

BC-FPL-EL

114

**FICCIÓN CONSUMADA Y FICCIÓN INAGOTABLE:
LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE Y EL PROBLEMA
DE LA «ESCRITURA» EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA
CONTEMPORÁNEA**



R. B. e. 54649



Hay en el hombre toda una zona de sombras que extiende su imperio nocturno sobre la mayoría de las reacciones de afectividad como gestiones de su imaginación y con la cual su ser no puede dejar un solo instante de contar y de debatirse

Roger Caillois

El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta

Jorge Luis Borges

Pero el tema de los orígenes iguala todos los momentos creadores de la criatura, y hace de cada instante un dragón semitraspasado

José Lezama Lima

Y así fue que me vi frente a un poeta que se paseaba despavorido por toda aquella región. Y al preguntarle al muchacho, me respondió que se trataba sin duda de un poeta muy valioso que durante toda su vida se había dedicado a la construcción de un poema genial y que para terminarlo solamente faltaba una palabra, y que tras ella ya había más de veinte años que andaba, sin encontrarla ni por equivocación. Y a una señal del muchacho el poeta se acercó, y yo quedé muy sorprendido al verle inclinarse delante de nosotros y hacer una profunda reverencia. Y a otra señal del muchacho el poeta levantó el pliego de papel, que nunca soltaba de las manos, y a la altura de sus ojos empezó a leer. Era realmente un poema como antes nunca lo había conocido y como bien sé que no habrá tampoco quien lo vuelva a declamar. Y a medida que lo iba leyendo las palabras se transformaban en una magia sonora que me tenía más que embriagado, y era como un verdadero monumento, donde cada piedra ocupaba justamente el espacio indicado, sin que sobresaliese ni la más mínima rajadura. Pero sucedió que de pronto, cuando ya la composición concluía, el poeta cesó en su lectura, y nos dejó en suspenso: aguardando el final al que sólo faltaba una palabra. Pero la palabra no se dijo. Y fue como si después de haber saltado un gran precipicio y estar ya en la otra orilla, resbalásemos con un pequeño pedrusco y fuéramos a dar al vacío. Así fue que nuestro gran poeta dobló otra vez sus papelas, ya amarillentos, y luego de una gran inclinación se marchó murmurando: «Vencido», «Tormento», «Estancia», «Extremos», «Tinieblas», «Manos»... Y así iba repitiendo y desechando palabras y más palabras, como quien buscase en una playa una concha imaginaria, y sólo tropezase con las verdaderas, «Tierra», «Distancia», «Eternidad», «Hojas», «Dimensiones», «Carcaj»... Hasta que se dejó de oír. Tiene que encontrar la palabra, dije entonces. Y en verdad me sentía conmovido. Y yo mismo me puse a rebuscar en mi vocabulario: «Tristeza», «Huida», «Encierro», «Hoguera»... Y el muchacho ni siquiera se molestó en responderme; se rió y siguió andando (...).

Cruzamos otra vez aquel claro, pues íbamos de regreso. Y pude ver de nuevo al poeta, que ya había agotado todo su vocabulario y ahora hacía combinaciones silábicas que no tenían ningún sentido. Así lo oí perderse entre los matorrales, murmurando: «Heterostio», «Tonetis», «Aláns»...

Reynaldo Arenas

PRÓLOGO

Todo intento válido de renovación formal deriva, en último análisis, de un cambio en la cosmovisión del escritor

Donald L. Shaw

La metaliteratura es tan antigua como la literatura misma; el reconocimiento que la propia ficción lleva a cabo de su condición eminentemente verbal late a mayor o menor profundidad en toda creación literaria de cualquier época. Del mismo modo, la «voluntad de lenguaje» de la narrativa hispanoamericana contemporánea ha sido destacada constantemente por la crítica como rasgo definitorio esencial de esta novelística. Prácticamente en todo trabajo crítico encargado de repasar el paisaje de la producción novelesca contemporánea en Hispanoamérica se pone de manifiesto tal caracterización. El artículo de Luis Sainz de Medrano «El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual», y el libro de Donald L. Shaw *Nueva narrativa hispanoamericana* pueden ser considerados como dos de los mejores ejemplos de este tipo de estudios. La

precisión y la agudeza de sus análisis animan a extraer consecuencias de tales planteamientos críticos, tan frecuentes en la bibliografía que analiza el periodo contemporáneo de la literatura de esta área cultural, para de ese modo entrar en profundidad en las motivaciones y significaciones que se mueven en torno a este lugar central que la narrativa contemporánea hispanoamericana reserva al propio lenguaje como materia novelesca. Es necesario evitar, en tal pretensión, el agrupamiento y homogeneización de búsquedas que, aunque inscritas todas en esta voluntad de lenguaje, ofrecen matices y aspectos en muchos casos muy diferentes entre ellas. Con ello, se lograría distinguir entre aquellas novelas que reflejan con nitidez una renovación formal de su expresión y los trabajos novelescos que, a partir asimismo de una tentativa de experimentación expresiva, acaban por hacer de su propia creación el asunto esencial de su materia narrativa.

He mencionado, en las primeras líneas, el hecho de que tanto el componente metaliterario, tomado en un plano general, como la voluntad de lenguaje de la narrativa hispanoamericana, en particular, no suponen en ningún caso caracterizaciones novedosas de esta novelística. Sin embargo, el desarrollo de este trabajo, como se irá haciendo patente, no será en ningún momento ajeno a estos aspectos. Ahora bien, de lo que se trata es de particularizar las expresiones concretas a través de las cuales este concepto tan amplio y heterogéneo de «voluntad de lenguaje» es manifestado. Resulta evidente que todo escritor, desde el más exacerbado realista hasta el experimental más radicalizado,

establece constantemente una lucha con el lenguaje, con las posibilidades y límites tanto de su expresión como de las palabras que la articulan. Toda novela, por tanto, consagra una voluntad de, y una preocupación por, el lenguaje; el hecho de que se produzca una mayor experimentación formal muestra tan sólo una conciencia más sensible ante esta realidad de la obra literaria; pero, en tal caso, este rasgo puede responder también al mismo anhelo por reflejar y desentrañar el mundo referido y representado en la obra. Del mismo modo, toda creación literaria, sea del tipo que sea e independientemente de sus planteamientos básicos, puede servir como punto de arranque a la hora de adentrarnos en las relaciones que lenguaje y realidad mantienen. No obstante, cuando una novela plantea explícitamente en sus páginas el problema de las posibilidades de exploración de lo real que el lenguaje generado por ella misma sustenta, haciendo de este aspecto su argumento fundamental, parece claro que asistimos a una forma de búsqueda más extrema. Si, al mismo tiempo, a ello se añade el hecho de que este tipo de ficción acaba, en algunos casos, por construir espacios imaginativos o discursos novelescos que atenúan, e incluso anulan, toda posibilidad de referirlos a cualquier ámbito exterior a ellos mismos, nos situamos, con esta clase de narraciones, ante los límites más radicales del problema del lenguaje, y por añadidura del hombre, respecto a sus capacidades de aproximación al mundo. Tal plano narrativo, evidentemente, supera en mucho la preocupación lingüística de aquellas obras que se limitan simplemente a exhibir la necesidad de nuevas formas de expresión

y nuevas técnicas literarias con el fin de dar cuenta de una realidad cada vez más compleja. Por el contrario, lo que se pone ahora sobre el tapete no es el descubrimiento de medios literarios adecuados para representar el entorno por que el escritor se ve cercado; lo que acaba por cuestionarse es la posibilidad de que el esfuerzo verbal ejecutado en toda novela pueda, aunque sea mínimamente, lograrlo. Tal posibilidad se resuelve en el reconocimiento de su imposibilidad, con lo que esta novela emprende un camino caracterizado por una reflexividad y autorreferencialidad cada vez más insistente y obsesiva. Las obras que responden a este perfil serán el objeto de estudio de estas páginas.

