta mitigar la ansiedad de la espera. Ello además pone al amante en una situación de inferioridad para con el amado, que no atiende, no despierta, no llama, pero que a veces podía responder: “¡Hola!, me decía, y el tiempo retrocedía, desaparecían las esperas, los pip, pip” (pág.65): quizás no haya un modo más claro que este de enunciar esa relatividad del tiempo, capaz de detenerse, de retroceder, de desaparecer en la intensidad de la llegada del otro.

b) El acto de vestir a un ocasional visitante acabado de despertar también se independiza como elemento: “Se movía como un autómatas cuyo mecanismo fuera sólo el bostezo, y al acabar de ponerle la manga, caía hacia abajo, tironeado por una fuerza cuyo centro estaba en la cama” (pág.67).

c) Quizás uno de los mejores ejemplos de puesta en primer plano narrativo de un elemento indicador de una cosa, elemento secundario

e indiciario en sí mismo de algo más, algo que pasa a simbolizar sea la metáfora de las luciérnagas en la plaza, retomada en otro pasaje, mucho más adelante.

La extensa descripción del escenario: “El parque quedaría todavía para recibir en lo alto, la última luz, la imposible, la más pura, la que tiembla con la hoja que descubrimos sola (pág.31).

Es la presentación de un mundo oculto, donde quienes acechan buscando a alguien deben ocultarse de los policías que hacen la ronda, entonces “sólo las ascuas de sus cigarrillos, unas imperceptibles luciérnagas, animadas de tanto en tanto y nerviosas en la oscuridad [...] ¡La inmovilidad de la estatua parece haber contagiado a la plaza! Pero inmediatamente, como azuzadas por una música mágica, un llamado misterioso al que no pudieran resistirse, las luciérnagas saltaron de sus gradas...” (pág.37).

Los personajes, invisibles, apenas entrevistados, se metamorfosean con la plaza y se convierten en luces. Mucho después, sin embargo, en la alta noche y en las calles cercanas al puerto “no quedaba una luciérnaga [...] a esa hora el amor había ocurrido ya” (pág.60).

Dos partes y un final

La novela sin capítulos desarrollada en un largo flujo subjetivo hecho de intensidad y metáfora puede ser, sin embargo, dividida en secuencias o articulaciones por las que el mundo narrado avanza hacia un punto que nunca podrá ser definitivo: no se trata necesariamente de un desenlace: el fluir no reconoce desenlaces sino núcleos, hitos significativos, imágenes, fuerzas, pasajes o pausas.

Estas secuencias son:

1) El enunciado y despliegue del mundo narrado; la aparición de los personajes; el establecimiento de la dinámica de la evocación.

2) La fiesta en la casa de Babá; a la cual es posible llegar luego de largos recorridos que son también un cambio en la dinámica narrativa, uno en el cual el retrato adquiere primacía sobre el tiempo, y la narración se concentra en un espacio definido que establece también un centro: los espacios a los que remiten las historias de los habitantes de ese caserón en permanente cambio y permanente ruina, de límites borrosos, que es la casa de Babá, donde tiene lugar la fiesta, irradian desde ese centro.

3) El desenlace en el cual el mundo narrado desaparece: la intensidad se concentra en Pajarito, el narrador que concluye remitiendo al hecho de amar, precisamente el motor inicial de la novela.

El mundo narrado se constituye

La primera parte es la que establece el sentido del tiempo, la subjetividad como fuerza narrativa, el lenguaje y presenta a los personajes y a los espacios, tal como lo señalamos.

Podemos dividir a estos espacios en los cerrados (el departamento de Beto; el de Andrea; el cuarto de Pajarito); el de los movimientos (el taxi en que viaja Pajarito luego del diálogo del comienzo; los viajes en colectivo); los abiertos, como la Plaza. En ellos prevalece aun más el lenguaje lírico: “En la inmensa espiral del vuelo de una paloma giró la plaza, los árboles, la tarde. El cielo tenía unas nubecitas demasiado delgadas, visibles sólo en la inmovilidad... El parque quedaría todavía para recibir en lo alto la última luz, la imposible, la más pura, la que tiembla en la hoja que descubrimos sola” (pág.31).

El de los viajes en colectivo o en subte sirve para llevar a los personajes de un lado a otro y también para llevar a la narración de una parte a la otra, pero también para presentar a la ciudad como algo oscuro, cifrado, incesante, igual que si fuera una selva que debe ser atravesada. Como la selva, está llena de accidentes, de cosas repentinas, imprevisibles, desagradables.

La ciudad es como un enorme organismo y trenes y colectivos llevan pero en un contexto de brusquedad, de violencia, de anonimato. A diferencia de los otros, no hay adherencia posible en algo que al mismo tiempo que permite desplazarse en un segundo plano permite advertir un espacio hostil y de negación: “Los ruidos cesaron de pronto (después del vaivén más fuerte de la ola), las puertas se abrieron y el tren se desinfló. Los vagones abortaron una multitud que debió luchar con otra, la que venía de afuera, y ante las puertas, en una línea indecisa, se produjo el encuentro... Salimos, por fin, a la luz y nos pareció que salíamos al día, a la claridad natural, y no a los tubos de neón. Pero seguíamos estando dentro del vientre del monstruo y debíamos tomar cuanto antes un colectivo, después un tren y otro colectivo. Seguiríamos agitados dentro del gigante hasta que nos arrojara en las playas de la inalcanzable casa de Babá” (pág.108).

Más adelante: “El turno del tren fue tan interminable como el del primer ómnibus, y el del segundo, tan largo como el del tren. El fin, el paraíso prometido, la casa de Babá, con su jardincito delante, apareció ahí” (pág.111). Al paraíso es posible acceder luego de salvar obstáculos y de atravesar un espacio que resulta ajeno, extraño e inabarcable y que culmina en una casa con jardín.

El mundo narrado se expande

La segunda parte, algo menos de la mitad de la novela, está dada en

tres grandes elementos: (1) el espacio; (2) la fiesta; (3) las historias de los protegidos.

1. La casa de Babá es el escenario y como tal establece un marco pero de límites difusos caracterizado no por la inmovilidad del espacio sino por el movimiento: “Su casa fue, desde entonces, el lugar de las ‘reuniones’. Vivía rodeado de recuerdos, de trastos inservibles. La sala era su enorme desván donde uno debía abrirse paso entre mesitas rococó, lámparas, espejos, porcelanas, pilas de cajas [...] como si al día siguiente fuera a realizar la mudanza con que amenazaba [...] En verdad, la casa de Babá era un caserón de dos pisos [...] El pasillo de la parte alta y el patio interior le daban el aspecto de un conventillo [...] Babá mostraba a sus invitados solamente las dos primeras piezas, hablaba vagamente de las otras (a las que un día llevaría los muebles ‘transformando todo esto en una casa decente’” (págs.112-113).

“Como el dueño había cambiado el plan primitivo de la casa (que prometía corregir en cualquier momento), las cacerolas, los platos, los complicados aparatos para abrir latas, descorchar botellas [...] se amontonaban en armarios apoyados sobre mesas, o en piletas adosadas a los muros [...] cuando uno le hacía notar que no podría realizar los cambios prometidos, ‘no, no. Ya tengo la idea’, decía. ‘Verá que bien resulta. No reconocerá la casa’ [...] La idea que tenía no aparecería nunca (ni se cumpliría jamás) [...] La cocina mostraba por eso el aspecto ‘raro’ del resto de la casa” (págs.126-127).

La casa siempre inacabada obedece no a las leyes de la inmovilidad sino a las intenciones imposibles, truncas, antojadizas del personaje pero además de eso se ramifica, crece en lugares desconocidos, se desarrolla, como todo, hacia lo provisional y lo prohibido: “Y como en verdad no conocía la casa, la primera equivocación que cometí fue prender la luz, cuya llave no estaba debajo de la escalera sino al costado. Se iluminó el pasillo, y en la súbita claridad, sino en el estupor mismo, vi la cara de La viuda del coronel levantándose de entre las piernas del camionero, sentado y espatarrado en un sofá de mimbre [...] Atiné a apagar el foco indiscreto y me quedé sin respirar [...] caminé en punta de pie hacia la escalera, como si yo fuera el que tenía que escapar [...] Cuando hube subido los primeros escalones, desistí, prendí un fósforo y, mirando hacia arriba descubrí una luz, el cuarto de Lucho. Pero apenas tuve tiempo de prender un segundo fósforo en la llama del primero, que me quemaba los dedos, cuando las sombras, agigantadas por el resplandor, deformadas en esa caja oscura que era la escalera, se apartaron [...] y los ojos de Beto brillaron como los de un gato, con el cuerpo del otro camionero encima. Salté casi sobre ellos y aferrado a la baranda llegué arriba, a la claridad de la pieza. La puerta estaba abierta, pero no era la del ‘último cuarto’” (págs.174-175).

La otra parte de la casa invierte la legalidad de la fiesta y al mismo

tiempo cristaliza una ruptura semejante a la de la fiesta. En la casa se borran los límites claros en favor de otro ámbito, lleno de referencias engañosas, donde es posible lo que se oculta en el mundo diurno. La casa parece crecer, confundir, alterar sus referencias y desarrollarse en algo donde lo que sucede no es visible, algo en lo cual no se sabe dónde se está ni adónde se va, la casa encantada parece contener otras posibilidades que a la vez que niegan la orientación de lo visible guían la orientación de lo deseado y de lo invisible.

La casa es a la vez que un refugio, una morada y un escenario. En ella los protegidos de Babá encontraron un lugar luego de haber sido expulsados por el mundo que empieza más allá de sus paredes. No es un espacio definido: al principio el narrador habla de “un jardincito” adelante, luego de un lugar con luces donde están los invitados y desde el cual Beto descubre a los camiones y a los camioneros: no quedan dudas de que se refiere a la parte delantera de la casa, porque es la que da a la calle. No obstante, la sensación es o de que el jardín se ha extendido o que la referencia anterior era falsa: “la casa de Babá, con su jardincito adelante” (pág.111).

No obstante, poco después el narrador afirma: “El jardín, con sus dalias marchitas por el calor [...] se transformó en una glorieta con falsos faroles y enrejados de madera. Cerca se habían estacionado dos camiones, con sus cargas de fardos tapadas por lonas, y se los veía por sobre la verja blanqueada de madre selvas” (pág.115).

2. A diferencia de la primera parte, el lenguaje de la segunda se centra en la narración de hechos. Giran en el ámbito de la fiesta. El lenguaje abandona el lirismo para narrar hechos y mostrar.

No obstante, no se trata de una visión realista. Los personajes en algunos casos son descriptos irónicamente o como máscaras o efigies: “Con el cambio de ubicación, ahora se le veía la cara, una máscara enharinada, de mejillas tensas, estiradas, porque todo se le alargaba de la frente para abajo: la nariz, la boca que era una mueca y el mentón, que metía en el hueco de la mano, apoyando el codo en la rodilla de la pierna cruzada” (pág.122).

Conce, lentamente, va sitiando a *El muchacho que hacía cinenovelas* y en esa acción se transforma, haciéndose más grotesco.

Hay personajes caricaturizados y otros a los cuales no se muestra. Casi todos carecen de nombre (*El príncipe entre lirios*; *La viuda del coronel*; *El ex tonadillera*); en algunos casos la identidad se reduce a un apellido, en la mayoría a un apelativo y sólo excepcionalmente, con *Asunta de la Gracia*, el narrador menciona un nombre completo y aun entonces ignoramos si se trata de un nombre real o artístico. De este modo la presenta el narrador: “Pude mirarle la cara debajo del velo: un lunar con un pelo en la barbilla, que se le movía cada vez que hablaba. Ella, para observarme a su vez, se levantó el velo y aparecieron los ojos,

negros entre las ojeras pintadas, y la nariz fina, delgada, casi transparente. La boca apretada [...] indicaba la dentadura postiza [...] el asombro de verla tan fea y huesuda...” (pág.159).

Más adelante: “Los efectos de la música se dejaron sentir enseguida. Y el primero me alcanzó a mí en la mirada de Asunta que, apoyando el mentón en la mano, muy firmemente, como para subrayar la fuerza de la mirada, me clavó los ojos. Pero en verdad, no me miraba; sus ojeras eran violetas; estaba en ‘pose’ [...] ‘no quiere fulminarte con la mirada; no. Ni ha adoptado esa postura de esfinge para *recordar*. Está dormida’. Ese violeta del párpado, cavado en la sobra del hueco. Una momia” (pág.170).

“Asunta de la Gracia aparecía convertida en un espectro móvil que supiera zapatear y bailar sobre la cabeza de la dama encogida” (pág.165).

Cuando la identidad es abiertamente revelada da lugar a equívocos: una vez, al salir de la casa de Babá, Asunta de la Gracia vio que un zapatero tenía una vieja foto suya y cuando le reveló quien era no se lo creyó: “Se fue sola. Y ese fue el problema, porque al doblar la esquina y pararse frente a la casa del zapatero, me contó, el hombre estaba trabajando, hasta tan tarde, y vio su propia fotografía pegada a la pared del sucucho, entre cajas de betún y zapatos viejos. No quiso creerlo. Miró y volvió a mirar. Ustedes comprendan, está medio ciega. Le preguntó al hombre quién era la de la foto. *¿Esa?* –le dijo el zapatero– *¿Esa es Asunta de la Gracia! ¿Cómo que no la conoce?* Y tarareó un cuplé que ella cantaba. Pero la cosa no paró ahí, porque entonces ella, para probarle que sabía quién era, se puso a tararear el mismo cuplé, y el zapatero se rió de su voz. Ella se enojó y para terminar de estropearla se puso a bailar... *Creerse Asunta de la Gracia*, dice que decía el zapatero” (pág.114).

El tiempo hace del personaje una caricatura hundida en un recuerdo. Confrontado con la realidad, el recuerdo la niega igual que el tiempo: eso que era, eso degradado por el tiempo, también ha caducado como ilusión porque este cuerpo no tiene ya nada que ver con aquel recuerdo, el lazo ha sido roto. La prueba de la realidad rompe definitivamente esa ilusión y la apariencia que surge es la de la locura. Lo que es lo es con independencia de lo que fue y al dejar de ser lo que fue termina no siendo nada.

La novela se ha convertido en una trama de imágenes que superponen la fiesta al pasado, que muestran efigies, caricaturas y rastros.

Pero la fiesta, como un vórtice, se lleva el pasado, rompe con la historia: “Las bandejas vinieron con vasos de jugos de ananá, rebosantes y fríos, con los bordes con granizado de nieve y, por si fuera poco, cubitos de hielo con formas de pescaditos y corazones; bandejas iguales a las de los avisos, porque a Babá le gustaba deslumbrar a sus invitados con las ‘novedades’ que sacaba de las revistas” (pág.115).

“Las fuentes iban de mano en mano irreconocibles, porque lo que

contenían, una vez desbastados los adornos, era la misma pasta, disimulada por el volumen y el color” (pág.164).

La fiesta es prestidigitación, es un juego, un truco donde, por debajo de las apariencias, todo parece igual. Como la vida, está inspirada por algo que viene de afuera, por las revistas, las novedades puestas a cubrir aquello que no es ni original ni diferente: en ese elemento se apoya el efecto: no es la apariencia lo que importa sino el fondo, lo verdaderamente humano de los personajes capaz de aflorar.

La fiesta sustrae de la realidad exterior, instauro otro tiempo pero también revela y oculta, muestra a los personajes descarnadamente (caricaturizándolos) o con una mirada sensible (contando sus historias). Todo se superpone en una imagen única, como el espejo florentino de *Opus Nigrum* que devuelve rostros múltiples.

3. A diferencia de la primera parte, la segunda se abre en extensos pasajes cuya narración se inicia cuando Pajarito, el narrador personaje va a la cocina. Es allí donde aparecen las historias de *Lucho* y *Myriam*: “Myriam era el que callaba, y aceptaba; el que *vivía*. Siendo tan endeble e insignificante, llamaba la atención que le pasaran tantas cosas” (pág.136).

Personajes físicamente endebles, física y emocionalmente heridos, con experiencias sexuales crudas que reeditan de manera descarnada como un destino en otra de las constantes del libro: la sexualidad sin ternura, entrega ni placer sino como ciego y salvaje designio.

Una marginalidad sin márgenes

El narrado es un mundo marcado por el desencuentro, los celos, la soledad, la endeblez de los lazos pero que no se contraponen a otro ideal de mundo. La precariedad afectiva –de la cual sólo se salva la amistad–, la endeblez de los amores simplemente son un estado de cosas, coherente en sí mismo, donde la eterna búsqueda es tan real como la eterna decepción y donde –excepto los amigos– nadie termina siendo lo que parece: “Entonces Myriam comprendió y desde ese día le darían piedad los muchachos como Hugo; los que ni siquiera venden su belleza; los que tal vez buscan sin saber y ponen en juego sentimientos o formas del sentimiento, como la bondad y la nobleza, ignoradas en el mundo que les toca vivir; los que caminan por la calle y no son capaces de hacerse llevar las noches de lluvia, los que sin embargo esperan y caminan” (pág.156).

Hugo pasa a ser de un indefenso concripto a alguien que vaga en busca de algo y si antes producía amor luego sembraba dudas: mutaciones que marcan ellas una marginalidad: la de quienes buscan sacar un provecho.

El mundo “marginal” es coherente pero a su alrededor se construyen otros márgenes: “¿y qué fue de Hugo?, le pregunté cuando hubo terminado el cuento... ‘se casó’ me contestó” (pág.156).

La sexualidad que es una aventura, una dicha (de las mayores) o una fuente de desilusiones es uno de los motores de una novela que convoca no desde sus tópicos más importantes tanto como de su concepción novelística en sí misma.

Lo que nos queda como experiencia propia no es la transgresión de una sexualidad prohibida –las prohibiciones nacen del mundo de los hombres, de las ideologías, pero no son la vida en sí misma y no bastan para definir y etiquetar a las personas, para colocarlas en un lado o en otro– son imágenes, frases, pasajes, hallazgos y el de la sexualidad es un aspecto importante de ellos pero no lo que en sí mismo convoca: “Debajo de los árboles las ramas se torcían en caminos que se perdían hacia arriba, que se confundían con las últimas formas sobre las cuales se agitaba el abanico calado de la fronda, las hojas que en su movimiento dejaban ver el cielo, la luz filtrándose. Esa torcedura, esa guía cenicienta de las tipas, con el hincharse, con el subir y bajar de los gajos a compás, como el jadeo de un animal que respira sin ruido, era lo que hacía la calma del parque” (pág.26).

¿Qué es la brasa en la mano? ¿Es la intensidad de un amor quemante, destinado a extinguirse pero que mientras arde arrastra en su llama, su herida, su luz? ¿Es la potencia inextinguible del fuego que calienta, ilumina y destruye (como los amores de la novela: lacerantes, pasajeros, inaprensibles) o es esa ascua que es la vida misma?

Nunca tendremos una certeza, todas las interpretaciones parecen posibles y el mensaje parece ser el que nosotros queramos entender.

Lo único cierto es que: “Las horas desoladas son las más largas y, sin embargo, de esas horas está hecha la vida” (pág.73).

La vida y la literatura.

6. JULIO CORTÁZAR: LAS BABAS DEL DIABLO. LENGUAJE Y MUNDOS PARALELOS

La relectura de Cortázar (Bruselas, 28 de agosto de 1914 - París, 12 de febrero de 1984) lleva a pensar que —particularmente en su cuentística— hay por un lado diferentes modos de formular lo real, lo fantástico y las funciones del lenguaje y, por otro, que cada cuento y relato pueden en sí mismos originar diferentes lecturas (como en el caso de “El Perseguidor” (*Las armas secretas*, 1959) que tomando varios episodios de la vida del saxofonista Charlie Parker (Kansas City, 1920-Nueva York, 1955) a quien es dedicado, con un conocimiento absolutamente interior y preciso del mundo del jazz, puede a la vez ser leído, entre otras maneras, como una metáfora de la creación: absorbente, única, incomprendible, de la cual sólo podemos ser testigos y que en sí misma es un fenómeno al que uno puede aproximarse pero que no puede explicar).

Los acercamientos a su narrativa serán tan variados como las obras que elijamos leer y que nos permitan reflexionar sobre las propuestas estéticas de una literatura siempre abierta a las posibilidades de exploración de la realidad, del lenguaje y de las maneras de narrar.

Mundos paralelos

Cada narración postula un modo de plantear lo fantástico. Aunque haya ejes que las conectan cada una es distinta. Los ejes no son evidentes, no son siempre los mismos, pero podemos pensarlos en algunas categorías: (1) la experiencia de la introspección y el aislamiento, que genera un modo de ver las cosas que es tomado como verdad; (2) la incomunicación: la experiencia introspectiva es intranferible y las palabras que aluden a ella son insuficientes; (3) la existencia de mundos paralelos que como un juego de espejos hacen que las realidades posibles sean muchas, ramificadas, latentes; o (4) personajes que viven su vida como si estuvieran condenados, en un mundo donde la libertad es muy restringida.

Lo fantástico y lo extraño se encuentran en la propia experiencia cotidiana.

En algunos trabajos, como “Las puertas del cielo” (*Bestiario*, 1951); “La noche boca arriba” (*Final del juego*, 1956) o “Todos los fuegos el fuego” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), la atmósfera es creada por la belleza de un lenguaje tan deslumbrante como exacto.

Algo intrascendente puede constituirse en la llave de dos mundos, como “Axolotl” (*Final del juego*). La narración parece detenerse. No hay hechos. Nada externo acontece. No sucede nada que no sea la intensificación de un objeto seleccionado, el acto de percibirlo, observarlo y

desplegar un lenguaje a partir de él: “Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso [...] lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas [...]) Un rostro inexpressivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior” (*Cuentos completos I*, Alfaguara, Madrid, 2010, pág.401). La observación se vuelve puntual, obsesiva; se humaniza, instaura un vínculo extraño que empieza a invadir lo real. Los hechos exteriores no son lo importante sino este acto de hacer más profunda la percepción de algo y remitirlo a otras categorías ajenas a ese algo: “carentes de toda vida pero mirando” o “uñas minuciosamente humanas”. Una larva deja de ser tal y puede convertirse en literatura.

Ello tiene que ver con una obsesión (como en “El perseguidor”), y se instala la duda acerca de si lo fantástico existe como tal o si sólo existe esa obsesión, y que es ella la que produce aquello que parece real a un narrador volcado sobre sí mismo.

Las babas del diablo y los planos de la escritura

El relato contiene una compleja operación discursiva: cuenta una historia pero antes lleva a cabo una digresión en la que aborda los presupuestos tácitos de toda ficción, en la cual se elige algo para contar, una especie narrativa (en este caso el género de la literatura fantástica), un narrador y un modo de narrar.

Estos conceptos son puestos en crisis y se escribe desde esa idea de crisis; no obstante, sobre el final, el narrador vuelve a un modo tradicional de narrar.

“Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (*Cuentos completos I*, op. cit., pág.223)

El relato se inicia con una propuesta referida no a la narración sino al modo en que esta puede ser planteada, instalando la idea de que el enunciado será forzosamente falible.

Luego de instalarlo extenderá este concepto de perplejidad hacia otros elementos: el narrador elegido y lo narrado.

El narrador fluctuará entre uno omnisciente y el personaje y lo narrado se articulará básicamente en dos espacios: dentro y fuera de la fotografía.

Hay dos menciones a la fotografía en una suerte de efecto especular, pero un juego de espejos que distorsionan la imagen.

El narrador, al principio y al final, opera desde la muerte: es decir que narra desde un lugar de negación e imposibilidad de narrar. Parte de la atmósfera fantástica proviene de esto y de la alternancia dentro/ fuera de la fotografía.

No obstante, el final se resuelve de un modo tradicional: planteando y resolviendo un clímax.

Núcleos narrativos

La narración se desarrolla en tres núcleos: (1) los presupuestos narrativos; (2) la obtención de la fotografía y (3) la expansión de la imagen.

1. El primer núcleo es el que hace visibles los elementos de la narración: se cuestiona el qué y el cómo de la escritura; instala la pregunta sobre la falibilidad de la elección de lo narrado y de la posibilidad de contarlo: “De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empieza a preguntarse por qué hace todo lo que hace...” (pág.223).

De este enunciado aparentemente banal surgen dos cuestiones posibles: (1) la narración es de un hecho como podría serlo de otro o (2) la narración obedece a algo que se impone contar, algo que debe o merece ser contado, algo nuevo o extraordinario o que se hace nuevo o extraordinario por el hecho de contarlo. Contar es explorar las posibilidades de algo, parecería reflexionar: “Vamos a contarlo despacio, ya que se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo”.

El narrador propone algo diferente: no contará aquello que sucedió sino más bien aquello que será descubierto en la medida en que es contado. Luego, es la escritura la que interviene en la producción del hecho y no la realidad.

Algo que empieza como una propuesta realista va desplazándose hacia otro lugar.

El narrador subraya que se trata de una operación escritural: no asistimos a lo que sucede tanto como a la escritura sobre lo que sucede: “Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección” (pág.223).

Pero no parece referirse sólo a una máquina de escribir sino también a una cámara fotográfica: “hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede que una máquina sepa más de otra máquina” (pág.223).

Parece la puerta a lo que vendrá: precisamente la expansión de la imagen fotográfica hasta convertirla en algo móvil y hacer de la imagen primero estática una narración dinámica, justamente la que resuelve el clímax.

2. El segundo núcleo narra la secuencia de la obtención de la fotografía y presenta al personaje: “Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso” (pág.224).

A partir del enunciado empieza a haber digresiones: del narrador (alterna uno desde afuera con el personaje) en aspectos laterales (si pasa una nube o hay viento en París) que abarcan al narrador desde afuera pero también al personaje que hace digresiones sobre lo que va viendo.

La fotografía es un acto de ver y de dejar testimonio. Pero incluso eso es puesto en tela de juicio: “Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad” (pág.226).

No es observación al azar: la fotografía, ese acto de fijar y cuya esencia es la propia inmovilidad e inmutabilidad, será asumido como algo muy diferente.

Lentamente, como si buscara un objeto fotográfico, el narrador va llevándonos a la escena que será el eje del relato: “Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre” (pág. 227).

La selección de algo a narrar es también la presentación de algo que no acaba de ser narrado sino que puede o no ocurrir. Lo único cierto es la escritura en sí misma, una que capta no lo que sucede sino algo móvil e indefinido. Escribir es explorar.

Sin embargo, en esto que no sabemos que es hay “como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo” (pág.228).

El relato trabaja sobre varias incógnitas: quién es yo: el narrador omnisciente o el narrador personaje y lo que sucede es así o parece así a quien lo narra.

Se introduce entonces la deliberación de sacar la foto y que ella “restituiría las cosas a su tonta verdad” (pág.228).

La foto es (1) algo que tiene un poder, el de restituir las cosas a un plano real y (2) el de plantear a la escritura como el desarrollo de algo que –a diferencia de la foto– no es real. Reducida a su pura imagen, parece postular el narrador, las cosas serían diferentes al modo en que aparecen en el desarrollo del texto.

Veremos que la fotografía estará muy lejos de devolver las cosas a su tonta verdad y que lo que suceda será muy distinto.

La instancia de plantear el sentido de la foto coincide con la introducción del personaje del hombre en el auto.

La escena de la fotografía aparece dos veces: en la primera desde la deliberación –la decisión de sacarla– y vista desde afuera hacia adentro, desde la escena en sí al hecho de registrarla.

Coincide con una doble descripción del sujeto del auto: primero

es un esbozo que aparece al hacer el encuadre y que vuelve a aparecer cuando se produce la discusión luego de obtener la foto.

También se produce la primera mención al título del relato.

Ambos elementos: el hombre del auto y el título, serán presentados de una manera muy diferente la segunda vez.

El título, en esta primera mención surge como imagen de la huida del joven que se produce con la toma de la foto y la frustración del propósito –no revelado aún– de los otros personajes: “se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carretera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo” (pág.230).

Es decir que se produce un giro en la imagen que va de la Virgen al diablo.

La actitud de los personajes es de contrariedad y desconcierto.

3. En el tercer núcleo –de la expansión de la imagen– se invierte el sentido de movilidad de la acción y todo comienza a girar alrededor de la fotografía.

Asistimos a una visión desde adentro hacia el exterior.

La imagen de la fotografía, que antes aparecía vista desde la dinámica del personaje que selecciona una escena y la obtiene, aparece como un escenario en expansión. Se hace móvil y cambiante y el resto de las escenas es mostrado desde este centro, verdadero vórtice que va absorbiendo y redefiniendo a los personajes y a la vez planteando incógnitas que nunca serán resueltas.

La narración opera sobre la ruptura del concepto de una fotografía, aquello que reduce un corte y una inmovilidad de lo real y al mismo tiempo que lo ubica en un espacio y un tiempo tiene el poder de sacarlo tanto del espacio como del tiempo, y de perpetuar ese instante fuera de su transcurso.

Nada de eso sucede aquí, donde la fotografía delimita un ámbito destinado no a congelar las cosas sino a desencadenarlas, y vuelve sobre una escena no para mostrarla como fue sino para que pueda terminar de resolverse aquello que estaba sucediendo y cuyo transcurso fue interrumpido por el acto de obtener el registro.

Es decir que la foto aparece como algo en contradicción: en ella se fija una escena y al mismo tiempo hace que esa misma escena sea retomada en el punto de la interrupción y que suceda algo nuevo. En este caso, será algo inclusivo del personaje del fotógrafo, que pasa a ser cautivo de ese corte en la realidad que él mismo había llevado a cabo.

La fotografía atestigüa y al mismo tiempo desencadena. Es algo fijo pero también móvil, tanto que puede signar la suerte de aquel que había pretendido de la escena justamente eso, hacerla algo fijo.

A la vez nos remite a la escena que alternativamente oculta y revela. La oculta porque en el primer núcleo el fotógrafo le da una interpretación y la revela porque en el último núcleo le da otra, la verdadera, con lo cual se evidencia la falibilidad de la imagen y de la certeza que parece dar: surge como algo pero no es eso. No sólo no es eso sino que es el opuesto.

Lo otro que nos dice se refiere a la fuerza de la propia escena: como fotografía había otras que eran mejores, pero el fotógrafo opta por ampliar esta, una vez y otra: verdadera metáfora de que la misma escena vuelve a ser mostrada y cada vez con más matices y un mayor poder sobre la realidad. Es como si la fotografía fuera imponiéndose a la propia realidad, instaurando algo diferente, algo que sucede por la actuación de un poder oscuro.

“El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra más grande, casi como un afiche. No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea de la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose [...] como toda foto donde no faltaba nada, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena” (pág.231).

La fotografía se impone pero su poder es incierto. No sabemos en qué radica. El doble narrador reafirma esa impresión “sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena”.

Hay una primera secuencia que podríamos llamar de acechanza de la foto: “Los dos primeros días acepté lo que había hecho [...] y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción [...] para reencontrar la cara de la mujer...” (pág.231).

Los elementos importantes del cuento, sus pasajes de un núcleo a otro o el título, son dichos al pasar pero reafirmados luego por otro elemento, también tenue.

En este caso, se prepara el pasaje a la segunda secuencia: la de la expansión de la imagen y su movilidad que comienza cuando el ojo del narrador-personaje coincide con el objetivo de la cámara; lo cual también se enuncia como al pasar: “La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar” (pág.231).

Elementos importantes son enunciados como intrascendentes (la tonta realidad) y un detalle importante como una observación más.

Quizás sea un modo de enunciar a lo fantástico como aquello que a nadie se le ocurre considerar.

“Cada tantos minutos, por ejemplo [...] alzaba los ojos y miraba la

foto; a veces me atraía la mujer, a veces el chico [...] Entonces descansaba de mi trabajo y me incluía otra vez con gusto en aquella mañana que empaaba la foto...” (pág.231).

El poder de atracción va convirtiéndose de contemplación en acción y en movimiento, también de manera paulatina y a partir de hechos cotidianos.

Hasta ese momento el narrador lee la fotografía con la primera interpretación: la mujer deseaba seducir al muchacho.

Sucedirá entonces algo nuevo, un hecho fatal. También será enunciado tangencialmente. Pero todo comenzará a girar hacia otra explicación, una que nace precisamente en el movimiento que adquiere la fotografía, también enunciado tangencialmente: “Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí con una frase empezada y la terminé redonda...” (pág.232).

El pasaje al puro movimiento opera a partir de otro comentario banal: “Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine” (pág.232).

Es decir que la fotografía se ha transmutado en cine, algo cuya esencia no es la inmovilidad sino el movimiento. Sin embargo, no hay una relación de causalidad lógica entre el primer término de la oración y el segundo: el enunciado comienza hablando de grandes herbarios y termina derivando hacia una película.

En metáforas desusadas como esta pensamos que, precisamente, uno de los matices de la escritura pareciera ser la de encontrarse descentrada, como fuera de foco. Ingresan a ella cuestiones laterales y reflexiones y no siempre lo hacen enunciados directos. En este sentido no dice que la fotografía se convirtió en una película sino que lo introduce luego de una observación que no tiene nada que ver ni con las películas ni con la acción narrada, una que discurre entre estas digresiones.

Es entonces que se produce el ademán de la mujer que hace pasar al narrador del rol pasivo de espectador de la imagen al de alguien que lleva a cabo una acción fatal para él.

Cómo opera esta suerte de rapto y por qué es un pasaje fatal para él es algo que nunca se aclara, son los enigmas que plantea el relato.

“De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla” (pág.232).

Algo ha sucedido, pero no sabemos qué. Ese narrador tan detallista que repara en observaciones intrascendentes sin embargo calla lo más importante, aquello que en realidad sucede. Al hacerlo cumple con la finalidad por excelencia del relato fantástico: instalar la duda, la indefinición, la falta de una respuesta definitiva.

En la secuencia siguiente el narrador ya está adentro de la foto. “El

chico estaba menos azorado que receloso, una o dos veces atisbó por sobre el hombro de la mujer y ella seguía hablando, explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado de la fotografía” (pág.232).

Es decir que el personaje está dentro de la escena. Detrás de él está el hombre del auto, que cuidadosamente excluyó de la fotografía.

A partir de esto la de la mujer empieza siendo una presencia vicaria, una entregadora. Esta interpretación aparece con la inclusión del personaje: ya no es quien selecciona la escena sino que resulta cautivo de ella.

También hay otra modificación: la del hombre. Ya no tiene un rostro anodino sino el de alguien que maneja y domina los hechos; muestra un aire “entre hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro” (pág.232).

Dos cosas suceden a partir de allí: (1) la acción se intensifica, se hace más oscura, revelándose un nuevo diseño: la intención del hombre del auto de corromper al menor utilizando a la mujer para ese propósito y (2) el juego entre el adentro y el afuera de la foto: entre la acción y el estar del otro lado.

Digamos que en este componente parece verificarse el elemento nuclear del cuento: el juego entre un adentro y un afuera, una movilidad y una inmovilidad. No es clara sin embargo la dinámica: nunca sucede algo de un modo abierto y manifiesto porque son las reflexiones del narrador las que ocupan el primer plano.

De este modo asistimos a una duda: la alusión al objetivo es algo más que una mención y el propio narrador se ha convertido en el objetivo “sin poder hacer nada” o el objetivo es un desdoblamiento más, como el del doble narrador.

¿Es la misma escena en el mismo momento? ¿Implica la introducción en la fotografía un retroceso en el tiempo real de los hechos captados por esta? ¿Cuál es el papel del narrador? ¿Qué sucede con él? ¿Quién hace que suceda algo con él y de qué modo?

Esta es básicamente la ambigüedad en la que se mueve una acción que es siempre vista parcial y progresivamente: en efecto, las cosas no suceden de manera instantánea sino que van siendo desplegadas como en una especie de cámara lenta, una cuyo punto de visión es primero el del personaje situado en su asiento, tomando el lugar del objetivo mientras escribe la traducción y luego de ese otro en el que yace el personaje una vez que ingresó a la imagen.

Pero ¿cómo ingresó? ¿Qué fuerza lo obligó a dejar la traducción en una frase en francés que nunca terminaría? ¿qué hace ahora?

Todo se intensifica: las presencias, las acciones y las omisiones.

Pero hay una gran diferencia con la primera parte: lo que comienza a suceder se vuelve imperativo.

El orden se invierte: si antes el personaje observaba y decidía sacar la foto, ahora es arrastrado pasivamente a lo que sucede en ella sin poder ya intervenir: “Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia” (pág.233).

Entonces, ¿se trata de otra escena o de la misma? Si la primera vez el chico pudo escapar y el narrador sacar la foto entonces ahora todo sucede nuevamente pero ahora el chico no escapará y el narrador que ha sacado la foto no podrá salir de ella.

Hay a la vez un desplazamiento del tiempo: el antes de la foto es el ahora del personaje, aunque este haya ingresado en algo que ya sucedió. Ya sucedió y a la vez está sucediendo. Este camino circular conduce a algo más: “...la (impotencia) de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratará el andamiaje de baba y perfume” (pág.233).

El devenir de los hechos sufrió una alteración en el plano de lo real (la foto). Ahora, en el plano de lo fantástico, ya no puede haber otra alteración real, debe suceder aquello a lo que la narración debía llegar, un clímax. Pero, a diferencia de una narración tradicional, este resuelve algunas cosas y no todas.

Algo más sucede, la redefinición del título. Si antes los hilos de la Virgen (de la pureza virginal del muchacho) eran también llamados babas del diablo, ahora el foco está en las babas, que evocan lo siniestro y lo maléfico.

Si antes el hombre tenía un rostro enharinado este, en el curso de una acción cada vez más fragmentaria e intensa, se ha convertido en la cara siniestra del mal “que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire” (pág.234).

Las cosas son vistas fragmentariamente: si antes había una escena completa, ahora son elementos: “Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité [...] y en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo” (pág.233).

Quién mira: la cámara o el ojo del personaje desde la cámara y si es así, ello se vincula con el otro pasaje, aquel en que advierte que se encontraba sentado como si fuese el objetivo.