Inicialmente, el objetivo básico de este trabajo se centraba en la caracterización e interpretación de las claves de una novelística cuyo momento de máximo auge se ubica en las décadas de los sesenta y setenta. Esta clase de novelas se agrupan aquí (por supuesto, más por comodidad metodológica que por la pretensión de aportar un vocablo «feliz» y preciso a la crítica de la literatura hispanoamericana) bajo el término de «novela de la escritura», ya que es el problema de su propia producción y puesta en marcha, el nivel estricto de su escrituralidad, el ámbito exclusivo de sus argumentos. Nada más adentrarme en esta problemática, percibí, dentro siempre de este planteamiento radical de las relaciones entre el lenguaje y lo real que tales novelas encarnan, que otra parte de la narrativa latinoamericana de las últimas décadas ofrecía una dimensión diferente, representada por aquellas obras que configuran un espacio

imaginativo que, reconociendo en última instancia su mera calidad verbal, acaba por mostrarse como ámbito absoluto donde, siempre dentro de la misma ficción, se establecen las condiciones de su configuración, desarrollo y destrucción; lográndose así el agotamiento del espacio narrativo propuesto y consumando el «espejismo» de una realidad total construida por el lenguaje: Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos son los autores escogidos para dar cuenta de esta clase de ficciones, objeto de análisis del primer capítulo de este trabajo. Creo necesario subrayar que en ningún momento he pretendido considerar a éstos como antecedentes de aquellos autores que se analizan en la segunda parte; y ello es más evidente si se tiene en cuenta que, en algunos casos, las obras analizadas en el segundo capítulo de este estudio son anteriores, al menos en cuanto a su publicación, a algunas de las novelas y cuentos de estos cuatro escritores. Aunque en ciertos aspectos la novela llamada «de la escritura» supone un paso más en el conflicto de la comprensión humana del mundo a través del lenguaje, en el campo de la literatura, el esquema general de este trabajo debe entenderse como el intento de plasmar dos manifestaciones de una misma búsqueda, pero sin establecer en ningún momento rígidas jerarquías ni relaciones de causa-efecto entre ambas. La bibliografía sobre Borges, Onetti, García Márquez y Roa Bastos es ciertamente abundante, pero no lo es tanto en cuanto al estudio de este aspecto de sus obras que vengo resaltando; de ahí, en mi opinión, la necesidad de abordar en

ellas el problema del verbo humano que sus relatos incesantemente plantean.

Otro perfil, muy distinto, ofrece el panorama crítico sobre la problemática de la «escritura» dentro de la narrativa hispanoamericana de nuestro tiempo. Aunque las obras de algunos de los autores que aparecen en el segundo capítulo (Octavio Paz, Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante...) cuentan ya con exhaustivas aproximaciones, falta, pienso, un estudio global que delimite y defina ciertas líneas experimentales, de raíz común, que aparecen en determinada época de su labor literaria, situándolas dentro del paisaje novelístico latinoamericano y del campo de la cultura y el pensamiento de la actualidad, independientemente de su inscripción a un área geográfica concreta de éste. Al mismo tiempo, es necesario incidir en aquellas particularidades que distingan el trabajo de estos escritores de los planteamientos que caracterizan a los citados anteriormente arriba; tarea complicada si se tiene en cuenta que las búsquedas de todos ellos se mueven a lo largo de un mismo conflicto: el combate del hombre con su lenguaje, con aquello que simultáneamente lo define y lo borra.

Los análisis de conjunto de esta clase de narrativa que cobra auge durante las décadas ya mencionadas suelen ser escasos, confusos en algunos casos y no excesivamente rigurosos en otros. El primer acierto a la hora de establecer un perfil distintivo en la caracterización de estas novelas es obra de Emir Rodríguez Monegal. En su artículo «Tradición y renovación» (recogido en el volumen recopilatorio coordinado por César Fernández Moreno,

América Latina en su literatura; pp. 139-166) y tras analizar las sucesivas rupturas que tienen lugar en la novelística latinoamericana del último siglo, distingue finalmente un tipo de novela que, continuando la línea de cuestionamiento que caracteriza esta narrativa, culmina esta trayectoria con el cuestionamiento de la literatura por sí misma. Como se observará en la lectura de este trabajo, este aspecto señalado por el crítico no acaba por distinguir del todo los dos tipos de narraciones tratados: el autocuestionamiento constituye un rasgo común en ellas. Tampoco lo logra el destacar la condición de «tema» que el lenguaje soporta; es también un rasgo compartido por ambas. Sí resulta más exacto, en cambio, la propuesta que Rodríguez Monegal realiza de verlas bajo la luz del famoso eslogan de Marshall McLuhan: «El medio es el mensaje.» Las novelas que hacen de su propia escritura su exclusivo conflicto argumental exhiben efectivamente, en la incesante mediación de su lenguaje a lo largo de la distancia desplegada entre el hombre y el mundo, su único sentido, sin que las palabras puedan ir nunca más allá de este continuo tránsito, ya que esta separación se percibe como irreductible.

Pocos años después, Jaime Giordano publica un artículo en el que se alude explícitamente al problema de la «escritura»: «El nivel de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea» --*Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 4 (1974); pp. 307-345--. Sin embargo, aquí la noción de escritura se confunde, casi se identifica, con la de estilo, por lo que se dejan de lado las hondas implicaciones que este concepto tiene no sólo en la

literatura sino asimismo en el conjunto del pensamiento de la actualidad. Nada de esto ocurre en el trabajo de Teodosio Fernández «El problema de la "escritura" y la narrativa hispanoamericana contemporánea» --*Anales de literatura hispanoamericana*, 14, (1985); pp. 167-173--, donde, a pesar de su brevedad, se traza con claridad el recorrido que va desde la dificultad de definición de esta corriente, en el ámbito de la literatura de Hispanoamérica, hasta la elección correcta de los autores que la representan (cosa en la que Rodríguez Monegal se mostraba mucho más heterogéneo y confuso). La posibilidad de conexión con la realidad extraliteraria sin perjuicio de su autonomía verbal, en obras que venían siendo incluidas dentro de esta clase de narrativa, sirve de criterio certero para, a través de ciertas exclusiones, perfilar el corpus de obras que deben ser vistas desde esta problemática. Otras referencias reseñables son el libro de Héctor Libertella *Nueva escritura en Latinoamérica*, y el de Margo Glantz *Onda y escritura en México*; no obstante, la restricción de este problema al área mexicana, en el caso del segundo, y la dimensión obcecadamente autóctona del primero matizan la evidente calidad y penetración de muchas de sus reflexiones; mucho más certera es la expresión de Ana María Barrenechea para calificar el movimiento general de la literatura contemporánea de Hispanoamérica, compartido por toda la literatura moderna en general y en el que estas novelas también participarían, cuando la define a partir de la idea de la «crisis del contrato mimético» que los textos de las últimas décadas

parecen encarnar en cuanto a las relaciones entre obra y referente establecidas en sus páginas.

Julio Ortega, en el estudio introductorio sobre narrativa latinoamericana actual que lleva a cabo en *La contemplación y la fiesta*, señala que el «proceso verbal» que se crea en esta narrativa conlleva al mismo tiempo la independencia y la universalidad de su expresión. Si destaco esta opinión es por considerarla muy útil para exponer una precisión que resulta imprescindible para mi trabajo. Éste se ocupa de aquellas expresiones de la novela hispanoamericana que con mayor radicalización y explicitud muestran en sus páginas las sombras que se esconden tras el problema del lenguaje en su captación de lo real. No hace falta ser un gran conocedor del campo del pensamiento moderno para darse cuenta de hasta qué punto este problema constituye el conflicto esencial del saber, en todas sus manifestaciones, de los dos últimos siglos. Este hecho es lo que me ha llevado a no eludir en ningún momento aquellos aspectos de los más diversos territorios del pensamiento que ayuden a completar y aclarar consideraciones que en esta literatura entran continuamente en juego. Ello no supone en absoluto un alejamiento gratuito de la esfera literaria. Muy al contrario, las reflexiones que desde hace tiempo se vienen haciendo sobre el lenguaje insisten cada vez más en la validez epistemológica de las elaboraciones verbales de raíz imaginativa, con lo que la literatura y la teoría literaria se convierten en manifestaciones

punteras del saber. Por tal motivo, la teoría de la literatura más avanzada se une en este trabajo a consideraciones de otros ámbitos del pensamiento (como la filosofía, la lingüística, la antropología y el psicoanálisis, entre otros) para dar cuenta del modo en que este tipo de obras se inscriben en una orientación muy determinada de la vanguardia cultural contemporánea. Espero igualmente que en ningún momento se piense que lo que conlleva este proceso es la explicación de esta clase de novela a partir de supuestos ajenos a ella aplicados a la ligera. En el problema del lenguaje es el ser humano, en su dimensión más global, el que está implicado, y a estas alturas no considero muy acertado hacer distinciones excluyentes a la hora de abordarlo. Además, la aparición frecuente de las reflexiones que los mismos autores (sobre todo en aquellos que unen su labor novelesca a un trabajo ensayístico de enorme calidad, como así lo hacen Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Severo Sarduy...) llevan a cabo acerca de toda esta problemática muestran muy a las claras hasta qué punto las expresiones más agudas del pensamiento hispanoamericano se inscriben en primera línea de una tradición universal. La segunda motivación que me ha llevado a actuar así se encuentra en la pretensión de, más allá de la mera descripción de los aspectos definitorios de esta novelística, ofrecer un posible sentido a esta forma de novelar que, paradójicamente, parece conducir a la evidencia del sinsentido. En cualquier caso, éste es un trabajo sobre literatura; por lo tanto, he procurado siempre que toda consideración de distinto signo se supedite al desentrañamiento

de claves referentes a las obras literarias, nunca al contrario; espero que tal intención haya sido lograda y sea fácilmente percibida.

Una última justificación debe ser incluida. Las características y el tema central de este estudio, unidos a cierta falta de trabajos previos similares en su punto de vista al análisis que he pretendido realizar, hacen casi inevitable que se registren ausencias que seguramente en algunos casos resulten difícilmente excusables; incluso en fases muy avanzadas de la investigación iba encontrando noticias de narraciones que habrían de ser introducidas, para su estudio, en este trabajo. Si quisiera aclarar, sin embargo, las razones que me han llevado a excluir de estas páginas a ciertos autores en cuyo caso la omisión ha sido totalmente consciente y deliberada.

Seguramente, y como ejemplo más relevante, en algún momento de la lectura de estas páginas, alguien se preguntará por qué Julio Cortázar, principalmente en lo que a *Rayuela* se refiere, no ha merecido un estudio más exhaustivo de sus escritos, especialmente en el segundo capítulo del presente trabajo. No me resulta fácil defenderme de esta hipotética acusación. Pienso que, aun sin olvidar los ámbitos enigmáticos que aparecen en su obra, Cortázar no deja de afincarse en una perspectiva que en ningún momento deja de lado la realidad, bien es cierto que asimismo tal punto de vista no es nunca acomodaticio a la hora de su aproximación a ella. La literatura de este escritor comparte

con el resto de autores que se estudiarán el uso de un lenguaje que, al intentar explorar zonas inciertas, se despliega en continua dislocación, en juegos que intentan hacer surgir aquello que está detrás de las apariencias. En Cortázar, esa zona oscura constituye la verdadera dimensión de lo real; en los autores que se irán analizando en el segundo capítulo, se verá cómo la realidad, en todos sus niveles, queda asimismo absorbida por un uso de lenguaje: la escritura. Los trabajos de Julio Cortázar constituyen tentativas de acercamiento a espacios de lo real (así parecen ser asumidos por él mismo) a través de un lenguaje; las obras de «escritura» tan sólo expresan la condena a un viaje perpetuo por el lenguaje, un girar incesante por la red de palabras en las que el escritor está apresado, y aquí ya no hay división entre la realidad y el lenguaje que la persigue, aquí sólo el segundo persiste porfiando en sus juegos y merodeando por un vacío imposible de colmar. Aunque en cierto plano haya una similitud de procedimientos, e incluso de resultados literarios, pienso que un punto de partida notoriamente distinto los diferencia. Palabras similares a las utilizadas para hablar de Julio Cortázar sirven en mi opinión para el caso de Néstor Sánchez, autor en el que las reminiscencias de la obra de Cortázar que se adivinan en la suya han sido suficientemente destacadas; por ello, no creo necesario extenderme en divagaciones que repetirían lo ya dicho.

Los ejemplos de Macedonio Fernández y Alberto Vanasco responden a motivaciones diferentes; ambos autores ofrecen en alguna de sus obras problemáticas idénticas a las planteadas en

las novelas de las que este trabajo se ocupa (de nuevo, sobre todo en aquellas que se analizan en el segundo capítulo). Su particularidad se centra en el hecho de que estas producciones son muy anteriores, en algún caso en dos décadas, a aquellas que cobran relieve en las décadas de los sesenta y setenta. La similitud en los planteamientos queda, a mi juicio, perfectamente demostrada en el hecho de que, durante estos años, se editan y reeditan los trabajos de estos autores que más se aproximan a las perspectivas novelescas que entonces se encuentran en boga; en 1967 aparece por primera vez *Museo de la novela eterna*, que Macedonio Fernández había escrito muchos años antes, y la segunda edición de *Sin embargo Juan vivía*, relato que Alberto Vanasco había publicado por primera vez en 1947. Estos hechos muestran el interés que surge por ciertas obras en las que se ve un prólogo a las búsquedas poéticas de los años sesenta. El caso de Vanasco me parece especialmente relevante, sobre todo como botón de muestra que debiera servir para perfilar la posición avanzada que la novela latinoamericana de este siglo sustenta en cuanto a los experimentos narrativos que enfrentan el problema del lenguaje en el campo de la cultura actual. *Sin embargo Juan vivía* constituye un experimento inclusive más radical que el de aquellas novelas que veinte años después expresarán en sus narraciones la imposibilidad de ofrecer un sentido definitivo en sus páginas; imposibilidad a la que parece condenado todo ejercicio verbal (así, al menos, se concibe). Alberto Vanasco es muy consciente de que, más allá de modas concretas, el conflicto al que se enfrenta con esta novela supone, como él mismo afirma en la introducción,

«el último capítulo de una novela que hace ya años se viene escribiendo, cuyo primer tomo es *La Iliada*, el segundo *El Quijote*, el tercero *Los hermanos Karamazov*, el otro *Ulises* y el último integrado por tres capítulos, a saber: *El Proceso*, *Contrapunto* y *Sin embargo Juan vivía*» (p. 19). De ahí que, para Vanasco, la escritura suponga un problema que ha latido desde siempre en toda literatura; por lo que pide para su novela «un pequeño lugar en el gran fracaso universal», ya que únicamente cree «en aquello que --de una manera u otra-- significa una derrota y una heroica y fracasada tentativa, para tener que decirlo todo nuevamente y comenzar de nuevo a explicar tantas cosas» (*Ibid.*). Pienso que a lo largo de la lectura se comprobará hasta qué punto esas palabras apuntan al conflicto esencial de esta narrativa; no obstante, he pretendido en mi estudio delimitar un tipo de novela localizándolo, tanto en cuanto a las características que la definen como a las problemáticas que encarna y las implicaciones que suscita, en un determinado periodo de la literatura hispanoamericana. Ésta es la razón por la que ambos autores no han sido incluidos. No se trata de dejar de lado aquello que no encaja, porque tampoco se pretende ofrecer un panorama perfectamente delimitado del asunto a tratar --ni siquiera pienso que pueda ofrecerse respecto a este tema ninguna clase de conclusión definitiva--; tan sólo considero que la inclusión de estas obras exigiría un tratamiento diferente del problema alejado de mis propósitos.

Han sido unos cuantos años los empleados en completar estas páginas y me resultaría imperdonable obviar ahora, al llegar al final, los apoyos que he encontrado. Es absurdo especificar, por incontables, las ayudas recibidas de Teodosio Fernández, pero si quisiera destacar mi agradecimiento por la oportunidad que en su tiempo me brindó al ofrecerme este fascinante tema para mi tesis doctoral; debo también a Ángel Gabilondo algunas ideas suyas robadas impunemente --he de reconocerlo-- que me fueron de gran utilidad para resolver algunos dilemas que yo creía insolubles; a Manuel Granados le agradezco su rigor en la corrección de las últimas pruebas de estas páginas; la constante ayuda y facilidades brindadas por mis padres han sido inestimables, por lo que mi gratitud hacia ellos será siempre insuficiente.

No quiero olvidar a todos aquellos cuyo apoyo va más allá del resultado final de este trabajo; los que, entre líneas, en los blancos de estas páginas, tienen su lugar. Han sido años duros y sin ellos todo hubiera resultado mucho más difícil; es el momento de que sean, por fin, mencionados: Helena, Loren, Ángel, Antonio, Augusto, Chavi, Fernando, José Ángel y Rafael lo merecen.

Madrid, noviembre de 1991.