La cámara selecciona a partir de una mirada. Al hacerlo se abstrae del resto. Esta última mirada no es enteramente humana, o es humana a partir sólo de lo que la mirada seleccionó con la cámara: rostros, movimientos, una mano, son algo en sí mismos, no remiten –como en el

núcleo anterior— a una totalidad a la que pertenezcan.

“Y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro negro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse...” (pág.234).

Toda la visión se hace con referencia a un foco del que se está adentro o afuera.

En el final se plantean dos elementos: (1) el cambio en la dinámica de la acción que se circunscribe nuevamente al ámbito de la fotografía del cual el personaje parece alejarse y (2) la acentuación de los rasgos maléficos del personaje del hombre del auto, encargado, además, de clausurar el punto de visión con la mano: “frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante más en perfecto foco, y después todo un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más...” (pág.234).

Pero qué sucede en realidad con el personaje. Desde dónde vio. Desde el interior de la imagen o desde la pared de su cuarto y lo que ve al final, lo ve en la escena ahora vacía de la foto colgada en su cuarto, o en la propia escena.

Hemos asistido a un relato que cuenta algo dos veces y desde dos puntos de vista: adentro y afuera, por parte de alguien que no sabemos si es un narrador o el personaje; tampoco sabemos la suerte de ese personaje que se declara muerto, cuál fue la fuerza que lo arrastró y adónde ni qué sucedió con él o si simplemente es una invención del narrador.

La literatura, parece decirnos, no se agota en contar sino en plantearnos algo que será siempre incierto. La literatura usa la realidad, se vale de lo aparente para hacer otra cosa.

Esa otra cosa es asumirla como puro lenguaje, uno con posibilidades que no vemos a partir de lo real sino de lo que se puede escribir (y cómo) sobre lo real.

La otra es revelar que lo visible es una apariencia, una convención; que las mismas cosas pueden cambiar según cómo se las vea o cómo se las nombre.

La literatura es algo siempre inacabado, capaz de generar lecturas y de renovarse.

Si algo podemos decir es que existe un sentido de movimiento que hace que no exista una visión definitiva.

Cortázar es quizás quien mejor ha podido plasmar que una de las funciones más altas de la literatura es la de plantearse como posibilidad de ver cosas diferentes en las habituales y de generar un texto que no leeremos dos veces de la misma manera.

7. JULIO CORTÁZAR: INTERSECCIÓN DE TIEMPO

Los aniversarios de Julio Cortázar, (el centenario de su nacimiento el veintiocho de agosto y tres décadas de su muerte el doce de febrero de 2014) significan la oportunidad de reflexionar sobre algunos de los ejes de la obra de un escritor imposible de ser pensado dentro de una sola temática o especie narrativa y que hizo de la literatura un absoluto.

Sus fechas enmarcan una vida y la gestación de una obra pero también abren un espacio lleno de preguntas sobre la función literaria y las acepciones de una producción que va desde el planteo fantástico al realista, que de algún modo intenta develar al mundo y a las posibilidades de la escritura y también tratar de erigirse en un medio de transformación de ese mundo: pulsión y belleza de las propias palabras; tramas; motivos; militancia: de la literatura parece esperarse todo y ella ser una llave capaz de abrir todas las puertas imaginables, permitiéndonos actuar, entrar o ser testigos de lo que ocurre más allá.

Cortázar encarna la idea del hecho literario como un fin y una heramienta de transformación, indagación, juego y puro placer. Nada en él es nunca definitivo y siempre encontramos una nueva manera de pensarlo y vivir una obra cuyos aspectos parciales no bastan nunca para englobarlo como escritor.

Ejes y tropos

Así como su novelística establece nuevas formas (cabe la pregunta acerca de lo que haya más allá del puro planteo formal), sus cuentos y relatos expanden la especie narrativa y lo hacen a partir tanto de sus constantes como de aquellos rasgos que definen a determinados trabajos y están presentes sólo en ellos. Como ejemplo de lo último tenemos “El perseguidor” (de *Las armas secretas*) que desde lo “realista” se adentra en el milagro creador de la música y lo hace fraguando un nivel de discurso (el del lenguaje neutro de traducción del crítico-narrador). Trabajos eminentemente realistas son “Torito” (de *Final del juego*); “La señorita Cora” (de *Todos los fuegos el fuego*) o “Final del juego” (que da título al libro respectivo): la intensidad no viene tanto del planteo formal como de la propia historia. La suya no es en general una literatura de personajes pero cuando elige plantear a uno lo hace tan imaginativa como exhaustivamente, y lo muestra ante una gran y puntual adversidad. El personaje no parece una fuerza autónoma.

Entre las constantes encontramos: la elusión de lo fantástico (mostrado no desde su centro sino desde sus adyacencias) la digresión en el detalle accesorio (una forma de la elusión); los rasgos de un humor que

parece muchas veces desvinculado de lo central y la justeza de un lenguaje a veces muy preciso y otra más extenso, donde sin embargo nada deja de ser funcional.

Otra constante es la de la niñez y la adolescencia como experiencias que rescatan la magia de aquello invisible a la mirada adulta y guardan para sí un sentido de aventura referido a lo que para el mundo adulto es un problema. Pero en otros momentos importan la revelación de la crudeza del mundo (“Final del juego”; “Los venenos” de *Final del juego*; “Bestiario”, que da su título al libro respectivo).

La frontera entre lo real y lo fantástico no es sin embargo muy definida, es tan crepuscular como aquella que existe entre cordura y locura. Ninguna de ellas son categorías definitivas ni confiables, parece decirnos.

Acepciones de lo fantástico

Lo fantástico reside en varios planteos: (1) la vacilación entre una explicación racional insuficiente para dar cuenta de algo y la alternativa puramente fantástica (“Casa tomada”, de *Bestiario*); (2) el pasaje de una dimensión de la realidad a otra, que deja subsistente la pregunta acerca de la verdadera realidad (“El otro cielo” de *Todos los fuegos el fuego*; “Las puertas del cielo” de *Bestiario*); (3) la latencia de mundos remotos, primordiales, que irrumpen en la actualidad a veces a partir de un objeto, otras, de un sueño y se imponen a lo real (“El ídolo de las Cícladas”; “La noche boca arriba” o “Axolotl”, todos ellos de *Final del juego*); (4) la idea de que lo real es un orden más de probabilidad y que, a partir de ciertos elementos, surgen muestras de otras combinaciones posibles de hechos (“Una flor amarilla” de *Final del juego*, “Las armas secretas”, del libro del mismo título); (5) lo fantástico como experiencia opresiva y kafkiana (“Carta a una señorita en París” de *Bestiario*; “Instrucciones para John Howell” de *Todos los fuegos el fuego*).

No sólo estos elementos pueden ser combinados (como en “Las armas secretas” donde un mismo hecho transita por personas y tiempos distintos, superponiéndose en un pasaje de una situación a otra; o en “Todos los fuegos el fuego”, donde hechos y situaciones se superponen en el tiempo narrativo) sino también que se apoyan unos a otros y permiten concebir a lo fantástico tanto como una herramienta pura y esencialmente literaria o una dimensión inexplorada de las posibilidades de una experiencia que no se agota en lo visible. Sin embargo, un texto tan marcadamente alegórico como “En la autopista del sur” (de *Todos los fuegos el fuego*) nos dice que Cortázar requiere algo más que lo realista o lo fantástico, terrenos donde ha dejado quizás sus obras más inquietantes, originales y logradas.

Intersección de tiempos y lugares

Del mismo modo que marca un tiempo, la intersección cortazariana es también de espacios: los más evidentes son Buenos Aires y París, ambos vinculados a su vida, pero de un modo diferente: mientras las descripciones de Buenos Aires tienen una tensión antigua y primordial (“Había humo entrando del salón contiguo donde comían parrilladas y bailaban rancheras, el asado y los cigarrillos ponían una nube baja que deformaba las caras...”, “Las puertas del cielo”, de *Bestiario*, en *Cuentos completos I*, op. cit., pág.167) las de París contienen cafés, vagabundeos y búsquedas (“... ya que podría habérmela encontrado en el Boulevard Poissonière o en la rue-des-Victories...” “El otro cielo”, de *Todos los fuegos el fuego*, pág.624).

Al París de la acción de los cuentos y relatos podemos contraponer un Buenos Aires que parece antiguo, intenso y salvaje y que es más que un escenario.

Modelo para armar

Como pocos escritores, Cortázar ofrece posturas y estéticas a la cuales podemos afiliarnos: unos enfatizarán su militancia; otros propuestas como las de *Rayuela*; otros la experiencia lúdica. Particularmente prefiero la pureza de la construcción de sus textos más rigurosos, que al mismo tiempo parecen los más irrepetibles: “La puerta condenada” (*Final del juego*); “La noche boca arriba” (*Final del juego*); “El ídolo de las Cícladas” (*Final del juego*) o “Las puertas del cielo” (*Bestiario*).

En estos dos últimos se plantea una progresión muy cuidada que podemos rastrear hasta el propio comienzo. Muestra a la vez que cualquier lugar es el escenario posible de lo fantástico: “El humo era tan espeso que las caras se borronaban más allá del centro de la pista, de modo que la zona de las sillas [...] no se veía entre los cuerpos interpuestos y la neblina. *Tanto como fuiste mío*, curiosa la crepitación que le daba al parlante la voz de Anita, otra vez los bailarines se inmovilizaban (siempre moviéndose) y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando [...] Celina ahí sin estar...” (“Las puertas del cielo”, pág.16). La aparición de Celina muerta en el escenario de la milonga es dada luego del despliegue, a veces casi casual, de elementos narrativos: su nostalgia de cuando, antes de casarse, trabajaba en el baile de Kassidis; el que nunca hubiera terminado de amar a Mauro, la sensación de extrañeza y ajenidad de su personaje, instancias que van posibilitando lo fantástico, de cuya acaecencia no caben dudas, ya que ambos personajes (Mauro y Marcelo) lo advierten al mismo tiempo. Lo fantástico así es un acto redentor antes que la vacilación entre los

modos de explicar un hecho.

En la vertiente realista, la resolución de “Final del juego”, al contrario, no podría ser más desoladora: superada la ilusión, nada parece ser posible para el personaje de Leticia ante la pérdida de la única magia de un juego que le concedió una ilusión liberadora inexorablemente destinada a naufragar.

La intersección del tiempo de Cortázar termina por ser la nuestra propia, esa certeza de que sus textos no son estáticos, que siempre encontraremos allí la curva de la sorpresa, o aquellas otras cosas que, una vez y otra, vamos a buscar en ellos.

8. LAS FORMAS INACCESIBLES

Charles Christopher Parker Jr. nació en Kansas City el 29 de agosto de 1920 y murió en Nueva York el 12 de marzo de 1955). Probablemente pocos (además de Clint Eastwood en su filme *Bird*) hayan plasmado su personalidad musical y su propia vida con mayor exactitud y agudeza como Julio Cortázar en “El perseguidor”.

Hijo de un actor que abandonó a su esposa cuando él tenía once años, comenzó a tocar a los trece, se casó a los 16 y fue padre a los 17. A los 19 años se fue a Nueva York y trabajó de lavacopas esperando su oportunidad de tocar. Más tarde volvió a Kansas City donde tocó a partir de la experiencia que había hecho en Nueva York. De regreso en esa ciudad llegó a tocar en la orquesta de Earl Hines, en la que conoció a Dizzy Gillespie. Este encuentro fue vital en su experiencia. Ambos llegaron a ser los exponentes paradigmáticos del *bebop*, una corriente que había comenzado a desarrollarse subterráneamente, en el club Minton's, de Harlem, durante el apogeo del swing y que sirvió de experimentación y liberación para los músicos de las armonías predecibles y de la disciplina de las grandes bandas. Son muy conocidas las alternativas de la vida de Charlie Parker y su relación con las drogas para mencionarlas.

Improvisación en un nuevo lenguaje armónico

En su incisivo y poético libro de ensayos *Formas frágiles*, Pablo Gianera ha ahondado en el concepto de improvisación, esa forma que partiendo de un elemento va aventurándose hacia algo diferente pero vinculado con el material inicial, y al mismo tiempo subordinándose a “un atisbo de organización” desde el cual gana en autonomía (*Formas frágiles*, Debate, Barcelona, 2011, pág.15). No es una creación *ex nihilo* (de la nada) pero tampoco es pura organización: se trata de algo que discurre y forma una unidad entre el punto de partida y el máximo punto en que se distancia de él.

Charlie Parker fue uno de los intérpretes que más lejos llevó los postulados del *bebop*, el movimiento jazzístico cuyo lenguaje comenzó a generarse con Lester Young y Art Tatum, en el cual el concepto de improvisación implica un complejo sistema de progresión de acordes y una línea discursiva que demanda rapidez y belleza tímbrica al mismo tiempo. Si tomamos como referencia las citas de temas (por ejemplo de *Cherokee*) que hacía Charlie Parker, se produce luego un cambio en la rapidez y el desarrollo de la melodía, uno que se opera gradualmente: un tono sirve de referencia para uno siguiente que a su vez pasa a otro

al cual le sirve de referencia, pero al hacerlo se distancia del punto de partida, aunque de un modo armónicamente congruente: no hay nada brusco pero la sensación de avance es vertiginosa, en gran medida por el lenguaje de notas rápidas y por un sentido de avance que suele resolverse con una nueva cita del elemento inicial.

El esquema hace al marco tonal en el que se mueve el instrumento solista pero al mismo tiempo lo vincula a los demás, que deben poder seguirlo dentro de ese mismo marco tonal. Parker afirmó: “Me di cuenta de que usando las notas agudas como líneas melódicas y usando correctamente la progresión armónica podía tocar lo que escuchaba adentro de mí. Entonces nací”. Pero no es ese su único recurso. Novedad permanente y a la vez unidad en un esquema de gran sofisticación armónica y rítmica.

La reacción a esta exuberancia sonora fue el *cool jazz*, estética que fue desarrollada a partir de Miles Davies, con un repertorio limitado de modos y escalas y un fraseo más lento y centrado en la calidez y la cualidad sonora.

El perseguidor

Sin pretender llevar a cabo un análisis del relato, sí es muy importante pensar la música de Charlie Parker a partir de la síntesis de algunos de los criterios de percepción de su figura y de su música que utiliza Cortázar.

El título alude doblemente al narrador (un crítico musical) y Johnny Carter, el personaje del saxofonista (inspirado en Charlie Parker): el primero pretende captar la esencia de un creador, hacerlo un objeto de indagación y sacar un provecho de él; el segundo busca plasmar algo que le resulta inaccesible: la música en su sentido más puro.

Cortázar establece varias metáforas de este proceso: (1) la del virtuosismo; (2) la del tiempo; (3) la de la máscara.

El virtuosismo en la línea de improvisación, en la progresión armónica y en la unidad del todo es un resultado sin fisuras para el oyente; pero para el músico es algo que no alcanza a expresar su ideal sonoro; es lo que logra de una búsqueda siempre insuficiente. Va más allá de la forma pero se siente lejos de obtener algo que intuye y que, justamente, carece de forma: “... No es cuestión de más música o de menos música, es otra cosa [...] por ejemplo, es la diferencia entre que Bee haya muerto y que esté viva. Lo que yo toco es Bee muerta [...] Y por eso a veces pisoteo el saxo y la gente cree que se me ha ido la mano en la bebida...” (Julio Cortázar, “El perseguidor”, de *Las armas secretas*, en *Cuentos completos I*, op. cit., pág.275).

La metáfora del tiempo podría ser expresada con dos imágenes del

relato: (1) la del ascensor: comenzamos una frase en un ascensor y cuando la terminamos hemos llegado al piso 32. Ya no estamos en el mismo lugar y apenas hemos concluido una frase; y (2) la del metro: largas escenas de la vida del saxofonista son evocadas por él en el transcurso de dos estaciones de metro, un espacio de pocos minutos. Llevado por ese fluir se olvida del instrumento bajo el asiento (escena que evoca a su vez circunstancias en las que Parker perdía el instrumento, como sucedió con un saxo “Selmer”, o lo empeñaba). La música es tiempo pero sustrae del tiempo. Contiene su propio transcurso y su propio espacio: una improvisación puede ser breve en el lapso que abarca, pero intensa y móvil ya que avanza, no vuelve a transitar por el mismo lugar y depara, en pocos minutos, sensaciones nuevas y a la vez una gran distancia con su punto de partida y con las sensaciones del mundo exterior.

La metáfora de la máscara es doble: por un lado el virtuosismo enmascara a la música sin forma que el creador desea plasmar y nos hace sólo reparar en ese virtuosismo, como si no pudiera haber nada más allá de él. Por otro, a diferencia del resto de los personajes, Johnny Carter-Charlie Parker vive sin una piel en la que proteger su exacerbada sensibilidad. No es que él sea su música sino que es aquello que no puede alcanzar de su música. No tiene una máscara aceptable que ofrecer a los demás; él es su rostro descarnado, el de la autodestrucción y la eterna búsqueda.

El epígrafe elegido por Cortázar es de un poema de Dylan Thomas: “Oh, dame una máscara” y lo ubica como las últimas palabras del personaje cuando muere. Una máscara que proteja, una que constituya el rostro aceptable de la estabilidad, de la cordura, del amor y del cuidado. Charlie Parker quizás careció de ese rostro y nos puso, descarnadamente, tanto su música como la fragilidad de su vida y nos legó este dilema con la salvedad de que el artista fue frágil en su vida pero no en su forma.

Cortázar confiere a sus dos personajes dos lenguajes distintos. Los dos son artificiosos e impostados. Ninguno explica a la música y de eso parece tratarse el relato: de aquello que confluye en una zona común pero que es en realidad inexplicable, irreproducible: la fugacidad y al absoluto del instante de hacer música desde una zona de claridad y a la vez de destrucción; hacerla desde ese lugar único e inexpresable.

Charlie Parker, parece decirnos Cortázar, no puede reducirse a ninguna explicación extra-musical, él simplemente fue una encarnación, una de las más absolutas, de la música, una que careció de máscaras y se expuso tan bella como crudamente.

9. *BOQUITAS PINTADAS* Y LA NARRACIÓN INFINITA

La relectura de *Boquitas pintadas* me reencuentra con ese lector de 19 años que la leyó por primera vez. Aquellas mismas percepciones, deparadas en parte por la película de Torre Nilsson, acabada de estrenar, reaparecen ahora, en otro contexto, pero con la misma intensidad.

Noemí Gil de Castro, que fue amiga, profesora de Filosofía y Letras, cinéfila, viuda del maestro Washington Castro, músico, compositor y director de orquesta argentino, tuvo una estrecha amistad con Puig en la época del paso de ambos por la Facultad de Filosofía y Letras. Ya famoso, en uno de sus viajes a la Argentina, él la llamó. Lo recuerda con un gran encanto personal y, ya entonces, con un colosal bagaje de lecturas. Sus relatos ayudan a comprender la génesis del personaje de Toto, en *La traición de Rita Hayworth*, que Noemí conoció, así como otras obras, en tempranos manuscritos.

Discurso, experiencia, trabajo

Si pensamos a *Boquitas pintadas* (1968) y *La traición de Rita Hayworth* (1965, su primera novela de la saga del Villegas natal) surgen distintas reflexiones sobre el trabajo del lenguaje: *La traición...* es más experimental, muestra el discurso interior de su universo de personajes, sin solución de continuidad, con sus deseos, temores y fantasías. Todo, forma parte de la red discursiva, e intuimos que no habría otro modo posible de enunciar al personaje de Toto, que aunque experimental (con los alcances de este término, referido a técnicas narrativas que ya no significaban experimentación en los años 60), ese modo de enunciación es el más efectivo.

Ambas plantean las diferencias de clases.

Asistimos, en *La Traición...*, al proceso en que se constituye una subjetividad y aparecen de un modo primigenio las raíces de los personajes, un poco al precio del placer de la lectura, y pensamos que este discurso en estado puro se hace difícil de sostener, que, pasada la circunstancia en que se generaron, esos recursos quizás deban ser utilizados no como ruptura de la conciencia, sino precisamente a partir de ella, que decide cuándo usarlos y cuándo no. Se produce la paradoja de que un discurso que se propone desplazar los procesos conscientes, instala un mayor campo intelectual, al generar la necesidad de descifrarlo. La ruptura de la conciencia es también su consolidación.

Pero esta idea experimental no parece ser un valor en sí mismo, sino más bien, un intento de encontrar un mejor modo de funcionamiento de ese lenguaje. El discurso innovador contiene muchos hallazgos, pero

no siempre es enteramente funcional. El puro fluir de la conciencia es inabordable y sólo cabe a la literatura el aproximarse a ese proceso verbal, pre-verbal, y no verbal, con sus sensaciones, de todo lo cual el lenguaje es un pálido reflejo.

Aquello posible de ser escrito es simplemente una parte, pero sin una referencia clara a las acciones del personaje (qué está haciendo el personaje cuando su conciencia fluye, sería la pregunta) la narración se hace convencional, porque pide que creamos que allí se encuentra todo el fluir de la conciencia, y que ese proceso es capaz de narrar, o de sustituir a la narración por otra experiencia, literariamente más auténtica, aunque deba transcurrir mucha escritura para que podamos encontrar una pista de lo que sucede.

Así, pocas veces en la literatura encontramos un trabajo tan radical y efectivo con el lenguaje. Antes que abandonarse a su puro fluir, Puig es muy consciente de su trabajo con él. Esta estética sin embargo no lo convierte, por mera exploración de sus recursos discursivos, en un escritor de la profundidad de los personajes. Sí convierte, en la confrontación, a la “literatura” de la industria cultural en un repertorio arcaico de códigos y estereotipos.

El escritor pop

Los recuerdos de Noemí ayudan a entender mejor la estética que Puig eligió y construyó, el valor de esa renuncia deliberada a un bagaje de cultura, a una tradición y a modos de decir las cosas, para encontrar sus materiales en los géneros “menores”.

La serie de *Historia de la literatura argentina* (que publicada por “Página/12”, continúa en la de *Literatura hispanoamericana*), dirigida por la Profesora Silvina Marsimian, del Colegio Nacional Buenos Aires, se ocupó de este autor en el número 53: “Puig borra de sus obras –como de los objetos masivos– el ‘estilo de autor’ para reemplazarlo por el ‘estilo de género’ o la convivencia de estilos codificados” (pág.935). El pop, señala, “traslada el carácter serial de los productos industriales y elimina la pretensión de pieza única” (pág.935).

Novela construida borrando las huellas de la novela, enunciándose como no creación, la obra, paradójicamente, se constituye como única por la apropiación que hace de algo que nadie más que ella hubiera elegido para ser escrita. El carácter declarado de serial, no obstante, la singulariza. Elige a personajes ordinarios para constituir un relato que no es ordinario, y que sabe que no lo es, capaz de convertir en ordinarios a “respetables” productos editoriales masivamente colocados como si fueran arte. No sólo sabe que no es ordinario, sino que juega con la idea de pasar por tal sin serlo, de revelar que todos son materiales, y que

es la radicalidad de la experiencia literaria y sus resultados, quienes adjudican a estos materiales su verdadera naturaleza. La pura experiencia literaria es aquello capaz de legitimar los recursos. En el caso de *Boquitas pintadas*, lo que parece popular, es el resultado de un trabajo preciso, refinado y sutil, que lo hace a la vez un medio y un fin en sí mismo.

No es el prestigio de los discursos ni su carga lo que permite hacer literatura, tampoco el hecho de trabajar esos discursos en sí mismo, sino lo que se logra con ese trabajo es lo que cuenta, porque no se trata de utilizarlos en estado puro, sino tensarlos, parodiarlos, inscribirlos en operaciones más profundas. El uso de ese otro bagaje “no cultural”, el de películas o del radioteatro, y una variedad de voces que sustituyen al narrador en *Boquitas pintadas*, inviste de literatura, resignifica y hace trabajar a textos no pensados para trabajar, y no solamente lo hace, sino que hace también que ese trabajo y ese material sean insustituibles.

En *La traición de Rita Hayworth*, la mirada de la infancia implica una captación única del mundo adulto, lejano, violento, fragmentario. En *Boquitas pintadas* el mundo narrado es fragmentario para sus personajes; para el lector es un todo casi tan opresivo como la cárcel de *El beso de la mujer araña*.

Boquitas pintadas de rojo carmesí

a. La construcción de un microcosmos:

Boquitas pintadas, segunda novela de la saga de Villegas, plantea un trabajo de elaboración muy diferente a la primera. Está desarrollada por entregas, como un folletín, y dividida en dos partes. La segunda comienza con una recapitulación de lo sucedido. La historia no se cuenta de manera lineal, sino que va siendo construida por medio de distintas secuencias temporales. Comienza en 1947, con la muerte de Juan Carlos, y cartas de Nené a Doña Leonor (madre de Juan Carlos) y luego pasa a un álbum de fotografías, para llevar la acción a 1937. Las secuencias alternan entre 1937, 38, 39, 41 y 1968.

Tal formulación, aparentemente simple en el carácter de los personajes y los recursos narrativos, contiene sin embargo un trabajo constructivo muy preciso, en las secuencias temporales, y en los discursos elegidos. El narrador, como delegación de la voz autoral, prácticamente desaparece, y es la serie de discursos heterogéneos la que cuenta la historia, que se vale de crónicas, un expediente judicial, consultas y respuestas de un correo sentimental, monólogos de los personajes, descripción de fotografías (que reflejan de por sí, gran parte de la historia) y una confesión ante un sacerdote. El narrador no obstante reaparece, breve y

puntualmente, por ejemplo en descripciones objetivas de ambientes o situaciones, como un narrador desde afuera.

b. Algunas voces del microcosmos:

El asunto de la novela es el amor de Nené (Marta González en la película) y Juan Carlos (Alfredo Alcón), y sus relaciones con el resto de los personajes, Mabel (Luisina Brando) amante de Juan Carlos; Pancho (Raúl Lavié) amigo de Juan Carlos, amante de Mabel y padre del hijo de la Raba (Leonor Manso); Celina (Isabel Pisano), hermana de Juan Carlos; la viuda Di Carlo (Cipe Lincovsky), amante y concubina de Juan Carlos; y otros personajes secundarios: los padres de Nené, los de Mabel, y el Dr. Aschero (Luis Politti). El tópico central es el pueblo en sí mismo, un universo cerrado del cual, paradójicamente, es posible “salir” interiormente aunque se permanezca en él. El tema es el de la soledad y el egoísmo.

La voz y el nivel de lenguaje de cada personaje, son diferentes. Cada uno habla o piensa de un modo. Ello, y el modo en que cada situación y personaje se refleja en los otros, hace a la profundidad del trabajo con los niveles de lenguaje, y a la efectividad que tienen como recurso. No son simplemente un medio. La ironía se presenta por ejemplo, en la agenda de Juan Carlos, donde cada día que corresponde al santoral, registra una andanza diferente del personaje, en el juego, con sus amantes, y en su vagancia (“Marzo. *Martes 14, Santa Matilde, reina.* ¡Agenda vieja y peluda! Hoy te empiezo con una viuda. *Miércoles 15, San César mártir.* Pedí adelanto 15 pesos para regalo vecino viuda, regalo viuda y gastos generales. *Sábado 18, San Gabriel Arcángel.* Timba en La Criolla, pasa Perico con el auto”) (Págs. 43-44, Booket, 2005).

En los momentos en que la acción, de ser narrada desde un narrador tradicional, requeriría mayores descripciones y desarrollos explicativos, Puig opta por la crónica directa, el monólogo interior, las cartas o el expediente judicial. Cuatro monólogos, invocaciones a Dios, luego de la muerte de Juan Carlos, brindan una visión perspectivística: desde una muchacha de la cual él abusó; desde su madre, que recuerda la circunstancia en que robó en la intendencia donde trabajaba, y de la cual fue dejado cesante porque estaba enfermo; desde su hermana, que culpa a Nené por su enfermedad, fragmento que tendrá mucha importancia en la venganza de que Celina hará objeto a Nené; y desde la viuda Di Carlo.

También la visión de Juan Carlos es perspectivística desde los personajes de Nené y Mabel. Para Nené es la imagen del amor ideal, el galán perfecto. Para Mabel, en la consulta al correo sentimental, bajo el nombre de “espíritu confuso”, es un pretendiente que no conviene

(“me ama un muchacho bueno pero de incierto porvenir”, pág.39).

Pero estos recursos no trabajan simplemente a partir de los requerimientos de la narración, sino que el autor reaparece mimetizado en ellos, bajo la forma de las palabras, el tono que elige y la parodia. Uso y parodia, llevan a estos lenguajes a posibilidades nuevas, derivadas del nuevo lugar en que se los erige como medio de la narración. En todos los casos, el lenguaje se presenta como algo rígido, codificado, insuficiente, y este es uno de los modos en los que trabaja, ya sea con esquemas burgueses, o con el sentido de trasgresión y dominación en los personajes masculinos.

El monólogo de Juan Carlos al regresar de Cosquín, está planteado en el estilo objetivista de la *nouveau roman*: es la sucesión de cosas y sensaciones que se mencionan lo que cuenta en lo referido al personaje. En el encuentro con una gitana (Mecha Ortiz en la película, actriz de la cual existen referencias en el texto, cuando Nené la menciona en la carta en que cuenta a Mabel su viaje de bodas a Buenos Aires), en cambio, se plantea algo que vuelve a advertirse en el monólogo de la Raba: el desenlace ambiguamente preanunciado.

También resulta muy significativo el encuentro de Nené y Mabel en Buenos Aires, que hablan mientras escuchan un radioteatro. Nené busca evocar y Mabel se sumerge, elusivamente, en el radioteatro, para atacarla por sorpresa y aludir a algo que juró que no contaría nunca. Esta idea de que un radioteatro pueda sustituir al diálogo, y erigirse en un espacio al cual un personaje puede tener, válidamente, como modo de satisfacción intelectual y de sustitución del verdadero diálogo, es indicador de la codificación y vigencia de estos discursos. (“Nené deseaba hablar largamente con Mabel, recordar ¿se animaría a sacar nuevamente el tema de Juan Carlos? “¿No tenés radio? “Sí, pero son más de las cinco. “No, que son las cinco menos diez”, pág.171).

El tema de la soledad y el egoísmo requiere que la comunicación no sea posible, que cada personaje sea un baluarte en el que nadie puede entrar y el esfuerzo por defender ese baluarte, es lo que clausura la posibilidad (interior y exterior) de abandonar el microcosmos del pueblo.

No menos reveladora es la confesión de Mabel ante un sacerdote antes de casarse, y se constituye, en la ironía y el humor, en ejemplo de la intervención autoral, que parece solazarse particularmente en determinados fragmentos: “Padre, tengo muchos pecados que confesar [...] pero tengo otra mentira grande que confesarle, una mentira tan grande [...] No, padre, el pecado de lujuria ya lo había confesado, de ese pecado ya estoy limpia, otro cura me absolvió [...] He mentido ante la justicia [...] No, la verdad no serviría más que para hacerme sufrir”, (pág.182). Mientras el sacerdote confunde a un amante con otro y a un pecado con otro, Mabel negocia su salvación y al hacerlo expone más cruda y claramente, todos los “pecados” de los cuales será absuelta,

al módico precio de unas plegarias. Es su carácter dual, el personaje es consciente de la maldad, pero considera que, de todos modos, le corresponde la salvación, para “quedar limpia”.

A la vez se plantea, implícita y veladamente, un segundo discurso no dicho entre los personajes. La novela, de este modo, trabaja sobre lo tácito, las mudas convenciones pueblerinas que mueven a un personaje en los manejos que intenta llevar a cabo sobre otro, espacio donde no es posible ni la lealtad ni la esperanza. Así, por ejemplo, Juan Carlos se alegra ante la muerte de Pancho: “Piensa en el amigo muerto que tal vez lo esté mirando desde un lugar desconocido. Piensa en la posibilidad de que el amigo muerto note que la noticia del asesinato en vez de entristecerlo lo ha alegrado” (pág.154). Íntimamente se alegra porque “ese pobre muchacho regalaba salud” (pág.153), mientras que él estaba enfermo, pese a haber sido su amigo, y escribe a Nené que “fuimos muy amigos aunque en un tiempo no era más que un negro roto” (pág.153), sin embargo, el álbum de fotos y la agenda dan cuenta de las noches compartidas en “La Criolla”, y de distintas andanzas.

Los monólogos interiores de la Raba y de la gitana anticipan respectivamente y de maneras distintas, dos desenlaces. En el caso del monólogo de la gitana (en el cual las intervenciones de Juan Carlos están marcadas por espacios en blanco) es la muerte, que se presenta de un modo ambiguo, bajo signos que la anticipan y a la vez la niegan, en la antojadiza interpretación de los naipes, en los cuales Juan Carlos busca dos revelaciones: el dinero y el porvenir, ligado a la enfermedad: “¡la Urraca, no me mostrés la urraca! Ay la muerte tuya no me la mostrés, que no sos vos [...] tené cuidado porque alguien se muere de muerte violenta, el Seis de Espadas después de los palos de bastos es muerte a gritos [...] da vuelta la otra carta! de nuevo la sota de copas, pero ahora sale al derecho” (pág.98). En cambio, sí resulta claro el simbolismo del cuchillo que aparece en el monólogo de la Raba, quien al intentar acercarse a Pancho, es eludida por él, monólogo que termina con la referencia a un cuchillo, situación que se resolverá cuando ella lo mate de dos puñaladas: “¡ahí viene! ¡con el capote nuevo! [...] ¿no me vio?, ¡Pancho se metió en la confitería! [...] con la cuchilla grande le corté el ala a un pollo [...] les arranco todas las plumas y con toda la fuerza le doy otro cuchillazo” (pág.151).

c. Las marcas del tiempo:

El tiempo que abarca la novela va desde 1937 a 1968. El núcleo de los hechos narrados abarca desde 1939 a 1947 y se cierra con la destrucción de las cartas de Nené, luego de su muerte, el 15 de septiembre de 1968.

El comienzo, se sitúa en 1947, tras la muerte de Juan Carlos, a partir de la cual operan las recapitulaciones que van construyendo la novela.

Una marca del paso del tiempo está dada por la narración de un mismo día en cada personaje, recurso que se repite cuatro veces (23 de abril de 1937, 27 de enero de 1938, 18 de abril de 1947 y 15 de septiembre de 1968). La última, en la fecha de la muerte de Nené, sirve para cerrar el mundo narrado y recapitular sobre él. En esta instancia, Juan Carlos es un nicho y algunas placas conmemorativas, el lenguaje de las placas conmemorativas, ampuloso y falso, está también cargado de ironía; y en el caso de Pancho, muerto en 1939, el texto prácticamente es el mismo que la narración del día 18 de abril de 1947, en que muere Juan Carlos.

El tiempo subjetivo se vincula, en cambio, a las estaciones, y a las vivencias de los personajes.

El recurso de un día en la vida de cada personaje permite enunciar, a la vez, las diferencias sociales: los ámbitos en los que viven, lo que hacen, lo que piensan, son marcas de estas diferencias, diferencias que hacen a entornos contrapuestos, suerte de mundos paralelos, en los cuales unos contemplan a otros. Es el mismo espacio de tiempo, pero es un tiempo distinto.

d. Los espacios:

Boquitas pintadas discurre en escenarios geográficos y espacios. Sus escenarios son Coronel Vallejos, Buenos Aires y La Plata, que contienen una multiplicidad de espacios.

Igual que en *La traición de Rita Hayworth*, el espacio, asociado a las estaciones y la temperatura, es muy significativo en la acción de los personajes y en sus experiencias internas. Los inviernos helados, los veranos calurosos, el viento pampeano, el colchón de tierra, están asociados a distintas sensaciones y acontecimientos. La forma más radical, por ejemplo, es cómo gravitan en el capítulo final de *La traición...* ligando la suerte de la familia a un hermano inescrupuloso y a una sequía

Los espacios también son marcas de las diferencias sociales.

Podemos pensar a esta especialidad en términos de: 1) los ámbitos propios; 2) las distancias; 3) los espacios elegidos, 4) el espacio simbólico.

d. I. Los ámbitos propios son aquellos que corresponden a la intimidad de los personajes, los enmarcan y sitúan socialmente. Se vinculan a sus motivaciones y subrayan la intensidad del instante. Este vínculo aparece, por ejemplo, en la narración del 23 de abril de 1937 en cada uno de los personajes: “El ya mencionado jueves 23 de abril de 1937, Antonia Josefa Ramírez, también llamada por algunos Rabadilla, y por

otros Raba, se despertó con el piar de los pájaros [...] Lo primero que vio fue el cúmulo de objetos arrumbados en su cuarto: botellas de lavandina, damajuanas de vino..." (pág.72). Cada espacio acumula significados, es una posición, un límite no sólo físico y un indicador de la interioridad de los personajes. La otra vía de llegada a esta interioridad es la de los monólogos.

En cambio, el narrador describe así el dormitorio de Mabel: "Dormitorio de Señorita, año 1937. Entrando a la derecha una cama de una plaza y media pegada a la pared y encima un crucifijo [...] A la izquierda de la cama una pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros..." (pág.36). El ámbito se enuncia como un espacio propio, de intimidad e independencia. Unos ámbitos permiten comodidad e independencia y otros no. Unos remiten a la soledad y al ocio y otros, como el rancho de Pancho, son colectivos.

Al mismo tiempo, los ámbitos sirven para fijar las costumbres de la época y de las clases sociales en el pueblo, una de las cuestiones mejor retratadas en la novela.

La descripción de la casa de los padres de Nené y de su habitación, puntualiza las incomodidades: calentar el agua, limpiar la bañera. La del departamento de casada de Nené, en cambio, enumera por ejemplo el calefón, el fluorescente, etc. El paso de un ámbito a otro es también la fijación en la vida burguesa y sus frustraciones.

d. II. Las distancias trabajan separando a los personajes. A partir de ellas, se produce una instancia imaginaria, en la cual se espera algo que no se producirá. La desaparición de la distancia desencadena el conflicto, en un caso la separación, en otro la muerte, y en el último, el reencuentro.

Juan Carlos en Cosquín establece distintas clases de distancias: una con Nené, con quien vive la expectativa idílica de un reencuentro, un matrimonio futuro y la recuperación de la salud, todas cosas que los rasgos del personaje tornarán imposibles. Este epistolario constituye el conjunto de cartas que sobrevivirán hasta el 15 de septiembre de 1968, en que caerán al incinerador.

Establece también otros vínculos, uno con su hermana Celina, que se refleja en la correspondencia con Nené, y otro que la narración no nos revela ("En el pasillo cambia una casi imperceptible mirada de complicidad con una joven enfermera. El enfermo de la habitación catorce lo recibe con agrado. Enseguida se dispone a corregir la ortografía de las tres cartas: la primera –de media carilla– dirigida a una señorita, la segunda –de dos carillas– dirigida a la hermana, y la tercera –de seis carillas– dirigida a otra señorita", pág.97).

En este caso la distancia une en un tiempo imaginario, construido por oposición al tiempo real, donde no imperan las diferencias que marcan a este último. Paradójicamente es un tiempo de irrealidad

“real”, donde el personaje vive como tal, aquello que nunca sucederá, y son los únicos espacios que permiten generar expectativas de algo, lo cual la hace doblemente asfixiante porque sabemos que no sucederá: “Cosquín, sábado 27 de julio de 1937. Querida mía: Tengo frente a mí tu carta, cuánto la esperé [...] sos como el diamantito que tienen en la ferretería para cortar los vidrios [...] Escribime pronto, sé buena, y no tardes esta vez en hechar la carta al busón. Te espera impaciente y te besa mucho tu Juan Carlos” (pág.97). Estas expectativas son frustradas sumariamente al regreso de Cosquín con el tratamiento sin terminar: “Nené, el padre, el almacigo, el ligustro, la vereda, la tierra, la casa sin revoque, el empleo de empaquetadora, la piel blanca, los labios, el frío, el viento, el portón... ‘¿no estás curado del todo?’ [...] ‘mejor la noche de bodas, así nos portamos bien unos meses más y vos te curás” (pág.112).

En cambio, la ida de Mabel a Buenos Aires, clausura toda forma de comunicación con Juan Carlos.

Procesos similares son vividos por la propia Nené, que construye a una imaginaria Doña Leonor, en quien confiar las desventuras de su vida burguesa, en una relación que termina siendo sólo una trampa de Celina, y por la Raba, quien espera reencontrarse con Pancho a su regreso a Vallejos, y al de él desde La Plata: “¿Cuál es tu nombre? Le va a preguntar al Panchito, ‘yo me llamo Francisco Ramírez, y voy a estudiar de suboficial’”; pág.145).

Las expectativas siempre naufragan. Es el signo de un mundo sin salida. De este modo, la viuda Di Carlo se traslada a Cosquín para vivir con Juan Carlos, quien termina por hacerle hipotecar la casa y afectar la porción hereditaria de su hija: “Siento vergüenza de pedir otra cosa, para ese pobre muchacho, que viví en pecado con él, y ahora no está más, yo lo perdono, Dios mío, era un cabeza hueca [...] Si yo sabía que no tenía cabeza para la plata ¿por qué le hice caso de hipotecar también lo de mi nena?” (pág.154).

Nené, por su parte, abandona a su esposo y va a Cosquín con sus hijos, en busca de algo que la reencuentre con la memoria de Juan Carlos y llega hasta la pensión donde vivió con la viuda Di Carlo: “¿Quiere que le muestre la pieza? [...] Y él la nombraba muchas veces a usted, Nené [...] que usted era una buena chica, y que en un momento se iba a casar con usted [...] ¿ve que linda piecita blanca? Esa era la cama de él [...] “No sé si irme o quedarme... “No, es mejor que se vaya” (pág.207). Ese alejamiento, que le depara una suerte de peregrinación que finaliza con el pedido de la viuda Di Carlo de que se vaya, terminará con el reencuentro con su esposo: “Recordó los dos meses que habían estado separados a raíz de un incidente penoso, muchos años atrás. No se arrepentía de haber superado su orgullo para ir a buscarla a Córdoba” (pág.217).

d. III. Los espacios elegidos son aquellos en los cuales los personajes han pretendido dejar atrás el pueblo. Ellos sólo parecen vincularse en una relación de uso mutuo y rivalidad. El mudarse a Buenos Aires es un intento por ser más que los otros, o por dejarlos atrás, ya que las mudanzas no son búsquedas de libertad sino escapes o exilios. El nuevo proyecto fallido del exilio termina por reforzar el cerco al cual se sentían atados. Sólo la Raba escapa a este designio: Nené encuentra en su matrimonio y en la vida cotidiana una verdadera cárcel. La viuda Di Carlo termina por hipotecar su casa y Mabel, casándose por interés.

Es un mundo cerrado que sólo puede abandonarse al precio de una renuncia, precisamente a la rivalidad y al uso de los otros. La evasión, la confrontación, la traición, o el acatamiento de las convenciones sociales sólo conducen a nuevas frustraciones.

De este modo, la Raba, quien ha ido a Buenos Aires, también acaba por elegir y vuelve al propio Vallejos, y, en su sometimiento, termina por ser el único personaje interiormente libre.

d. IV. Las distintas referencias al cementerio, lo constituyen como un espacio simbólico.

Hay elementos que tienen un valor simbólico: la higuera, la tapia, la obra de la comisaría cerrada con candado. Esos objetos, diferentes a los ámbitos de intimidad, se asocian a una espacialidad de movimiento. Por medio de ellos, Juan Carlos primero y Pancho después, acceden a la habitación de Mabel. El frío, la tapia, la Raba, el candado, son límites a esta circulación que lleva al placer secreto e inconfesable, pero también implícito y adivinado.

El cementerio, en cambio, es el único escenario de inmovilidad, pero capaz de reflejar en esa inmovilidad un transcurso, y clausurarlo. Es el símbolo no sólo de las vidas que acaban sino también de las que continúan. En las inscripciones de sus placas puede leerse una historia, pero parcial y falsa. La clausura que significa la muerte es la marca del sentido de aquellas vidas que concluyeron.

Está alejado del pueblo. Es silencioso, pero ese silencio alude a las historias que encierra, es el silencio de aquello tácito, no dicho, que quienes están allí han llevado a su tumba. Es inmóvil pero se expande. Esta expansión es un testimonio de que esas historias son cada vez más lejanas.

La primera mención corresponde a la fecha en que muere Juan Carlos, y la reseña de cómo transcurre en cada uno de los personajes: “El ya mencionado día sábado 18 de abril de 1947, a las 15 horas, los despojos de Francisco Catalino Páez yacían en una fosa común del cementerio de Vallejos. Sólo quedaba de él su esqueleto [...] El cementerio, muy alejado del pueblo, estaba trazado en forma de rectángulo y lo bordeaban cipreses en todo su contorno. La higuera más próxima se encontraba en una chacra situada a poco más de un kilómetro” (pág.188).

Para constituirse como elemento distante y a la vez conclusivo, respecto de la acción, basta con reiterar la descripción: “El ya mencionado día jueves 15 de septiembre de 1968, los despojos de Francisco Cataliño Páez yacían en una fosa común...” (pág.215).

Los nichos, recién construidos a la fecha de la muerte de Juan Carlos, ahora no sólo contienen a otros personajes, sino que han sido levantados dos paredones más.

El ámbito del cementerio alude no sólo a un espacio físico sino a uno temporal. No es vehículo de posibilidades sino símbolo de vacío, incomunicación, falsedad y de vidas que transcurren y concluyen vacías, sin dejar huellas perdurables y positivas: “Juan Carlos Todo bondad Hoy veinte años que te fuiste” (pág.214). “¡Juan Carlos! Amistad fue el lema de tu vida [...] Esta vida es un sueño, el verdadero despertar es la muerte que a todos iguala. Sus superiores, camaradas y amigos de la Intendencia Municipal, a su memoria” (pág.190). La evocación desde la amistad, referida a alguien egoísta y ruin, o el recuerdo de aquellos que lo cesantearon por estar enfermo, es algo más que una ironía. Es la manifestación de una sociedad de vínculos ficticios que enuncia unas reglas y sigue otras.

En este sentido, no es una novela de personajes, sino más bien, de una suerte de personaje colectivo, que es el pueblo y su hipocresía, exteriorizada en distintos estilos. La última mención del cementerio se refiere a Pancho, aludiendo, irónicamente, a la distancia que separa la fosa común de la higuera más cercana: si el personaje fue muerto por haber trepado por la higuera al jardín de Mabel, haciendo de ella una suerte de árbol de un fruto prohibido, también fue la causa de su muerte.

Al pasaje sigue la última mención del pueblo, referida a la Raba, quien: “se trasladaba en sulky desde su chacra [...] La casa del Panchito había sido construida por su suegro en los fondos del solar donde se levantaba” (pág.217). Esta contraposición entre el espacio estático, que sintetiza todas las historias, con la casa recién construida, que remite tanto a un logro como a una vida posible de transcurrir en ella, subraya el carácter simbólico.

Boquitas azules, violáceas y negras

En *Historia de la literatura argentina*, se señala que los personajes responden al estereotipo de la novela rosa, pero que “sufren una torsión” que introduce rasgos negativos dentro de ese estereotipo. Así, Juan Carlos, el galán, es bello pero también ruin y vividor. Nené renuncia egoístamente al amor de Juan Carlos porque está enfermo de tuberculosis. También el elemento amoroso sufre una torsión. La historia

de amor no es en realidad de amor sino de deseo. No hay entrega, no hay encuentro, no hay un otro con quien dialogar, porque el diálogo no es posible, sólo lo es la confrontación. La Raba, Mabel y Celina son quienes sobreviven. La narración muestra a Mabel y a la Raba el día de la muerte de Nené (15 de septiembre de 1968).

Las diferencias y estereotipos sociales son enunciados simplemente con el rescate de los discursos circulantes: así, el correo sentimental postula: “Tu caso es típico de las jovencitas crecidas en el seno de un hogar feliz y próspero. Seguir con tu amorío (perdóname el término) significaría romper esa armonía familiar que ya sientes amenazada” (pág.40). Al referirse a la tuberculosis, no la nombra. Juan Carlos, por su parte, acota en una foto “noviando con las chinitas”. Es decir, que simplemente se trata de tomar esas enunciaciones, que por sí mismas contienen las diferencias sociales que rigen a los personajes, cuya legalidad domina todas las relaciones. Hay un nivel inferior al de Mabel, que es el de Juan Carlos, y un nivel inferior a él, el de las chinitas, el de Pancho, el de la Raba.

Las relaciones de sometimiento a ese orden rigen para aquellos mismos que están sometidos a él, que las imponen a quienes están por debajo. No hace falta enfatizar nada para enunciar esta realidad, sino simplemente tomar la textualidad de los discursos por las cuales se ejerce y circula.

Puig ha explotado sus recursos hasta el final. Cuando las cartas de Nené y Juan Carlos caen al incinerador y uno de los manojos, “sin la cinta celeste que lo uniera. Se encrespaba al quemarse y se desparramaba por el horno incineratorio. Se soltaban las hojas y la llama que había de ennegrecerlas y destruirlas antes las iluminaba fugazmente ‘... ya mañana termina la semana...’ ‘...que desconfiara de las rubias ¿Qué le vas a consultar a la almohada...’ ”, nos encontramos quizás ante un recurso sensiblero de novela rosa. Pero no es sólo eso, esta vez el recurso es también un símbolo que nos hace sentir el frágil presente de un pasado que regresa en ese, su último instante, que nadie puede testimoniar porque los textos han sido arrojados al incinerador donde sólo el narrador los ve; el símbolo de vidas anónimas que escribieron su breve y secreta historia, y se perderán para siempre. Ya nada queda de ellas, ni siquiera su escritura. Ésta, como registro del momento, está destinada a sobrevivirlo y al desaparecer, desaparecen doblemente el registro del momento y con él el propio momento, así como la posibilidad de su evocación: ya no habrá ese testimonio de quienes lo vivieron. De ellos se ha perdido esa memoria concreta, ahora serán solamente objeto de una evocación más general e imprecisa.

Hay dos modos, al parecer, de salir del laberinto del espacio marcado para unos y clausurado para otros por el egoísmo y la incomunicación: uno es el de Toto y Molina (en *La traición de Rita Hayworth* y *El beso*

de la mujer araña: “echar a rodar ‘la narración infinita’” (*Historia de la literatura argentina*, pág.937), es decir, cobijarse en el relato de películas, que fluye y tiene el poder de desdibujar lo real, el empezar a vivir cuando se apagan las luces y se enciende la pantalla, porque el mundo de la violencia y la dominación cede su lugar a la bondad, la aventura y el sacrificio. El otro es el de la Raba, capaz de traspasar un límite que hace de los otros eternos cautivos del pueblo y sus tramas, aunque no estén en él. El personaje degradado termina por ser el único capaz de estar más allá de ese mundo, o de encontrarle un sentido realizador.

Cuando Puig murió, en 1990, no era reconocido en la Argentina, a cuya crítica literaria había atribuido el rechazar sistemáticamente sus libros, para reconocerlos solamente al salir el siguiente, al decir que el último no estaba a la altura del anterior. Ello, sin perjuicio de que creo que *Boquitas pintadas* es de sus obras más logradas, es un claro testimonio de esas canonizaciones antojadizas, típicas de las operaciones críticas para las cuales ahora Puig forma parte ineludible del canon.

En aquel 1990 Oscar Hermes Villordo recordó que estando en una playa de Brasil había sentido las manos de alguien cubriendo sus ojos y preguntó quién era. La voz de Puig le respondió “soy una sombra de tu pasado”. Esta anécdota, la de una frase de radioteatro puesta a celebrar un reencuentro, es quizás lo que más lo singulariza, al haber descubierto su materia narrativa en un material desechado y quizás desechable, el mismo que pudo utilizar como nadie.

10. EL HOMBRE

“El hombre” es uno de los cuentos más complejos de los que integran *El llano en llamas*, de Juan Rulfo (Jalisco, 1918-1986).

La historia narra la persecución de José Alcancía por Urquidi. Este había matado al hermano de Alcancía quien, en venganza, asesinó a la familia de Urquidi, que pudo salvarse por haber estado ausente de su casa, en el entierro de un hijo. Su familia murió en su lugar: “Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el fin de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara, frente a él y frente a ti” (Juan Rulfo: “Pedro Páramo”, en *El llano en llamas*, Seix Barral Literatura Contemporánea, nro. 11, pág.129).

Una segunda instancia del cuento se abre en la voz de un narrador en primera persona, un borreguero, que da explicaciones a la autoridad.

El hombre al que alude el título puede ser, inicialmente, tanto el perseguidor como el perseguido (ambos narran en presente y el cuento discurre en la indefinición acerca de lo que está siendo narrado: sensaciones y pensamientos ocupan el primer plano). Se encuentran unidos en un inexorable círculo de violencia, en un espacio a la vez claro e impreciso. No es fácil discernir a un personaje de otro en una lectura superficial.

Más tarde queda en claro que el título alude al perseguido, a su condición de alguien signado por dos fuerzas: la venganza y el destino.

Una estructura múltiple

Esta postulación, que resultaría simple enunciada de un modo lineal, está dada por las voces de cuatro narradores: uno omnisciente al comienzo, el perseguido, el perseguidor, y el borreguero, y alternancias entre los tiempos (pasado y presente). Estas alternancias son también el planteo de un círculo cuyo origen es anterior al propio cuento, haciendo a la venganza que entraña algo inaccesible, que se remonta a antes del comienzo de la acción.

Hay incluso hechos de los cuales es narrada una simple consecuencia que permite inferir un estado del personaje: Alcancía se corta un dedo en la huida, pero no se sabe cuándo ni cómo, sino sólo que: “Le falta el dedo gordo del pie izquierdo. No abundan los fulanos con estas señas” (pág.129), “No debí haberme salido de la vereda –pensó el hombre– [...] Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que llevo [...] Cuando sentí que me había cortado

un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después” (pág.131).

En otro momento, el perseguidor pasa de un soliloquio a dirigirse directamente al perseguido, como si este pudiera escucharlo: “Se arrojará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca [...] Eso sucederá cuando yo te encuentre” (pág.130), que lleva a algo frecuente en los personajes de Rulfo: la captación del mundo desde una intuición propia, honda y genuina, pero no por eso justa: sus personajes son sabios y a la vez crueles.

Las razones de la primera violencia (el asesinato del hermano de José Alcancía por parte de su perseguidor) son desconocidas al lector, tanto como el rostro del asesino o el momento del crimen. Urquidi sabía que Alcancía vendría silencioso, como una mala víbora, como si una violencia frontal pudiese ser mejor o ser asumida como justa.

El cuento instala la simultaneidad, la ruptura del orden lineal del tiempo y con ella también diferentes grados de conocimiento de los personajes. José Alcancía intuye su destino, el perseguidor adivina sus movimientos y el borreguero –como el esclavo de Citerón, de Edipo Rey– dice lo que vio sólo porque lo vio. Es este personaje quien encuentra muerto a José Alcancía. El lector sabe sin embargo lo que ignora el borreguero: que ese ser, cuyo cuerpo se muestra consumido y agotado y que intenta escapar, ya está muerto y lo sabe, pero busca algún resquicio por el cual huir de la trama en la que él mismo se insertó. La muerte se produce antes del hecho material del asesinato.

Hay así un saber profético, que se habla a sí mismo, y que habla al lector: el de ese perseguidor sin nombre, que se confunde con el narrador omnisciente del principio.

De algún modo, como señala Foucault, el de ver más allá y al mismo tiempo, podemos agregar, no ver, es un saber solitario y de la experiencia. La muerte es experiencia y también soledad, pero el saber del perseguidor y del perseguido hace que la venganza sea tan incuestionable como lo que ven. Ambos ven más allá (intuyen al otro) y al mismo tiempo, como Edipo, son ciegos (ya que obedecen a un propósito autoimpuesto pero que es evitable).

La suerte está echada. Sólo falta el mecanismo que la ponga en marcha.

Acción y conocimiento

La acción del cuento en sí es la de la primera parte, la segunda es una alternancia del punto de vista: el perseguidor ya ha declarado muerto a Alcancía, le resta encontrarlo y el borreguero ve a un hombre que es un espectro. A su vez, las acciones de cada personaje se ramifican: este último rememora la noche en que dio muerte a la familia Urquidi, y

su perseguidor, el entierro de su hijo y cómo imagina el asesinato. Pero en él hay algo más: sus acciones tienen el poder de vaticinar, contienen a ese destino de violencia, que es el elemento estructurante del cuento: andar es encaminarse al cumplimiento de una venganza y a la muerte; no hay otra condición existencial.

Alcancía trata de huir pero, tal como lo había vaticinado su perseguidor, es encajonado por el río y debe volver sobre sus pasos (en ese momento lo ve el borreguero): es en dicho lapso que transcurre la segunda parte.

Hay una diferencia en el grado del saber de la primera parte y el de la segunda: en la primera es la introspección del perseguidor y perseguido (soliloquios, en los cuales uno de ellos se sorprende de oír su propia voz: “No el mío, sino el de él”, dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado” (pág.129).

El escenario se vincula a ambos personajes: impone limitaciones al perseguido, y es leído por el perseguidor. A uno lo domina la ansiedad, el otro sabe esperar. El destino aparece en el simple hecho de que si José Alcancía había creído dar muerte a toda la familia Urquidi, entonces cabe la pregunta acerca de quién huye en realidad. No obstante, Alcancía sabe que la venganza es sólo un momento de ese círculo de la violencia.

El saber de la segunda parte es testimonial: registra los datos objetivos y estos son confrontados con las percepciones de los otros personajes. Se produce un desfasaje en el hecho de que el lector no imaginaba —como testigo de la conciencia de Alcancía— el grado de deterioro de su cuerpo. Urquidi, el perseguidor, no aparece. Como el destino, no es visto, sí lo es su acto —el de dar muerte a Alcancía.

La violencia de la palabra escrita

En la segunda parte, el borreguero habla ante un licenciado que representa al poder legal, vinculado a la palabra escrita.

Rulfo sin embargo silencia a este personaje, tan tenebroso como los otros (o quizás más, porque sus razones no necesitan ni siquiera justificación), que sin pronunciar una sola palabra encarna al monopolio del poder, uno que puede interpelar sin tener que oír y cuyas acciones, aun inspiradas por el desconocimiento, producen efectos reales. Al poder no le interesa lo que las cosas sean, sino convertir en reales a las que pronuncia.

Es el licenciado quien imputa al testigo como autor de una violencia, y al hacerlo, al crear una culpa, ejerce quizás la violencia mayor: aquella capaz de ignorarse como tal a sí misma y producir efectos a partir de un hecho injusto, generado por ese mismo poder: “¿De modo que

ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora que sí” (pág.136).

La violencia legal es diferente a la venganza. No necesita sentimientos ni razones, tampoco justificarse. La venganza tiene orígenes remotos, la violencia lo tiene en la ley.

El borreguero habla desde el discurso oral, con sus apreciaciones y su parcialidad, definiéndose por lo que no sabe (“Soy borreguero y no sé de otras cosas”, pág. 136) pero se inscribe en el discurso del poder expresado por la palabra escrita que no necesita ni ser palabra ni estar escrita. El personaje está solo ante ese interlocutor que no lo oye pero cuyo discurso se refleja en él y que lo acusa, del mismo modo que están solos los personajes de Alcancía y Urquidi. No hay más que soledad y pérdida en este mundo sin salida.

El poder resuelve la venganza pero por medio de una violencia equivalente, que a diferencia de la venganza, se presenta como racional.

Soledad, fatalidad, violencia, derroteros inciertos por un camino agreste¹⁷ y la relatividad de todo lo que no sea eso, configuran una narrativa tan clásica como vanguardista donde ante el imperativo de caminar se revela la necesidad de que hacerlo conduce sólo a la muerte.

17 “El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espigas y de espigas secas y silvestres” (pág.130). En el espacio contrastan una belleza distante e indiferente (el cielo, el paisaje a lo lejos) con lo más próximo, siempre inhóspito.

11. SÓLO UN TELÉFONO: CLAVE POSIBLE DE LECTURA DE UN RELATO DE GARCÍA MÁRQUEZ. (GOFFMAN Y EL JUEGO DEL INTERTEXTO: ENTRECRUZAMIENTO Y FICCIONALIZACIÓN)

Agradecimiento: a la profesora Marta Villarino, de la Facultad de Humanidades, por sus observaciones y sugerencias sobre este ensayo.

Un modo de concebir la textualidad podría indicarnos que el discurso ficcional se apropia de documentos, historias de vida y aun de prejuicios y los presenta bajo el ropaje del espacio, el tiempo y los personajes. Así, resultaría posible postular que son los tropos quienes adquieren autonomía y resultan aprehendidos tanto por el discurso ficcional como por los documentos, las historias de vida y aun las prácticas sociales y los textos que las analizan. El acto de entrecruzar los “Internados de Goffman” con “Sólo vine a hablar por teléfono” de García Márquez nos lleva a este lugar de pensar lo genérico ante la evidencia de la identidad de procesos que contienen ambos textos, concebidos desde espacios y especificidades discursivas distintos pero que llevan con toda evidencia, a similar revelación de un ejercicio de lo institucional y sus efectos individuales y sociales.

El principio de acercamiento estaría dado por suponer que un discurso ficcional implica la agregación de un componente de irracionalidad a algo que renuncia a ser objetivo o que no encuentra en la objetividad las categorías últimas requeridas al texto “objetivo”.

La narración de García Márquez, cultor del realismo mágico, que inaugura Carpentier, es sin embargo realista. Y por el contrario, el texto de Goffman, a fuerza de real pareciera salido de una pintura del realismo mágico.

Texto, tropos y secuencias

Si como lo enunció Horacio Quiroga, el cuento es una flecha lanzada hacia un punto y lo concebimos como una narración corta de carácter condensado que luego de un clímax resuelve en un final la materia narrativa, el texto de García Márquez, desde un punto de vista formal aparece más bien como un relato. La afiliación a la especie se encontraría dada en el hecho de que más que construirse hacia un final, enuncia un proceso: la intersección, o mejor, el sucederse de dos mundos y la instancia formadora que constituye a un ser nuevo que es producto de ambos, y que contiene la enunciación de relaciones de poder e historias de vida. Debemos pensar que el hecho de ceñirnos a un principio enteramente formal dejaría dentro de la categoría

cuento-puro un número escaso de narraciones.

Ewing Goffman por su parte, analiza procesos institucionales y ejemplifica con citas de textos: novelas, memorias. Su análisis sobre instituciones totales puede intentarse leer girando la postulación de lectura que hace el propio texto. Podemos así concebirlo como una red de crónicas imbricada en una visión unificadora que destila los procesos que en las referencias elegidas por el autor, son vertientes laterales de su discurso. Así, lo abren al juego del intertexto. Este juego del intertexto remite finalmente al texto central a una instancia de literalidad e irracionalidad. El lugar de la lectura es un pacto, “por sobre todo, entendemos que es el autor quien establece el punto de vista desde el que debe leerse el texto. Es cierto que la lectura puede renovar esa visión, pero no sin falsearla” (Alberto Manguel, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores el siglo XX*, op. cit., pág.7).

El acto de leer instala un campo experiencial y propio que aun a riesgo de falsearlo, fuerza y exige al texto cosas nuevas, aunque existe una índole de fenómenos que hermana a ambos textos.

El relato de García Márquez desarrolla como asunto el encierro de alguien injustamente asumido como “enfermo mental”, trabaja el motivo de la incomunicación que se despliega secuencialmente en el universo narrado y de la relación del afuera –un afuera dado en una atmósfera de libre sensualidad y falta de compromiso de los personajes– y del propio encierro, motivos que dentro de una constelación, constituyen un tópico que los nuclea. Como tema, plantea el de la soledad.

Un teléfono

El teléfono por el cual sólo se dice la palabra “puta” vincula dos planos o dos mundos. Paradójicamente los vincula en la incomunicación y atraviesa con una sola palabra las instancias de los universos de los personajes: uno es real y el otro imaginario ya que el lugar desde el cual contesta Saturno es precisamente el de un mundo construido en la historia previa y significado a través del sentido que se da a un corte, corte realmente originado en otra ruptura, –para él se trata de un abandono– que en realidad es el paso –por parte de María– del mundo del afuera al de un adentro.

Este elemento, igual que el sueño –como también de alguna manera el gato y los cigarrillos– vincula el afuera con el adentro, el antes con el después, lo real con lo irreal. Como primer significado es el vehículo que debe resolver un conflicto y así dirigir el regreso al hogar, la comunicación con la pareja, de hacer que lo cotidiano se restaure

y resultar el medio para la solución del conflicto. Pero en la legalidad de un mundo loco, todo puede ser la puerta de entrada a lo otro, aun un percance.

El teléfono primero es una apelación a ese otro mundo que discurre; el de las referencias cotidianas, el transcurso anterior, la historia previa, la pareja. Cada vez más va siendo ese símbolo a medida que la distancia entre los dos mundos crece pero desde un significado nuevo: la desvinculación progresiva, el distanciarse de la referencia cotidiana en la degradación, en la autonomía de lo enajenado-enajenante que tiene la fuerza de por sí, de imponer el sin sentido que se estatuye como un sentido nuevo.

El significado del teléfono pasa a ser el de la esperanza, la restauración de un orden personalizante, el reencuentro con otro discurrir pero luego es olvidado ante la pertenencia al nuevo orden cotidiano.

El ámbito impone, en la relación paradójal, abandonarse al tiempo institucional y a la vez estar siempre alerta porque todo puede convertirse en una agresión peligrosa o una mortificación, mientras este fluir va trayendo el desplazamiento, el olvido del teléfono, el relegarlo, lo cual resulta una forma de abandonar la esperanza, hasta que se alza allí, imprevistamente cuando “repicaba sin cesar con un timbre de súplica”.

Esta cualidad del objeto auxiliar de suplicar su uso subraya el proceso de afiliación al orden nuevo.

No es el deseo, no es el proponérselo: es el propio objeto quien demanda que lo usen, al caer en la cuenta de que estaba dejando escapar una “ocasión irrepetible”. Así, la posibilidad de siquiera imaginar un regreso va desapareciendo, lo cual es subrayado por el propio personaje quien se permite una broma a la voz que imitaba –desde el otro lado– la hora oficial. La broma tiene –en general– dos acepciones, es la burla contra algo que no puede dominarse o el tomar un elemento de la realidad y jugar con él, lo cual supone que no existe una instancia de angustia primaria y así, en este caso, es posible en un entorno donde el cerco de esa angustia se ha relegado, ha cedido ante el sentido de pertenencia.

En esta renuncia al objeto hay además el temor por la pérdida de la esperanza.

Resulta verosímil suponer que un vínculo como el de Saturno no respondería en la emergencia del modo en que el personaje de María lo esperaba –esta parece una suerte de tácita confesión que el narrador va creando en el lector: la certeza de que finalmente Saturno habrá de defraudarla–, trayendo así la idea de una secuencia que opera desde los esquicios de la historia previa, desde los incompletos anteriores. El teléfono es lo que enuncia esta realidad.

Deliberadamente, hay una idea desvalorizada de los personajes: su

carencia de lazos fuertes y adultos es necesaria para que María llegue a un lugar de donde nadie la rescatará y para que Saturno le crea a su imaginación y no a María. De algún modo la acción se articula sobre estas secretas deudas pendientes que uno tiene para con el otro.

El teléfono es también el vehículo de la llegada de Saturno, avisado por la guardiana y, secundariamente, la conexión de Saturno con la casa de un anterior supuesto amante de María y con la casa de los familiares a quienes había visitado, que también desaparecen sin interesarse por ella: así, este elemento, resulta agente de relaciones pero son parciales y tendenciosas, están dadas dentro de otro plano, el imaginario del personaje de Saturno por un lado y las sucesivas partidas de María. Las llamadas siempre subrayan una partida y una distancia y si sirven para unir —como cuando Saturno es avisado por Herculina— se trata de una falsa unión o de una unión que conducirá a una soledad aun mayor. El mecanismo de la incomunicación y la soledad han sido desatados y discurren una vida autónoma, nada podrá detenerlos ahora.

Tiempo, espacio, prisma

Si bien hay básicamente dos puntos de vista —el de María y el de Saturno—, el relato mantiene dos constantes. Una de ellas es el estilo indirecto libre, recurso que Flaubert inauguró en *Madame Bovary*, conforme el cual el narrador se desplaza sin solución de continuidad desde el interior al exterior de sus personajes y en el contexto de todo el mundo narrado. Aquí aparece puntualmente en algunas secuencias que, también a la manera de Flaubert se marcan con un “nosotros”.

Otra constante es el punto de vista del narrador en tercera persona que opera “desde afuera” en María y “por detrás” en el caso de Saturno, conforme la conocida terminología de Jean Pouillon —*Tiempo y novela*, pág.83 y pág.69, respectivamente.

En el primer caso, el narrador toma distancia de sus personajes y los presenta en su actuación, como si fueran objetos visibles, con lo cual renuncia a verlos desde adentro. En el segundo, se sitúa “en el interior de un personaje” para tratar de separarse de él y ver sus gestos; sujeto y objeto se separan pero el objeto es también un objeto de conocimiento. Asistimos a los “pensó”, “decidió”, etc., que delatan este modo de ver, salvo que los procesos de conciencia del personaje, por básicos y esquemáticos, hacen que el por detrás pueda fácilmente confundirse con el desde afuera.

La narración así, adquiere el carácter de crónica, que se compadece con la presentación “ensayística” de los procesos que tienen que ver con lo institucional.

El relato se inicia con una secuencia: María y su auto roto, el ómnibus, el sueño. El ómnibus es marcado desde dos transcurros: el antes y el después del sueño. En el antes del sueño se encuentra inscripto en el tiempo de María. María se duerme y eso marca la mutación del tiempo e inviste al ómnibus de otra cualidad: es el vector de lo otro, lo que borra las referencias: ahora es noche y llueve y todas las pasajeras duermen. El ómnibus no sólo la llevó a un espacio distinto, suerte de “dimensión desconocida”, sino también a otro tiempo, incluso otro tiempo climático, donde el aguacero escampó en un frío sereno. La sustrajo de un sitio y de un transcurso para depositarla en otro sitio y otro transcurso.

Comienza un tiempo de anonimato donde la biografía es absorbida por una máquina ciega: Se verifica aquí además, un verosímil, vale decir, algo que la narración requiere que sea creído, verosímil que además se subdivide: el ómnibus con su rutina programada sin embargo se detiene –primero– y María sube como si tuviera que subir y es aceptada –segundo–, es incluida en el viaje sin preguntar, en un mudo ritual de aceptación. Nadie suministra luego ninguna explicación al llegar –tercero–.

Este elemento en que se nos pide creer es planteado a modo de una inclusión fantasmática, de una virtual “aparición” que borra la referencia de que en un contexto realista se nos pide creer en algo que tiene una naturaleza irreal. Según Tzvetan Todorov –*Introducción a lo verosímil*–, “lo verosímil son las máscaras con que se disfrazan las leyes del texto [...] aquellos recursos por medio de los cuales el texto querría hacernos creer que sigue las leyes de la realidad en vez de sus propias leyes”. La literatura, podemos decir, requiere de verosímiles mayores o menores y su construcción argumental sin fisuras es lo que “achica” la extensión de los verosímiles, capaces, como en este caso, de pasar inadvertidos por la propia intensidad o la función del acto que contienen.

En la segunda secuencia se verifica el paso. En muchas narraciones hay un paso, espacio que se abre hacia lo otro. A veces es un jardín, a veces un vehículo, un avión, una motocicleta, un auto, una casa o un hecho. El pasillo de la casa en “Ceremonia secreta”, el jardín en *Asesinos de los días de fiesta* de Denevi, las puertas de entrada, el avión en Saint Exupéry, la motocicleta en Pieyre de Mandiargues, los autos antiguos de Bioy.

Aquí es un detenerse, un descenso, un llegar a un sitio que se encuentra en un rincón inextricable donde no sabemos cómo se llega o cómo se sale. Es un trasponer que implica el desplegarse de otro mundo cuyos símbolos se revelan e imponen hasta la palabra *agitada*, que cierra con el rótulo impuesto por un nuevo y fantasmático saber: el saber que consagra, precisamente, el imperio de lo incomprensible.

Este anatema, que marca la entrada desde un saber, aparece como un juicio cuyas premisas son irreales. Precisamente la credibilidad de una operación cognitiva irracional, en el ámbito del aparato, se constituye en un efecto a la vez que marca la orfandad del personaje, confiado a lo que asumió primeramente como una posibilidad de comprensión. Este hecho de que lo que se erige en instancia de comprensión sea un nuevo paso en el mecanismo de cautividad y locura obra como una de las impresiones más fuertes del relato.

Antes de la segunda secuencia el narrador se independiza y por vía del estilo indirecto libre, brevemente, refiere la historia de Herculina, la guardiana con un historial de muertes por descuido, que en la cacofonía evoca a Urgulanila, la gigantesca primera esposa de Tiberio Claudio en *Yo, Claudio*, de Robert Graves—que también mata y cuya sexualidad comulga con la de Herculina— y a Hércules, en una visión dada ya desde lo institucional: el internado es el único espacio para Herculina investida desde lo oficial de una cualidad humana, que en un sentido humanista, resulta falsamente humana.

Aparece entonces un recurso que funciona como narración prismática—ver lo mismo desde otro personaje, aunque, en rigor no lo sea: no es otro personaje, es el narrador quien muestra desde otro personaje.

Así, sucede una descomposición, la llegada oblicua de otra visión, y el efecto de incluir un afuera contemporáneo primero y coetáneo después. El sesgo nos abre a otro personaje, uno secundario destinado más que nada a reflejar a María, a mostrarla “desde afuera”, a constituirse en el vector de la incomunicación. El mismo narrador “desde afuera” del mago Saturno es quien aporta la biografía de María.

El narrador vuelve aquí a operar descomponiendo el discurso en el uso del recurso flaubertiano, al aparecer diciendo “en Barcelona sólo lo conocíamos con su nombre profesional: Saturno el Mago” en una primera persona que rompe el discurso del narrador “desde afuera” y que opera desde otro “afuera”.

Entra en esa tercera persona que mostraba a Saturno, una tercera persona que sabe que su nombre es Saturno desde la intervención de esa primera persona que lo informa. Opera además sobre una identificación posible: el narrador final en tercera persona es el narrador “intruso” en primera que propone “ahora que lo escribo”. Incluye además la palabra nosotros, pero el concepto nosotros no existe en la narración—no hay un nosotros posible en un mundo marcado por la soledad— y aquí es enunciado desde este solo juego de un narrador destinado a desaparecer. El nosotros desaparecerá para siempre con esa misteriosa primera persona, para hundirse en el mundo cenagoso de ese otro nosotros inexistente que es el de María y Saturno el Mago, contenidos a su vez, por la insondable institución.

Algo se desencadena entre el lunes y el jueves: el desencantamiento de Saturno quien ante la demanda de la Compañía de Seguros responde: “búsquenla en Zaragoza”, trae una certeza imaginaria y como tal, ilógica, tan ilógica como las leyes de la institución donde está María: Ella lo abandonó.

El narrador, al decir: “El caso se declaró cerrado” aporta un dato objetivo que es una voz de lo oficial y que supone una autoridad esencial y básicamente falible: nuevo motivo de la falibilidad de lo institucional y su ceguera que no ha podido desentrañar la simple verdad.

“El recelo de que María pudiera irse otra vez había asaltado a Saturno por Pascua Florida en Cadaqués, adonde Rosa Regás los había invitado a navegar a vela”.

¿Es la elección de Cadaqués una alusión a Dalí y al surrealismo que viene, por vía de la ironía a destacar el descamado realismo de María?; vuelve la variación de discurso indirecto libre que incluye al personaje fantasma en “Estábamos”.

Quién es pues el narrador –idéntico a aquel que en *Madame Bovary* comienza la novela diciendo: “Nos encontrábamos en clase”–; un testigo que no aparece, alguien que muestra, alguien que conoció a los personajes y se desvinculó de ellos? El recurso da una vuelta de tuerca sobre el motivo de la incomunicación y deja a María un poco más sola.

Una variante de este narrador estaría dada por ejemplo en el personaje colectivo de los hermanos en *Asesinos de los días de fiesta*, de Denevi, donde el narrador está ausente en la enumeración de los hermanos, siendo que se trata de uno de ellos.