CAPÍTULO I

LA FICCIÓN CONSUMADA

Antes nos regia una Providencia o un Logos, una materia o una historia en perpetuo movimiento hacia formas más perfectas; ahora un pensamiento inconsciente, un mecanismo mental, nos guía y nos piensa. Una estructura matemática nos determina --nos significa

Octavio Paz

*... Algo que no se nombra
Me alcanza desde ayeres de mito y de neblina*

Jorge Luis Borges

1. INTRODUCCIÓN

1.1. EL LUGAR DEL ORIGEN; EL LENGUAJE, LA ÚLTIMA MORADA

*¡Qué grande es la vida cuando meditamos sobre sus comienzos!
Meditar sobre un origen, ¿no es soñar? ¡Y soñar sobre un origen no
es superarlo?*

Gaston Bachelard

Hay algo que nos supera y nos traspasa; una dimensión que parece regirnos e incluso llega a amenazar todo suelo estable en que el hombre pretenda apoyarse. Un origen, una clave oculta, un orden secreto, una estructura escondida; en definitiva, una presencia esencial, total y absolutamente presente en sí y para sí, invariable desde el alba hasta el crepúsculo de toda parcela de la realidad, y de ésta en su conjunto, parece latir en el reverso de las manifestaciones que el mundo nos brinda. Ésta es la idea que domina una extensa área del pensamiento de los dos últimos siglos, periodo definido con el término «modernidad». En medio de este terreno incierto, el hombre aparece instalado en el desgarrón abierto por la distancia que va desde él mismo hasta

ese reducto inaccesible, buscando elementos capaces de mediar entre esos extremos; esta situación incómoda, despliega continuas incertidumbres, resulta amenazadora. No estamos ya en los dominios del sujeto clásico que confía en la razón hasta el punto de tener la certeza de que, a través de ella, podrá lograr un ordenamiento de la realidad que finalmente alcance sus instancias esenciales y «primeras»; ahora pensar produce desazón, conduce a la consciencia de los propios límites del hombre y aguijonea el anhelo insatisfecho de llegar a «ese otro lado». Es este sentimiento desasosegante el que Freud, en 1930, acierta a destacar y a analizar en uno de sus ensayos fundamentales; en él puede encontrarse una precisa expresión de la condición escindida del hombre:

El yo se desliga del mundo exterior, aunque más correcto sería decir: originalmente el yo lo incluye todo; luego, desprende de sí un mundo exterior. Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondía a una comunión más íntima entre el yo y el mundo circundante (...). De esta suerte, los contenidos ideativos que le corresponden serían precisamente los de infinitud y de comunión con el Todo '.

Por lo tanto, la tarea que se asume consiste en la tentativa de franquear los límites que caracterizan la figura humana para lograr desvelar los principios rectores capaces de eliminar esa distancia entre el yo (o el hombre en general) y el Todo, extensión que Freud coloca como punto central de la escisión desde la que todo este proceso se despliega. Tras ello, la cuestión está en saber cuál sería la herramienta válida a la hora de mediar en este espacio, pero a esta pregunta ya se viene contestando desde bastante tiempo atrás: todos los ojos, en mayor

o menor medida, se vuelven hacia el lenguaje, ahora con una nueva mirada.

Una gran parte del pensamiento contemporáneo deja de preguntarse directamente por la configuración y el ordenamiento de la realidad, concebida como materia cognoscible, y pasa a interrogarse sobre las características del lenguaje que durante siglos y siglos se encargó de mencionarla; incluso, yendo mucho más allá --como iremos viendo--, acaba por cuestionarse si no será en sus propias estructuras silenciosas donde se encuentra la cifra esencial del hombre y el mundo. Al culminar un proceso que empieza a constituirse a lo largo del siglo XIX --y en algunos casos más atrás--, se produce no solamente un cambio más o menos significativo en las orientaciones epistemológicas sino que, al observarse las limitaciones del lenguaje como instrumento de representación, se produce una total puesta en cuestión de los «discursos» sistemáticos que toda la filosofía anterior nos ha legado, y es precisamente esta minoración de los sistemas de pensamiento a su simple condición de discursos el cuestionamiento principal que se produce; la crítica a la filosofía anterior no constituye una discusión de posiciones o conclusiones más o menos veraces: la gran falacia que se pretende desenmascarar se sitúa en la trascendencia que el pensamiento filosófico asume para sí, en su ostentación de un lenguaje calificado como «propio», en cuanto a las conclusiones alcanzadas a la hora de expresar cualquier tipo de aproximación a lo existente. Así, se deja al margen, por pretenderlo superado, el problema básico de la

eficacia que las palabras puedan mostrar en la manifestación de ese acercamiento y se acepta sin discusión que el orden (?) por el que se rige el mundo puede ser revelado a través de las estructuras lingüísticas, manejadas a partir de criterios de racionalidad y con fines exclusivamente representativos. La correcta concatenación de argumentos, causas y efectos en un sistema filosófico ya no va a significar una precisa interpretación de lo real, pues se desconfía de que en el lenguaje el hombre sea capaz de encontrar la posibilidad de una representación ilimitada. Ahora, precisamente la idea de lenguaje como sistema arbitrario creado por el hombre provoca la toma de conciencia respecto al hecho de que, tal vez, el confinamiento de aquél a ámbitos tan reducidos del conocimiento no sea más que el efecto de nuestra propia impotencia. El lenguaje no sólo es nuestro precario medio de acercamiento a lo que nos rodea sino que además nuestra propia percepción se encuentra condicionada (¿asfixiada?) por los rasgos esenciales de un mecanismo lingüístico que ciñe las formas de aproximación y los territorios a los que podemos acceder. Así, la herencia del pensamiento clásico, que ofrecía una imagen del lenguaje transparente y apta para representar y dar cuenta de la configuración de lo real, a través de un uso vigilado por la sosegada racionalidad, queda desterrada y sustituida por la necesidad de utilizar el lenguaje con criterios críticos y distorsionadores, extensivos y no restrictivos, en la tentativa por dismantelar su perfil tranquilizador y ordenado para así revelar los mitos ocultos y las incertidumbres que vuelca sobre nosotros.

Michel Foucault sitúa los orígenes de este cambio en el descubrimiento, durante el siglo XIX, de leyes internas en las lenguas, aspecto que les confiere un grado de autonomía evidente. Ello permite discutir la idea clásica del lenguaje como elemento unido exclusivamente a su valor de representación, convirtiéndose así en un objeto más del conocimiento en el saber moderno. Sin embargo, esta reducción no puede sustraerse al hecho del lenguaje como manifestación de un conocimiento en forma de discurso --¿qué es el pensamiento si no?--, por lo cual nunca puede abandonarse el problema del sujeto cognoscente enfrentado a la expresión de lo que sabe, del lenguaje como mediador en ese saber. Así, siempre según Foucault, la nivelación del lenguaje, respecto a su condición de objeto de conocimiento, se compensa, en primer lugar, con la búsqueda de «una lógica independiente de las gramáticas, de los vocabularios, de las formas sintéticas, de las palabras: una lógica que pudiera sacar a luz y utilizar las implicaciones universales del pensamiento manteniéndolas al abrigo de las singularidades de un lenguaje constituido que podría enmascararlas» ². En segundo lugar, «convertido en realidad histórica espesa y consistente, el lenguaje forma el lugar de las tradiciones, de las costumbres mudas del pensamiento, del espíritu oscuro de los pueblos; acumula una memoria fatal que ni siquiera conoce como memoria. Los hombres que creen, al expresar sus pensamientos en palabras de las que no son dueños, alojándolos en formas verbales cuyas dimensiones históricas se les escapan, que su propósito les obedece, no saben que se someten a sus exigencias. Las disposiciones gramaticales

de una lengua son el *apriori* de lo que puede enunciarse en ella. La verdad del discurso está atrapada en la filología. De allí, esta necesidad de remontar las opiniones, las filosofías y, quizá, aun las ciencias, hasta las palabras que las han hecho posibles y, por ello, hasta un pensamiento cuya vivacidad no estaría apresada aún por la red de las gramáticas»³.