El narrador vuelve a una tercera persona en “no volvieron a verlo hasta fines de otoño” y retoma luego el punto de vista “desde afuera”, que acompaña a Saturno mostrándolo desde una distancia hasta “tomó la determinación de olvidar a María”, para lo cual se interrumpe el punto de vista, internándose la visión hacia el interior del personaje, en una nueva instancia de discurso indirecto libre que a su vez contiene al narrador “por detrás”.

La secuencia se cierra una madrugada en que “se apretó el corazón para no morir y tomó la determinación de olvidar a María.”

La narración retorna a María. La marca temporal; “A los dos meses, María no se había adaptado aún a la vida del Sanatorio” es un hito dentro del tiempo de “los profundos infiernos” y subraya la resistencia. Se introduce un efecto paradójico: la quietud del infierno donde no pasa el tiempo y la asechanza del ámbito que conlleva el desarrollo de una suerte de habilidad instintiva capaz de informar sobre lo que puede pasar, en otra marca que es la de lo inminente, lo posible y lo probable –o sea, el desarrollo de un instinto de supervivencia–.

La pintura de la institución se constituye con un registro que se remonta a “aquel palacio en sombras” adicionándose en la connotación gradual otros registros como “la mujer de aspecto militar las hizo descender con un sistema de órdenes primarias, como en un parvulario [...] con tal parsimonia en las penumbras [...] pensó que eran monjas” que acompañan la llegada de María, para fundirse en un ámbito como la cárcel o la iglesia (“Sobrevivía picoteando apenas la pitanza de cárcel”, “con su rutina bobalicona de maitines, laúdes, vísperas y otros oficios de iglesia”). Marca además el proceso de institucionalización –a esa mixtura de cuartel, parvulario y monasterio con seres como monjas– desde un término adversativo: incluir lo absurdo, que lo absurdo deje de ser un problema y se constituya en lo cotidiano, con lo cual se abandona la visión de la lucidez desde la cual lo cotidiano es una locura (“Pero a partir de la tercera semana fue incorporándose poco a poco a la vida del claustro”).

El ámbito intemporal deriva hacia la Edad Media y la rutina de laúdes, maitines y vísperas y la imagen del generalísimo –quien había traído a la vida pública precisamente un ideal medieval y virtualmente teológico–. Una lectura posible es no asumir el relato desde lo real sino desde lo alegórico: en realidad puede constituir una alegoría del franquismo, lo cual lo desinvertiría de interés para nuestro punto de vista: pensarlo desde lo institucional y también deriva hacia la rutina cuartelaria en algo que podría llamarse –según la terminología propuesta por Vargas Llosa (*La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*)– el tiempo circular o que más precisamente, podría designarse como el tiempo de la eternidad suspendida: el transcurso se agota en una serie de actos que marcan una duración indefinida. Tales actos consisten en la repetición de las rutinas mecánicas y los procesos de anulación del yo –que puntualiza Goffman– hasta terminar en los profundos infiernos, pero no es sólo el tiempo de la repetición sino de las estrategias de subsistencia, cuyo despliegue secuencial va marcando la pertenencia a ese mundo de los profundos infiernos.

Esta mixtura de tiempos se enuncia en la frase “el verano llegó sin anunciarse” que marca ese entrecruzarse, esa progresión y ese repetirse, que estalla en un cambio de estación y una metáfora: “las enfermas correteaban por las naves como gallinas ciegas”.

El afuera quedó en suspenso –mientras discurría la rutina del sin sentido, el fluir del adentro–, en un transcurso que se desata y cae con la caída de los muros en la secuencia final.

El tiempo circular se resuelve en la llegada de Saturno, que se constituye en la verdadera instancia de mostración de los efectos del proceso institucionalizador. De algún modo, los esquicios del texto se han unido pero ostentan un desfase insalvable: ahora María y Saturno se contemplan ajenos, desde dos lugares que en la apariencia son

irreconciliables pero que en la realidad tienen las profundas conexiones que conoce el lector ya que los mundos se relacionan y reflejan mediante sus puentes: Saturno y Herculina, que han transitado de un mundo al otro: uno como destinatario y causante –de algún modo el final es originado en la actitud de Saturno– y la otra como emisaria.

Saturno siempre refleja: primero una biografía y luego los efectos del proceso de anulación. El tiempo detenido transcurre de repente y estalla bajo la forma de un efecto, pero no interesa un final sino un transcurrir que va absorbiendo y procesando la realidad hasta convertirla en un gato hambriento, una mujer encinta, una pila de escombros y un fantasma: qué fue finalmente de María, nadie lo sabe.

Saturno, dios del tiempo.

Cronos para los griegos, Saturno para los romanos. La mitología lo tiene como uno de los titanes. Hijo de Urano, Zeus lo destronó del panteón Olímpico.

“El gran Cronos, temeroso de que algunos de sus hijos aspirase a la dignidad real y lo destronara, según lo pronosticara su padre Urano, fue devorándolos al tiempo que iban saliendo del vientre sagrado de Rea. Una vez liberados los hijos de Cronos, le fue concedido a Zeus el trueno, el relámpago y el rayo” (Francisco Gastelu, *Clave genealógica de la mitología helénica*).

Desde la expulsión de Cronos se mide el tiempo en la tierra.

Para los romanos fue el fundador de la ciudad de Saturnia y objeto de un culto orgiástico.

Saturno marca la ruptura del transcurso. Hay más de un transcurso en el relato: el tiempo de la institución, el de María evocada por Saturno y el de Saturno Dios del tiempo. El personaje vive, simétricamente, la dependencia del amor de María hasta la intervención de Herculina. De algún modo, el tornadizo amor de María lo destierra del Olimpo. La frase: “Así que Saturno el Mago fue al sanatorio de locas el sábado siguiente” es la marca del tiempo dominada por Cronos: ahora es él quien detenta el poder de admisión en el Olimpo de una antigua sensualidad, de una “vida normal”. Tiene el poder de traer un afuera que ya no viene de la evocación sino del presente. Los tiempos de ambos ahora coexisten pero desde un dominio sobre el cual María es alguien de quien “nadie sabía de donde llegó”.

La vivencia de ella se sintetiza en el relato que de su horror, hace a Saturno, pero ese transcurso –el de la evocación de “ya no sé cuántos días llevo aquí”– se inscribe en el tiempo de él y viene como una recapitulación que corresponde a su vez, a algo sucedido durante las secuencias en que él la evocaba.

El dominio del tiempo se marca en “yo seguiré viniendo todos los sábados” y en las oportunidades en que regresa, primero a hacer una función y luego “muchas veces a ver de nuevo a María”.

Es Cronos quien con su regreso continúa marcando el tiempo de María, que este siga siendo el inacabable tiempo de los profundos infernos. (Una clave de interpretación mitológica podría asumir que también existe un paralelo entre Herculina y las doce empresas requeridas a Hércules, hijo de Zeus y Alcmena, para alcanzar la inmortalidad).

Un gato hambriento y unos cigarrillos húmedos

El gato es un auxiliar que trabaja desde ciertas estilizaciones: es el animal libre que “viene cuando no se le llama y no viene cuando se le llama”, como caracteriza Merimeé a su Carmen, comparándola precisamente con un gato. Es el símbolo de lo doméstico, de la cercanía sin apego, de la sensualidad, de lo nocturno, de la mirada penetrante. Pero el gato es eso desde su independencia. Desde el desamparo y la dependencia es el signo negativo de todo lo anterior y brinda la imagen pura del propio desamparo. En el texto trabaja junto a otro auxiliar, los cigarrillos: se acaban, se anhelan, se mojan, tienen la misión de motivar o de dejar solo a un personaje.

Saturno está dándole de comer al gato cuando atiende al agente de policía de civil y, más tarde, marca su salida del mundo narrado, para perderse, vencido por la realidad, dejando sólo “el gato medio muerto de hambre a una noviecita casual, que además se comprometió a seguir llevándole cigarrillos a María. Pero también ella desapareció”.

Es Rosa Regás, que había invitado a Saturno a navegar en Cadaqués, quien vio por última vez a María y se llevó también al gato.

Los cigarrillos y el gato aparecen como portavoces de lo más denso: marcan el abandono y la soledad y se constituyen en los testigos de la suerte de los personajes. Hay una correlación entre el hambre del gato, la humedad de los cigarrillos, el abandono y la soledad: lo que aparece como un signo de independencia, o de un placer, se convierten, por vía del abandono, en el *leimotiv* del desamparo, del mismo modo que un personaje lateral se convierte en el último de los personajes en un mundo donde se han ido todos, han caído los gruesos muros y han caducado todas las ilusiones.

Personajes, actantes y auxiliares

El personaje puede ser pensado como una fuerza que mueve el interés de la narración. Un polo que irradia y atrae, un sintagma que estatuye un centro de procesar los restantes elementos del mundo narrado y

de originar acción. Hay, en sentido estricto, un solo personaje autónomo: María. Sin perjuicio de su cautividad en la acción del relato, paradójicamente es el único con potencia para guiar la narración. Así lo requiere el tema de la soledad.

Saturno, el director, Hérculina, el andrógino y aun el gato, son fuerzas que pide la narración para operar el tema de la soledad y los personajes secundarios se diferencian de los vectores de la narración por la proporcionalidad de sus caracteres en relación a la acción central.

Son personas pero no son capaces de pensar el mundo desde lo más allá de sí. En este sentido vale la denominación de actantes, o sea, no desde lo que son sino desde lo que hacen: “suponemos que los textos deberán estructurarse siguiendo las convenciones del género. Esperamos, entonces, que sus unidades –que en el caso de la narración son los hechos– establezcan entre sí una relación dinámica o causal y que estos hechos se modifiquen o pasen de un estado a otro gracias a las fuerzas que los mueven: los denominados actantes” (Maite Alvarado/ Gloria Pampillo: *Los talleres de escritura*, Libros del quirquincho, pág.59).

Los restantes personajes así, son espacios de la estructura textual destinados a una cohesión, a un discurrir, un modo de los hechos de producirse.

Hay un escenario visto desde lo real: La institución, y escenarios fantasmáticos vistos por el narrador y desplegados en los momentos en que el tiempo efectivamente transcurre: las secuencias fuera del internado nos marcan un escenario evanescente y fantasmal destinado sólo a mostrar aquello que se constituye en el anclaje del mundo institucional y lo significa.

El teléfono, el ómnibus, el gato: son auxiliares que marcan las alternancias y articulaciones entre un mundo y otro. Saturno es una instancia dependiente que sirve para reflejar y para marcar una pincelada de color a un mundo gris donde, desde la inacción, suceden las verdaderas cosas.

Goffman y el juego del intertexto

Goffman, en su famosa pasantía en una institución de salud mental entre 1954 y 1957 construye –en la enunciación de estos mismos procesos– un punto de vista y un entrecruzamiento de textualidad.

Como primera medida reivindica la crónica –qué es el relato de García Márquez sino una crónica ficcionalizada– a la manera de los antiguos exploradores, de los relatos de viajes, de Daniel Defoe y las memorias del año de la peste. Valida el propio acto de ver y registrar.

Una variante podría considerarse dada en *Heroína*, del psicoanalista y escritor Emilio Rodríguez que, a medio camino entre estos dos textos, hace ficcional un proceso terapéutico y aun lo cruza con las crónicas de Darwin y el viaje del Beagle.

Esta exploración de la vida cotidiana de las instituciones totales constituye un objeto micro social atravesado de procesos y de instancias que son sociales: “El tema de la vida cotidiana no es nuevo. Basta mencionar el libro de Freud titulado *Psicopatología de la vida cotidiana*, escrito entre 1900 y 1901 [...] estos fenómenos sociales tienen su propia cotidianidad y hacen además necesario recomponer identidades individuales y colectivas [...] El quiebre de los hábitos y de las expectativas acostumbradas, hace que lo cotidiano se convierta en problemático [...] Henry Lefebvre [...] define la vida cotidiana como el tiempo y el espacio donde la vida ocurre, lo que lleva a explorar lo repetitivo, las actividades aparentemente modestas [...] En la vida cotidiana los hombres reciben una visión del tiempo y del espacio que les toca vivir. La vida se presenta como algo natural (Natalio Kisnerman, *Vida cotidiana y Trabajo social*, Universidad Nacional del Comahue).

“Plantearnos formas de conocimiento de la vida cotidiana, su investigación, supone en principio definir cuál es el objeto que queremos conocer (investigar) y cuáles son las estrategias de que disponemos para ello” (María Inés García, “La investigación de la vida cotidiana” en *Vida cotidiana y Trabajo social*, op. cit.).

La observación de la vida cotidiana como objeto —dice Kisnerman— comienza a adquirir relevancia desde los años 40 a partir de la filosofía.

El relato de García Márquez, igual que el texto de Goffman, se arma sobre esta cotidianeidad de María y sus quiebres e intersecciones y sobre el afán de recomponer esa cotidianeidad. Toma ese proceso como objeto del texto y los atraviesa de peripecias, pero terminamos sin saber cómo fue la María que ese proceso construyó —o destruyó.

Ello es una moraleja de la vida institucional que lleva a cabo ese proceso paradójico de construir un sujeto institucional destruyendo a un sujeto personal.

Goffman funda una enunciación en el propio acto de relevamiento de lo cotidiano pero no hace sólo eso: abre su texto a otras zonas, a otras crónicas, a novelas olvidadas, a notas que desde el pie de la página o desde las citas, universalizan la visión de lo cotidiano, la validan y extienden y hacen que la vida inventariada sea un inmenso texto.

Si leyéramos ese análisis como una obra ficcional estaríamos en una narración más curtida y más rica, menos prejuiciada y más universal que el texto de García Márquez.

Es un universo total que condena, resuelve e impone necesidades y

modos y aun involucra conductas marginales. Goffman señala que la tendencia totalizadora está simbolizada por una imposición material: puertas cerradas, altos muros, obstáculos. En el relato están los límites físicos, la entrada, las guardianas, el edificio medieval sin localización precisa –tampoco parece tenerla en el tiempo– y por el cerco de los servidores de esa totalidad: los guardianes, los dueños del tiempo de visitas, de las actividades, de los cigarrillos.

En *Alguien voló sobre el nido del cuco*, de Ken Kessey, quien *ex profeso* se hizo internar en una institución mental para escribir su obra –en la que se basó la película *Atrapado sin salida*– la prototípica enfermera –Miss Rached– refuerza, en las sesiones de terapia, los vínculos enfermos para consolidar precisamente esa dependencia (¿no hacen eso, de uno u otro modo, todas las instituciones?).

Goffman agrupa en su tipología a las instituciones mentales formando parte de las “erigidas” para cuidar de las personas que, incapaces de cuidarse por sí mismas, constituyen además una amenaza involuntaria contra la comunidad. Este postulado entraña de por sí la idea de comunidades concéntricas o mejor, de un ámbito que no funciona como comunidad dentro de una comunidad mayor que tampoco es comunitaria porque si lo fuera, integraría a esas personas que “incapaces de cuidarse por sí mismas, constituyen además una amenaza involuntaria”. Supone la realidad de un afuera y la realidad de un adentro cuyo paso está signado por alguien que decide si el sujeto se encuentra comprendido en estas categorías.

En el relato, la instancia de decisión está ausente. Sólo la inercia de la máquina loca es la que lleva las cosas en ese rumbo irreversible.

Para marcar sólo los procesos más evidentes –más allá de lo cual habría que dedicar mucho más espacio para subrayar todas las instancias de entrecruzamiento de ambos textos– es necesario señalar el proceso de construcción del otro desde “rígidos estereotipos” lo cual significa asumirlo como otro, pero se trata de otro significativo desde una oposición y un antagonismo.

No es otro desde una otredad marcada como personalizada independencia. Así, nunca podrá llevarse a cabo el objetivo declarado porque nunca se asume que el otro es realmente otro, es decir, alguien destinado a obtener su independencia. Antes bien, acerca de María, sólo se reafirma lo que tiene que ver con esa conversión en un otro –opuesto– dependiente y ni siquiera se sueña con procurar su salida. La prisión, las instituciones totales en general, operan desde una suerte de “presunción inversa”: nadie podrá abandonarlas a menos que suceda algo, una llave mágica, un conjuro de salida siendo que debería ser al revés, lo excepcional debería ser la entrada y no la salida.

Otro proceso que se marca es el de la llegada, la identificación, la muda de ropa. La muda de ropa, simbólicamente es desinvertirse de

lo previo en un proceso de “desculturación, o sea, un desentrenamiento”. Como señala Goffman, establecen una tensión entre el significado de libertad y el encierro: en María el contraste es particularmente marcado ya desde su misma práctica de la libertad a ultranza implicó un no someterse a instituciones “previas y civiles” –matrimonio, familia, referentes de estabilidad–. El proceso de modificaciones viene luego de los rituales de admisión, borra las huellas de la identidad anterior y genera un nuevo ser que se constituye en el vacío. Se borran las separaciones entre el exterior y la intimidad y hasta los mínimos actos son impuestos. El efecto que se construye aquí es que todo eso opera en contra de una verdad proclamada y no creída pese a su estatus real, en un espacio donde todo parecería ser dado en función de la averiguación de cosas: exámenes médicos, anamnesis, praxis de los “profesionales” actuantes, lo cual desmiente los fines propuestos por el aparato, desde sus bases –curación, reinserción, humanidad.

Las instituciones reproducen un contexto mayor en el cual se inscriben y viven como común aspectos de un universo simbólico –en la identidad de la valoración por ejemplo de la libertad–. Libertad quiere decir lo mismo adentro que afuera, pero no se ejerce de la misma manera afuera que adentro. Esto plantea un conflicto que toda institución “resuelve” usando poder, un poder que destruye al sujeto-persona-cliente, ya que le impone cosas.

Lo simbólico juega en la constitución del otro y de lo otro. En María, la violencia de lo externo se encontrará marcada –en su vida, más allá del final de la narración– por estos procesos. Nada se constituye en el vacío pero los aparatos son capaces –por sí– de generar un vacío, construcción que se opera, precisamente, desde esa observancia de un sistema simbólico.

Pormenorizar todos estos procesos implicaría la exégesis de la obra de Goffman y llevar a cabo una suerte de vivisección del texto de García Márquez.

Los procesos como efecto

El efecto del relato radica en la plasmación de procesos en un personaje, el encierro en un ámbito que genera sus propias razones, su progresiva separación del mundo.

Este universo se construye desde una idea lineal de los personajes. Ellos no parecen tener individualidad ni densidad.

Hay, en este sentido la renuncia a una narración densa y comprometida y un detenimiento en la propia mecánica de los hechos, vista desde afuera. Hay una atmósfera sensual siempre confrontada con un adentro y este contrapunto es una especie de *leitmotiv*.

No es difícil imaginar lo que hubiese sido en manos de Arlt esta historia. Aquí, combina la hábil descripción de procesos con una cuidada construcción, a partir de personajes vacíos, sin densidad, en un mundo también esquemático donde la profundidad de la persona no es el motor de la escritura. Las pinturas densas se resuelven en el cierre de las frases a partir de una cadencia verbal a la cual la precisa elección de palabras significativas confiere una sensación de cierre en un lenguaje que busca la justeza sin renunciar a la presencia de lo exuberante. Este rasgo constituye un estilo escritural que tiene algo de línea de montaje, en un cosmos cerrado, sin aportes de búsqueda desde la forma, el lenguaje o la concepción de los personajes.

Esto nos remite a otro problema que es la elección de una poética por parte del lector: ¿debemos exigir compromiso, búsqueda formal o profundidad a la literatura, o sólo pedirle que sea literatura?

En otros términos: es la textualidad un abrir o una delectación a partir de un efecto, es el discurrir de procesos verbales o una eterna pregunta. En todo caso, parece ser algo más que una receta.

12. ESTANISLAO DEL CAMPO Y EL *FAUSTO* CRIOLLO (ASPECTOS DE UN TEXTO REVOLUCIONARIO)

“Nacido en 1834, descendiente de una familia de abolengo, fue hijo de un desterrado del rosismo, soldado de Alsina y Mitre, esposo de una sobrina de Lavalle, diputado por Buenos Aires, aliado de Sarmiento y funcionario de gobierno. Pero por nada de eso es recordado sino porque una noche fue al Colón y vio una ópera inspiradora: desde entonces es para todos Estanislao del Campo, el autor del Fausto Criollo”. (*Historia de la literatura argentina*. Nro. 13. “La literatura gauchesca I”, pág.201. “El texto artístico como diablura irreverente” diario “Página/12”).

Fausto, de Charles Gounod

El 25 de abril de 1857 fue inaugurado en la Plaza de la Victoria, (hoy Plaza de Mayo) el primer Teatro Colón, en el espacio en el que hoy se levanta el Banco de la Nación Argentina. En la función inaugural se representó la ópera *La Traviata*, de Verdi. El 24 de agosto de 1866 lo fue *Fausto*, de Charles Gounod (1818-1893) sobre la obra de Goethe. El tenor fue Luis Leimi, en el papel protagónico, y la soprano Carolina Briol como Margarita.

Es interesante reparar en que la ópera se basa en una leyenda medieval que inspiró una cantidad de obras: el viejo doctor Fausto, en su deseo de ser joven y amado por Margarita, firma un pacto con el diablo, que le ofrece juventud, amor y placeres a cambio de su alma. Fausto seduce a Margarita, que tiene un hijo al cual –enloquecida– mata, y finalmente muere ella en prisión, invocando el perdón divino.

Estanislao del Campo, presente en la representación, escribió, en unos cuatro días, a sugerencia del poeta Ricardo Gutiérrez –quien le aconsejó que lo hiciera mientras las impresiones de la representación aún perduraran– su poema *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, publicado en formato de folletín en el “Correo del Domingo”.

Confluencia

En esta propuesta, marcada por la espontaneidad, se cruzan varias fuentes: la leyenda, de contenido universal, elaborada con un código propio, el lenguaje del verso, tributario de la obra de Hilario Ascasubi (1807-1875), las convenciones de la literatura gauchesca y, más lejanamente, los *Cielitos* y *Diálogos patrióticos* de Bartolomé Hidalgo (Montevideo,

1788-1822), quien primero utiliza la forma dialogada en sus obras.

Las primeras coplas de Hilario Ascasubi, destinadas a los soldados del ejército antirrosista, fueron escritas con distintos seudónimos. Vuelto del exilio en Uruguay y fracasada –en 1854– la empresa de edificar el Teatro Colón, cuyo incendio le produjo la ruina, volvió a escribir coplas de contenido político, que firmaba como “Aniceto el gallo (gacetero y prosista y gauchi-poeta argentino)”. Tuvo varios imitadores, pero cuando empezaron a aparecer en el diario “El Orden” versos firmados por *Anastasio el Pollo*, (Estanislao del Campo) muchos pensaron que, por su perfección, se trataba de un nuevo seudónimo de Ascasubi, quien reconoció en el poeta a un sucesor, saludándolo como tal a su partida a Europa, comisionado por Mitre.

Arte, parodia y quiebre

Ante una obra como el *Fausto* criollo es inevitable preguntarse si los quiebres son casuales, el producto de un estado de cosas previo, que es elaborado o ante el cual se produce una reacción, o si se trata de un salto puramente intuitivo que utiliza materiales pero de una manera en que los reformula.

De este modo, del Campo produce una obra revolucionaria: por un lado se vale de la madurez de un género –las coplas– utilizado para la crítica, política y de costumbres; por otro desplaza a la literatura gauchesca del realismo y de los temas políticos y la lleva a ocuparse de los códigos de la cultura, en este caso, cómo es leída una obra del repertorio universal por dos gauchos; en otro aspecto, hace una parodia del propio género gauchesco y sus códigos pero al hacerlo no se burla de esta visión sino que rescata de ella la pureza de esa percepción, que toma a la historia no como algo convencional –una ópera– sino en su propia esencia. Como pacto de lectura nos pide creer que un gaucho entra al Teatro Colón y que luego él y su interlocutor viven como cierta la historia: no parece una convención muy distinta a las que pide el propio género operístico, con sus castillos de cartón-piedra.

Del Campo no habla de los problemas sociales del gaucho pero dona el producto de sus derechos a los hospitales de heridos de la Guerra del Paraguay: es decir que el escritor despolitiza a su obra al mismo tiempo que asume un compromiso en su vida. Este compromiso no está en lo que escribe sino en cómo actúa.

Una estructura especular

En el texto, compuesto por seis partes escritas en redondillas, con excep-

ción de la primera y una estrofa en la última que son décimas, una primera voz narra el cruce entre Laguna y el Pollo, que ha ido a la ciudad a cobrar una deuda que el deudor no quiere pagar, obligándolo a regresar una y otra vez. Para hacer tiempo el Pollo va al Teatro Colón. Laguna alega haber vencido en una apuesta, ayudado por el diablo, lo que da pie a aquel para decir que ha visto al diablo en persona. Este plano de la historia presenta un elemento: la propuesta narrativa entre dos hablantes. El texto discurre en dos planos: el de un narrador, y el de la narración que hace el Pollo, quien relata su experiencia teatral como si fuera real –por una parte– pero a la vez sobrenatural. Ambas instancias están atravesadas por distintos elementos que tienen un significado diferente –el paraíso del Teatro, por ejemplo, desde donde ven la representación, y la muerte de Margarita–. Laguna confunde al Dr. Fausto con el coronel uruguayo Fausto Aguilar. El Pollo habla de cuento refiriéndose a la historia, pero también refiriéndose a la Guerra de la Triple Alianza, en una acepción se marca lo verdadero (el cuento cuyo contenido es la ópera que es real para él) y en la otra lo ficticio, el embuste (la guerra es un embuste, sería la idea implícita).

Al establecer esta propuesta (la de un criollo yendo al teatro) se innova sobre una línea tradicional de la gauchesca: la visita del gaucho a la ciudad, llevado por una cuestión política. En el ámbito urbano es desvalorizado y entra en conflicto con la autoridad y con las formas de poder. Pero en este caso, la visita a la ciudad está marcada por una experiencia que rompe las marcas de lo real.

Del Campo no sólo reformula esta línea sino que lo hace desde lo visual y lo teatral, al reparar tanto en el vestuario de los gauchos como en su destreza y sus acciones, así, Laguna, en su “overo rosao” –un caballo casi inverosímil– irrumpo “mozo jinetazo, ¡ahijuna!/, como creo que no hay otro,/ capaz de llevar un potro/ a sofrenarlo en la luna”, y “le iba sonando al overo/ la plata que era un primor;/ pues eran de plata el fiador,/ pretal, espuelas, virolas,/ y en la cabezadas solas/ traiba el hombre un Potosí:/ ¡qué! [...] si traiba para mí,/ hasta de plata las bolas”.

En la estructura en espejo, el narrador parodia a la gauchesca y el Pollo a la ópera: el motivo clásico del *tempus fugit*, expresado en la metáfora de la rosa (el espectro de la rosa/ todo lo que queda de una rosa es el nombre) que alude al rápido paso del tiempo es tomado por del Campo al aludir a Margarita, presa por haber matado a su hijo “Nace una flor en el suelo,/ una delicia es cada hoja/ y hasta el rocío la moja/ como un bautismo del cielo [...] ¡Cree que es tan larga su vida/ como fragante su olor [...] Se va el sol abrasador, pasa a otra planta el gusano, y la tarde encuentra, hermano,/ el cadáver de la flor”. El gaucho, al renunciar al código culto, hace la imagen puramente suya: es él quien descubre la efímera belleza de la rosa, no hay ninguna tradición de la que haya heredado esa metáfora. Todo se ve por primera vez.

La estructura especular está llevada hasta sus últimas consecuencias: abarca a la verdad como problema en la ficción cuando apela a creer (“¡Canejo! ¿Será verdad?/ ¿Sabe que se me hace cuento? No crea yo no le miento:/ lo ha visto media ciudad”) o a momentos en que hablan de su pobreza de gauchos, para al final sacar Laguna un fajo de billetes; dos gauchos que cuentan y creen en una clave no realista; dos transcurros: el de la historia en sí y el de la representación, cuyas pausas son respetadas por el Pollo, que hace un alto en la narración y descansa, como si fuera un entreacto (“... y la cortina cayó./ A fuerza de tanto hablar/ se me ha seco el garguero:/ pase el frasco compañero”). Laguna induce al Pollo a ordenar el relato ante sus digresiones, como quien vuelve del entreacto: “Ah Pollo, ya comenzó/ a meniar taba: ¿y el caso?/ Dice muy bien, amigo: seguiré contandoló”; dos pactos de lectura: el de lector que cree al narrador, y el de Laguna que cree a el Pollo; y finalmente el de dos culturas que dialogan y se encuentran.

Fondo y forma

Del Campo logra valerse de una estética utilizada en función crítica, separándola de todo realismo y utilizándola en clave de parodia. Al hacerlo, la reformula, prueba que con ese lenguaje se puede decir algo radicalmente distinto. Este cometido no parece muy deliberado, no obstante logra una captación por el humor, que siempre subvierte el orden de las cosas y se centra en un imaginario festivo que implica el olvido de lo cotidiano. El humor es asociado, alternativamente, a la ironía y a la ingenuidad.

La mirada ingenua es pura y rescata el fondo de las cosas. En esta obra se produce este rescate: el de la mirada inocente, y a la vez el de la pura formulación por el humor. De una poética de persecución y crítica surge una obra de asombro e invención pura, donde nada parece lo que es y donde todo se refleja en todo.

Finalmente no es posible imaginar un texto que en nuestros días pueda producir el quiebre que significó el *Fausto* criollo. Quizás sea porque el mundo ha perdido para siempre la posibilidad de la inocencia.

13. *EL ROJO EMBLEMA DEL VALOR*: PRECISIÓN INTROSPECTIVA, INTUICIÓN Y OBJETIVISMO, ELEMENTOS DE UN TEXTO FUNDANTE

Stephen Crane fue escritor y cronista de guerra. Nació en Newark, Nueva Jersey, el 1 de noviembre de 1871 y sólo vivió 28 años. Ese breve lapso de una vida difícil le bastó para escribir dos obras fundacionales: *Maggie, a Girl of the Streets* (*Maggie, una chica de la calle*), 1893, que está considerada como la primera novela naturalista norteamericana; y *The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil War*, (*El rojo emblema del valor: un episodio de la Guerra Civil Americana*), 1895, que inaugura la especie de narrativa bélica pero que a la vez es una honda novela introspectiva, innovadora en varios aspectos y que contribuiría a abrir nuevos caminos en la narrativa del siglo XX.

Un país violentamente dividido y un cambio de filosofía

La Guerra de Secesión norteamericana (1861-1865) fue el conflicto brutal entre dos modelos de país: el industrial del norte y el feudalista y agricultor del sur que encarnaban no sólo lo moderno y lo tradicional sino también un choque de filosofías que terminaría por imponer el darwinismo social (la supervivencia de los más aptos) como credo del nuevo capitalismo financiero que surgiría después de la Guerra de Secesión. El hombre que triunfa lo logra por estar mejor dotado. El resto, formaría parte de un creciente proletariado urbano.

Esta ideología, heredera de conceptos biológicos, desplazaría al trascendentalismo norteamericano y la literatura simbolista de escritores como Hawthorne y Melville. El país del espacio inacabable donde había lugar para empezar siempre una nueva vida se industrializaba. Este nuevo fenómeno social marcaría el surgimiento de un naturalismo, inspirado en las nuevas condiciones de vida, pero, a diferencia del francés, menos desesperanzado. Quizás lo fuera por originarse en un país nuevo (Mateo, Leopoldo: *Apéndice a "El rojo emblema del valor"*, Colección Mis Libros, Hyspamérica, 1981).

Es en este contexto político, social y cultural donde *El rojo emblema del valor* se inscribe.

La escritura de la intuición

Hijo de un predicador metodista que murió cuando el escritor tenía ocho años, Stephen Crane se vio obligado, desde muy temprana edad, a ganarse la vida plasmando sus vivencias en el suburbio neoyorkino de Bowery y formándose como escritor en las crónicas urbanas de una

nueva conformación social y tratando de venderlas a los diarios.

Sus años de infancia transcurrieron en pueblos de la costa atlántica de los Estados Unidos. Esa infancia sin sobresaltos concluiría con la muerte de su padre. A partir de entonces el escritor no se sentiría arraigado a ninguna parte, llegando a morir en un sanatorio de Badenweiler, Alemania, un país absolutamente extraño, el 5 de junio de 1900.

Con dinero prestado por sus hermanos costó la edición de *Maggie, a girl of the streets*, que fue ignorada por la crítica. Sin embargo, amigos escritores (Hamlin Garland y William Dean Howells) fueron conscientes del valor de la novela y lo animaron a seguir escribiendo. Debieron ser muy duras aquellas alternativas para alguien para quien la escritura era su razón y medio de vida.

La formación cultural de Stephen Crane fue incompleta y accidentada. No era un estudiante aplicado y sólo le interesaba la literatura. La escritura no es una simple preferencia sino una elección de vida y su ejercicio algo intuitivo, preciso, capaz de buscar y captar, y elaborada en una concisión que no se demora en retórica alguna.

Encarna de ese modo al escritor "romántico", exiliado en todas partes, extranjero en el mundo y cuya vida es la propia escritura.

La guerra civil era un acontecimiento del cual había oído hablar desde la infancia pero no sólo muy pocas novelas la habían abordado como asunto literario sino que, además, lo habían hecho desde el heroísmo, el sentimentalismo y la acción. El contacto con varios testimonios, su innata intuición para percibir y eludir las convenciones literarias, y el propósito de lograr no un registro general sino la propia vivencia de la guerra en un joven soldado dieron por resultado un texto directo, realista, introspectivo, que es a la vez una obra abierta.

La obra, sus planos del saber y núcleos narrativos

Inscripta en el realismo, con elementos de una novela de iniciación, concebida dentro de un elaborado e inspirado equilibrio estilístico que alterna el objetivismo, la metáfora y lo interior con la exploración de todas las posibilidades del narrador (impresiones; reflexiones; descripciones), es esencialmente una narración introspectiva que concluye como una obra abierta, con un fuerte elemento simbólico que expande sus posibilidades más allá del puro realismo y que vuelve relativas a todas las categorías que pretendan clasificarla.

Alterna registros del más puro lirismo y acciones vívidas y cruentas. Son muchos los recursos que utiliza para ello y el narrador no se estaciona en ninguno de ellos sino que el modo en que los alterna constituye una de las mayores muestras de su maestría narrativa.

La guerra es asumida como algo autónomo, ilógico, independien-

te de toda deliberación que discurre por sí misma: ninguna voluntad individual ni colectiva parece incidir en ese mecanismo y todo sucede de manera impredecible, como si se tratara de un fenómeno climático, algo que discurre antojadiza y ciegamente por fuera de todo propósito y de toda virtud.

Henry Fleming, un joven campesino que vive con su madre se ha enrolado pese a la negativa de ella.

No hay un argumento en sí mismo sino una sucesión de escenas que podemos dividir en cinco núcleos: 1) la recapitulación inicial sobre la vida anterior del personaje y las dudas y temores antes del combate; 2) el primer enfrentamiento; 3) el alejamiento del combate, con el consiguiente vagabundeo por el bosque, que se cierra cuando se encuentra con heridos y se pretende uno de ellos; 4) la guía de alguien misterioso que lo conduce nuevamente a su escuadrón y 5) la batalla siguiente, momento en el cual Henry se destaca por su heroísmo, que conduce al ambiguo final.

La narración comienza en vísperas de una movilización de las tropas, presente que se abre a la instancia del comienzo: un extenso *racconto* que abarca todo el primer capítulo que se retrotrae a la vida rural y la incorporación al ejército y a los hechos sucedidos antes del primer combate.

El narrador nos instala en un presente acerca del cual la información sobre lo que habrá de suceder es incompleta. También el pasado en la granja es mostrado desde una evocación que es a la vez clausura: los hechos que transcurren en ese pasado parecen tan inaccesibles como toda racionalidad acerca de lo que sucede, a la vez que el futuro es una incógnita.

1. Surge planteado uno de los elementos más propios de la especie: el escenario bélico al que asiste el lector y la falta de certezas que viven los personajes: el saber del rumor, de los indicios son elementos que hacen a la independencia de la guerra como absurdo —que no conoce razones— y de la posición de los personajes. A ellos nada les es revelado de ese saber que detentan quienes hacen la guerra (como genialmente se encuentra planteado en “Variación del perro”, de Marco Denevi). “En un momento dado, uno de los soldados, de elevada estatura, se sintió virtuoso y fue decididamente a lavarse la camisa. Volvió corriendo del arroyo, agitando la ropa como una bandera. Llegaba rebosante de noticias, transmitidas por un amigo de confianza, que las había recibido de un soldado de caballería incapaz de mentir, el cual las había recibido de su leal hermano, uno de los oficiales del servicio general del cuartel” (cap.1, pág.7).

El saber surge circunstancialmente, no puede ser rastreado y para adquirir su estatuto depende de que el portador del rumor decida sobre la confiabilidad de la fuente, algo que sólo revela que esa confiabilidad

es una experiencia propia –el personaje decide creer– pero no algo que existe por sí mismo.

No hay una revelación propiamente dicha sino la creencia en una revelación que eventualmente conducirá a algo que también será una parte de un todo en el que cada parte puede significar la muerte.

Existe un fuerte contraste entre este “saber” –de la introducción y del escenario bélico– y el de la madre del personaje, en el *racconto*. Se trata del saber directo, independiente de la lógica de la guerra que entraña, precisamente el “saber-no saber”, la desinformación, el encontrarse librado a algo cuya esencia es no poder ser aprehendido porque es en sí mismo absurdo. El absurdo de la guerra. “Pero su madre le había desanimado. Le había dado la impresión de que, en cierto modo, despreciaba la calidad de su ardor guerrero y de su patriotismo. Podría sentarse serenamente y, sin ninguna dificultad aparente, darle centenares de razones explicándole por qué él era de muchísima más importancia en la granja que en el campo de batalla. Había usado ciertas expresiones, además, que le habían dado a entender que sus palabras sobre aquel tema surgían de una profunda convicción. Y a favor de su madre estaba también su propia creencia de que las razones éticas que ella tenía para su demostración eran irrefutables” (cap.1, pág.12).