Puede establecerse, pues, que el lenguaje como objeto científico conlleva el reconocimiento de su carácter autónomo; ello provoca la consciencia de su posible validez --aunque quizás esta creencia tan sólo sea una necesidad ineludible--, pero despojado de los rasgos e instrumentaciones que marcaron su precariedad; en último término, se contempla la posibilidad de que el lenguaje deje de constituirse como mero instrumento mediador entre sujeto y objeto del conocer y pueda esconder en sus instancias recónditas la respuesta, dictada desde su propia condición, a las cuestiones más esenciales; como afirma de nuevo Foucault:

Era necesario o hacerlo transparente a las formas del conocimiento o hundirlo en los contenidos del inconsciente. Lo que explica muy bien el doble camino del siglo XIX hacia el formalismo del pensamiento y hacia el descubrimiento del inconsciente --hacia Russell y hacia Freud. Y lo que explica también las tentaciones de doblar una hacia otra a las dos direcciones y por entrecruzarlas: tentativa de poner al día, por ejemplo, las formas puras que se imponen, antes de todo contenido, a nuestro inconsciente; o aun esfuerzo por hacer llegar hasta nuestro discurso el suelo de la experiencia, el sentido del ser, el horizonte vivido de todos nuestros conocimientos⁴.

El desentrañamiento de los rasgos difusos que caracterizan a las operaciones verbales, a la hora de dilucidar nuestro posicionamiento ante el mundo y nuestro conocimiento de él, implica la destrucción de su configuración tal como ha sido

heredada. Ese doble camino sugerido por Foucault puede servir muy bien para esclarecer la problemática que merodea alrededor del lenguaje, y en la que está implicado todo el saber de la época, y para establecer incluso el papel esencial que la literatura empieza a jugar en este territorio incierto.

Tal vez la obra fundamental del formalismo sea el *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein. Este trabajo entra de lleno en el problema de los límites de la expresión lingüística; su importancia se centra fundamentalmente en su negatividad, en aquello que no dice porque no se puede decir. El tratado wittgensteniano deja al final un inmenso espacio silencioso e intocado sugerido como límite de todo pensar; es este ámbito mudo el mayor y más polémico legado de esta obra, en la que se pone en cuestión a la filosofía anterior precisamente por lo que atañe al lenguaje: «La mayor parte de los interrogantes y proposiciones de los filósofos estriban en nuestra falta de comprensión de nuestra lógica lingüística» ¹. Ante ello, la filosofía ha de imponerse una labor delimitadora que sea capaz de expresar, a través del silencio, la calidad impenetrable de ciertas instancias que a ella no deben concernir: la filosofía «significará lo indecible en la medida que representa claramente lo decible»; para acabar con la conclusión categórica de que «lo que se expresa en el lenguaje no podemos expresarlo *nosotros* a través de él» ². Es significativo que sea precisamente el ser del lenguaje, aquello que se mueve en medio de sus operaciones, detrás de las palabras que lo aluden, lo que

se sitúa como el enigma básico que acecha al pensamiento; toda filosofía basada en la confianza hacia la potencia representativa del lenguaje queda así desmentida. El problema se deja a un lado y la filosofía se convierte en actividad que debe restringir sus fines a aquellos de los que pueda dar cuenta, usando el lenguaje como herramienta estrictamente verificativa --ya que, por su entidad impenetrable, no es posible concebir otra función para él--. Todo ello culmina, en Wittgenstein, con la proposición final: «De lo que no se puede hablar hay que callar» 7.

¿Qué espacio le queda a la literatura si evidentemente constituye una labor de apertura hacia ese terreno silencioso cercado por Wittgenstein? ¿Dónde encontrar campo abonado para lanzar un lenguaje que precisamente quiere desligarse de esa tarea de verificación y que trata de reducirse a su propia condición, a la propia mención de sí mismo? Si se comienza a intuir que en el lenguaje han de dirimirse las cuestiones fundamentales del pensamiento y, al mismo tiempo, se exige su uso crítico, desfundamentador de las certezas a las que la época de la representación nos conducía, puede concluirse que el pensamiento se acerca a una concepción no exenta de las intuiciones, dudas y proyecciones ficticias de la imaginación; el saber se emprende como tarea asimismo imaginativa: el basamento firme de la razón se resquebraja. En opinión de Foucault, la literatura aparece a partir del siglo XIX, en la época en que puede hablarse del comienzo de la modernidad en el campo del saber, como la tercera vía, «la compensación final a la nivelación del lenguaje, la más importante, la más desatendida

también» ². Literatura como término moderno, ya que fue en la modernidad cuando se engendró:

A principios del siglo XIX, en la época en la que el lenguaje se hundía en su espesor de objeto y se dejaba, de un cabo a otro, atravesar por un saber, se reconstituyó por lo demás, bajo una forma independiente, de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir. La literatura (...) remite el lenguaje de la palabra al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras. Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje. Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de las ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de «géneros» como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar --en contra de los otros discursos-- su existencia escarpada ³.

La literatura no tiene más remedio que entrar en ese cuarto silencioso, oscuro y vacío de palabras cuyo umbral es señalado por la última proposición wittgensteiniana del *Tractatus*, ya que el fin que se propone es el desentrañamiento de la opacidad que el lenguaje muestra en sus niveles más profundos. Al tratar de descubrir (tarea, como ya vimos, imposible según Wittgenstein) ese enigma que se expresa detrás de los niveles más aparentes de las palabras, adquiere una entidad de posible forma de conocimiento. Sin embargo, en este proceso que la literatura va a llevar a cabo, su validez epistemológica deja de estar centrada en sus capacidades descriptivas o en la precisión que atesora en sus representaciones de la realidad; muy al contrario, la tentativa que despliega tiene su punto de partida en la necesidad de exhibirse en su pura y radical reflexividad y autorreferencialidad; haciendo patente su fundamento verbal, una parte fundamental de la literatura moderna expresa, a través de

este reconocimiento, su pretensión de ahondar en los mecanismos y misterios del lenguaje para tratar de evidenciar si es allí donde se ubica el origen y la clave del drama en que el pensar se ha transformado. Frente al silencio ante lo desconocido, la literatura va a empezar a hablar del ser del hombre desde la condición primordial de enmarcarse en sí misma, ahondando cada vez más, según transcurre el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, en sus posibilidades al enfrentarse al saber y tal vez intentando disipar las sombras y enigmas que nuestra «ignorancia» esencial esparce a lo largo y ancho de nuestra existencia, seña de identidad que para el autor del *Tractatus* posee un marcado carácter de irremediabilidad: «Sentimos que aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo. Por supuesto que entonces ya no queda pregunta alguna; y esto es precisamente la respuesta»¹⁰. Por su parte, según vaya avanzando en el tiempo, la labor poética asume esta imposibilidad como una invitación fascinante y peligrosa, ya que en su final seguramente se encuentra, subrayada, la evidencia muda e inextricable que se intentaba superar; y así, va tomando consciencia de ser una actividad que inevitablemente prevé la inminencia del silencio, sin que por ello acepte su mandato.

Alcanzado este punto, nos encontramos en una encrucijada que es necesario resolver, puesto que algunos de los aspectos hasta aquí mencionados no dejan de tener, en principio, cierta apariencia paradójica. En efecto, el hecho de que, en un momento

dado, la literatura se plantea la necesidad de imponer su condición de espacio inviolable e inaccesible a todo lo que la rodea, de trama verbal que en su movimiento ha de converger en ella misma para lograr su caracterización esencial, puede parecer que imposibilita el objetivo que esta nueva concepción pretende llevar a cabo: ¿cómo un lenguaje que exige la necesidad de hablar de sí mismo puede revelarse como herramienta válida para lograr construir una nueva dimensión del hombre y reflejar su papel a la hora de aproximarse al mundo? Con ello, ¿no se anula el papel del hombre como sujeto del saber? Probablemente sí, pero quizá de eso se trate. La crítica del lenguaje, que, como ya se ha dicho, fundamenta una buena parte del pensamiento de los dos últimos siglos y de la que el área hispanoamericana no está en absoluto alejada, hace de la especulación epistemológica --no ya sólo desde una exploración desde el campo estricto de la filosofía sino también desde cualquiera de las manifestaciones artísticas--, penetrada ya por completo de implicaciones ontológicas, una labor que abandona sus pretensiones de representación del mundo para asumir la tarea de rescatarlo del olvido al que «la sucesiva y ordenadora conciencia humana», como la define Jorge Luis Borges ¹¹, la ha condenado. Condena que tiene en el propio lenguaje su cómplice más incondicional: «Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal» (p. 764, I). Jaime Rest, sin embargo, señala muy acertadamente, en su análisis de la narrativa borgiana, que «cuando denunciarnos las limitaciones del lenguaje lo que estamos reconociendo no es su impotencia sino la

nuestra»¹². Se concluye que es la propia mirada humana la que conforma el cuerpo de un sistema verbal restringido que, no obstante, guarda en sí una dimensión potencial capaz de acceder a nuevas instancias de una realidad oculta que siempre parece escaparse; por ello la literatura aparece como una posibilidad de ejecutar ese rescate, ahondando en el espesor enigmático de un lenguaje vuelto hacia sí mismo desde el que parece dictarse la escisión que el ser humano padece. Precisamente cuanto más aparezca en su expresión autónoma y autorreferencial, estará más capacitada para hablar del hombre, ya no como centro ejecutor del orden sino como figura dominada por mitos arcanos, transida por el lenguaje perdido en que éstos se manifiestan; en definitiva, por todo tipo de estructuras inconscientes que luchan por emerger y que se anuncian con distintos nombres desde campos diferentes del pensamiento de la modernidad: Origen, Presencia, Esencia, Ser, Subconsciente, Mito...