Situado fuera de la lógica de la guerra, este saber es irrefutable y la entrada al absurdo bélico sólo se produce ignorándolo.

A diferencia del anterior, entraña un contenido ético, de la convicción y de aquello no sólo destinado a permanecer sino que también es inmutable.

En tal sentido, existe un paralelismo entre el saber y el escenario:

1.2. El escenario es dividido en el bélico de las acciones y la naturaleza, siempre (como en el *Hyperion*, de Hölderlin) ajena e indiferente: ello es así en el propio final tanto como en el comienzo: “El frío se iba alejando paulatinamente de la tierra y la niebla, al retirarse, iba descubriendo un ejército extendido sobre las colinas, que descansaba. Cuando el paisaje cambió de pardo a verde el ejército despertó y comenzó a estremecerse” (cap.1, pág.7).

2. También el saber es dividido entre aquel imprevisto y no comprobable –la esencia de la lógica de la guerra– y el de la realidad inmediata y las convicciones éticas, tan ajenas e inmutables como la naturaleza.

El de la madre es un saber de la convicción ética: distanciado de la guerra puede advertir su absurdo, pero es ignorado.

El saber más próximo ofrece un dato concreto, el de lo más inmediato: dónde está el enemigo, qué hace y qué se debe hacer.

Los generales y oficiales, sin padecer los rigores del frente y, en consecuencia, desconociendo la experiencia bélica, conciben a la tropa como algo que se puede sacrificar y no necesitan motivos para justificar sus acciones.

El saber es una disposición jerárquica: quien manda impone su saber, como si fuera una verdad y los subordinados sólo reconocen aquello más inmediato. Si estas líneas se cruzan el resultado sería llegar a saber algo que no se debería saber porque su conocimiento es una prerrogativa de los que tienen poder.

Henry y un camarada circunstancialmente, al separarse de su grupo, oyen un diálogo entre un oficial y un general acerca de que el regimiento iba a ser sacrificado porque podía prescindirse de él: “El muchacho, volviéndose, lanzó una mirada rápida e inquisitiva hacia su amigo. Este le devolvió otra de la misma clase. Ellos dos eran los únicos que poseían un conocimiento íntimo y especial de la situación” (cap.18, pág.160).

El saber prohibido aísla a quienes lo tienen y saben que sucederá algo que los otros temen pero cuya posibilidad ignoran.

3. Otra de las acepciones del saber es el de la presencia que, finalmente, conduce al personaje de regreso, capaz de ver el terreno aun en la noche y que sin embargo no es mostrada: “En un momento dado oyó una voz que le hablaba cerca de su hombro: “pareces estar bastante mal [...] “Bueno –dijo con risa sonora– yo voy en tu misma dirección [...] y creo que puedo llevarte...” (cap.12, pág.114).

Para concluir, luego de una extensa marcha: “¡Ah, aquí estamos! Ves aquella hoguera? [...] Bueno, es ahí donde está tu regimiento [...] Y cuando el que así le había amparado iba desapareciendo de su vida, se le ocurrió al muchacho que ni una vez le había visto la cara” (cap.12, pág.117).

Como la madre, la presencia conductora está situada fuera del sistema de sentido¹⁸ de la guerra y la falta de corporeidad –sólo parece reducirse a una voz y a una marcha– nos interroga acerca de su estatuto en el texto: cumple una función pero no es, en sentido estricto, un personaje¹⁹.

No existe la posibilidad de una remisión al origen: no se sabe quién es ni de dónde viene; no parece un hombre sino una voz y su discurso es diferente al de las órdenes y al de la madre –ya que no hay referencia a la convicción– pero, a diferencia del saber interno de la guerra, es confiable.

4. El texto establece, de este modo, dos partes:

En la primera (capítulo 1) el narrador presenta el mundo narrado y

18 Ewing Goffman, en su estudio sobre internados, refiere que las instituciones cerradas generan un sistema que internamente tiene un sentido propio. Lo mismo se puede decir de la guerra, modo por excelencia de expansión del “sentido” de la institución militar.

19 “El profesor Stallman cita como base de este episodio el encuentro de Crane con un desconocido y jovial campesino que le ayudó una noche oscura en la carretera. Hart sugiere relacionar el hecho de que Henry no ‘había visto la cara de su salvador’” (cap.12, pág.117, nota al pie).

en un momento al personaje; se abre un proceso de reflexión (referida a la inminente entrada en combate) y una digresión hacia lo rural, el trabajo en el campo, la representación de lo que debía ser la guerra y las experiencias posteriores, que incluye el elemento introspectivo central a la novela.

En la segunda son enumeradas acciones: los desplazamientos en el campo y las sensaciones que la experiencia límite depara.

Esta instancia de la pura acción-sensación es desarrollada dentro de un proceso reflexivo y de impresiones.

El narrador desde afuera hace este proceso más objetivo y realista pero dicho proceso sufre una suerte de torsión: la realidad así mostrada surge como algo fantástico e “irreal” y aparece dada en un marco de extrañamiento de la subjetividad. Toda percepción aparece distorsionada por la extraña lente de la guerra.

Si bien no existe una referencia directa, la novela narra aspectos de la batalla de Chancellorsville, Virginia, que tuvo lugar entre el 1 y 3 de mayo de 1863. El acontecimiento es constituido en una visión arquetípica de la guerra.

5. El emblema al que alude el título no simboliza el desenlace heroico, no es uno que le sea dado por su valentía, sino que se refiere a una herida: “A veces miraba a los soldados heridos con envidia [...] Deseaba que él también hubiera podido ostentar una herida, un rojo emblema del valor” (op. cit., cap.9, pág.87).

El propio símbolo del título es lo contrario al heroísmo, con lo cual, el final no puede referirse al triunfo del valor sino a algo diferente.

La historia y sus elementos estilísticos

El virtuosismo narrativo de este escritor de 24 años reside en que sus recursos estilísticos, que refieren distintos hechos e instala diferentes climas, da por resultado un texto intenso y ágil (que fácilmente puede engañar o desviar la lectura) que se expande según las necesidades de la narración.

Tales recursos se encuentran desplegados en la necesidad del narrador de ser preciso y seguir una línea de impresiones en lo que constituye la característica más singular de la novela.

De este modo, los aspectos formales no valen sólo por sí mismos sino que trabajan para lograr el propósito del autor de hacer que las vivencias del personaje, su confusión, sus dudas, su modo distorsionado de percibir tanto la lucha como el propio espacio o su propia vida sean el centro de la narrativa.

Ello importa una función nueva: la novela no exalta; no ennoblece ni sirve a ninguna finalidad que no sea la de desarrollar el texto y la

manera más efectiva es la sinceridad e intensidad y la puesta de la imaginación y de la escritura en función de la exactitud.

La novela simplemente muestra y lo hace de la manera más fiel a (1) las vivencias del personaje (2) las observaciones de la instancia objetiva del narrador que permiten formular un juicio ético sobre la guerra, basado en tales impresiones.

1. Lo real y los planos del conocimiento

1.1. El texto es planteado como un discurso realista. A partir de esta propuesta que hace esperable la realidad de las impresiones que dicho texto habrá de presentar se produce sin embargo esa torsión en donde lo que es se torna irreal. El efecto consiste en establecer la duda acerca de si se trata de una distorsión o si, por el contrario, esa irrealidad termina siendo lo más real de todo, con lo cual asistimos a un mundo sin posibilidades, gobernado por lo arbitrario y el absurdo.

La realidad surge como algo formado por capas: 1) está el plano de los hechos objetivos, marcados por el principio de la falta de certeza (el combate; los desplazamientos en el campo de batalla; la muerte: nunca se sabe cómo y de qué modo sucederán); 2) el de los otros personajes (lo que dicen, lo que el personaje espera leer de ellos, las acciones que llevan a cabo) y (3) la experiencia interna del personaje, la manera en que tales elementos dan por resultado aquello que es real para él.

Si hay algo que el texto trabaja permanentemente es la lectura de las impresiones que suscitan los otros y las conjeturas que suscita esa impresión: “Lanzando ojeadas a su alrededor y reflexionando en la mística penumbra, empezó a creer que de un momento a otro la amenazadora distancia podría estallar en llamas y los estampidos arrolladores de un ataque llegar a sus oídos” (cap.2, pág.27).

Una novela “realista” donde la realidad es indiscernible, no existe otra posibilidad para el conocimiento que la de reconocer lo más inmediato sin poder franquear un límite, haciendo que el realismo se circunscriba a dos instancias: la experiencia de la conciencia y los hechos más inmediatos.

1.2. En “Variación del perro”, Marco Denevi concibe el conocimiento como una serie de círculos o barreras, elemento que resulta esencial a una narrativa bélica: las claves que unos tienen y de la cual otros carecen y que ello obedece a una disposición espiritual y social.

De este modo: “... el caballero piensa que así como a él se le escapan las verdaderas claves de la guerra (cuya posesión estará en mano de los Papas y los Emperadores, y que los reyezuelos codiciarán, a estos campesinos inclinados sobre sus hortalizas les está negado conocer esa faena terrible de la guerra, y que los reyezuelos codiciarán), a estos cam-

pesinos inclinados sobre sus hortalizas les está negado conocer esa faena terrible de la guerra que él en cambio ha sobrellevado durante tanto tiempo...” No obstante, existe un orden inverso en el cual el perro (el eslabón inferior en algo que parece una cadena pero que es en realidad un círculo) sabe lo que el caballero desconoce: en el plano de lo más inmediato se encuentra aquello que no perciben quienes tienen la visión total de la guerra.

Esta clave, que funciona asimismo para el escenario, donde la visión del soldado es circunscripta y necesariamente parcial, es distintiva de la narrativa bélica: un absurdo autónomo donde quienes deciden desconocen el rigor del combate pero ven todo su escenario del mismo modo que el soldado que conoce la faena de la guerra no puede decidir sobre ella ni descifrar todo su ámbito.

La tensión esencial de la especie está en este sistema estanco, sin comunicación posible (si la hubiera no existiría esa tensión y el esquema de mando se quebraría: la injusticia de este esquema es el carácter distintivo de la especie) donde unos deciden sobre otros a quienes toman no como personas sino como vectores de la guerra, auxiliares que contribuyen a que ese organismo tan autónomo como absurdo siga desarrollándose en su fuerza destructora y cuya pérdida no significa nada.

Es posible apreciar este principio en varios planos, uno es el del conocimiento que se traduce en órdenes y otro el del espacio: “Más tarde llegó junto a un general de división montado en un caballo que erguía las orejas de modo interesado hacia la batalla [...] A veces el general se hallaba completamente solo; parecía estar muy preocupado. Tenía el aspecto de un hombre cuyas acciones no cesan de subir y bajar.

El muchacho pasó escabulléndose. Pasó tan cerca como se atrevió tratando de oír palabras. Quizás el general, incapaz de comprender el caos, le llamaría para pedirle información. Y él podía dársela. Él lo sabía todo. Era innegable que el ejército se hallaba en una situación difícil...” (cap.6, pág.71).

La comunicación, establecida por la jerarquía, es central en la falta de acceso al saber: unos son dueños de los instrumentos de la acción y conciben a los otros no como a seres humanos, mientras que los otros viven como seres humanos que padecen lo más inmediato pero carecen de los instrumentos para dirigir la guerra que sí tienen los generales, cuyas acciones acaban por provocar desastres.

De este modo: “Los dos soldados de infantería no pudieron enterarse de nada mas hasta que él preguntó finalmente: “¿De que tropas puede prescindir?” El oficial que cabalgaba como un vaquero reflexionó un momento. “Bueno” –dijo–, “tuve que mandar al 12 para ayudar al 76, y, realmente, no tengo a nadie. Pero el 304. Luchan como conductores de mulas. Creo que puedo prescindir de ellos más que de ningún otro

cuerpo del ejército” (cap.18, pág.157).

Para los soldados la experiencia es total²⁰: librados a sus propios medios deben enfrentar la extrema violencia, la muerte, la acción pero para los mandos los soldados son “conductores de mulas” y se puede prescindir de ellos, lo que entraña la indiferencia más absoluta sobre la posibilidad de su muerte.

Hay así dos enemigos: uno físico, el oponente y otro superior, aquel que dispone: la guerra es destructiva por todas sus aristas.

2. El espacio

2.1. Otra distorsión es la del espacio. Opera de dos maneras: 1) la de la perspectiva que reproduce las diferencias sociales y jerárquicas: los soldados ven desde el llano sólo humo y confusión y los jefes, a salvo del ataque enemigo, observan y juzgan desde una perspectiva más general y a la vez irreal. 2) la distorsión de los espacios que son presentados con referencias imprecisas y que parecen agrandarse y achicarse según el frenesí del combate.

Son recurrentes las referencias al mundo griego, sus arquetipos y un modelo de confrontación que contrasta con la linealidad de los soldados que como personajes resultan esquemáticos, visualmente desagradables y carentes de individualidad. Ello se vincula a una concepción del espacio.

El bosque es un escenario doble: connota la idea de naturaleza y libertad; de exuberancia; de espacios abiertos e inmutables donde sucede algo ajeno a ese espacio y por otro lado genera una sensación opresiva ya que no hay escapatoria de la situación que transcurre en ese escenario.

El espacio refuerza la diferencia jerárquica: unos pueden atravesarlo y dominarlo desde la altura. Los otros se encuentran atrapados entre el humo y los accidentes del terreno.

Tiempo y espacio se alteran durante la batalla, operándose la distorsión en la que permanentemente trabaja el texto: una narración bélica concebida no desde la acción sino introspectivamente, narrada sin embargo desde afuera, donde las armas parecen seres vivos y estos son presentados como muertos. Así, la única disposición posible es la de un espacio a la medida de la necesidad narrativa que, como ella, es mutable, que se expande y se contrae, dado en la presencia de sensaciones auditivas y visuales (siempre parciales).

20 “Son dos maneras de asumir la guerra: la de los soldados y la del jefe. Los soldados la inscriben en un marco que la excede y el jefe la asume como una guerra total”. (N. del A.: Marco Denevi: “Variación del perro” en *Antología de la literatura fantástica*, op. cit.).

Como todo, es un espacio subjetivo en el que la visión (o la falta de ella) está atravesada por la presencia de un auxiliar permanente: el humo de los fusiles y de la artillería.

“Desde su posición, otra vez de cara al campo de batalla, podían, naturalmente, abarcar una extensión mucho mayor de la escena de la lucha que la que habían visto antes, cuando el humo, que salía a chorros de la línea, había empañado su vista. Podían verse líneas oscuras enrollándose en la superficie, y en un espacio limpio una hilera de cañones que producían constantemente nubes grises, llenas de amplios destellos de llameante color naranja” (cap.18, pág.155).

El escenario está asociado a sensaciones: el temblor por el fuego de artillería, el humo, la sed. El haberse desplazado en busca de un curso de agua que no existía los lleva a otra altura del terreno donde escuchan la conversación entre un general y un oficial que se refiere al regimiento como algo a lo que se puede sacrificar.

El desplazarse de un lugar asignado implica una revelación: que el sentimiento de haber luchado valientemente desde un lugar donde las distancias engañan es destruido por quienes, encontrándose en un punto de vista más amplio, sin embargo carecen de la perspectiva que permita apreciar las cosas con justicia.

En el lugar más alto los hombres están libres de humo y pueden desplazarse con libertad. En el llano hay humo, sed y fragor. Los hombres allí sólo pueden controlar las acciones más inmediatas, aquellas de las que no tienen mucha conciencia.

Nadie puede ver objetivamente: unos por creer que su punto de vista (jerárquico y geográfico) está más allá, y otros por estar inmersos en esa dinámica ciega.

El paisaje indiferente sin embargo se humaniza: “El bosque seguía soportando su carga de estruendos. Desde una parte alejada, situada bajo los árboles, llegó rodando el estallido de los fusiles. Cada uno de los lejanos matorrales parecía un erizo con púas de llamas. Una nube de humo oscuro, como surgiendo de ruinas ardientes, subió hacia el sol, que ahora aparecía brillante y alegre, en un cielo esmaltado de azul” (cap.17, pág.152).

A la vez que el bosque se personifica el cielo es visto como algo lejano e indiferente: “El muchacho miró fijamente el terreno que tenía ante sí. Le parecía que el follaje cubría horrores y ocultos poderes” (cap.19, pág.161).

El bosque tiembla, soporta y encubre, también se convierte en un obstáculo capaz de imponer una férrea oposición.

Otras veces, el punto de vista se parcializa y hace foco en un detalle más allá del cual nada es posible apreciar.

En la percepción urgente y subjetiva del espacio el personaje siente que ha corrido a lo largo de kilómetros, mientras el paisaje estalla, se ra-

mifica en ruidos atronadores o lenguas de fuego, pero el espacio resulta ser pequeño. “El camino parecía eterno. En medio de la niebla que los envolvía, los hombres se vieron atacados por el pánico al pensar que el regimiento había perdido el camino [...] El terreno era desigual, con muchas partes destrozadas. Los hombres se encogían en depresiones...” (cap.20, pág.173).

“Cuando de nuevo habían llegado a su antigua posición, dieron la vuelta para observar desde allí la extensión de territorio sobre la cual se había efectuado la descarga.

Y al hacer este examen, el muchacho se sintió aplastado por un enorme asombro. Descubrió que las distancias reales, al compararlas con las brillantes medidas imaginadas mentalmente eran en verdad triviales e insignificantes” (cap.21, pág.181).

De este modo, la percepción del espacio y, por consiguiente, del tiempo aparece asociada y transformada en la medida de la intensidad subjetiva.

Nada es objetivo ni estable y todo cambia en la medida de esa intensidad, aun el modo en que los sujetos se viven a sí mismos y son vistos por los “superiores”. Ellos se sienten valientes porque han podido superar el pánico y cuando esperan haber logrado “redimirse” son nuevamente denostados.

El de la guerra es un caos que se presenta como un orden. Nada es justo y todas las impresiones que pretenden ordenar ese caos son tan distorsionadas como ese espacio que se erige en un símbolo de la guerra, ámbito en el cual todo desaparece, estalla, irrumpe, destruye al mismo tiempo y estigmatiza a aquellos de cuya muerte se alimenta.

2.2. Las sensaciones visuales y auditivas.

La distorsión del espacio opera por vectores que impiden toda percepción real. De este modo niegan a los personajes la ubicación y el cálculo preciso del espacio en el que deben forzosamente desplazarse. Al hacerlo los niega pues de esa percepción depende su vida.

Esos vectores son la propia “alteración” del espacio que parece crecer, plegarse, ramificarse en accidentes pero más que nada del humo.

Otros elementos son el propio bosque y su follaje.

El humo constituye una suerte de personaje incorpóreo que discutir, se instala, se disipa, como si tuviera vida y un propósito. Su aparición se produce cuando la circunstancia de tener una visión es decisiva para percibir el terreno y llevar a cabo una acción en la batalla y, por consiguiente, sobrevivir.

De este modo, es uno de los mayores auxiliares de la negación que establece el texto sobre la humanidad de los hombres pues, al igual que los oficiales superiores, es el símbolo de lo que se interpone, niega y descubre el escenario cuando ya el trance pasó.

Parece inherente a la naturaleza de los soldados el descubrir las cosas

cuando ya la suerte está echada y los hechos centrales ya sucedieron.

Así, los hechos son guiados por esta suerte de “casualidad” y no por una “causalidad”. De pronto es posible apreciar una escena y entender lo que sucedió sólo cuando ya sucedió, llevarse la sorpresa de que el resultado es positivo o de que es negativo: la deliberación no incide en esta mecánica y el humo es un indicador de ello. “Un momento después el regimiento rugió una súbita y valerosa respuesta. Una densa muralla de humo fue descendiendo, posándose lentamente. Era sin cesar desgarrada y abierta furiosamente por las cuchilladas de fuego de los fusiles” (cap.17, pág.148); “... todos los caminos de avanzada se hallaban cerrados por delgadas lenguas movedizas [...] El humo últimamente producido formaba nubes confusas que dificultaban un avance inteligente por parte del regimiento...” (cap.19, pág.165).

El humo es impenetrable a las miradas. Sólo el propio fuego de los fusiles puede rasgarlo.

El ruido de la batalla es otro de los elementos que de algún modo se apropian del espacio y hacen que este sea percibido a partir de una violencia acústica que invade tanto el espacio como la subjetividad. Por momentos se corporiza, a veces cesa y otras se expande violenta e inesperadamente: “El ruido del tiro iba pegado a sus pisadas. A veces parecía alejarse un poco, pero siempre volvía con creciente insolencia...”

Este ruido siguiéndoles a la manera de gritos de perros cazadores ansiosos y metálicos, aumentó hasta un elevado y gozoso estallido, y luego, mientras el sol se elevaba serenamente en el cielo, lanzando rayos de luz sobre los oscuros matorrales, resonó en tañidos prolongados. Los bosques empezaron a crujir, como si estuvieran en llamas” (cap.16, pág.143).

En un solo fragmento el ruido muestra atributos de vida: es insolente, semeja gritos de perros y a la vez el narrador lo relativiza al hacerlo contrastar con la imagen recurrente del cielo inmutable y lo prolonga en el bosque: la naturaleza es bivalente, por un lado refleja la indiferencia de lo que se encuentra en otro plano y por otro es parte del caos y se anima igual que las armas.

El fragor es una presencia continua e impregna tiempo y espacio: “La maltratada línea pudo descansar durante unos minutos, pero mientras duraba esta pausa la lucha en el bosque fue aumentando hasta que los árboles parecían temblar por los disparos, y el suelo parecía estremecerse bajo los pasos precipitados de los hombres. Las voces de los cañones se mezclaban en una larga e interminable disputa. Los pechos de los hombres se esforzaban tratando de hallar aire fresco, y sus gargantas deseaban ávidamente agua” (cap.18, pág.154).

En un fragmento muy significativo asistimos a una gradación en la cual el ruido parece posesionarse del espacio y luego convertirse en voces para acabar teniendo un correlato en la falta de aire y la sed de los hombres.

El ruido encierra a los hombres y al paisaje y constituye uno de los símbolos más fuertes de que el mundo de la guerra es un absurdo de destrucción del cual no hay salida.

3. Personajes y auxiliares

La concepción de los personajes en *El rojo emblema del valor* aparece expuesta en una trama de elementos: 1) los soldados son mostrados como (a) trazos esquemáticos o (b) colectivamente; 2) los objetos son “humanizados”²¹, adjudicándoles voces o actitudes en (3) un escenario donde la naturaleza cumple una función doble: (a) también se humaniza o (b) sigue un transcurso indiferente al acontecer humano.

Se trata de elementos que funcionan unos en relación a otros produciendo una distorsión en la percepción de la realidad: en efecto, tal percepción parece realista pero trabaja poniendo en primer plano a dichos elementos antes que al conjunto de la realidad. Tales elementos operan a partir de estados internos del personaje.

La experiencia de Henry Fleming es la de su soledad, una en la que nada puede comunicar.

Parece haber dos modos de mostrar la inhumanidad de la guerra. La soledad y la camaradería.

De este modo, en *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque, la guerra es mostrada a partir de un núcleo definido de personajes. Sus alternativas y el indeclinable estrechamiento del círculo hasta su desaparición final son (junto con el lirismo y la descripción descarnada de las acciones bélicas) el mecanismo elegido para plantear el poder ciego y destructivo de la guerra. “Poco hablamos, pero nos guardamos mutuamente delicadezas que podrían tener, creo, dos amantes. Somos dos hombres, dos minúsculos destellos de vida. Afuera está la noche y el círculo de la muerte. Estamos sentados al margen, en el peligro y la seguridad; corre la grasa por nuestras manos; nuestros corazones están muy juntos, y el momento es como este cobertizo, alumbrado por un tenue resplandor” (Erich María Remarque, *Sin novedad en el frente*, cap. IV, pág.68, Dédalo, Buenos Aires, 1965).

A la extensión de la guerra se oponen ámbitos y momentos privados, sustraídos al espacio común, ocultos, robados, vividos en refugios y lugares abandonados convertidos en los únicos espacios donde se puede ser humano. Afirmar la humanidad en un escondite muy tenue y provisional, pero el único posible y ello es así en el acto de reconocer a otro

21 Si es que cabe la palabra porque en el contexto de la inhumanidad de la guerra les son dados, como atributos humanos, sonidos (como aullidos y gritos) o gestos propios de las personas pero que las cosas evocan.

como algo que nos hace ser lo que somos y darle sentido al momento y al vínculo.

La camaradería es un modo de resistencia y supervivencia, núcleo destinado a la dispersión por una maquinaria despiadada que no reconoce límite alguno y para la cual la individualidad no existe. Conocemos a los personajes vívida y estrechamente: ellos se encuentran expuestos en las alternativas de supervivencia y en las anécdotas de ese núcleo y a medida que mueren el círculo se empequeñece y la narración se convierte en lo que es: una pesadilla sin salidas ni posibilidades.

Las referencias al mundo anterior a la guerra y a los oficios que los personajes (de uno y otro bando) desempeñaban antes del conflicto armado es un indicador de su absurdo. Un maestro de escuela convertido en enemigo y asesinado en un hoyo es de por sí demostrativo de la arbitrariedad de esta barrera de antes y después.

Hay así una visión humanizada de los personajes cuyas historias son aniquiladas en contra de su naturaleza y voluntad. Los personajes son individualidades autónomas violentamente negadas y suprimidas: el efecto de la narración descansa en gran medida en este proceso.

Por el contrario, en *El rojo emblema del valor*, el único personaje autónomo que el narrador revela es el de Henry Fleming, los restantes son trazos sin una historia previa que se funden en un colectivo. De ellos sólo conocemos apelativos (el soldado jactancioso; el soldado alto) y cuando son nombrados (como Jim Conklin) ese nombre no remite a una historia anterior.

Sin historia, profundidad ni genuina convivencia los personajes son (1) auxiliares de la acción, que necesita de ellos para avanzar en el examen introspectivo que el narrador lleva a cabo e (2) indicadores de la deshumanización de la guerra: ante ella sólo surgen trazos esquemáticos –los personajes son meros esbozos de personas– y efectos del proceso destructor: “Al muchacho le hubiera gustado descubrir a otro que desconfiara de sí mismo [...] A veces trataba de sondear a un camarada con frases insinuantes [...] Fracasaron todos los intentos de provocar una declaración que, de algún modo, se pareciera a una confesión de las dudas que en su interior reconocía de sí mismo” (cap.2, pág.24).

No hay ninguna relación de alteridad. Las dudas más íntimas no pueden ser compartidas con nadie. No hay otro que me permita ser yo o me ayude sino un conjunto de presencias sin espesor humano.

Si en *Sin novedad en el frente* las identidades son siempre lo que confiere la carga destructora a la guerra, que en cualquier momento puede aniquilar a algo que es único y se perderá, en *El rojo emblema del valor* los soldados son lo contrario: “Al correr, se mezcló con otros. Borrosamente veía hombres a su derecha y a su izquierda y oía pasos tras de sí y creyó que todo el regimiento huía perseguido por choques siniestros” (cap.6, pág.67).

Al mismo tiempo en que lo humano es desinvertido de espesor y se

encuentra ausente los objetos de destrucción son mostrados en actitudes “humanas”: “Mientras marchaba a la cabeza, cruzó un pequeño campo y se halló en una región azotada por las granadas. Se lanzaban por encima de su cabeza con gritos prolongados y salvajes. Al oírlos imaginó que tenían hileras de crueles dientes que le sonreían. Una vez una de ellas cayó ante él y el relámpago lívido de la explosión le cerró con efectividad el camino de la dirección escogida” (cap.6, pág.69).

Las granadas se independizan de la fuerza que las utiliza, cobran “vida”, parecen lanzarse a sí mismas en lugar de ser lanzadas por un brazo y esa animación es feroz, cruel y desbocada.

El recurso también funciona por su opuesto: “Las granadas, que habían dejado de molestar al regimiento durante un tiempo, llegaron de nuevo en torbellino y explotaban en la hierba o entre las hojas de los árboles. Parecían extrañas flores de guerra estallando en fiera floración” (cap.6, pág.65).

Asimismo, funciona adjudicando cualidades humanas a las tropas ya convertidas en un conjunto diferente al de las presencias humanas que la componen: “La batería se hallaba argumentando con un lejano antagonista y los tiradores parecían envueltos en admiración ante sus propios disparos. Se inclinaban continuamente en actitudes alentadoras sobre los cañones y parecían felicitarlos con unos golpecitos en la espalda y animarlos con palabras. Los cañones, impasibles y sin miedo, hablaban con insistente valentía” (cap.6, pág.69).

En un mismo párrafo se produce una doble inversión: (1) por un lado al nombrar a la batería como un todo y desinvertirla de la presencia humana se refiere a ella como argumentando con un antagonista en un contexto como la guerra en que no existen argumentos ni diálogo, lo cual es una ironía. Asimismo (2) los hombres llevan a cabo acciones mecánicas sirviendo a los cañones que son mostrados como seres vivos y a los cuales, también irónicamente, se les adjudica la valentía de la que parecen carecer los hombres, siendo que al no ser humanos no corre riesgo su vida porque no la tienen. Es el narrador, siguiendo a la conciencia del personaje, el que se la adjudica. “Sintió también piedad por los cañones, que permanecían en atrevida línea, como seis buenos camaradas” (cap.6, pág.70).

Ello se contrapone con el modo en que el personaje (a través del narrador) concibe a las personas: “La brigada se apresuraba enérgicamente para ser devorada por las bocas infernales del dios de la guerra. ¿Qué clase de hombres eran aquellos entonces? ¿Eran una raza asombrosa! O bien, no comprendían nada, los imbéciles” (cap.6, pág.70).

Pareciera que el personaje pensara la situación primero dentro de la lógica militar, al atribuir arrojo y valentía a la batería (que ya no argumenta sino que se entrega) y a una visión distanciada y objetiva que lo hace tratar a los hombres como imbéciles por no advertir los riesgos.

Son comunes estas inversiones que el narrador hace en la última línea de un párrafo, lo que vuelve más relativa la apreciación que hace antes. Ello sucede en general luego de una enumeración de impresiones o de acciones.

El objetivismo del texto, al basarse en descripciones de cosas y procesos, es una de sus marcas más originales que hace a la anticipación estilística que llevó a cabo el autor.

Los personajes no parecen independientes a la muerte. Están vistos a partir de su cristal deformante.

Los vivos parecen muertos pero súbitamente surge un muerto que parece vivo: “Cerca del umbral se detuvo, paralizado de horror a la vista de ‘algo’.

Le estaba mirando un hombre muerto, sentado, con la espalda apoyada contra un árbol a modo de columna. El cadáver llevaba un uniforme que fue azul [...] Los ojos, clavados en el muchacho, habían tomado el tono apagado que se ve en los costados de un pescado muerto. Tenía la boca abierta. En ella, el rojo se había transformado en horroso amarillo. Sobre la piel gris de la cara corrían pequeñas hormigas” (cap.7, pág.76).

El narrador da cuenta de los detalles objetivamente, en una descripción que se hace fantástica a fuerza de rigor y que refuerza la idea de un universo gobernado por la muerte en medio de la indiferencia de la naturaleza.

El mundo de los personajes es uno condenado. Mueran o no en combate, su presencia es espectral, porque están librados a sí mismos y condenados: “... Los rasgos afilados, macilentos, y las figuras polvorientas eran evidentes en esa extraña luz del amanecer, pero ésta teñía también la piel de los hombres con tonalidades de cadáver y hacía que las mezcladas extremidades aparecieran sin pulso y muertas. El muchacho se sobresaltó con una sorda exclamación cuando sus ojos se posaron por primera vez sobre esta masa inmóvil de hombres, apretadamente esparcidos sobre el terreno, pálidos y con extrañas posturas. Creyó por un instante que se hallaba en la casa de los muertos, y no se atrevió a moverse por miedo a que estos cadáveres se irguieran, graznando y chillando” (cap.14, pág.126).

Del mismo modo en que el narrador repara en acciones parciales antes que en los personajes que las llevan a cabo también muestra a la experiencia de los hombres como algo no sujeto a su voluntad.

Es la muerte la que rige todas las acciones y a ella se oponen gestos puntuales de vida. En un mundo así los hombres no pueden ser humanos debido a que de algún modo ya están muertos porque obedecen a esa lógica.

Los soldados marchan, no saben hacia dónde ni para qué ni hasta cuándo. Simplemente continúan como espectros.

En la legalidad de este mundo donde ha operado una inversión sólo las armas parecen tener vida: “Los cañones rugían sin dejar siquiera un momento de descanso para respirar” (cap.16, pág.139).

También el bosque se personifica

Sin identidad, más allá a veces del nombre, los personajes están guiados por algo que no pueden percibir ni descifrar.

La muerte de Jim Conklin es la expresión más absoluta de ello: “El soldado alto dio la vuelta y, tambaleándose peligrosamente, continuó adelante. El muchacho y el soldado andrajoso le siguieron, cabizbajos, como si les hubieran apaleado, sintiéndose incapaces de encararse con el herido [...] Empezaron a pensar que se hallaban ante una solemne ceremonia [...] Al fin lo vieron detenerse y permanecer inmóvil. Apresurándose, se dieron cuenta de que tenía en la cara una expresión que les decía que, por fin, había hallado el lugar por el cual se había esforzado. Su figura delgada estaba erguida; sus manos ensangrentadas permanecían inmóviles en su costado. Esperaba con paciencia algo con lo cual había venido a encontrarse” (cap.9, pág. 92).

Antes de morir lleva a cabo movimientos convulsos y extraños. Más que nadie, ya no está en el mundo, pero tampoco lo están los demás.

La diferencia entre vivos y muertos es la inmovilidad: tienen el mismo semblante, el mismo color y los personajes vivos tienen un carácter precario, provisorio. Sabemos que su vida puede desaparecer de uno en otro segundo, por factores nimios e inesperados. “Ante ellos había unas cuantas figuras espantosas e inmóviles: Tenían los brazos doblados y las cabezas torcidas de modo increíble. Parecía que los hombres muertos habían tenido que ser lanzados de grandes alturas para alcanzar tales posiciones, como si desde el cielo los hubiesen dejado caer sobre la tierra” (cap.5, pág.60).

La función de la metáfora es siempre precisa en la captación de los personajes: termina de definir una impresión visual (como si los hubieran arrojado desde el cielo) que es también indicador de que los hombres están sujetos a un doble designio que primero los deshumaniza por su sola entrada en el mundo de la guerra y luego los mata.

Hay otra inversión: el bosque también se personifica y actúa (1) sustrayendo lo inaprensible del espacio, sus grandes extensiones, la sensación de encontrarse siempre perdido, a la deriva. En otras secuencias (2) parece significar cosas o actuar contra el personaje. O el bosque efectivamente se personifica o lo personifican las sensaciones del personaje: “El panorama le dio seguridad. Era un campo dorado que poseía vida. Era la religión de la paz” (cap.7, pág.75). “A veces las zarzas formaban cadenas y trataban de retenerlo. Los árboles, enfrentándose, alargaban los brazos y le prohibían el paso. Después de la hostilidad que anteriormente le habían mostrado, esta nueva resistencia del bosque le llenó de amargura. Le parecía que la naturaleza no podía estar nunca

completamente dispuesta a ayudarlo” (cap.8, pág.80).

Al postulado realista y objetivista se opone esta vacilación: o bien la naturaleza se personifica y se vuelve auxiliar del mundo de negación de la guerra y, en ese cometido, trata de detener al personaje; o bien se trata de la connotación que el bosque adquiere para aquel: ambos términos ponen en duda este objetivismo y realismo y convierten al texto en otra cosa diferente a lo real.

Deshumanización de las personas, personificación de los objetos que causan muerte y destrucción, los personajes se deslizan como sombras en un contexto que los niega como sujetos: ellos piensan que pelean valientemente y quienes los dirigen no parecen percatarse de su existencia y cuando lo hacen es para denostarlos.

No hay una humanidad posible y ello es mostrado no sólo en las acciones sino en la propia concepción de los personajes.

El narrador

El narrador es la primera convención de la novela, la voz que presenta la historia, la que enfatiza sobre distintos aspectos y en la cual trabajan los elementos que constituyen el lenguaje. Doble convención que, fingiéndose una persona, muestra algo sin decir qué o quién es, como un médium allí presente y que percibe, omite o descubre. Es una voz que parece humana pero que no es, necesariamente, la de un personaje aunque pueda mostrarlo internamente.

Stephen Crane opta por un narrador “por detrás” para plasmar (1) los hechos e impresiones que atraviesa el personaje de Henry Fleming y (2) la visión del escenario que no necesariamente coincide con la del personaje. El texto en todo momento trabaja en esta ambigüedad: no podemos distinguir si las visiones pertenecen íntegramente al personaje o si es el narrador quien las abarca por detrás, igual que lo hace con el personaje.

El autor expande y explota a este narrador en todas sus posibilidades e interviene para ello de muy diversas maneras, unas manifiestas y otras más sutiles.

Está investido de omnisciencia pero sólo en lo que respecta al personaje de Henry Fleming. Desde este punto de vista, el de Henry y el de su madre son los únicos personajes con vivencias autónomas a la guerra, desarrollo de una elaboración de ideas y percepciones genuinamente humanas.

La dimensión simbólica

Una de las características de la novela es que elementos como el espacio, o

auxiliares (el humo; la sed; el fragor; la percepción distorsionada) cumplen una función en el texto que va más allá de la de servir de soporte a las acciones y plantear o subrayar un clima.

Nuevamente, lo que es presentado como realista no se enfoca en el conjunto de elementos que constituyen la realidad sino en aspectos puestos en un primer plano que más bien subrayan lo contrario: la realidad está más allá de cualquier posibilidad de actuar sobre ella o de comprenderla y dichos elementos cumplen la función de hacerla más confusa, cruel o brutal.

Luego de una nueva batalla en la que enarbola la bandera del regimiento y se destaca por su valor sobreviene el final: “Y ahora se volvía, con el ansia y la sed del enamorado, hacia imágenes de cielos tranquilos y sonrientes, de frescos prados y de fríos arroyos [...] una existencia de paz, dulce y eterna. A lo lejos, desde el otro lado del río, avanzaba la flecha dorada del rayo de sol a través de las huestes de nubes plomizas, cargadas de lluvia” (cap.24, pág.210).

Henry pudo haber completado un aprendizaje y aprendido el valor que inculca la guerra o haberse engañado y creer en los valores que le exigen sacrificarse sólo como un modo de sobrevivir.

Luego de un lenguaje tan descarnado y realista la alternativa del valor como resolución de la novela se convierte en una suerte de ironía. La naturaleza, indiferente del dolor y la destrucción sigue inmutable y Henry se encuentra solo frente a la desesperación y a la guerra.

Nada es simple, nada es esquemático y los finales no pueden ser convencionales en un escritor que supo romper con todas las convenciones y crear una obra abierta donde nada es definitivo.

Stephen Crane encarna el ideal de un escritor desterrado de todo salvo del mundo de la literatura, al cual se consagró. Fiel a ello, la novela indaga en algo que siempre queda más lejos, a lo cual es difícil o imposible llegar y también nos dice que la propia meta es la de la escritura que testimonia ese eterno destierro.

14. LA PARADOJA DE LA VANGUARDIAS (EL CONCEPTO DE VANGUARDIA A PARTIR DE UN TEXTO DE ENRIQUE PEZZONI)

La navegación hacia el continente mitológico

Vanguardia, traducción, campo intelectual parecen conceptos aptos para pensar en Sur.

Permiten aludir a una percepción, a una época y a intereses intelectuales que la industria cultural habría de homogeneizar.

La idea de vanguardia establece –real y simbólicamente– una realidad y una metáfora que involucra trasgresión y obediencia, adscripción y ruptura, pensamiento y dogma.

Parece, a esta altura, un concepto ingenuo.

Deja afuera el hecho de la cultura como dominio de medios y territorios –que ignoran todo lo que esté más allá de sus preferencias o que no se encuentre dentro de la lógica del mercado– de poder y de territorializaciones para aludir a un mundo donde la rebelión parece posible.

Si es posible la trasgresión es que hay algo a transgredir y aquello que va más allá es el vehículo de un conocimiento que antes no existía. Proponer un objeto de conocimiento significa que existe un conocimiento en el cual el objeto nunca se agotará. Si es así, la literatura es conocimiento e instrumento. Desde este punto de vista, la idea de vanguardia propone la futilidad de la vanguardia, destinada a algo que queda más allá de ella. Si no es así, entonces la vanguardia sólo parece destinada a dogmatizarse.

Todo ello recuerda a los relatos de viajes que asociamos al encanto de antiguas cartas de navegación. Ilustran la idea que se tenía de una geografía cuyo hallazgo y exploración efectiva guarda mucho menos misterio, que es la idea de tierra a descubrir, esa idea eterna que guía todas las marchas. Hay una representación de mundo, una de marcha y otra de navegación. Pero ese mundo guardaba una sorpresa, acaso la peor de todas, la inimaginable: la ausencia de toda sorpresa y la de que toda navegación aparece pautada por el hecho de que no hay nada por descubrir.

¿Qué novedad será posible si ya no hay relatos capaces de dar una versión del mundo como un material a ser develado?

Hoy, la idea de literatura se asemeja a una red de enlaces antes que a un mapa.

Transgresión y normalización

El texto y sus voces de Enrique Pezzoni, abarca una selección de

textos del autor, de los cuales tomaremos el artículo “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea” (1970), que nos servirá para repensar este concepto.

“La historia de la literatura podría concebirse hoy como el registro del ritmo según el cual las transgresiones a las formas y estilos que alcanzan prestigio en un ámbito cultural se convierten, a su vez, en actitudes prestigiosas, en rebeliones institucionalizadas y ya sin ímpetu para crear mundos nuevos” (pág.9).

Tenemos de este modo, un punto explícito y otro implícito: por un lado el registro de la historia de las rupturas como hitos de una institucionalización literaria allí, donde se había propuesto precisamente lo contrario, y por otra, que la vanguardia es aquello capaz de generar mundos nuevos.

Un ejemplo de ello es Stravinsky en la música, con lo cual, surge que el mundo nuevo no vale simplemente por sus cualidades experimentales sino que estas deben habilitar, abrir, descubrir algo que pueda generar de por sí nuevos significados y constituirse –por mérito propio– en un objeto estético, tal como la *Consagración de la primavera* lo fue, más allá de sus materiales rítmicos.

Existe sin embargo otra cuestión: que si de abrir mundos nuevos se trata, probablemente no sea necesaria la trasgresión sino, simplemente, el uso de nuevos materiales o el nuevo uso de viejos materiales o el darle a los materiales, nuevos o viejos, un sentido, una organización, un ritmo y usarlos para llegar a un lugar desconocido.

Es decir que la ruptura debe estar al servicio de algo que probablemente no necesite de ella o que, en todo caso, haga que la propia ruptura pase a un segundo plano como aquella herramienta que posibilitó un nuevo objeto.

Si de encontrar mundos nuevos se trata, la industria cultural parece muy cómoda con mundos viejos y conocidos.

Lo que parece haberse puesto en duda es la posibilidad de la literatura, de revisar “las nociones corrientes acerca de lo que llamamos realidad” (pág.9).

La noción de lo real parece surgir del universo informático y su complejidad, de las condiciones de exclusión de una sociedad donde cada uno debe empeñarse en cuidar su propia parcela, pero no de la literatura cuya aspiración por lo nuevo y trasgresor, por la exploración de nuevos modos de ver, registrar y reorganizar parece haberse diluido en la necesidad de responder a distintos mandatos que llevan más a obedecer que a descubrir.

Entonces, no parece ser la literatura aquello capaz de informar sobre las nociones de lo que llamamos la realidad. Si ello es así ¿se debe a que no hay nociones por descubrir o a que el medio no es el

adecuado o a que las verdaderas vanguardias se encuentran marginadas?

En este contexto, si una vanguardia es marginal, el objeto contra el cual se subleva se mantendrá siempre más allá de su alcance con lo cual se abre otro problema referido a las posibilidades reales de una sublevación, de buscar legitimidad dejando de ser marginal.

Como vemos, la idea de vanguardia parece entrañar la de lugares: por lo pronto, el de dominio y el de sublevación.

Tiempos

Si tomamos de nuevo el ejemplo de la música, las rebeliones no fueron deliberadas —sí fueron muy valientes— y hoy su papel se pierde en las nieblas del tiempo, porque todo lo que conocemos las incluye, pero también incluye a aquello otro contra lo cual se rebelaron y esta otra idea, no menos inquietante: que en música no podemos —y probablemente tampoco en literatura— hablar de progreso ni de evolución, sino de cambios y de revoluciones no frecuentes ni deliberadas. Estos cambios incluyen el papel de nuestras percepciones, que los siguen o los rechazan y de los lugares que giran en la rueda.

Pensemos en este hecho: que en la Edad Media la música buscaba representar la idea de eternidad con el canto gregoriano, monódico y *a capella*, pero el agregado de una voz, primero —*organum* paralelo—, y de otra después, dieron lugar al nacimiento de la melodía, y a que en la música se reflejaran las diferencias sociales conforme las cuales la tercera voz improvisaba ya sobre temas mundanos, con lo cual la función variaba radicalmente: la eternidad dejaba de ser el centro y pasaba a serlo el hombre.

Descompuesto en los factores que lo acompañan —o lo producen— el proceso parece estar dado por el agregado de elementos que importan una rebelión que sin embargo no se enuncia como tal pero que hace que el resultado final sea un *mundo nuevo*.

Parece haber en cambio, vanguardias deliberadas, que se proponen la sublevación y el cambio de condiciones. Esto sin embargo lleva implícita una limitación, dada por el hecho de que sólo el campo intelectual o los gustos parecen ser los instrumentos aptos para determinar las direcciones del cambio, antes que la necesidad de expresarse de otra manera —como les habrá pasado a quienes adscribieron a las formas seculares, formas profanas en la música.

Dice Pezzoni: “En el prólogo de la antología *Poesía en movimiento* (México, Siglo XXI Editores, 1966), Octavio Paz comenta las discusiones con Alí Chumancero, Homero Aridjis y José Emilio

Pacheco cuando quisieron elegir a los poetas mexicanos que, entre 1915 y 1966, se inscriben en la tradición de la ruptura y el cambio y conciben la modernidad como ‘una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo’ (pág.5). Al compilar la antología, Paz y sus colaboradores procuraron invertir el procedimiento de la crítica corriente que ‘ve el pasado como un comienzo y el presente como un fin provisional’; esta vez, el propósito fue ‘alterar la visión acostumbrada: ver en el presente un comienzo y en el pasado un fin’” (pág.13).

El gesto de vanguardia, entonces, incluye un deseo o una necesidad –no ser como los anteriores– y el tiempo: antes, después, ahora.

¿Es esto tan así, o más bien deberíamos hablar de herramientas, necesidades y descubrimientos?

¿No será después de todo falso postular que lo que viene después resuelve o supera a lo que viene antes? ¿Hay antes o después, o simplemente lo que está antes podrá leerse de otro modo después y lo que está después ha de ser el antes de algo que aún no llega?

Quizás el concepto apropiado sea el de pensar en procedimientos a los que se echa mano según la necesidad y que esa sea la deliberación: el hecho de elegir materiales que parecen más o menos aptos para encontrar el mundo nuevo o para soportar la navegación en pos del hallazgo.

Cada escritor crea a sus precursores, como dice Borges, y cada escritor entraña un modo de leer a sus precursores o de distanciarse de ellos. Entonces. ¿Es realmente posible la ruptura o forma parte de un discurrir?

Fachadas

En la novela *The Remains of the Day*, Stevens, el mayordomo y personaje principal, postula los rasgos ideales de un mayordomo a partir de sus estándares profesionales y de valores como la dignidad. Se pregunta por la naturaleza de la dignidad y en este sentido, si es algo a lo que se pueda llegar o si simplemente se tiene. Construir externamente la dignidad equivale a construir una fachada que caerá al primer embate porque ser mayordomo es eso, una sustantividad que soporta los embates de hechos exteriores y esa cualidad no se pierde ante ese embate, antes bien, debe poder resistirlo. Del mismo modo, la originalidad no se pierde superadas las circunstancias que la generaron sino que se hace evidente y la historia de una obra termina por ser esa evidencia: la de la significación de sus procedimientos íntimos en un momento dado y el resultado al cual

sirvieron y ese todo es indiscernible, a punto tal que no podemos hablar de una fachada.

La vanguardia, del mismo modo, no vale por sus gestos externos, por su agresividad, sus postulaciones, su propio impulso ni por ser una declaración de principios sino por obtener un objeto con valor propio capaz de contener esos atributos pero que no se agote en ellos. Es decir que de algún modo, la vanguardia valdría por su legitimidad, pero esta, por sí sola, no será capaz de validarla. Sólo el carácter del objeto que las contenga podría hacerlo.

Diríamos entonces que se trata de un proceso espontáneo ya que el carácter de un resultado no depende de la voluntad de crearlo. Sin embargo, cabría preguntarnos si, del mismo modo que un escritor crea a sus precursores, nosotros no creamos las vanguardias viendo hacia atrás y contemplando los objetos que subsistieron a ellas, con lo cual, estaríamos invirtiendo el proceso. Si algo subsistió con éxito y pudo consagrar un objeto nuevo, la ideología que contiene a la larga pasa a ser la ideología de una vanguardia.

Pero entonces, si lo que vale es el resultado, la historia de la literatura parece ofrecer la evidencia de que han surgido mundos nuevos que no necesitaron de ninguna vanguardia. De este modo, el concepto, que se genera para poner sobre el mundo otro mundo que sea nuevo, no puede dar cuenta de aquello que supuestamente lo justifica con lo cual o es insuficiente o no es enteramente legítimo.

Probablemente el resultado esté mucho más cerca y la vanguardia sea eso, un gesto, algo que sucede y que puede deparar lo nuevo o agotarse en sí mismo y convertirse en anécdota, hito o estatua.

Distancias

La distancia entre el texto de Pezzoni y la actualidad es la misma distancia entre Sur y la actualidad.

Hoy no parece posible hablar de trasgresión y normalización sino de industria o marginalidad. El gesto de vanguardia es un gesto hacia atrás y un objeto de investigación, pero acaso no podamos pensarlo como un instrumento apto para navegar en pos de nuevos territorios porque ya no existen fronteras que permitan ser superadas. Todo está —al mismo tiempo— allí y lejos y no hay un punto de arranque ni uno de llegada sino simplemente una inclusión y una exclusión. El concepto de búsqueda de nociones que puedan hacer discernible la realidad, o el escándalo parecen anécdotas, artículos de un museo desde cuya ventana se ve una marea indetenible de escenas fragmentarias que pasan. Nada es tan vasto, indiferente y

anónimo como esa marea de la cual es imposible unir los pedazos y dar cuenta. No parece haber nada que, como la dignidad, esté más allá de ella y pueda explicarla, dejarla atrás o escandalizarla.

Desde dónde saltar hacia aquello que no existe o no parece posible, sería la pregunta.

Un objeto verdaderamente nuevo y sorprendente sería la respuesta: ver cómo está construido, que materiales se usaron y cómo nos impacta.

Posiblemente ese objeto verdaderamente nuevo terminara siendo el más viejo de los objetos y con esta revelación deberíamos pensarnos como el más viejo de los lectores o el último lector, aquel que recuperó el poder de asombro y la pasión originaria.

15. OTRA VUELTA DE TUERCA: LA LITERATURA COMO CENTRO

Henry James publicó la que acaso sea la más famosa de sus obras en 1898. La exhaustiva edición crítica de Deborah Esch y Jonathan Warren (*The Turn of the Screw*, Norton Critical Edition, New York-London, 1999) detalla tanto las posibles fuentes de la *nouvelle* como los textos que dan cuenta de cómo fue recibida y estudios críticos posteriores que han buscado interpretarla y una serie de documentos escritos de la época: fragmentos de cartas, respuestas (muchas veces irónicas), opiniones. De todo ello surge que nunca habrá una última palabra ante esta obra maestra de la ambigüedad que dictó a una mecanógrafa entre septiembre y octubre de 1897 y fue publicada por primera vez como una serie en "*Collier's Weekly*" a principios de 1898. El germen de la idea se remonta a notas de 1895.

1. Lo fantástico puro

Lo central de la historia está dado por la narración de una institutriz que llega a una gran casa en Essex a hacerse cargo de dos niños (Flora y Miles). Ha sido contratada por el desaprensivo tío de los huérfanos, con la condición de que nunca lo moleste, para guiar su educación y, a poco de hacerse cargo de esa tarea, advierte la presencia de dos fantasmas: el de la anterior institutriz (Miss Jessel) y el del valet del dueño de la casa (Quint). Concluye que el propósito de ambas presencias es el de apropiarse de Flora y Miles.

Aunque el primer marco de la narración se refiera a fantasmas que se aparecen a niños en ningún momento Miss Jessel y Quint se aparecen a Flora y Miles, con lo cual existe un desplazamiento del texto ya que no puede haber vuelta de tuerca si no hay apariciones. Asimismo, la hipótesis de que vienen por los niños primero y por Miles después es subjetiva de la institutriz y no está corroborada por ningún hecho, ya que al lector no le es revelado si ellos los ven o siquiera si los recuerdan.

Al lector le son dadas pocas claves: unas están dadas por los hechos objetivos (en el cap. X Flora no estaba en su cama, miraba por la ventana a Miles que estaba en el jardín y que a su vez miraba a la torre, por ejemplo) y otra por la visión de los personajes que si bien se complementa no siempre coincide porque se encuentran subjetivamente sesgadas: en la institutriz por la tensión de su discurso que siempre involucra a su autovaloración y en Mrs. Grose porque sólo informa cosas a medida que es necesario, de otro modo las calla.

La esencia del texto es la vacilación; ésta radica en que no hay nada que permita sostener o negar que los fantasmas existan; la protagonista

esté loca o los niños sean una suerte de demonios. La obra discurre en esta ambigüedad y al hacerlo cumple el propósito de aludir a algo que nunca revela. Según Tzvetan Todorov (*The Fantastic*, op. cit., pág.193), la vacilación es esencial a lo fantástico ya que los elementos que el texto ofrece proveen una explicación que nos resulta plausible y a la vez insuficiente y, permanente e indirectamente, alude a aquello que no explica. En ello reside el verdadero interés y los hilos invisibles que mueven a los personajes.

2. Un texto centrado en sí mismo

Han sido numerosas las versiones fílmicas de la historia y al abrirla a la imagen la han tergiversado, convirtiéndola en el relato de fantasmas que está muy lejos de ser, ya que la duda sobre la existencia de los espectros (y no su aparición explícita) es lo esencial de una obra apoyada, ella misma, en la incertidumbre sobre su origen. Éste pasa por un elemento secundario, el lector puede no reparar mucho en él, pero resulta central.

En efecto, un capítulo sin numerar, al comienzo, enmarca la historia: en un grupo de amigos reunido en una casa de campo inglesa alguien relata la historia de una aparición que surge ante una madre y su hijo. Douglas, el anfitrión agrega que si dos apariciones surgieran ante dos niños se estaría dando una *vuelta de tuerca* a esa historia. Más tarde, sembrada ya la intriga, refiere tener en su poder un manuscrito escrito por quien fue la institutriz de su hermana que narra una historia que “está más allá de todo”²². Tal circunstancia sucede luego del texto cuya lectura constituye la novela: pese a haber sucedido los episodios con Flora y la muerte de Miles la institutriz tuvo luego otro trabajo del cual ignoramos todo.

El texto da luego un salto en el tiempo y sitúa a dicho manuscrito –después de la muerte de Douglas– en poder de uno de los invitados –el propio narrador inicial de quien, como de la institutriz, no se revela el nombre–, que a su vez lo transcribió.

Este hecho, que solemos olvidar una vez comenzada la lectura, es un primer marco o, (como señala Eduardo Jordá en su detallado análisis titulado “La vuelta de tuerca”, revista digital “FronteraD”) una caja china de una serie (la primera es el primer narrador desconocido; la segunda Douglas y la tercera la institutriz). Así, surge la primera duda: es real la institutriz que habrá de ofrecernos la narración, o se trata de una versión o una revisión de la historia escrita por Douglas o por el primer narrador.

²² “*It’s beyond everything. Nothing at all that I know touches out*” (Henry James: *The Turn of the Screw*, Norton Critical Edition, Second Edition, WW. Norton and Company, New York-London, 1999. Edited by Deborah Esch and Jonathan Warren (pág.1).

El narrador inicial (de la primera caja china) dosifica la manera en que la historia es presentada en esa primera etapa de “apertura de la posibilidad” que tiene todo texto. Parte de la información viene de los dichos de Douglas y del *racconto* del narrador, hay conjeturas del grupo de amigos destinadas sólo a generar intriga pero hay otra información cuyo origen es incierto, como lo son las conjeturas sobre la vida de la institutriz²³. Quién aporta esta información si el narrador de la primera caja china se limita a citar a Douglas y cómo sabe aquello que este supuestamente no dijo aquella noche.

Al apoyar la credibilidad en el texto supuestamente escrito por la institutriz y que el narrador –desconocido– hizo transcribir se nos pide creer en algo cuya autenticidad ignoramos y que más que como una historia se presenta como una duda. Leemos pensando en la centralidad de los hechos pero la centralidad es la del propio texto, uno que oculta las claves que permitan interpretarlo de una sola manera; un texto al cual la propia historia sirve. Ésta es contada desde el final y sabemos que algo a lo que el narrador alude –pero que no entra en la historia– sucedió luego. El texto comienza con una intriga que las palabras siempre van a seguir ocultando.

3. Un narrador fantasma y personajes ambiguos

La duda sobre el diario encubre otra: la duda sobre la institutriz. Personaje central, voz de la narración, carece sin embargo de nombre, ninguna persona la llama de ningún modo, no parece tener a nadie, no es objeto de ningún afecto, no recibe ni escribe cartas y las referencias a su vida anterior son vagas y sólo permiten establecer su origen humilde como hija de un predicador. De algún modo, su presencia también es fantasmal: en una de las apariciones de Miss Jessel, su predecesora (op. cit. cap.XV, pág.57) le parece estar viéndose a sí misma.

La institutriz “fantasma” establece la narración y llevados por el pacto de lectura que nos propone tendemos a pensar en los hechos que cuenta y a encontrarles, inicialmente, la explicación que ella propone, sin advertir que los hechos son sólo referencias de un texto que, sin delatar la operación que hace, va intensificándose, contradiciéndose y distanciándose del sentido de la realidad.

Uno de los recursos es la permanente negación, o al menos la duda, de algo afirmado anteriormente: de este modo, se dice amiga de Mrs.

23 “*The fact to be in possession of was therefore that his old friend, the youngest of several daughters of a poor country person, had the age of twenty on taking service for the first time in the schoolroom, come up to London, in trepidation, to answer in person an advertisement that had already placed in brief correspondence with the adviser*” (pág.4).

Grose pero no termina de confiar en ella; se siente social e intelectualmente desvalorizada respecto a los niños y al mismo tiempo enfatiza en su propia estimación y en su valentía²⁴. Al hacerlo veladamente instala la posibilidad de que deben existir hechos extraordinarios que revelen su extraordinaria fortaleza²⁵. Tales hechos parecen una necesidad que sirve para demostrarse a sí misma su propia fortaleza.

Tan pronto como se impresiona con la belleza y las dimensiones de la casa la encuentra fea, oscura y antigua. Lo mismo con las almenas donde surge la aparición, que muestran una suerte de elegancia pero que luego son absurdas²⁶.

A cada observación parece surgir una negación.

Hay un texto manifiesto que registra: 1) los estados interiores del personaje, permanentemente “puestos a prueba” y (2) los hechos externos. Pero todo aquello que significa a este registro y lo hace ser lo que es proviene de lo no manifiesto del texto: de este modo la primera “aparición” del fantasma de Quint está presentada en dos elementos: 1) la fantasía de la narradora de encontrarse alguna vez súbitamente con alguien que le sonriera y la aprobara, es decir, una presencia capaz de romper su soledad²⁷ y (2) el detenimiento de la acción en un momento en que el paisaje se concentra sobre sí mismo²⁸.

Asistimos a lo que ve, interpreta o provoca, todo ello en un proceso doble enunciado en: 1) el tiempo cronológico –el relato comienza en el verano y termina en pleno invierno, meses más tarde– que corre paralelamente a la densidad que adquiere el relato en un crescendo en el cual a mayor tensión se corresponde un clima más severo y hostil; 2) la tensión creciente del “yo narrador”, que primeramente ve a la casa en toda su belleza y luego la convierte en una especie de cárcel. Un yo tan vulnerable como exaltado que, al par que narra los hechos externos que

24 “*What I was doing was what he had earnestly hoped and directly asked of me, and I could, after all, do it proved even a greater joy than I expected. I dare say I fancied myself in short a remarkable young woman and took comfort in the faith that this would more publicly appear.* (cap.III, pág.15).

25 “*In answer to the letter? I made up my mind ‘Nothing at all.’ ‘And to his uncle?’ I was incisive ‘Nothing at all,’ ‘and to the boy himself?’ I was wonderful ‘Nothing at all’ [...] She held me a moment, then whisked up her apron again with her detached hand ‘Would you mind, Miss, if I used the freedom’ To kiss me? No! I took the good creature in my arms and after we had embraced like sisters felt still more fortified and indignant*” (cap.II, págs.13-14).

26 “*This tower was one of a pair –square incongruous crenelated structures– that were distinguished, for some reason, though I could see little difference, as the new and the old*” (cap.III, pág.15).

27 “*Someone would appear there at the turn of a path and would stand before me and smile and approve*” (cap.III, pág.15).

28 “*The place, moreover, in the strangest way in the world, had on the instant and by the very fact of its appearance become a solitude*” (cap.III, pág.16).

ve se narra a sí mismo, en sus crispadas sensaciones, en sus reacciones y en el permanente insomnio, en algo que por momentos parece una novela psicológica.

No obstante que el texto adquiera su identidad en esta tensión subjetiva del personaje de la institutriz al referirse a ella, Douglas lo hace con amor y admiración, con lo que introduce una nueva duda: si se trata de una visión sesgada por ese amor y las razones por las que la diferencia entre las impresiones del texto y las suyas resultan tan opuestas²⁹.

Quién era en realidad la institutriz que luego de los hechos narrados estuvo a cargo de la hermana de Douglas, e hizo una amistad perdurable con él (que se enamoró de ella) al punto de confiarle su diario, primorosamente escrito y amorosamente guardado y custodiado bajo llave por él hasta su muerte.

Los diálogos entre la institutriz y Mrs. Grose, que parecieran dados en la simple observación cotidiana, están subtendidos por ciertos elementos implícitos. La narración avanza en gran medida por ellos, que cumplen la función de hacer la historia cada vez más intensa. Es la credibilidad que el ama de llaves reconoce a su relato la que posibilita dar el estatuto de fantasmas a las visiones de seres que ella desconocía y de quienes es capaz de hacer una descripción tan precisa que son reconocidos por el ama de llaves, lo cual involucra a la impresión de que si están muertos dicha aparición resulta sobrenatural: dar credibilidad es validar lo sobrenatural.

No obstante, Mrs. Grose es voluble y nunca terminamos de saber qué piensa en realidad. Esos planos: el del acatamiento y la velada desconfianza a lo que dice la institutriz, son elementos de esa ambivalencia que todo lo preside³⁰. El ama de llaves completa una visión, aporta datos precisos a medida que la acción lo requiere. Ello refuerza la idea de algo secreto que no alcanza a ser del todo revelado y muestra dos funciones del ama de llaves: 1) la simplicidad y llaneza de un personaje que hace verosímiles sus impresiones y (2) que nada es lo que parece, siempre hay algo que queda por revelar, algo que calla.

29 “*She was a most charming person, but she was ten years older than I. She was my sister’s governess’, he quietly said. ‘She was the most agreeable woman I’ve known in her position; she’d have been worthy of any whatever. I was at Trinity, and I found her at home on my coming down the second summer. I was much there that year –it in the garden– talks in which she struck me as awfully clever and nice. Oh, yes, don’t grin: I liked her extremely and am glad to this day to think she liked me too’*” (*The turn of the screw*, Norton Critical Edition, New York-London, 1999, cap.1, pág.2).

30 “*A rigid control, from the next day, was, as I have said, to follow them; yet how often and how passionately, for a week, we came back together to the subject! Much we had discussed in that Sunday night, I was in the immediate later hours in special –for it may be imagined whether I slept–still haunted with the shadow of something she had not told me”* (cap.VI, pág.26).

De este modo, los elementos del discurso de la institutriz van siendo ajustados cada vez con mayor tensión: el modo en que se auto-valora; las demandas a Mrs. Grose; su vigilancia que se redobla; el insomnio.

Los niños son presentados como talentosos, bondadosos y bellos, capaces de hacer de ella alguien divertido pero al mismo tiempo son –supuestamente– testigos de algo que no revelan³¹. La circunstancia más saliente de ello es la de la expulsión de Miles del colegio al cual asistía, por razones nunca explícitas, lo cual da lugar a una especulación acerca de tales razones cuyos extremos son (1) la intolerancia del establecimiento hacia alguien especialmente dotado o (2) que Miles haya hecho algo indebido y que ello se hubiese debido a la influencia de Quint cuando, delegado por el tío que luego contrató a la institutriz, tuvo un contacto estrecho con él³². Nada de eso se aclara: todas las preguntas del texto conducen a varias alternativas y ninguna parece convincente ni definitiva.

4. El texto y sus puntos de tensión

Primeramente el texto presenta a los personajes (caracterizados más que por los hechos por su carácter ambiguo); las apariciones; el aporte del recuerdo de hechos sucedidos antes y la progresiva tensión del discurso de la narradora.

No habrá, a partir de los capítulos IX-X, elementos nuevos sino una intensificación de los existentes, que opera a partir de la percepción de la institutriz.

Jordá establece la duda acerca de si la aparición de los fantasmas la está volviendo loca o si está volviéndose loca y por eso los percibe.

El elemento de la locura es presentado, veladamente, por primera vez en el primer capítulo, cuando en un pasaje como de sueño la institutriz se figura que estaban casi tan perdidos como un barco de pasajeros a la deriva y que lo extraño era que ella estaba al timón³³. Este primer indicio rompe con el discurso anterior y le agrega un giro: los que estaban *perdidos* lo ignoraban y ella que era capaz de “advertirlo” no sabía qué rumbo tomar porque, como recién llegada, ignoraba lo que

31 “*It does strike me that my pupils have never mentioned!*” (cap.VI, pág.25).

32 El análisis de Jordá plantea varias alternativas acerca de la relación entre Quint y los niños, su naturaleza y cómo ellos pudieron ser corrompidos por aquel, que llevan los hechos a un plano de explicación realista o psicológica que no es propio de la naturaleza de un texto esencialmente fantástico en el cual hechos y personajes conforman una suerte de campo de fuerzas en equilibrio que no permite inclinarse para ninguna explicación definitiva.

33 “*I had the fancy of our being almost lost as a handful of passengers in a great drifting ship. I was strangely at the helm!*” (cap.I, pág.9).

había sucedido antes con una intensidad tal que había convertido a la casa en un barco que ha perdido el rumbo.

Cada elemento es una fuerza y actúa (al principio no sabemos si en el plano de la realidad o de la pura imaginación) a partir de las percepciones de la institutriz. De este modo, la irrupción de lo irreal y su presencia cotidiana (al menos en el plano de la subjetividad del personaje) lo hacen “real” pero el hecho de aceptarlo como tal equivale a intensificar el componente de locura al extremo de hacerle decir que parece que estuviera loca, y “que lo extraño es que no lo esté”³⁴. (cap. XII).

Conducido por las apariciones el texto va llegando a puntos sin retorno en la relación de la institutriz con el resto de los personajes. Éstos no son autónomos con respecto a la narración: no la expanden a partir de deliberaciones propias sino que cumplen en el conjunto una función muy precisa en el modo en que todos los aportes, tan diferentes entre sí, se articulan en una sola finalidad: la ambigüedad del texto.

4.1. Las apariciones

Los avances de lo que llamaríamos *la acción* (que en sí es mínima) se producen en el contexto de las apariciones.

Como acertadamente señala Jordá, hay que distinguir su significación:

4.1a. La de Miss Jessel es bivalente: encarna “el horror” pero en su tercera aparición en el salón de clases la institutriz, ante el gesto de soledad y desprotección de fantasma, se siente una intrusa. Paradójicamente esta aparición, por razones que no parecen vinculadas al hecho, es la que disuade al personaje de huir. Al verla estaba “escapándose” de la casa mientras todos los demás permanecían en la iglesia³⁵.

4.1b. Quint en cambio, encarna la figura de alguien perverso, que lo es por lo que sugiere, por las propias circunstancias de su muerte y por la velada usurpación del lugar de su amo. Es apreciable la distinción entre él y un caballero y que en su primera aparición vestía ropas finas pero que no eran suyas³⁶.

34 “I know, as if I were crazy; and it’s a wonder I’m not” (cap. XII, pág. 46).

35 “While these instants lasted indeed I had the extraordinary chill of a feeling that it was I who was the intruder [...] There was nothing in the room the next minute but the sunshine and the sense that I must stay” (cap. XV, pág. 57).

36 “‘A gentleman?’ she gasped, confounded, stupified: ‘a gentleman he?’ ‘You know him then?’ She visibly tried to hold herself ‘But he is handsome?’ I saw the way to help her ‘Remarkably!’. And dressed? ‘In somebody’s clothes. They’re smart, but ‘re not his own ‘She broke into a breathless affirmative groan’. ‘They’re the master’s I caught it up. ‘You do know him?’ (cap. 5, pág. 23).

De este modo, tal como lo señala Jordá, subvierte el orden moral y el social en un contexto donde son muy presentes las jerarquías y en el cual, como también lo señala Jordá, es importante el uso de un lenguaje indirecto, con giros y circunloquios sin el cual no sería posible plantear la historia en los términos en que lo hace Henry James.

Es contradictorio que al advertir las dos primeras apariciones de Quint (capítulos V y VI) la institutriz se proponga redoblar su control y que la aparición de Miss Jessel (cap.VI) se produzca cuando deja solo a Miles, a quien supuestamente Quint venía a buscar, y va con Flora a la laguna.

En todos esos momentos se produce una descripción detallada no sólo del paisaje sino de las circunstancias y son subrayados la quietud y el silencio, como preámbulos de la mayor intensidad que adquirirá la narración de la institutriz.

De este modo, las apariciones son sorprendidas (como la segunda y la tercera de Quint) o son presentadas por la institutriz y se producen en un paisaje de silencio, detenido y expectante, como la primera de Miss Jessel³⁷.

4.2. La ambivalencia

Cada aparición va replanteando y a la vez minando la relación de la institutriz con el resto de los personajes.

A partir de la de Miss Jessel recela de Flora, quien supone que debe haberla visto.

Más tarde (cap.X) cae en la trampa de Flora y Miles: Flora abandona (por segunda vez) su cama y mira por una ventana; la institutriz se dirige a un cuarto con una ventana orientada en la misma dirección y ve a Miles —en plena noche de luna llena— mirando hacia la torre donde ella misma ha visto a Quint por primera vez.

Ante las preguntas de la institutriz sobre las razones por las que había hecho eso él le contesta que era para probarle que podría “ser malo” y que habían arreglado todo con Flora.

Desde ese momento la institutriz comienza a creer que los niños —a los que tanto decía amar y a quienes encontraba tan bellos e inocentes— están en contacto con los fantasmas y se burlan de ella.

La relación es doblemente “maldita” porque tanto Miss Jessel como Quint encarnan una doble violación de las jerarquías: ella, como su-

37 “*The old trees, the thick shrubbery, made a great and pleasant shade, but it was all suffused with the brightness of the hot still hour. There is not ambiguity in anything; none whatever at least in the conviction I from one moment to another found myself forming as to what I raising my eyes*” (cap.VI, pág.28).

perior, por entenderse con un sirviente de hábitos viciosos y él por usurpar el papel del amo.

La institutriz llega a señalar que su mayor orgullo es servir al amo de este modo, no “molestándolo”, tal como él se lo exigió, y como un acto de amor hacia él al mismo tiempo destinado a preservar el ámbito de despreocupación propio de alguien de su sexo y de su rango.

Paralelamente comienza a ensayar en su cuarto el modo de abordarlos para que confiesen aquello que ella supone que hacen y se intensifica su insomnio.

No es fácil escindir los hechos en sí mismos de la manera de narrarlos. Situado desde la pura perspectiva fáctica el lector puede concluir lo mismo que la narradora pero en un orden inverso: ella está volviéndose loca y se siente perseguida, primero por los fantasmas y luego por los niños. Aun así, el lector estaría ante las alternativas que señala Jordá: está volviéndose loca por ver y sentir la presencia de los fantasmas o ve y siente la presencia de los fantasmas por estar volviéndose loca.

Los momentos de mayor tensión no se vinculan a que haya más hechos (apariciones, discusiones u otras circunstancias) sino a una mayor producción de discurso, a la aparición de nuevas hipótesis conspirativas y nuevos supuestos peligros: la propia escritura y no la acción es el motor de una novela que en última instancia es la crónica de una experiencia subjetiva.

El mecanismo se alimenta a sí mismo: nuevas apariciones conducen a una nueva visión de los otros y la hipótesis de que los niños se encuentran en contacto con las apariciones y que para hacerlo engañan y distraen a la institutriz, se hace cada vez más fuerte. Algo de verdad puede haber en ello pero, como señala Jordá, por un motivo distinto: los niños buscan liberarse, en la medida que puedan, de alguien que se dice “un carcelero”³⁸.

En el encadenamiento de hechos que conducen al desenlace los tópicos se hacen más visibles: 1) las situaciones parecen encaminarse en un sentido pero, bruscamente, giran hacia la ambivalencia: como la ambigua visita al cuarto de Miles, con la brusca aparición de una inexplicable corriente de aire; el escape de Flora y su interpelación por la institutriz, por ejemplo. También (2) tras el episodio violento con la institutriz Flora comienza a decir cosas impropias para una niña de su edad o condición³⁹; o el (3) episodio del robo Miles de la carta que ella había escrito a su tío.

Todos los elementos se potencian al final: la sensación dual de inferioridad de la institutriz respecto a Miles y su autovaloración,

38 “*I was like a gaoler with an eye to possible surprises and escapes*” (cap.XIV, pág.53).

39 “*You mean that, since yesterday, you have seen?*” *She shook her head with dignity. I’ve heard ‘From that child—horrors!’*” (cap.XXI, pág.74).

que debe ser expuesta y corroborada permanentemente por parte de ella misma⁴⁰.

Hay dos vueltas de tuerca: la del comienzo, que se refiere a la aparición de los fantasmas ante los niños y la segunda, que se refiere (cap. XXII) a que para enfrentar el horror hay que dar otra vuelta de tuerca a la virtud humana⁴¹.

En el final pareciera que a cada momento habrá una revelación que nunca se produce. De este modo, el título es también ambiguo: esa vuelta de tuerca no existe o bien la revelación está en esa otra vuelta a la que nunca se llega.

Henry James maneja lo fantástico a partir de un recurso nuevo: el discurso de la “histeria” y del positivismo médico, doblemente efectivo porque no es el esperable de un escritor como él, a ese elemento coadyuva el tiempo cronológico (el verano que quedó atrás y el invierno en que todo se desencadena) y el despliegue del resto de los elementos narrativos utilizados en función del elemento central.

5. En busca de las fuentes

Las claves de lectura surgen en gran medida de fuentes que vinculan al texto con discursos de la época, como el de los estudios sobre la *histeria*, de Freud y las asociaciones científicas, con sus enumeraciones de casos de histeria, nombre que recibían ciertos trastornos de personalidad.