Para definir de forma definitiva el modo en que una literatura enfrentada a sí misma llega a dar cuenta de aspectos fundamentales del ser del hombre, creo necesario hacer algunas consideraciones acerca del segundo camino del siglo XIX señalado por Foucault: el descubrimiento del inconsciente. El psicoanálisis y la antropología han sido aquellos campos del saber de la actualidad que más han insistido en la necesidad de revelar la realidad que se oculta tras las apariencias falaces de aquello que nos rodea; defendiendo la existencia de fuerzas subyacentes, no sólo en el hombre sino en todo el tejido de lo real, extienden estas incertidumbres a las diversas

manifestaciones del pensamiento, y por supuesto a la literatura. La existencia de categorías subconscientes que regirían los comportamientos del sujeto e incluso de las civilizaciones (culminándose con una supuesta configuración mítica que articula de forma latente los procesos cósmicos), defendida por el psicoanálisis y la antropología respectivamente, se unen en cierta forma en la idea de «inconsciente colectivo» formulada por C. G. Jung. Frente a una consideración de la razón como suma de prejuicios y miopías humanas, Jung sugiere la existencia de un plano de naturaleza universal en lo inconsciente, definido a este nivel como «fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre» ¹³; este fundamento es lo que en su exposición se denomina con el término «arquetipo», vocablo que apunta a una dimensión que, aunque existente en el individuo, lo supera, encarnando un reducto transpersonal que atraviesa el alma humana y que es irreducible a sus designios. Con la proyección de los arquetipos en sus representaciones --imágenes y relatos que constituyen el tejido mítico por el que los grupos humanos son regidos--, la humanidad, siempre según Jung, se protege contra la vida inquietante de las honduras del alma, consiguiendo así «expulsar el drama anímico hacia el espacio cósmico, extraanímico» ¹⁴. La inmersión plena del ser en los reductos de lo inconsciente conduce al hombre hacia el desconocimiento de sí; ante tal riesgo, la conciencia levanta muros y diques. Más allá de este funcionamiento, lo que me interesa resaltar es la imagen ofrecida por Jung en la que se resuelve una ubicación muy precisa del hombre en medio de este dédalo de fuerzas incontrolables: «La

humanidad está siempre al borde de esas cosas que ella misma hace pero sin embargo no dirige»¹⁵. Por tanto, las ideas de este pensador refuerzan la noción de un mundo regido por «factores» que muestran una autonomía evidente respecto a la actuación humana y por los que ésta aparece transida. No se tratade definirlos en función de su naturaleza psíquica o de otro tipo; lo que se procura reflejar aquí es ciertos aspectos que perfilan la manera en que, en determinado momento, el pensamiento se adentra en terrenos, no por inciertos menos esenciales, que parecen guardar la clave oculta de nuestra condición. Simultáneamente, es necesario reformular el modo en que la literatura participa de tales procedimientos y penetra en este espacio de sombras.

Las tesis de Jung hacen referencia entonces a un «algo» oculto, tapado por la conciencia, que articula el orden de lo existente por detrás de los fenómenos aparentes. El mundo atesora en su esencia un principio rector desde el que se esparce un entramado de estructuras encubiertas cuyo desvelamiento parece, al menos, complicado. Se ignora su condición esencial, pero simultáneamente se intuye su presencia en diversas manifestaciones de las culturas de los grupos humanos que perpetúan ciertas constantes --invariables y cambiantes a un tiempo-- que se mantienen activas sin que el paso del tiempo las altere en sus aspectos fundamentales. Está claro que una de estas manifestaciones se halla constituida por las narraciones míticas. El mito es un relato, y por tanto se articula en un lenguaje; al

igual que éste, se presenta a través de una elaboración verbal que, más allá de lo declarado, alude a un espacio en penumbra del que participan poderes que, en la sombra, actúan sobre los comportamientos humanos y luchan por salir a la luz. De esta forma, se advierte la posibilidad de que, ahondando en las capacidades expresivas del lenguaje, puedan recrearse, y finalmente descifrarse, los enigmas que circulan por tal ámbito. La literatura, sin salir entonces de su fundamento lingüístico e incluso profundizando en él, aparece como un procedimiento privilegiado a la hora de construir estructuras verbales que remeden y extraigan de esas zonas en penumbra las fuerzas que envuelven al hombre sin que éste sea capaz de definir las. Y ello no es simplemente una de las posibles vías que la labor literaria pudiera elegir, es que tal vez la literatura no ha sido, es ni será más que este proceso de recreación de estructuras míticas. Ésta es, al menos, la conclusión principal de la obra más importante de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*:

Pero en el mundo de la imaginación un cuarto poder, que contiene moral, belleza y verdad, pero que nunca está subordinado a ellas, surge libre de todas sus compulsiones. La obra imaginativa nos ofrece una visión, no de la grandeza personal del poeta sino de algo impersonal y mucho más grande: la visión de un acto decisivo de libertad espiritual, la visión de la re-creación del hombre ¹⁶.

El hombre ha dejado ya de ser el suelo firme de la existencia, su ser es puesto en juego en cada obra de la historia de la literatura; porque ésta configura un sistema autosuficiente en el que se dan cita, interrelacionándose, formas, figuras y procesos que merodean constantemente por los entornos más difusos del espíritu humano:

Cualquier poema puede examinarse, no sólo como una imitación de la naturaleza, sino como una imitación de otros poemas. Virgilio descubrió, según Pope, que seguir a la naturaleza era en última instancia la misma cosa que seguir a Homero ¹⁷.

Frye establece así el hecho de que la literatura, en su desarrollo histórico, construye un sistema de convenciones perfilado por la continua utilización de figuras arquetípicas y estructuras míticas. En su fase mítica, por lo tanto, el estudio de las obras literarias debe basarse en el análisis de esa convención que la propia escritura revela, análisis cuyo «objetivo final es considerar no simplemente un poema como una imitación de la naturaleza, sino el orden de la naturaleza como un todo en cuanto es imitado por un orden correspondiente de palabras» ¹⁸; concluyéndose que «el nuevo poema (...) nace dentro de un orden de palabras ya existente y en que es típico de la poesía con la que está vinculado (...). El nuevo poema manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de las palabras (...). La literatura se conforma a sí misma y no es conformada desde fuera: las formas de la literatura no pueden existir fuera de la literatura» ¹⁹. Puede concluirse a partir de estas palabras que la literatura parece conseguir avistar esa imagen oscura del lenguaje preexistente al hombre, que habla a través de él; al mismo tiempo, la literatura, al desplegarse en los arquetipos, considerados como imágenes recurrentes, imita la naturaleza como proceso cíclico, con lo que consigue erigirse en un instrumento fundamental a la hora de impugnar la precaria sucesividad del lenguaje y del mundo percibido y expresado a través de él. La literatura aparece capacitada para profundizar y dar cuenta de la

potencialidad infinita que el lenguaje parece poseer en sus estancias más recónditas; la expresión poética, precisamente en la medida en que logra adquirir un nivel pleno de autosuficiencia, llega a instaurarse como rito verbal capaz de manifestar y celebrar los mitos escondidos que resbalan a lo largo de la historia de lo escrito por los hombres; conclusión que Frye no tarda en declarar:

El estudio de los arquetipos es el estudio de los símbolos literarios como partes de un todo. Así pues, si existe en absoluto algo semejante a los arquetipos, aún tenemos que dar otro paso y concebir la posibilidad de un universo literario autónomo. O bien la crítica arquetípica es un fuego fatuo, un infinito laberinto sin salida, o bien tenemos que suponer que la literatura es una forma total y no simplemente el nombre que se da al agregado de las obras literarias existentes. Hemos hablado antes de la visión mítica de la literatura que induce a la concepción de un orden de la naturaleza como un todo, que es imitado por un orden de palabras correspondiente.