Sabemos –porque James lo señaló– que la anécdota inicial fue provista por el Arzobispo Benson: la mención de dos niños a los que se aparecían los fantasmas de los criados de la casa. Sin embargo no es la única fuente posible. Si damos *otra vuelta de tuerca*, podemos asumirla como la *explicación oficial*, provista por el autor que puede encubrir a otra, como lo propone el trabajo de Oscar Cargill (“*The Turn of the Screw and Alice James*”, pág.138). De este modo, hay dos historias:

40 “I said to myself, face to face with the elements, and for much of the rest of the day, while I fought my weakness [...] The maids and the men looked blank; the effect of which on my nerves was an aggravation until I saw the necessity of making it a positive aid. It was short by just clutching the helm that I avoided total wreck [...] To mark, for the house, the high state I cultivated I decreed that my meals with the boy should be served, as we called it, downstairs...” (cap.XXII, págs.76-77). Mientras la institutriz se siente inferior a Miles y alternativamente siente estar perdiendo la cordura o luchando contra algo innominado refuerza su estatus en la casa y se refugia en su alegada fortaleza y su mayor rango.

41 “I could only get to at all by taking ‘nature’ into my confidence and my account, by treating my monstrous ordeal as push in a direction unusual, of course, and unpleasant, but demanding, after all, for a fair front, only another turn of the screw of ordinary human virtue” (cap.XXII, pág.77).

una basada en la propia hermana del autor (Alice James) y *The Case of Miss Lucy R.*”, de Sigmund Freud, que describe el caso de una institutriz que sufre determinados trastornos. De este modo la ambigüedad llega hasta las propias fuentes. Cargill propone que esta primera historia constituye el verdadero eje y no los fantasmas, pero que estos terminaron por apropiarse de esta historia. Nada permite sin embargo confirmar la hipótesis sino darle un grado de probabilidad, ciertamente importante, que no hace más que confirmar la ambigüedad.

6. Un enigma no revelado

Todos estos terminaron por convertirse en elementos que utilizó el escritor para concebir una obra capaz de “contar” algo sin contarlo: en efecto, se apropia del mecanismo de intriga como si el texto estuviera en función de revelar un enigma, sin embargo, a medida que avanza instala una mayor incertidumbre y mientras conduce hacia un necesario desenlace no nos revela nada. Nada sucede más que las interpretaciones de la institutriz, aunque no sabemos si tienen un viso de realidad o no. Es decir que se trata de una pura producción de discurso con un mínimo de hechos, casi nunca fiables.

La muerte de Miles cierra el mundo narrado. Produce un cierre pero no una explicación y lo hace porque es el único modo posible del texto de lograr un desenlace que no revele ni resuelva nada y haga que el misterio perdure.

No sabemos si, finalmente, Quint se apropió del niño (y estamos proclives a no creerlo) o su muerte obedece a alguna otra causa. No es necesario que lo sepamos porque el texto sigue sus propias reglas y no las de la realidad. El texto usa de la historia, como usa del misterio y de la locura, con un solo propósito, el de desarrollarse a sí mismo. No son los fantasmas, no es el amor fallido (de la institutriz por el amo; de Douglas por ella o de ella por Miles), no es lo sobrenatural sino la propia escritura, una que pueda utilizar todas esas categorías para reivindicar su propio poder de invención sin agotarse en ninguna de ellas.

En eso reside la maestría de *Otra vuelta de tuerca*: podemos girar y girar, una y otra vez sin encontrar una explicación y volveremos al texto con la esperanza de encontrarla algún día, pero sabiendo que su misterio será siempre inagotable, que siempre podremos dar otra vuelta que nos conducirá nada más ni nada menos que a nuevas preguntas sin respuesta.

La literatura puede no contar algo sino eludirlo y que el texto consista en las operaciones con las cuales el autor va llevando a cabo ese ocultamiento al tiempo que despliega una historia que no concluye en nada.

Pesada y colocada en su sitio como una pieza de orfebrería, cada palabra pareciera cumplir el propósito de construir una escritura que sólo avanza hacia una pregunta insoluble y al hacerlo nos revela que la literatura es eso: su propio fin, el de lograr un texto centrado en sí mismo.

II

LETRA E IMAGEN

16. EL HOMBRE MENGUANTE

Richard Matheson (Allendale, New Jersey, 1926), escribió la novela *El hombre menguante* (*The Shrinking Man*), de 1956, obra que (llevada al cine por Jack Arnold en 1957 con el título “El increíble hombre menguante”) por sí misma constituye un planteo novelesco original y profundo, que de algún modo cuestiona, por sus propias características, su adscripción al subgénero de la ciencia ficción.

El hombre como medida del universo

Ante una propuesta literaria, a la vez tan simple y compleja, es inevitable recordar dos obras muy diferentes: *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (Dublín, 1667-1745), y *La metamorfosis*, de Franz Kafka (Praga, 1883-1924). Ambos, con planteos casi opuestos, se refieren a una condición humana que parece ser tal dentro de un margen estrecho (cuyo símbolo reside en los cuerpos) y se pone en tela de juicio apenas ese margen es traspasado. Jonathan Swift desplegó una ácida crítica social y en el texto de Kafka, el horror de la transformación sólo hace evidente el de la normalidad.

La novela de Matheson, que se vale de un asunto parecido, increíblemente, no parece ser muy difundida y es posible conocerla en una pésima traducción de Bruguera (1977). También el horror se basa en la cotidianidad y sus posibilidades destructoras.

La propuesta, el relato de la vida de un hombre sometido a una extraña radiación que lo hace empequeñecerse progresivamente, implica sin embargo una serie de cuestiones estilísticas, que, más allá del planteo de fondo, singularizan a esta novela como logro formal.

El hombre es sólo el soberano de una fracción, y no la medida de todas las cosas. El universo simplemente es, y toda pauta resulta convencional, pero si esa convención es alterada, su alteración tendrá hondas consecuencias humanas.

De este modo, el texto trabaja sobre los límites, la inocencia, la ajenidad y la lucha: aunque seamos inocentes del rayo que hiende nuestra vida nada que no sea nosotros mismos podrá establecer un curso para ese sufrimiento y tramitarlo, y para eso van siendo establecidos los mecanismos del descubrimiento y de la lucha.

Una dualidad creciente

Hay elementos que, de manera paradójica, crecen como tales en el curso del empequeñecimiento del personaje: la erosión de sus vínculos, su contraposición con los espacios y objetos, y el agotamiento físico.

Dos mundos se perfilan: el humano y el físico. Coinciden en la sensación de ajenidad que provocan: los vínculos familiares son cada vez más difíciles a medida que el mundo físico se hace también más difícil de transitar (aunque sea injusta la expulsión, igual van dejando de ser propios). Uno va desapareciendo en la altura, el otro, día a día se vuelve más grande e inaccesible.

Frente a esta realidad se encuentra la pura experiencia humana del personaje, que descubre en la supervivencia diaria una nueva condición, a la vez más primitiva y sin embargo más profunda, ya que lo enfrenta a la necesidad de pensar el nuevo mundo que, indeclinablemente, se perfila, día a día, y qué sentido (si es que hay alguno) tiene sobrevivir en él. Esta reflexión, urgente, dolorosa, vivida en un contexto de incertidumbre y agotamiento, resulta más necesaria a medida que el mundo anterior va haciéndose más y más inaccesible: así, hay una expulsión progresiva y a la vez, un descubrimiento necesario: “Y aquí estoy yo –pensó, sumiéndose otra vez en sus introspectivas reflexiones–; sin nada que hacer’. Aquello podía haber terminado hacía tiempo, pero él tenía que luchar. Trepar por hilos, matar arañas, buscar comida. Cerró con fuerza la boca y contempló el largo poste de la red, apoyado en el precipicio” (*El hombre menguante*, Bruguera, 1977, pág.245).

La vida, de este modo, se constituye como valor supremo en sí misma, ya que subsiste pese a que no existan razones que permitan sustentar la idea de que vivir es mejor que morir. Más allá de la convención literaria (ya que la muerte del personaje implicaría el fin de la novela) la experiencia de lo vital se engendra a sí misma, aunque no tenga razones, estímulos ni advierta, al menos en ese momento, la alternativa de un porvenir por el que valga la pena luchar y desde esta perspectiva, igual que el *Relato de un naufragio* de García Márquez, la novela es una dialéctica de la resistencia, con sus momentos urgentes, sus pequeños logros, y el siguiente, inesperado y vital desafío.

Cuerpo y soledad

La narración está a la vez construida en la ruptura del orden temporal y en la regularidad en la exposición tanto de esa ruptura

como del proceso menguante, directamente proporcional al de la soledad.

En efecto, tras una breve introducción, sobreviene la serie de enfrentamientos con la araña en el sótano, que atraviesan la novela hasta el capítulo 14 (es decir, la mayoría de los 17 de los que consta).

En los capítulos así, hay varios presentes: el del sótano y el combate, y las etapas del proceso menguante, indicadas no por fechas sino por alturas. Pero hay un plano simbólico, la araña representa la lucha y el mal: “Por alguna razón concreta, la araña había llegado a simbolizar algo para él; algo que odiaba, algo con lo cual no podía coexistir. Y, como de todos modos iba a morir, quería tener la oportunidad de matar ese algo” (pág.211). El personaje, minimizado, física y espiritualmente, es capaz sin embargo de establecer una frontera y luchar por la eliminación de un mal con el cual le resulta imposible convivir, pese a que lo haya hecho con el ultraje, el dolor físico, el hambre, la sed y la falta de posibilidades.

Paradójicamente, la muerte a la que se refiere, será sólo la de la araña. Por el contrario, la marca final de la novela será la afirmación de vida del personaje: “Había mucho que hacer y mucho en qué pensar. Su cerebro rebosaba de preguntas, ideas, y –sí– renovada esperanza. Tenía que encontrar comida, agua, ropa, refugio, y lo que es más importante, vida” (pág.252). ¿A qué, o a quién, están destinadas preguntas e ideas, sin interlocutores humanos? Es en la respuesta a esta pregunta donde encontramos el verdadero tema de Richard Matheson, que es la soledad y un motivo: la resistencia, la búsqueda de una razón, la necesidad de construir cada momento de la vida.

De este modo, varios planos articulan el texto y tienen que ver con lo dinámico: el escenario constantemente cambiante, creciendo y haciéndose más inmanejable día a día, y el combate. También confluyen sensaciones y pensamientos con las exigencias sobrehumanas de ese mundo inabordable, y me pregunto si eso no es en sí una metáfora de la vida.

Como un animal acorralado, el personaje sufre hambre y sed. Debe procurarse agua entrando en una manguera, y restos de pan escalando un enorme precipicio. Como si la soledad se inscribiera a fuego en su cuerpo, padece dolores y le sobrevienen heridas. Constantemente vive al límite de sus fuerzas, y si bien este proceso es la consecuencia de otros padecimientos anteriores, afectivos, económicos, sexuales, la salida de la casa, es decir, de las coordenadas del mundo humano, le significan, como consecuencia final, el cambio hacia la esperanza.

Lo monstruoso como hecho objetivo

La mayor parte de la narración refiere movimientos y hechos físicos (pesos a levantar, alturas a salvar, elementos a ser moldeados). Establece una rigurosa física de los movimientos, más necesaria a medida que la movilización más simple, debido a un menor tamaño, se descompone en una mayor cantidad de acciones, cada una objeto de decisión y ejecución en sí misma. Cada desplazamiento es así abrumador: para el personaje y para el lector, pero el texto los alterna con recapitulaciones capaces, por un lado, de asumir que la realidad no se reduce a hechos físicos, y por otro, de alternar con otro modo de narrar.

Esta operación minuciosamente descriptiva implica a su vez asumir una estética objetivista, y dar un marco objetivo al horror. Es en última instancia el horror el que lo enfrenta a esa configuración de los objetos: “Cada vez que llegaba a un tronco, una enorme piedra, un trozo de cartón, un ladrillo o una alta montaña de arena, tenía que hacer algo que ponía sus nervios a prueba: dejar el hilo en el suelo, acercarse con gran cuidado al obstáculo, con la lanza rígidamente extendida ante sí, hasta comprobar que la araña no se encontraba escondida” (pág.203).

A medida que avanza el proceso menguante el objetivismo se convierte en un híper realismo, donde los elementos pasan de estar a estar sobrepresentes, y a ser vistos de un modo más intenso y terrible, distinto al de la realidad común. Así, Scott ve descender al sótano a la gigantesca figura de su hermano y trata de saltar a la botamanga de su pantalón para salir del sótano: “En el momento en que Scott salía a campo abierto, el inmenso zapato negro de Marty se posaba en el suelo frente a él. Con una violenta sacudida lanzó el gancho a la pernera del pantalón. De haberse tratado de un caballo al galope, no hubiese saltado con mayor violencia. Reprimió un grito. Se encontró volando por los aires para descender casi enseguida” (pág.230). Toda acción comienza siendo una probabilidad de éxito, para concluir en un fracaso violento.

Los movimientos se independizan, son un medio pero cuando se los ejecuta se convierten en un fin en sí mismos y el espacio termina siendo descrito a través de ellos. Los espacios remiten a otros, metafóricos: aventurarse de donde se refugia para ir hacia el zapato equivale a salir a “campo abierto” y el intento de trepar al pantalón, equivale a abordar a un caballo al galope.

Las distancias son medidas en una doble escala: los milímetros o centímetros reales, son metros para Scott: “La arena parecía retrasar su avance cada vez más [...] La araña seguía su estela [...] llegó a cinco metros de él, cuatro metros, tres...” (pág.216).

La soledad en la soledad

Cuando finalmente su esposa Lou y su hermano Marty se van de la casa, sobrevienen dos procesos de soledad, contenidos uno dentro de otro: ya todo es irreversible, pero también, ya lo era desde antes; y Scott está definitivamente solo, pero al mismo tiempo, ya lo estaba.

La diferencia es el adverbio “definitivamente”.

De este modo, toda lucha, aunque esté perdida, sigue por una vaga posibilidad, por un vínculo aún imaginario. Cuando aquello que era inaccesible se aleja hacia otro ámbito se rompe esta posibilidad, cae el peso de lo definitivo, y pueden suceder dos cosas: que sea asumida la derrota, o el propio combate: “Le gritó al universo entero. ¡He librado un gran combate! –y en voz más baja añadió–: Al demonio con todo. Esto le hizo reír. Su risa fue un debilísimo e inaudible sonido en la vasta y oscura tierra. Era maravilloso reír y también era maravilloso dormir bajo las estrellas” (pág.249). La tierra podrá ser vasta, pero a la vez es oscura e incierta, y muchos en ella, ignoran esas condiciones.

De este modo, un acto de afirmación inaudible e ínfimo que no tiene a nadie como testigo es a la vez una prueba de que aun fuera de las coordenadas del mundo visible la condición humana puede subsistir, que ella misma es la fuerza, la finalidad y los medios, y que es el ser, en sí, lo que nos obliga a una permanente reflexión en la que encontramos aquello que nos hace ser humanos.

17. LA LLAMA QUE NO ES HUMANA

“Pues me parecía que un vínculo tan fuerte ligaba nuestras almas que no podía ser que una de ellas muriera sin que la otra se quebrantara y clamara de dolor” (Niko Kazantzakis: *Alexis Zorba, el Griego*, Lohóe-Lumen, 1997, pág.320).

La película *Zorba, el Griego* (1964) de Michael Cacoyannis (Limassol, Chipre, 1920), con música de Mikis Theodorakis y las actuaciones de Anthony Quinn, Lila Kedrova, Irene Papas y Alan Bates dio fama a la novela (1946) de Niko Kazantzakis (Creta, 1883-Friburgo, 1957) en la que se inspira, e hizo conocer la obra del gran escritor, autor de *La última tentación de Cristo*, llevada al cine por Martín Scorsese.

El filme de Cacoyannis, de dos horas veinte, toma sólo algunos elementos de la novela y, no obstante sus logros estéticos, plasma de un modo algo esquemático a los personajes, y sintetiza algunas de sus alternativas de una manera que implica su diferenciación, en mucho, con el carácter de la obra literaria en la que se inspira.

Puntos de vista

Igual que en la novela el filme comienza en el puerto del Pireo.

El texto, narrado en primera persona por el escritor que no es inglés como en la película sino griego, constituye al narrador como el personaje central, y desde el primer momento asistimos a su evocación de un amigo ausente, al cual había despedido, el año anterior, en el mismo puerto. Zorba, cuyo rostro de igual manera que en el filme aparece asomado a una ventana, en la mañana lluviosa, es una etapa más en un proceso de búsqueda interior. Si algo se sabe de las despedidas es que, sin importar el propósito de reencontrarse, siempre quedarán libradas al azar, es decir que serán definitivas.

También sin un nombre que lo identifique salvo el apelativo de “patrón” el personaje de Alan Bates (Derby, Reino Unido, 1934-Westminster, Reino Unido, 2003) es mostrado desde afuera y el central, en la película habrá de ser Zorba (Anthony Quinn, Chihuahua, México, 1915-Boston, Massachusetts, 2001). Frente a él, pura acción, el escritor siempre será torpe, atolondrado e inexpresivo. El texto lo muestra de un modo muy diferente: es el escritor quien establece la sensibilidad que habrá de registrar a Zorba y conferirle su estatura moral y su naturaleza y quien decidirá separarse de él. Nada parece darse por sí mismo, sin una relación con otro que pueda descubrirlo y entender su significado, pero nada es para siempre en un mundo desplegado como un inmenso jeroglífico y una aventura íntima y siempre inacabada.

El escritor, en la novela, encuentra en el ambiente cretense y en la presencia de Zorba el estímulo para concluir su obra *Buda*, precisamente el mismo título que una de las novelas de Kazantzakis, cuya vida fue igual de accidentada que la de sus personajes.

Aun en la pésima traducción de Lumen (*Alexis Zorba, el Griego*) es un texto lírico, construido no en un relato lineal de los hechos, sino (como los *Siete cuentos góticos*, de Karen Blixen) en permanentes digresiones, reflexiones, por medio de anécdotas, poemas y cartas que intercalan otros escenarios laterales imposibles de recrear en una película. La vida es el absoluto del momento pero contiene la memoria de otros momentos, igual de absolutos.

También hay una fuerte presencia de aquello que, vislumbrado en los sueños, no puede ser captado en la realidad ni en la vigilia. La dimensión real no es la única posible del hombre, cuyo sentido reside en dos ideales: el compromiso en la lucha por la salvación de los otros, y el espíritu de libertad, esa llama que no es humana, pero hace humanos a los hombres. Una vez separados los amigos, se encuentran invisible e inequebrantablemente unidos por presentimientos, sueños y augurios.

Stavridaki, el amigo del escritor, no le llama patrón sino maestro. Al hacerlo establece otra percepción del personaje: no el que tiene el poder de decidir sino el de enseñar y encarna el primer ideal: la empresa temeraria de tratar de salvar a los griegos y el constante peregrinaje en busca de aquellos que necesiten una urgente ayuda: “Pues están en peligro de muerte. Perdieron cuanto poseían, pasan hambre, andan desnudos. Por una parte, los persiguen los bolcheviques; por la otra los kurdos [...] una porción de nuestra raza, vale decir, una porción de nuestra alma, se halla aquí, presa de pánico” (cap.XII, pág.151), urge Stavridaki en su carta, en un fragmento que recuerda a la *Oraciones para los momentos supremos*, de John Donne: lo que sufren los demás nos concierne porque somos parte del todo: “no quieras saber nunca/ por quién doblan las campanas/ están doblando por ti”. Zorba simboliza el segundo ideal: vivir la vida por la médula, ver a través de las cosas, interrogarse, descubrirlo todo como si fuera la primera vez, y asumir la vacuidad de cosas socialmente aceptadas. Desde este punto de vista, en contra del ideal de Kazantzakis, están las sociedades en descomposición, como la nuestra, sólo atentas a símbolos falsos y a intereses.

Los personajes

Igual que el punto de vista, la relación con los diferentes personajes y los episodios vinculados a ellos también es muy diferente. Así, Madame Hortense (Lila Kedrova, Rusia, 1918-Canadá, 2000), una cantante en decadencia, ex prostituta en cuya casa se alojan apenas llegados, es

plasmada en la novela con especial detenimiento en su patética decrepitud: “La vida se me presentó de pronto como un cuento, como una comedia de Sheakespeare, *La tempestad*. Acabábamos de desembarcar, empapados tras el supuesto naufragio. Estábamos explorando la ribera sorprendente [...] doña Hortensia se me antojaba la reina de la isla, algo así como una foca rubia y luciente que hubiera venido a encallar, medio podrida, en estas playas [...] Zorba, el príncipe disfrazado, la contempla también con ojos muy abiertos, como a una antigua compañera, vieja fragata que había combatido en lejanos mares [...] era un placer [...] el ver cómo se encontraban ambos comediantes en esta decoración cretense, sencillamente montada y pintada con brocha gorda” (cap.II, pág.35). Es otra perspectiva de Zorba: lo opuesto al príncipe que es en la fantasía de Madame Hortense, que abandonada en la isla sigue viviendo de recuerdos. Su amor posible es una farsa montada con una pobre decoración.

De ahí en adelante el narrador, tan lírico y sensible, será siempre igual de despiadado, comparando a Madame Hortense a un mascarón de proa, cuarteado y repintado, o una fragata, y llamándola, irónicamente, sirena.

Su muerte es igual de cruda en la novela y en la película: los sencillos habitantes del idílico pueblo son en realidad crueles y mezquinos al consumir el feroz saqueo de los restos del naufragio que era la vida de Madame Hortense, cuyos pocos bienes le son arrebatados durante la agonía.

El pueblo, implacable con todo lo que es diferente, también martiriza a la viuda (Irene Papas, Corinto, Grecia, 1926). El sacrificio de la viuda (mujer de una sensualidad inaccesible) es diferente en la mecánica de los hechos que lo desencadenan y en la intensidad. La descripción en la novela es extensa y violenta y el desenlace transcurre en el pórtico de la iglesia, donde Mavradoni le corta la cabeza luego de una lucha en la cual el escritor y Zorba tratan de defenderla.

No obstante, quizás lo peor sea el modo en que el escritor procesa la muerte de la que había sido su amante convirtiéndola en un destino trágico e inexorable, muy poco diferente a una experiencia literaria: “Al cabo de unas horas, la viuda reposaba en mi memoria, tranquila, sonriente, convertida en símbolo [...] El horrible acontecimiento del día se [...] extendía en el tiempo y en el espacio, se identificaba con las civilizaciones desaparecidas” (pág.260). La sensibilidad como acto egoísta se distancia de las cosas.

Kazantzakis discurre en las zonas contradictorias de la realidad y de los personajes donde, excepto Zorba, nada es enteramente bueno o malo. Zorba mismo es presentado en conductas de las cuales es absolutamente incapaz de prever sus consecuencias. Es libre pero no responsable.

Ambos hechos (la muerte de Madame Hortense y el asesinato de la viuda) resultan decisivos. La visión de la casa saqueada de la primera, y el abandono de la propiedad de la segunda son incompatibles con la profunda belleza del lugar, y se constituyen en símbolos de lo más negativo de la condición humana.

El regreso de Candía

A Zorba se le había ocurrido la idea de tender un cable aéreo para llevar troncos desde el bosque del monasterio situado en lo alto de la montaña y debe partir a Candía para comprar los elementos necesarios y regresar en tres días. En cambio, permanece diez, y malgasta el dinero de su patrón con una cabaretera.

En el filme, el personaje de Alan Bates al leer la carta de Zorba con el relato de sus andanzas lo intima, enojado, a volver.

En la novela la situación obra como desencadenante de un *racconto* de otras anécdotas, que lo hacen extrañar y ordenarle el regreso: “Cuando hube terminado la lectura de la carta, quedé indeciso. No sabía si enojarme, reírme o admirar a este hombre primitivo que, rompiendo la corteza de la vida —lógica, moral, honradez—, absorbe la sustancia. Todas las virtudes mínimas, tan útiles, le faltan [...] revivía en el recuerdo todas aquellas jornadas, ricas de sustancia humana, que transcurrieron para mí a su lado. El tiempo había adquirido, junto a Zorba, nuevo sabor. No era ya la matemática sucesión de acontecimientos [...] Era arena tibia, de grano finísimo, que se desliza suavemente entre los dedos [...] sin pérdida de tiempo le puse un telegrama: ‘regresa inmediatamente’” (cap.XIII, págs.165-166).

El tiempo no es sólo la marca de algo exterior sino que se escurre y sucede: se trata de sentirlo, de agotarlo en la intensidad, ya que no puede detenerse su transcurso y ese transcurso es lo que es justamente porque no se puede detener.

La batalla perpetua

La película parece transcurrir hacia la década del treinta. La novela en cambio tiene otras pautas temporales, pues menciona al gobierno de Weimar como posterior a los hechos narrados.

Un pasaje esbozado en la película de una manera superficial y lateral es la ida al monasterio, que en la novela implica una serie de vicisitudes: el monje loco, el incendio, un crimen, la extorsión y la compra de un bosque de pinos, y que retrata a los monjes como seres sucios y perversos, descritos de una manera tan despiadada como la sirena.

Más allá de ello, es el problema de Dios y la fe lo que interesa. Zorba acusa a Dios de cosas tan abominables como la muerte de su hijo Dimitri, de tres años, pero vive invocándolo y recreándolo de distintos modos, e imaginando mitos fundantes sobre la creación. La condición humana parece hecha de falta de certezas, o de certezas relativas y contradictorias.

También la lucha es por dejar atrás recuerdos terribles, como los de la guerra, cuando incendió una aldea búlgara en una de cuyas casas una viuda lo había cobijado, la noche anterior, salvándolo de sus perseguidores, o cuando asesinó a un pope, autor de muchos crímenes para encontrarse días después a sus hijos mendigando en las calles. Zorba había emprendido entonces una huida que aún duraba.

Luego del fracaso del proyecto de explotación de la mina del patrón, este decide partir, oportunidad en que Zorba le reprocha seguir atado a sus necesidades y no ser libre, en lugar de pensar que la partida era precisamente un acto de libertad: Es algo humano justificar los propios actos, que obedecen a un libre albedrío y criticarlos en los demás.

Otra lucha perpetua es la de la expresión, que Zorba plasma en la danza, y tocando el santuri: “Otro día, estaba yo leyendo [...] Zorba puso el santuri apoyado en las rodillas y comenzó a tocar. Poco a poco fue cambiando la expresión de su semblante; una salvaje alegría se apoderó de él [...] Tonadas macedonias, canciones klefticas, gritos desarticulados: la garganta del hombre retornaba a los tiempos prehistóricos” (cap.XIII, pág.164). El trance creador saca lo más profundo e individual, que al mismo tiempo es una comunión con un cosmos originario.

Es lo que sucede en el pasaje de la novela que constituye el final de la película: Zorba enseña al escritor una danza, el *zeimbekiko*, en la que sus pies se convierten en alas: “Apisonó los guijarros de la playa con los pies descalzos, dio palmadas infatigables. “Patrón, muchas cosas tengo que decirte: a nadie quise como a ti, pero mi lengua no halla la expresión justa. ¡Te danzaré entonces!” (cap.XXXV, pág.301).

Experiencia y sentimientos son muy parcialmente encarnados en las palabras.

Podríamos buscar muchos otros ejemplos capaces de atestiguar el calado de una novela donde todo es profundo, único y urgente.

El éxito de la película se debió en gran medida a que esta conciencia de que la palabra es insuficiente fuera plasmada por la música de Mikis Theodorakis (Quíos, Grecia, 1925), ex alumno, entre otros, de Olivier Messiaen, y autor de la música de otras películas inolvidables, como *Estado de sitio* (Costa Gavras, 1972), comprometido él también, por la libertad y convertida su vida en una lucha contra la opresión.

A la manera de *La modificación* de Michel Butor las historias de Alexis serán escritas hacia el final frenéticamente por el escritor al in-

tuir la muerte de su amigo: lo que leemos es acaso la versión de lo que sucedió, como si estuviera sucediendo, pero además, con las marcas de la sensibilidad de aquel que escribió la historia a partir el recuerdo y las huellas que dejó en él.

Zorba, el Griego es una película de antología, que reparó en la obra de uno de los grandes escritores del siglo y que nos deja la certeza de que vivir es la búsqueda de lo esencial, y un ejercicio intenso en pos de atrapar lo que nos depare el tiempo, que en su fugacidad y en su impiedad hace que todo se vaya, y que vivir sea precisamente el momento en el cual las cosas aún permanecen con nosotros.

18. Yo, CLAUDIO

La miniserie *Yo, Claudio* (BBC, 1976) permite apreciar muchos aspectos de esa inolvidable puesta, con guión de Jack Pulman (Londres, 1925-1979), dirigida por Herbert Wise (Viena, 1924), además de hacernos releer, una y otra vez, la saga de Robert Graves (Londres, 1895-1985).

Su concepción teatral establece un lenguaje marcado por el detalle, la palabra, el movimiento y la pura síntesis de los elementos narrativos.

También hace que nos parezca que esos actores no hubieran existido hasta ese entonces, y que se hubieran perdido después. No obstante, todos ellos tenían, a ese momento, una extensa carrera en el teatro y siguieron teniéndola después. Sin embargo, es difícil pensar que hubieran podido llegar a la cima a la que llegaron en esa adaptación de Jack Pulman —con diseños de Tim Harvey— de las novelas de Robert Graves (*Yo, Claudio*, y *Claudio, el Dios y su esposa Mesalina*).

La página web de la BBC permite acceder a un resumen capítulo por capítulo, a un análisis de la adaptación, a veces bastante crítico, a las fuentes históricas en los hechos centrales, y referencias de los personajes verdaderos, pero, a diferencia de lo que sucede con la de *Los de arriba y los de abajo* (*Upstairs, downstairs*) no hay una historia de la gestación de la obra ni acerca de cómo fue hecha.

Semántica pura

En la versión en DVD, en el idioma original, se hace evidente, por empezar, el impacto de la palabra hablada. Matices, inflexiones, claridad, introducen a los personajes de un modo muy diferente: las palabras de Claudio (en la bella y sutil voz de Derek Jacobi, Leytonstone, Londres, 1938) son a la vez las del narrador, y puestas en esa función adquieren densidad y musicalidad tanto como las de Livia, su abuela (Siân Phillips, Bettws, Gales, 1934), se vuelven el siniestro hado que, alzándose sobre los personajes, maneja su destino.

La novela se hace habla, los largos capítulos se convierten en desplazamientos en una escena, siempre central, y en diálogos, siempre concisos, en los cuales el modo de decir es tan importante como lo que es dicho.

Son varias las libertades que se toma Jack Pulman —en el despliegue de este mundo enajenado por el poder pero que se vive a sí mismo como normal— respecto al texto central de las novelas (de las cuales la primera es la más asombrosa y nuclear) pero esas libertades están en función de los núcleos de la obra, a la vez que introducen la ironía y un

velado humor negro, absolutamente distintos al discurso literario, que permanentemente se abre en las digresiones de Claudio, quien como narrador-personaje concibe a la obra en los vaivenes de un habla contra la cual la propia escritura parece sublevarse, haciéndose, por largos capítulos, prolija y detallista.

Paradójicamente, el protagonista es, junto con Germánico, su hermano, (David Robb, Londres, 1947) y Póstumo Agripa (John Castle, Croydon, Surrey, 1940), aquel del cual se omiten más cosas (los episodios de la actuación y las muertes de estos últimos son mucho más terribles y extensos en la novela).

Sin exteriores, sin despliegues, sin ninguna espectacularidad, la obra es un prodigio de reconstrucción en cada detalle: espacios reducidos donde todos los objetos se destacan, en una cámara capaz de reparar en ellos, uno a uno, y desplazarse siempre con un sentido preciso y buscando los ángulos en que mostrar cuerpos y rostros. *Yo, Claudio* tiene el lenguaje de la concentración y del detenimiento.

El tiempo en los cuerpos

Los cuerpos, que en la novela son descriptos –puntualmente– con la función de plantear a personajes históricos en su dimensión humana (o inhumana), darles un carácter y reflejar el transcurso, en la miniserie se convierten en un elemento dramático, igual que acciones y palabras. Son reveladores en este sentido, además del propio Claudio, los personajes de Tiberio (George Baker, Varna, Bulgaria, 1931) y Livia que, junto con Antonia (Margaret Tyzack, Londres, 1931) son quienes tienen una intervención más extensa: de algún modo es la propia maldad la que va esculpiendo sus cuerpos y voces.

El joven Tiberio que dialoga con su hermano Druso, padre de Claudio (Ian Ogilvy, Woking, Surrey, 1943), termina siendo ese alto anciano agobiado, de rostro duro, voz penetrante y desagradable, y una piel ulcerada por la enfermedad. Sorprende que la fotografía del George Baker verdadero (de 45 años al momento del rodaje) lo muestre fino y elegante. Esa Livia que es central en cada espacio donde se encuentra, capaz de llenarlo con su voz y su presencia, se convierte al final en una anciana decrepita, empequeñecida y aterrorizada por el futuro castigo infernal de sus crímenes. Olvidamos que al momento de la filmación Siân Phillips sólo tenía 42 años: su voz y su cuerpo son los de esa Livia que muere y que en ese momento inspira tanta tristeza como antes inspiraba odio.

El tiempo está en el lenguaje de los cuerpos, les ha inscripto su paso, les ha marcado sus crímenes, ha cambiado a los personajes de poderosos a temerosos y vulnerables y en esa progresión nos hace dejar de ver a los

actores, ya que es ese transcurso el que construye a los personajes.

Macro (John Rhys-Davis, Salisbury, Wiltshire, 1944), imponente y desalmado jefe de la guardia pretoriana, que –irónicamente– encarnó al enano Gimli en *El Señor de los Anillos*, como la mayoría de los personajes de fuerte presencia física, es efímero: en la novela es muerto y en la miniserie simplemente desaparece. Los cuerpos fuertes de quienes aspiran al poder y no lo logran, o de quienes simplemente no lo desean pero son sacrificados por quien piensa que sí, son un río que fluye, pasa y sigue su curso. De ese modo, Stuart Wilson (Guilford, Surrey, 1946), el especulador Julius Baufort en *La edad de la inocencia*, sobre el final, es Silio, amante de Mesalina, esposa de Claudio.

El bien, la belleza y la paz son tan volátiles como los cuerpos sin poder. Sólo los que lo tienen sienten que pueden perdurar, y en algunos casos (Livia, Augusto y Tiberio) perduran. La excepción es Claudio: no tiene belleza ni poder y por eso está fuera del tejido de aquello que tiene significado para los personajes que sí lo tienen y aspiran a conservarlo, o no lo tienen y aspiran a adquirirlo. Pero el poder es también falaz: una vez que Livia logra su cometido de hacer que su hijo Tiberio suceda a Augusto (Brian Blessed, Mexborough, Yorkshire, 1937), pierde paulatinamente ese poder y se encamina hacia el final donde sin él, sólo se enfrenta al terror.

Pasajes

Hay aspectos esenciales que la miniserie no puede recoger, no obstante, hay otros que, con un estilo tan imaginativo como eficaz, sí puede recoger: El largo capítulo que retrata a Tiberio joven, es resuelto en la miniserie como un diálogo con su hermano Druso: ambos se arrojan un pesado balón de cuero en un entrenamiento en el gimnasio y entablan un diálogo que toma la mayoría de los elementos del capítulo de la novela. Hablan de Livia, de la oscuridad que habita en Tiberio, y que fuera de la influencia de Vipsania –su esposa, a la que ama y de la cual es obligado a divorciarse– el recuerdo de su padre, y su hermano Druso, su vida se perdería, como efectivamente lo hará, en esas tinieblas.

Otros pasajes son reducidos a una escena o un diálogo: poco antes de morir, Livia cuenta a Claudio cómo asesinó a los miembros de la familia de Augusto que estaban en la línea de sucesión, y al propio Augusto: “fue mi trabajo más difícil”, le dice. En cambio en la novela se introduce otro elemento: el padre de Livia había muerto a causa de Augusto y ella, sin el menor remordimiento, a lo largo de sus 52 años de matrimonio, había asesinado a su descendencia y a él mismo.

Lollia, una mujer noble, se suicida ante sus amigos pues no puede vivir con el recuerdo del ultraje que le infligió Tiberio: en la novela son

dos líneas, pero en la miniserie es una larga escena con diálogos que no están en la versión literaria.

Hay muchas otras cuestiones similares y sería muy extenso enumerarlas. Basta señalar que estas omisiones producen algunos vacíos en una serie de capítulos que hubiera debido ser, aun a riesgo de perder concisión, bastante más extensa.

Una de las escenas de antología es la de la muerte de Augusto. Reunente a comer nada que no hubiera sido tocado por sus manos, se alimenta sólo de higos recogidos por él mismo pero que habían sido envenenados por Livia en la planta.

La cámara toma un primer plano del rostro de Augusto, mientras se escucha la voz de Livia. Los ojos de él tratan de seguir el eco de esa voz, pero van cerrándose y lentamente la vida comienza a abandonarlo, mientras la voz de ella prosigue en tono de reproche. Le habla y en un momento, mientras sigue haciéndolo, sus manos cierran los ojos de él. Hay una divergencia entre esa voz y esa conciencia, atenta no a lo que dice la voz, sino a lo que en realidad sucede: una vez más, una definitiva y última vez, Livia lo ha sometido, ha evidenciado que él en realidad nunca había tenido ningún poder. Sólo ese rostro y sólo esa voz pueden hacer perceptible una constelación de cosas.

“Es tiempo de irse, Claudio, el barquero está esperando”

Nos atrae de *Yo, Claudio*, además de su estética, que es propia, intransferible, dependiente y a la vez liberada de las novelas, el hecho de que ese mundo despiadado sea, después de todo reconocible. De algún modo lo sentimos como aquello que vivimos cotidianamente, pero llevado a su paroxismo.

Claudio es ultrajado, una vez y otra, pierde a Camila, con quien iba a casarse, muerta misteriosamente el día de la boda (un episodio terrible que la miniserie omite), también a su padre, a su hermano Germánico, a su amigo Póstumo, hasta a su pareja, la prostituta Calpurnia; es obligado a casarse con una asesina, hija de otra asesina, amiga de Livia; es engañado por su esposa Mesalina, traicionado por su secretario Pallas, amigo de la infancia, y finalmente asesinado por su última esposa, Agripinila.

Todo lo que ama muere y no encuentra amor en nada de lo que vive. No hay nada en su vida salvo sus escritos: el mundo de Cartago y la civilización etrusca, el ideal republicano, y la lúcida conciencia de un mundo terrible al cual no opone la lucha sino la resignación.