Si los arquetipos son símbolos comunicables y si hay un centro de arquetipos, deberíamos esperar encontrar, en dicho centro, un conjunto de símbolos universales. No quiero decir con esto que exista algún código arquetípico que todas las sociedades humanas sin excepción se hayan aprendido de memoria. Quiero decir que ciertos símbolos son imágenes de cosas comunes a todos los hombres y que tienen, por lo tanto, un poder comunicable potencialmente ilimitado ²⁰.

Aquí ya no hay un remedo verbal del orden de lo existente; ahora «nos hemos desplazado hacia el centro silencioso del orden de las palabras» ²¹. En lo que Frye designa como fase anagógica, «la literatura imita el sueño total del hombre y, de este modo, imita el pensamiento de una mente humana que se encuentra en la circunferencia y no en el centro de su realidad (...). La naturaleza se encuentra ahora dentro de la mente de un hombre infinito que construye sus ciudades a partir de la Vía Láctea» ²². Nos adentramos, pues, en un terreno donde palabras y cosas constituyen elementos indistintos de un centro silencioso; territorio en el que la literatura contiene «vida y realidad en un sistema de relaciones verbales. Desde este punto de vista, el

crítico ya no puede pensar en la literatura como un diminuto palacio de arte desde el cual contempla una "vida" inconcebiblemente gigantesca. La "vida" para él se ha convertido en la trama germinal de la literatura, una vasta masa de formas literarias potenciales, de las cuales sólo unas cuantas crecerán en el mundo superior del universo literario» ²³. En este momento nos encontramos ya con una visión sacralizada de la literatura, con una escritura que quiere escalar pronunciadas pendientes para erigirse no en correlato verbal del orden natural sino en trasunto de un tipo de creación cuya semejanza más evidente parece encontrarse ubicada en todo aquello relacionado con la divinidad; recrear la noción de una mente omnimoda capaz de dar cuenta de esas formas infinitamente potenciales que, más allá de *mencionar* el mundo, *son*, en ellas mismas, el mundo. No creo descabellado apuntar el hecho de que tal vez ello encarne el mito esencial --mito de mitos-- de la escritura. Quizá la literatura se despliega a partir del sueño, siempre ubicado en su horizonte, de una obra en la cual, según va escribiendo, el escritor percibe que ya no escribe palabras, que lo que traza sobre el papel son objetos, figuras, seres, naturaleza, vida en definitiva. La idea que se desprende del libro de Frye es que nunca está más cerca la literatura de lograrlo que cuando habla de ella misma.

Hemos llegado así, desde un cuestionamiento del lenguaje en todos los campos del saber, que en la literatura culmina en la proclamación de independencia de un lenguaje vuelto hacia sí mismo, a la idea de escritura que, para reafirmar su entidad

autónoma y poderosa, ha de construir un tejido de base, realidad y extensión estrictamente verbales a través de los mitos por los que desde siempre hemos estado poseídos. Retomando las tesis de Frye, el camino desde los libros sagrados hasta las narraciones más estrictamente realistas no es más que el «desplazamiento» que han sufrido los mitos en estado puro de los primeros hasta la desviación máxima representada por las últimas, con el eslabón intermedio que suponen las leyendas del romance protagonizadas por los héroes. Todo relato trata de los mismos temas, sólo difiere de otros por el grado de desplazamiento que provoca su consecución con respecto al mito original. De esta forma, los mitos no constituyen simplemente una serie de ejes temáticos objeto de las creencias y manifestaciones rituales o recreaciones artísticas de los pueblos, sino que, vislumbrados como base central de la expresión y simbología literarias, constituyen también principios estructurales de la propia literatura, pero estructuras míticas que, más allá de modelar una tópica literaria, perfilan al mismo tiempo un sedimento común, universal, de fuerzas irracionales que pueblan desde siempre las zonas inciertas del hombre, cuya figura comienza a interesar en cuanto a su condición de ser en el que confluyen oscuramente las dispersas pulsiones de lo genésico: la Biblia y la mitología clásica pueden ser consideradas entonces en la literatura occidental como gramáticas de arquetipos, que pasan a ser poéticas cuando las palabras que se enuncian en ellas dejan de ser dictadas por sus dioses y oráculos y comienzan a manifestarse a través de los hombres.

Con estas características, puede inferirse que la literatura, en ese plegamiento hacia sí misma, inicia, a partir del siglo XIX, un proceso de recuperación de un lenguaje que rastree las huellas de los mitos en su estado más puro, a través de un lenguaje denso, opaco, que sepa plasmar el estado incierto en que en todo momento es detectado; en su condición de estructura y expresión oracular de palabras dictadas desde ese centro silencioso con que una mente infinita parece, desde fuera, cifrar los mensajes del mundo. A partir de los movimientos poéticos que inauguran el periodo moderno en la literatura occidental: romanticismo alemán e inglés y simbolismo francés, y hasta bien entrado el siglo XX, pasando por las vanguardias y Joyce tal vez como hitos fundamentales, la literatura hace explícito este esfuerzo liberador de la escritura señalado por Foucault:

Al destruir las palabras, éstas no son ruidos ni puros elementos arbitrarios, sino que lo que se encuentra son otras palabras que, pulverizadas a su vez, liberan otras --esta idea es a la vez el negativo de toda ciencia moderna de las lenguas y el mito en el que transcribimos los poderes más oscuros del lenguaje y los más reales²⁴.

Sobre los mitos más o menos remotos, más o menos cambiantes, pero que en cualquier caso nos ofrecen siempre un saber renovado, unas vivencias recuperadas, la literatura moderna superpone, mirándose al espejo de su propia labor, el mito (seguramente el gran mito de la modernidad en el campo del arte) de una escritura que se destruye intentando dejar de ser lenguaje para ser en sí su propia realidad, para «representarse». Culmina de esta forma su impugnación del racionalismo y el positivismo, declarando su condición de saber ambiguo, oscuro, irracional y analógico, lleno

de altibajos, situado en un ámbito silencioso perceptible y sin embargo incommunicable; porque, como el propio Frye nos recuerda, no otra cosa es pensar, verbo que no detenta la filosofía en exclusiva:

Salta a la vista que todas las estructuras verbales con significado son imitaciones verbales de ese evasivo proceso psicológico y fisiológico que se conoce como pensamiento, proceso que evoluciona a tropazones, a través de enredos emotivos, repentinas convicciones irracionales, involuntarios vislumbres de penetración, prejuicios racionalizados y bloques de pánico e inercia, para llegar finalmente a una intuición completamente incommunicable. Quien imagine que la filosofía no es una imitación verbal de este proceso, sino el proceso mismo, claramente no se ha dedicado mucho a pensar ²⁵.

Estas palabras sirven a la perfección para mostrar esa tensión que, asumida por la literatura como una maldición fascinante, se extiende entre la riqueza plural del mundo intuida y el esfuerzo titánico por hacer estallar desde dentro al lenguaje hasta que se agote a sí mismo en su búsqueda, hasta mencionar el silencio, hasta lo imposible, desde lo irresoluble... Desde este ámbito, la obra literaria conduce la literatura hacia un diálogo en el que el hombre y el universo ya no hablan, emiten las palabras que ciertas estructuras del lenguaje (del mundo) les dictan y que, evidentemente, se sitúan fuera de una sintaxis de tipo gramatical, constituyen signos y funciones de una sintaxis mítica que parece preceder a toda manifestación humana.