La novela termina con las palabras: “No escribas más, Tiberio Claudio, dios de los britanos, no escribas más” (*Claudio el Dios y su esposa Mesalina*, Alianza Editorial, 1994, pág.536). Con una enorme belleza,

la miniserie concluye con la máscara de la sibila que había profetizado su reinado y que le dice cuando muere “Cierra tus ojos, es sólo un breve paso al bote, un pequeño empujón para cruzar el río... Y luego, te prometo, soñarás una historia totalmente diferente. Buen viaje, Tiberio Claudio Druso Nerón Germánico, Dios de los britanos y otrora emperador del mundo romano. Buen viaje”.

Él supo que Agripinila le daba hongos envenenados y los aceptó. La muerte fue la única paz, la pérdida final de una vida destinada a obtener lo que no deseaba y a perder todo lo demás.

19. *EL GATOPARDO* (GIUSEPPE TOMASI Y FABRIZIO CORBERA: ALTERIDAD Y NOSTALGIA, MOTORES DE UNA ESCRITURA ÚNICA)

Estaba haciendo el balance de pérdidas y ganancias de su vida, trataba de extraer de la inmensa montaña de cenizas del pasivo las diminutas briznas de oro de los momentos felices

GIUSEPPE TOMASI DE LAMPEDUSA

(*El Gatopardo*, parte VII, pág.252, Altaya, Barcelona, 1996).

Retrato de un personaje tanto como de una época *Il Gattopardo* es también un logro estilístico: una prosa sutil, nostálgica, humorística y al mismo tiempo aguda e irónica es también el testimonio de preferencias, de modos de sentir y reconstruir no sólo un pasado histórico sino también un mundo de significados y permite entrever los procesos que el texto puso en marcha en su creador.

El filme *Manoscritto del principe* (2000) de Roberto Andó (Palermo, 1959), con un Michel Bouquet muy parecido físicamente al escritor, recrea la época de la vida de Giuseppe Tomasi en que escribió (hacia 1955-56) la que fue una de las novelas italianas más importantes del siglo. Hay numerosas diferencias estilísticas entre los cuadernos originales y las dos revisiones, transcritas a máquina por Francesco Orlando (discípulo y amigo del escritor), producto de aquellos diálogos evocados en *Manoscritto del principe*. Con fuertes críticas por parte de Francesco Orlando, la película sirve para darnos una idea de aquel proceso creador.

En su prefacio a la edición en español (Altaya, op. cit.) Gioacchino Lanza Tomasi se remonta a los orígenes de aquel texto: una reunión de escritores en San Pellegrino, en 1954, incentivó en Giuseppe Tomasi su propia actividad creadora, que no cesó en los treinta meses que aún viviría. De este modo, la soledad germinó en una actividad literaria cotidiana.

Ello nos dice que la historia de su bisabuelo pugnaba por ser desarrollada. Las discordancias entre la primera versión manuscrita (1955-1956), la mecanografiada en seis partes por Orlando y corregida por el autor (1956) y una nueva copia autógrafa dividida en ocho partes, de 1957, no son sustanciales—dice Lanza Tomasi— pero el número y el carácter resultan indicativos de lo minucioso del trabajo de corrección. Lampedusa era un perfeccionista: de lo que podemos inferir que sus ideas, sus recuerdos y sus recursos se encontraban muy definidos y que también lo estaban los trazos finos de una prosa ya de por sí muy elaborada y que permitía apreciar su versación crítica, la precisión de su discurso y la organización de sus imágenes.

Elio Vittorini fue el lector de Mondadori que leyó la copia mecanografiada y aunque reconoció el talento literario del escritor no recomendó la publicación pero sí que la editorial lo tuviese en cuenta. No obstante, en lugar de una respuesta dilatoria, le fue devuelto el manuscrito con una negativa.

“Los 18 meses transcurridos entre el envío del texto a Elena Croce y su publicación en la colección “*L. Contemporanei*”, de la editorial Feltrinelli tampoco habrían resultado excesivos si la muerte no hubiera llevado tanta prisa”, señala Lanza Tomasi (Altaya, pág.12).

Lo cierto es que, rechazada por Mondadori, el autor murió en 1957 –hondamente amargado– sin ver su novela publicada. La película de Visconti terminó de consagrar a una obra ya muy reconocida.

Fabrizio Corbera, Príncipe de Salina y el *rissorgimento*

El escritor ubicó el relato en los sucesos violentos producidos en el proceso de la unidad italiana que culminó en el reinado de Vittorio Emanuele II y los cambios sociales producidos en el contexto de esa lucha.

El príncipe es el personaje central (el narrador opera a partir de él, y lo muestra desde adentro) en el proceso en que una nueva clase burguesa, representada por Calogero Sedara, emerge junto a una nueva dirigencia política, encarnada por su sobrino Tancredi, quien se casa con Angelica, hija de Calogero Sedara. Los personajes del Padre Pirrone (siempre blando y voluble) y de Ciccio Tumeo (lúcido, crítico e independiente), enmarcan la reflexión del príncipe.

Visconti vio inicialmente con recelo la imposición de los productores de Burt Lancaster (Brooklyn, 1913-1994) para el papel central. Lo asociaba con historias de vaqueros. Consciente de que se trataba de uno de los personajes de su vida, Burt Lancaster compuso de una manera única a un príncipe, refinado y nostálgico. Claudia Cardinale y Alain Delon fueron Angelica Sedara y Tancredi, la frívola y vulgar nueva generación. Romolo Valli (quien intervino en *Muerte en Venecia* como gerente del hotel) representó al Padre Pirrone y Paolo Stoppa, a Calogero Sedara, un personaje torpe e inescrupuloso, que amasó una enorme fortuna mientras la estirpe de la casa de Salina vivía ya su decadencia.

El filme de Andó muestra a un escritor, igual que el príncipe, solitario y distante, a quien le toca vivir una época que quizás pueda ser comprendida pero que no puede ser aceptada, que es de algún modo el producto de una aristocracia también frívola y vacía. Lampedusa vaga, en el filme, por un Palermo desconocido, por lugares degradados, igual que el príncipe, se adentra en un futuro incierto.

¿Podrá su estirpe sobrevivir degradándose junto con una época que él pretende dejar?

Prosa e imágenes

En un primer momento, Lampedusa pensó en narrar 24 horas en la vida de su bisabuelo, empezando por el día del desembarco de Garibaldi en Marsala. Progresivamente, se impuso la idea de narrar a partir de varios momentos en la vida del Príncipe.

De este modo, los capítulos (que el escritor denomina partes) son: I, mayo de 1860 (el desembarco en Marsala); II, agosto de 1860 (viaje a Donnafugata); III, octubre de 1860; IV, noviembre de 1860; V, febrero de 1861 (el baile); VI, noviembre de 1862; VII, julio de 1883 (la muerte del Príncipe); VIII, mayo de 1910 (el fin de todo).

La película tomó algunos de ellos y no abarcó uno de los mejores (la muerte del Príncipe).

Ante una obra de un gran refinamiento formal, Visconti optó por poner fragmentos del narrador en boca del Príncipe y eliminar el recurso de la voz *over* o de la voz en *off* (según se trate del habla del personaje o de un narrador), confiando lo demás a la imagen. La prosa es así objetivizada y los estados interiores descansan en la composición actuarial. Ello resalta la creación viscontiana, liberándola de su dependencia respecto al texto.

La novela es recurrente en algunas cosas que no se ven reflejadas en el filme: la gran estatura del Príncipe, suerte de monumento de una estirpe extinguida; su afición a la astronomía, capaz de vincularlo a un mundo que por una parte es desconocido y por otra regular y matemático. Esa condición invariable de lo celeste se contrapone al mundo humano, mezquino, cambiante y, como los lugares que visitaba el escritor, humillados. Otras presencias novelísticas están dadas por el sol, el calor, y el viento inclementes de Sicilia, y *Bendicò*, el perro alano del Príncipe, que hurga en los jardines en el primer capítulo, y que, ya siendo una pieza embalsamada atacada por las polillas, es arrojado a un montón de basura en la escena final de la novela.

Su estatura alude además a un punto de vista, de algún modo vinculado a *Fabrizio* y sus telescopios: Sólo él puede ver la fatalidad de ciertas cosas (no obstante, el narrador se encargará de revelar que ello no es así, con lo cual pone en duda una “certeza” de aquellas en las que descansa el texto). Unos personajes, como *Tancredi* y *Calogero*, se benefician de ellas, cuya mezquindad no conciben, y otros, como el *Padre Pirrone*, o la gente de su propia clase, no alcanzan a percibir las.

Un registro múltiple

“*Nunc et in hora mortis mostrae. Amen*”.

El rezo cotidiano del Rosario había concluido. Durante media hora

la serena voz del Príncipe había evocado los Misterios del Dolor: durante media hora otras voces, entremezcladas, habían tejido un rumor ondulante en el que ciertas palabras inusuales: amor, virginidad, muerte, resaltaban como flores de oro [...] Ahora que la voz había callado, todo volvía al orden...” (parte I, pág.25).

El narrador nos introduce en el mundo narrado a partir de un elemento (la voz) y un momento del día (el rezo vespertino del rosario), para pasar luego –tal como Mujica Láinez en *La casa*– a algunos objetos: tapizados, el cielo raso donde las acciones humanas se reflejan. Nos introduce en un clima y un universo en el cual los objetos son presencias que conforman una atmósfera que sólo puede ser plasmada por la alusión a esos objetos, personajes, ámbitos y climas.

Lampedusa no reconstruye solamente un momento histórico sino un clima moral, sensaciones, formas de concebir tanto lo público (los acontecimientos) como lo privado (la familia, la nobleza): todo trabaja en un texto construido por la vida cotidiana; los objetos; la tradición y lo nuevo. Ello le confiere una espontaneidad que lo singulariza y a la vez, imperceptiblemente, se trata de un inadvertido declive: transcurso y declive se encuentran asociados:

En medio de la convulsión que siguió al desembarco en Marsala el 11 de mayo, el Príncipe y su familia pueden sin embargo partir a sus vacaciones en Donnafugata: “El viaje, que duró tres días, fue espantoso. Los caminos, los famosos caminos de Sicilia [...] sólo eran huellas imprecisas [...] se había despertado al rayar el alba y, entre el sudor y el hedor, no había podido dejar de comparar aquel asqueroso viaje con su propia vida, que primero había discurrido en llanuras risueñas, luego había escalado abruptas montañas y se había escurrido por gargantas amenazadoras, para desembocar finalmente en un paisaje ondulado e interminable, monótono y desierto como la desesperación. Despertarse con ese tipo de fantasías era lo peor que podía sucederle a un hombre de mediana edad; y aunque don Fabrizio estuviese seguro de que la actividad diurna acabaría disipándolas, no por eso el sufrimiento que le provocaban era menos intenso, porque sabía por experiencia que dejaban un sedimento de pena en el fondo del alma, cuya lenta acumulación acabaría siendo la verdadera causa de su muerte” (parte II, pág.72).

Uno de los tropos más importantes de la novela es el de la decadencia. Enunciado de varias maneras, superpuestas, recurrentes, preside la idea del transcurso: el tiempo inmutable: el de la condición social, los valores que han regido durante generaciones y que constituyen un modo de ver las cosas tiene sin embargo un quiebre: el transcurso conduce, imperceptiblemente, a la decadencia, el vacío, la tristeza y la muerte.

Este es el primer pasaje en que este *leitmotiv* aparece planteado.

La fortaleza de una posición social, la autoridad del Príncipe van

cediendo a un nuevo estado de cosas del cual Tancredi, su sobrino, y Don Calogero forman parte y sin que exista una razón clara ni visible, el Príncipe (con mayúscula en el texto, tal como lo corrigió Lampedusa) va cediendo, primero bajo la forma de la predilección hacia Tancredi, a quien reconoce como innoble, frívolo e interesado pero que sabe ubicarse ante los nuevos acontecimientos y luego ante Don Calogero, a quien recomienda para el nuevo parlamento de la Italia unificada: la decadencia bien entendida parece comenzar por su propia casa.

Las estrellas es otro de los elementos: en ellas no hay decadencia, obedecen a otro orden del cual forma parte la nada y la muerte, que dan cita desde el cielo (la *cita desde el cielo* es otra imagen recurrente): “El cielo estaba despejado, las nubes que habían asomado al atardecer se habían ido quién sabe adónde, hacia pueblos menos culpables para los que la cólera divina había decretado otras condenas no tan severas. Las estrellas se veían turbias y sus rayos atravesaban con dificultad la mortaja del aire caliente.

El alma de Don Fabrizio se lanzó hacia ellas, las intangibles, las inalcanzables, las que dan alegría sin pretender nada a cambio, las que no hacen trueque; como muchas otras veces, imaginó que pronto estaría en aquellas heladas extensiones, puro intelecto provisto de una libreta de cálculos; cálculos difícilísimos, pero siempre exactos. ‘Son las únicas puras, las únicas personas de bien –pensó valiéndose como siempre de fórmulas mundanas– ¿Quién se preocupa por la dote de las Pléyades, la carrera política de Sirio, los secretos de alcoba de Vega?’. El día había sido malo; lo advertía ahora no sólo por la presión en la boca del estómago, sino porque también se lo decían las estrellas: en lugar de verlas ordenadas según sus formas habituales, cada vez que alzaba la vista descubría el mismo diagrama [...] el esquema burlón de un rostro triangular que su alma proyectaba en las constelaciones siempre que se sentía perturbada...” (parte II, págs.94-95).

Sicilia es presentada desde la apatía y el calor, insoportable, calcinante y un cielo bajo el cual nada parece crecer. Hay un pecado original de Sicilia, esa América de la antigüedad, conquistada por muchos y que ha mutado en una invencible apatía. Ese mismo calor perturba la visión de las estrellas. No aparecen nítidas pero igualmente atraen con su regularidad, su sujeción al cálculo y la cualidad de todo aquello situado más allá de toda contingencia humana. “A través de una callejuela transversal divisó el cielo del levante, que se extendía por encima del mar. Allí estaba Venus, envuelta en su turbante de vapores otoñales. Siempre fiel, siempre esperando a Don Fabrizio en sus salidas matutinas: en Donna-fugata, antes de la caza; ahora, después del baile.

Don Fabrizio suspiró: ¿cuándo se decidiría a concederle una cita menos fugaz, lejos de la tontería y de la sangre, allá en sus dominios donde reina para siempre la certeza?” (parte VI, pág.240).

Don Onofrio, el administrador y más que nada don Ciccio Tumeo (el organista de la Iglesia de Donnafugata y compañero de cacería de Don Fabrizio encarnan valores que perduran: la honradez, uno, la fidelidad al Rey de Nápoles —que con sus becas le permitió estudiar—, el otro y como tales están al margen de un nuevo orden representado por Calogero Sedara, un orden que se constituye, avanza, se ramifica, gana influencia por sobre todo linaje.

Don Calogero está casado con Doña Bastiana, una mujer muy bella a la que mantiene oculta porque “es una especie de animal: no sabe leer, no sabe escribir, no conoce el reloj, casi no sabe hablar [...] es hija de uno de vuestros aparceros de Runci, se llamaba Peppe Giunta y era tan sucio y tan salvaje que todos lo llamaban ‘Peppe Mmerda’ con perdón de la palabra Excelencia [...] Dos años después de que Don Calogero se fugara con Bastiana lo encontraron muerto en el sendero [...] con doce tiros [...] el hombre se estaba poniendo molesto y exigente” (parte III, pág.128).

Ese era el nuevo linaje, de allí provenía Angelica, la prometida del advenedizo Tancredi:

“¡Eso, Excelencia, es indecente! Un sobrino, casi un hijo suyo, no debería casarse con la hija de quienes son sus enemigos, de quienes le han puesto mil zancadillas. Tratar de seducirla, como pensaba yo, era un acto de conquista; esto, en cambio, es una rendición incondicional. ¡Es el fin de los Falconeri, y también de los Salina!” (parte III, pág.130).

El cambio de orden naturaliza las prerrogativas feudales que la nobleza había tenido hasta entonces y que, bajo otra forma, pasaban a la nueva clase burguesa, inescrupulosa y oportunista.

Don Calogero, devenido en alcalde de Donnafugata, se convirtió también en el mayor terrateniente, con casi tantas tierras como el Príncipe.

En el largo pasaje de la cacería con don Ciccio Tumeo este, a una pregunta del Príncipe, le confiesa haber votado por el no en el plebiscito por la unificación. Los “No” habían sido ocultados por el alcalde: el acto de nacimiento de ese nuevo orden estaba viciado, silenciaba a voluntades que no le importaban y esa importancia estaba dada por el yerno de “Peppe Mmerda”, ese era el nuevo orden que el Príncipe veía con recelo pero al cual favorecía: “... a esos sentimientos venía a añadirse una especie de admiración hacia la persona, y en el fondo, en el fondo mismo, de su altiva conciencia una voz se preguntaba si acaso don Ciccio no se habría comportado con más hidalguía que el Príncipe de Salina; y los Sedara, aquellos Sedara, desde el más pequeño, que violentaba la aritmética en Donnafugata, hasta los más grandes, que estaban en Palermo, en Turín, no habrían cometido, quizás, el delito de estrangular esas conciencias?” (parte III, pág.124).

Los chacales y las hienas

El caballero Aimone Chevalley di Monterzuolo llega enviado por el gobierno a ofrecerle al Príncipe el cargo de Senador del Reino, como siciliano ilustre. Pero el Príncipe no lo acepta. Sicilia, invadida, vejada por los recaudadores bizantinos, los emires berberiscos, los virreyes españoles era una tierra condenada, despojada y exhausta. El ofrecimiento dice, es bienintencionado, pero llega tarde y propone para el cargo a Calogero Sedara.

“Chevalley pensaba: ‘Esta situación no durará mucho; con nuestra administración, nueva, ágil, moderna, todo cambiará’. El Príncipe se sentía abatido: ‘Todo esto –pensaba– no debería durar; sin embargo durará, durará siempre; el ‘siempre’ humano [...] luego será distinto, pero peor. Nosotros hemos sido los Gatopardos, los Leones; quienes ocupen nuestro lugar serán los pequeños chacales, las hienas; y todos, Gatopardos, chacales y ovejas, seguiremos creyéndonos la sal de la tierra” (parte III, pág.191).

Fatalista y contradictoria, su concepción favorece a los chacales y a las hienas que al mismo tiempo no acepta, pero en la certeza de que no podrán llevar adelante ningún cambio, que esa concepción de lo público divorciada de toda posibilidad de cambio sólo significa que el provecho será de esa clase que busca enriquecerse en lo privado a costa de lo público.

Al hacerlo, concibe a toda posibilidad de cambio igual que concibe a su clase: como algo condenado, sin posibilidades.

El cortejo de la muerte

Si bien la película suprime la muerte del Príncipe, trata de una forma mucho más detenida la escena del baile. En la novela, no tiene una función definida más que presentar a Angelica y mostrarla en su nuevo medio social. En cambio en la película, que trabaja mucho más el escenario de los ambientes (en lugar de la geografía siciliana) la escena del baile dura 45 de los 177 minutos de la versión italiana.

Toda esa sensación de instancia final de un progresivo declive, esa especie de saco que ha ido vaciándose, poco a poco hasta que no queda nada en su interior, que preside el brusco cambio físico del Príncipe, que –en la parte VII– no se reconoce al mirarse a un espejo, es expresado en la escena del baile en ese rostro rendido a una tristeza invencible, que al salir reclama a Venus (justamente a Venus) la muerte.

En la novela, al dirigirse al baile en el carruaje, un sacerdote visita a un moribundo, y el Príncipe se arrodilla. En la película, esa escena está luego del baile, antes del final, y Visconti la une a la del final del

capítulo de la novela, cuando en el amanecer, ante la vista de Venus, el príncipe suspira preguntándose cuándo le dará una cita menos efímera. Venus, símbolo de sensualidad, es asociada con la muerte.

El narrador, al comienzo del capítulo de la muerte del Príncipe, dice: “Era una sensación que Don Fabrizio conocía desde siempre. Hacía decenios que sentía como el fluido vital, la facultad de seguir viviendo, iban retirándose, lenta pero continuamente de él, como se agolpan y van pasando uno tras otros, sin prisa y sin pausa, los granitos por el estrecho orificio de un reloj de Arena” (*El Gatopardo*, parte VII, pág.243).

Tal afirmación parecería inspirar la concepción de Visconti de la escena del baile, donde Fabrizio siente la enorme soledad, la juventud perdida, la declinación de su clase, y un largo y triste ocaso.

En la película, cuando el Príncipe se refugia en la biblioteca a donde llegan a buscarlo (mientras observa una copia del cuadro *La muerte del justo*, de Greuze) Angelica y Tancredi, hay una suerte de seducción entre el Príncipe y Angelica, bajo la mirada de Tancredi, a quien, consciente de que debe a su tío ese casamiento ventajoso, opta por fingir que no percibe tal situación.

El Príncipe baila con Angelica un vals, y en cada vuelta recupera su juventud, una recuperación, como todo, ilusoria. Es la fugacidad de las cosas, que permanece un momento más antes de marcharse, y es un mundo lo que desaparece ante el surgimiento de algo donde siente que no hay lugar para él.

La imagen lo capta en la mirada de Tancredi que ve a un hombre agobiado.

En la novela, en cambio, el registro pasa por las sensaciones del Príncipe en el baile.

De algún modo es la presencia de Fabrizio lo que alimenta escenas de ambas, la novela y la película, como las imágenes diferentes de una infinita nostalgia.

Un tiempo que se cierra

Las últimas partes (“VII, julio de 1883”, muerte del Príncipe y “VIII, mayo de 1910”, el fin de todo) constituyen un punto de quiebre en la novela: ambos avanzan en el mundo y la acción narrados rompiendo el eje de progresividad y las acciones inmediatas y reconocibles.

Al hacerlo produce dos efectos:

1) presentar un mundo estático, clausurado donde nada es nuevo y todo es consecuencia de desenlaces anteriores cuyas circunstancias a veces el lector ignora. El narrador brinda pocos indicadores, restringe los hechos a cuestiones centrales, mínimas en número, pero significativas.

Asimismo (2) produce una torsión en el eje de la novela: Concetta y

sus dos hermanas –Carolina y Caterina– pasan de ser personajes laterales, auxiliares de la acción central a ser no principales, sino a ocupar el lugar de un personaje principal que ha dejado un vacío.

El descenso de la estirpe estaba asociado al ascenso de Tancredi, ya desaparecido (basta un par de frases y referencias para decirlo todo acerca del personaje, pese a que la primera parte de la novela gira en torno a él): la centralidad es la que ha desaparecido, la que se ha extinguido haciendo real la declinación final y la clausura pero no sólo del espíritu nobiliario sino de todas las ilusiones, porque viven en un mundo definitivamente muerto.

Hay dos clausuras: la de la estirpe y la de la vida.

Ambas partes (como las denomina el autor en lugar de capítulos) avanzan unos veinte años. De este modo, de la acción que va sucediendo se pasa a lo que sucedió.

En la Parte VII la acción pasada y la presente coexisten: el hecho principal que es la muerte del Príncipe absorbe a los secundarios: aquello que sucedió en ese lapso de algo más de veinte años de los cuales el lector no es testigo.

En la Parte VIII, unos 27 años más tarde el puro presente de la narración ya resulta secundario porque ese presente discurre en referencia al pasado y ambos, pasado y presente, se encuentran clausurados de manera definitiva.

El objetivismo también sufre una torsión: antes se narraba involucrendo a los objetos: “Cerrado por tres tapias y un flanco de la casa, la reclusión le prestaba un aire de cementerio al que contribuían los montículos paralelos situados entre los canalitos” (parte I, mayo de 1860).

Ahora, en cambio, el plano se multiplica en el visual del lector y el significativo del narrador. El narrador presenta objetos que el lector no conoce, la Villa de 1910 se superpone a la de 1860 pero parecen ser dos lugares totalmente diferentes: una parece estar retirada, en medio del campo, la otra a pocos minutos de Palermo.

En los objetos se produce una apariencia que luego rompe al *conferarle* al lector el verdadero significado de esos objetos potenciando el efecto de clausura de ese mundo narrado: “En las paredes, retratos, acuarelas, imágenes sagradas; todo muy limpio y ordenado [...] El visitante ingenuo quizás hubiese sonreído a la vista de aquel cuarto: con tanta claridad revelaba el carácter afable y meticuloso de una vieja solterona.

Para el que sabía entender, para Concetta, era un infierno de recuerdos momificados” (pág.265).

No sólo es algo pasado sino algo momificado.

El pasado vertebrada, da sentido y refugio; es nuestra vida, nuestra historia, nuestra explicación y nuestro bagaje de tiempo vivido. Nos devuelve imágenes, nos interpela. Pero aquí no sólo está lejos en el tiempo

sino momificado y la vida se convierte en el diario vacío de no tener un presente –cuyo acontecer se debe en gran parte a un pasado– sino tampoco a ese pasado que no es significativo, no está vivo ni se agita ni late sino que se encuentra definitivamente inmóvil.

“Las cuatro cajas pintadas de verde contenían docenas de camisas y camisones, de batas, fundas de almohada, sábanas cuidadosamente separadas en ‘buenas’ y ‘corrientes’: el ajuar de Concetta confeccionado en vano hacía cincuenta años; aquellos candados jamás se abrían por temor a los demonios molestos que pudieran salir de las cajas, de modo que la omnipresente humedad palermitana iba impregnando las telas, que amarilleaban y se deshacían hasta volverse definitivamente inútiles. Los retratos correspondían a personas muertas por las que ya no sentía afecto alguno; las fotografías, a amigos que mientras vivieron la habían herido lo bastante como para que no pudiera olvidarlos después de muertos...” (pág.265).

Clausura de una posibilidad, clausura de un pasado, fin de una creencia en la cual los personajes se refugian: la capilla con sus reliquias dudosas examinada por el clero, la lenta pendiente concluye con el fin de toda ilusión, de toda explicación y de toda esperanza.

La concepción del capítulo anterior (La muerte del Príncipe) es muy diferente: si en el último la acción sigue como obedeciendo a una inercia y dando cuenta de un cerrado fervor religioso sin otros hechos significativos que los que aluden, como claves de interpretación, a un pasado lejano, cerrado, en el de la muerte del Príncipe es literariamente muy distinto.

Al par que se trabajan varios simbolismos: la figura de la joven mujer; el mar; el silencio; el *Viatico*; el fragor de la vida que lo abandona; el viaje en tren; tiene lugar aquello a lo que la acción conducía. Luego de eso, sólo resta la subsistencia.

Asimismo se produce la división entre dos instancias del personaje: la que siente y narra y el cuerpo que es percibido indirectamente, como algo sobre lo cual ya se carece de control y que resulta ajeno. Esta experiencia de extrañamiento marca fuertemente el capítulo pero es enunciada ya avanzado el texto: “Don Fabrizio se miró en el espejo del armario: le resultó más fácil reconocer a su ropa que su aspecto [...] Por qué a todos nos pasa lo mismo: morimos con una máscara sobre el rostro...” (pág.247).

Hay un orden de cosas que está más allá de ese cuerpo vasto y poderoso tantas veces descrito en los capítulos anteriores.

Pero ya ahora, las sensaciones no vienen del cuerpo sino que lo perciben como algo disociado. “Al parecer, tenía la barbilla apoyada contra el pecho, porque fue el cura quien tuvo que arrodillarse para meterle la Forma entre los labios” (pág.251). “El Príncipe agradecía la charla, e intentaba, sin mayor resultado, apretarle también él la mano. La agra-

decía pero no la escuchaba” (pág.252).

Don Fabrizio había emprendido el viaje a Nápoles para consultar a un médico, junto con su hija Concetta y su nieto Fabrizioeto y contra el consejo del médico decide regresar en tren a Palermo. En el terrible calor del verano el viaje –final– se convierte en una pesadilla: “... había tenido que pasarse treinta y seis horas encerrado en una caja al rojo vivo, ahogado por el humo de los túneles que se repetían como sueños febriles, enceguecido por el sol en los tramos a campo abierto [...] el tren atravesaba paisajes maléficos, puertos malditos, palúdicas llanuras sumidas en el sopor...” (pág.245).

La imagen de la muerte es la de una mujer entrevista en la estación de tren. Se abre paso hasta él, a buscarlo, porque “el tren debía estar por partir” (pág.254).

Dos imágenes se cruzan: vienen del capítulo anterior, el del Baile (VI, noviembre de 1862): el retiro de la voluntad de vivir y la imagen del *Viático*: camino al baile el Príncipe desciende del carruaje al advertir que un sacerdote se encamina a la casa de un moribundo. Esta vez el tintineo de la campanilla está dirigido a él: “Y calló, acechando el tintineo del viático. Aquel baile en casa de los Ponteleone: Angelica había sido una flor fragante entre sus brazos. No tardó mucho en escucharlo [...] El sonido alegre y argentino trepaba por las escaleras, irrumpía en el pasillo y se agudizó al abrirse la puerta” (pág.251).

El cortejo de la muerte ha concluido.

La imagen del fragor de la vida que lo abandona, recurrente en la novela, también estalla y, lo mismo que las sensaciones corporales, es capaz de silenciar los ruidos en ese fragor: “... ahora se trataba de otra cosa, algo muy distinto [...] sentía cómo la vida se escapaba de él en grandes oleadas presurosas, con un fragor espiritual comparable a la catarata del Rin. Era el mediodía de un lunes de finales de julio, y el mar de Palermo, compacto, oleoso, inerte, se extendía ante él [...] El silencio era total” (págs.244-245).

El mar adquiere la imagen de algo suspendido, brillante, silencioso, irreal, símbolo, en esa irrealidad, de algo diferente. Deslumbra ante el brillo del sol del mediodía y surge como una presencia: “Hizo que abriesen las persianas, pero el metálico mar reflejaba una luz enceguecedora...” (pág.248).

El Príncipe no parece morir sino retirarse del mundo y encontrarse con una imagen de la muerte que es la de la joven mujer que antes había llamado su atención.

La ensimismada soledad, la misma de Giuseppe Tomasi, lo envuelve, le depara el balance de su vida: Pop, el perro pointer que al momento de su agonía lo buscaba bajo los arbustos y poltronas de la Villa, los regresos a Donnafugata –una versión ficcional de la Santa Margherita Bellice del escritor–, la charla con Ciccio Tumeo, la entrega de la

medalla de la Sorbona, por la exactitud de sus cálculos sobre el cometa Huxley, la seda de ciertas corbatas y luego ya algunas alegrías, “pepitas mezcladas con tierra”.

“De pronto en el grupo se abrió paso una joven dama: esbelta, con un vestido de viaje marrón de amplia *tournure*, y un sombrero de paja cuyo velo moteado no alcanzaba a ocultar la gracia irresistible del rostro [...] Era ella, la criatura que siempre había deseado; venía a llevárselo; era extraño que siendo tan joven hubiera decidido entregarse a él; el tren estaba por partir. Cuando su rostro estuvo frente al suyo, levantó el velo y así, pudorosa, pero dispuesta a ser poseída, le pareció más bella aun, que cuantas veces le había entrevisto en los espacios estelares. El fragor del mar cesó por completo” (parte VII, pág.254).

El texto es un mundo donde entran todas las cosas, aun las que no están y el mundo que reconstruye no es simplemente un pasado sino lo que de ese pasado conforma un presente. Presente y pasado no son ni lineales ni demasiado diferentes: parecen unidos por un mismo exilio interior y una continuidad que lejos de convertir a ese mundo que desaparece en un paraíso añorado lo retrata en la crudeza de sus jerarquías, unas que se rompen para dejar su paso a algo más vago, oscuro e impreciso.

¿Es posible fraguar para las necesidades literarias una prosa de tantas capas, que sigue tan estrechamente las vicisitudes de una conciencia y de un modo de sentir? O por el contrario, ¿es esa intensidad, es esa alteridad entre el exilio de Giuseppe Tomasi y el de Fabrizio Corbera la que construye esa escritura al mismo tiempo capaz de tanta belleza y de tanta tensión?

La verdadera historia parece posible de escribirse sólo una vez.

La vida que se escapa, momento a momento, el mundo que cambia, la necesidad de una certeza donde sólo importe la belleza y la exactitud, son las mismas en la novela que en la vida; una vida demasiado breve para quien pudo concebir y realizar una gran novela que parecía aguardarlo desde el fondo del tiempo, desde aquel bisabuelo, eterno espejo en el cual mirarse, y esas circunstancias forman parte de la obra.

Finalmente se trata de eso, de pepitas de oro en el fondo de una montaña de ceniza.

POSTFACIO

La literatura es, en verdad, un ejercicio misterioso. Multiforme y significativa, cada página de ficción es, al mismo tiempo, una manera de crear la realidad y un riguroso camino hacia el conocimiento que nos constituye y nos ordena. Un conjunto de formas inaccesibles, vigoroso y revelador. “Algo siempre inacabado” y “capaz de renovarse”, dice Eduardo Balestena, el orfebre del pensamiento y la palabra, el hacedor de sentidos.

Este libro es un tributo a la lectura como actividad necesaria. Cada ensayo dice lo que tiene que decir y otra cosa nunca dicha del todo. Balestena bordea a los autores y sus obras, se interna en el interior del lenguaje y el silencio, para emerger interrogante. Sondea pero no define. Jamás obtura el texto con una interpretación determinante. Por el contrario, al escritor lo pienso como a Odiseo, el peregrino de sí mismo que gira alrededor de su Ítaca existencial. El lector viajero, el *homo viator*, que es al mismo tiempo el *lector mundi*, si es que el mundo puede ser concebido como un gran texto de palabras, sonidos y colores del que se es a la vez autor, actor y lector. Como en un sueño, que es el más sutil de los géneros literarios.

En ese sueño que es el arte, no hay fronteras entre la literatura, la música, el cine. El sueño tiene hambre de absoluto.

Bien mirado, en este libro hay una generalidad de textos que son variaciones –creemos– de un único tema: la literatura como halo vital que nos hace ser lo que somos o lo que deseamos ser. O que nos refleja. En este laberinto que se multiplica, el lector –el otro–, para Balestena, es su contracara; aquel con el que sobre todo se conversa, se razona, se recorre el mandala. De la literatura a la vida. De la vida a la literatura. El escritor-filósofo observa lo que de humano hay en el arte. El mundo –como querría Italo Calvino– es un vasto jeroglífico. Leerlo es intentar descifrarlo y también un suerte de apropiación, a veces, desmesuradamente apasionada.

Lo que nos muestra Balestena es variado: Sófocles, Marco Denevi, Julio Cortázar, Manuel Puig, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Estandislaio del Campo, Stephen Crane, Henry James, entre otros, son sus modelos para armar. A fuerza de seguir la forma de sus producciones más interesantes y de trabajar los sentidos elementales pero no por eso menos profundos, estos ensayos inauguran una nueva perspectiva de bucear en lo ya leído.

Una sección especial se destina a la narrativa cinematográfica. *El hombre menguante*, de Richard Matheson (que es el hombre soberano de una fracción y del límite); o *Zorba, el griego*, de Niko Kazantzakis (aquel otro que ve a través de las cosas y cuestiona) circundan la inda-

gación que Balestena hace de la realidad y socava la posibilidad de la literatura como mera representación.

“¿Qué novedad será posible si ya no hay relatos capaces de dar una versión del mundo como un material a ser develado?”, se pregunta el ensayista. No ajeno al detalle del que observa con detenimiento y consciente de su claudicación frente al secreto de la experiencia estética, Balestena nunca pasa de caminante a sedentario espectador. Por el contrario, estimula siempre el deseo que despierta lo inalcanzable, que se levanta en vuelo tenso y flamea.

Abogado, trabajador social, funcionario judicial de a ratos; ensayista, escritor de novelas y crítico musical, en otros momentos, Balestena –al decir de Eugenio Zaffaroni– es “peligroso”, porque impele a interrogar donde otros hacen silencio. “Abre horizontes en cada página”, como señala Osvaldo Bayer. “Es un escritor de rara originalidad”, explica Denevi. Es también un amigo con quien deambulamos por la vida. Y leemos juntos. El mundo y los libros.

Silvina Marsimian

ÍNDICE

Nota preliminar	7
Dedicatoria	9

I. Literatura

1. Variaciones sobre Edipo, el poder y la verdad.....	13
2. Luis Alberto Ballester: mística y estética.....	17
3. Los rostros de la muerte, los juegos de la locura.....	21
4. En los límites de la forma.....	33
5. <i>La brasa en la mano</i> : la subjetividad como fuerza narrativa.....	36
6. Julio Cortázar: Las babas del diablo. Lenguaje y mundos paralelos.	46
7. Julio Cortázar: intersección de tiempo.....	56
8. Las formas inaccesibles.....	60
9. <i>Boquitas pintadas</i> y la narración infinita.....	63
10. El hombre.....	76
11. Sólo un teléfono.....	80
12. Estanislao del Campo y el <i>Fausto</i> criollo.....	95
13. <i>El rojo emblema del valor</i> : poesía, instrospección.....	99
14. La paradoja de las vanguardias	118
15. <i>Otra vuelta de tuerca</i> : la literatura como centro.....	124

II. Letra e imagen

16. <i>El hombre menguante</i>	139
17. La llama que no es humana.....	144
18. <i>Yo, Claudio</i>	150
19. <i>El Gatopardo</i> : alteridad y nostalgia.....	155

Postfacio	167
------------------------	-----

Últimos títulos publicados



HDJ

Yves Bonnefoy

El nombre del rey de Asiné

Elena Tardonato Faliere

Presencia del canon dantesco en la literatura de lengua inglesa del siglo XX

Colección Poesía

María Lanese

III: Cuerdas

Ed. bilingüe. Versiones en italiano de Antonio Pinto

Celia Caturelli

91 meditaciones

Piero De Vicari

El ornitólogo de Vía Appia

Gabriel Francini

El sueño de la nada

Colección La falena (otras narrativas)

Jorge Goyeneche

Final de obra

María Eugenia Moldero

Plato vivo y otros relatos eróticos

Patricia Cuaranta

La calle del silencio

Óscar Martín

Abismo

Este libro se terminó de imprimir en Buenos Aires,
en el mes de mayo de 2017.