Sin embargo, el propio Frye denuncia un fenómeno de la actualidad que obedece a causas tanto internas como externas respecto al trabajo literario y que parece marcar una cierta tendencia de las sociedades modernas: la decadencia del uso explícito de los arquetipos; hecho que justifica en su libro por

un intento del escritor moderno de mantener a sus arquetipos «tan versátiles como sea posible, no reducidos exclusivamente a una sola interpretación»²⁶, o sea, tratando de evitar que sean «detectados»; pretendiendo detentar un grado de originalidad, sin ser consciente de que, como nos recuerda Frye, originalidad no viene sino de «origen». Todo ello muestra al mismo tiempo una realidad que empieza a hacerse patente y que apunta a la decadencia de este uso de la literatura como llave de descubrimiento y exploración lingüística a partir de una red de figuras míticas instaladas en el centro de una cultura. La obra de arte, en ciertas áreas culturales, parece abandonar ese campo común del problema universal del hombre enfrentado a las posibilidades y limitaciones del *decir* y a descreer de esa labor de mantener vigente un territorio referencial de representaciones arquetípicas; aspectos que autores como Steiner, en sus reflexiones sobre la tragedia griega, defienden a la hora de romper con todo aquello que en la obra acote los alcances de la creación artística:

La obra de arte sólo puede atravesar las vallas que rodean toda visión privada --al espejo del poeta puede convertirlo en ventana-- si hay un cierto contexto de creencias y convenciones que el artista comparta con su público; en pocas palabras, sólo si tiene vigencia lo que he denominado mitología²⁷.

Resulta fácilmente deducible el que los aspectos que empiezan a caracterizar a las sociedades avanzadas no invitan a situar en los lugares esenciales de su fundamento cultural problemáticas que, como las vistas hasta ahora, trasladan la existencia de los hombres y los rasgos configuradores de las civilizaciones a

terrenos inciertos que invitan al riesgo, a la pérdida, a la incomodidad.

La literatura de estas sociedades, por tanto, comienza a ser absorbida por el avance de unas condiciones de vida que mitigan la necesidad de plantear interrogantes profundos acerca de enigmas que ya parecen desechados. Estos fenómenos se han hecho más evidentes en las sociedades más avanzadas; sin embargo, en otras zonas culturales donde tal desarrollo no se ha extendido tanto se produce una inversión de estos planteamientos y comienzan a retomarse, cobrando nueva pujanza, estos conflictos, estallando con una riqueza que culmina una tradición más o menos oculta que venía desarrollándose a lo largo del tiempo. éste es el caso de la literatura hispanoamericana, cuyas condiciones históricas, geográficas y sociopolíticas muestran a mediados de este siglo unos rasgos muy peculiares. El escritor percibe tal particularidad y actúa en consecuencia, como se pone de manifiesto en esta reflexión de Carlos Fuentes:

Una de las tesis de la tecnocracia reaccionaria disfrazada de «progreso» es que el escritor es una especie de dinosaurio en las sociedades modernas; un ser arqueológico cuya razón de ser le ha sido arrebatada por la articulación pública y privada de los medios de comunicación de masas y por la revolución electrónica en la que el mensaje es idéntico al mensajero, al aparato computador.

En América Latina, carecemos de tecnología. Pero también carecemos de información, en el sentido europeo o norteamericano de la palabra. Carecemos de medios de expresión social. No tenemos verdaderos sindicatos, verdaderos partidos políticos. Y el cine, la televisión, la radio, son instrumentos del más deleznable mercantilismo.

Ante esta situación, el escritor en nuestros países no es ajeno a determinados desafíos. Su respuesta, acaso, está destinada al fracaso; su victoria, es cierto, puede ser insignificante. Pero éstas no son razones válidas para la indiferencia y el desaliento. Ya hemos indicado algunos de los desafíos tradicionales para nuestra literatura: nuestra historia ha sido más imaginativa que nuestra ficción; el escritor ha debido competir con montañas, ríos, selvas, desiertos de dimensión sobrehumana. ¿Cómo inventar personajes más fabulosos que Cortés y Pizarro, más siniestros que Santa Anna o Rosas, más tragicómicos que Trujillo o Batista? Re-inventar la historia, arrancarla de la épica y transformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito; salvar a los latinoamericanos de la abstracción e instalarlos en el reino humano del accidente, la variedad, la impureza; sólo el escritor, en América Latina, puede hacerlo ²⁰.

Así, frente al acecho de la actualidad, que borra la durabilidad del discurso literario, la literatura hispanoamericana descubre el valor de elementos propios tal vez todavía vivos gracias a su «retraso», se encuentra con una historia tangente en muchas ocasiones con los delirios de la imaginación, con una mitología inexplorada y activa cuyos ritos aún cubren extensos territorios de la realidad, con una naturaleza irreductible a los asedios del hombre.

Al mismo tiempo, no exenta de un estado de alerta ante la actualidad, hace suyos los problemas del lenguaje y el conocimiento humanos planteados durante los últimos cien años. Sin embargo, en este plano, la literatura de Hispanoamérica no hace sino continuar su propia tradición (que no es otra que la tradición occidental en su conjunto), que desde hace ya muchos años se inscribe en la vanguardia de la modernidad, más o menos desde que, con el modernismo, la literatura latinoamericana se empeña en desvelar los enigmas centrales de la existencia; desde que Darío declarara su búsqueda de esa Forma inencontrable anunciada en «el abrazo imposible de la Venus de Milo»²⁹; y tradición continuada en los movimientos de vanguardia, en los que, sin duda, juega un papel muy importante. Ambos factores, elementos propios y conquistas de la vanguardia cultural, llevan a una gran parte de los escritores latinoamericanos a percibir que es en el lenguaje donde debe tener lugar la batalla que su labor les plantea; con ello, la literatura hispanoamericana asume el intento de lograr la especificidad de su expresión en una

lucha contra los propios ecos incipientes del progreso y, además, contra una herencia anterior de un lenguaje que, según el propio Fuentes, es necesario poner en cuestión para desenmascarar los valores que detenta, producto de las progresivas sedimentaciones del colonialismo cultural al que estuvo sometido el continente desde la conquista:

En América Latina, con gran anterioridad al invento de la televisión, la realidad ya estaba disfrazada por un falso lenguaje. El lenguaje renacentista de la conquista oculta el meollo medieval de la empresa colonizadora, como el de las Leyes de Indias el de la Encomienda. El lenguaje iluminista de la Independencia esconde la permanencia feudal, y el lenguaje positivista del liberalismo decimonónico la entrega al imperialismo financiero. El lenguaje «liberal» de la Alianza para el Progreso, en fin, disfraza la reestructuración de América Latina de acuerdo con las modalidades de servidumbre que exigen las sociedades neocapitalistas (...). Pero en todos los casos es lo mismo, el origen de la superchería es el mismo; un concepto del mundo como orden vertical, jerárquico, de opciones y sanciones de tipo religioso trasladadas impunemente a la vida social e intelectual³⁰.

La literatura en Hispanoamérica encuentra un contexto inmediato de estructuras míticas que, unidas a planteamientos audaces que destacan en el campo del pensamiento de la época, le permiten, a través de una profundización --quizá por primera vez radical-- en una cosmovisión autóctona, iniciar el camino hacia la universalización de sus temas y su escritura, participar de la visión anagógica de la que habla Northrop Frye, donde aparece la premonición de unas estructuras previas a toda existencia, de una mente infinita que dicta los aspectos plurales del mundo; allí donde Fuentes afirma que «el escritor y el hombre advierten su común *generación* de las estructuras universales del lenguaje»³¹. Por lo tanto, no resulta exagerada la afirmación, de nuevo, de Carlos Fuentes, cuando dice que «el fin del regionalismo latinoamericano coincide con el fin del universalismo

«europeo»³²; no es extraño tampoco que desde algunos sectores de la cultura y el arte hispanoamericanos se descubra que los interrogantes que las vanguardias europeas se estaban planteando podrían encontrar una respuesta en el buceo constante a través de las propias raíces de su cultura autóctona.

Literatura como saber, como lenguaje que ha de hablar de sí mismo para lograr establecer la metafísica de nuestra existencia, la esencia epistemológica, y por lo tanto óptica, en nuestra visión del mundo; literatura como campo de prueba en el que puedan aflorar las manifestaciones míticas que nos dirigen, como red de tramas verbales en las que estamos fatalmente enredados; literatura, en fin, como expresión visionaria del silencio, lenguaje que se crea y deniega al unísono, que a base de hablar y reafirmarse como lenguaje pretende desmentirse como tal, ya que, al intentar erigirse en un entendimiento absoluto del mundo, el lenguaje, consecuentemente, debería encarnar con sus palabras a las mismas cosas, dejar de ser palabra para ser la cosa en que pretende convertirse, callar en definitiva para no molestar a lo real con las menciones que de ello puedan enunciarse; sueño de una literatura que sueña con desaparecer, capaz de remedar la idea de universo como libro dictado por Dios, idea que se tratará más adelante al hablar de Jorge Luis Borges. Los autores que, bien a través de una parte importante de su obra bien a partir de obras concretas de su producción, van a ser tratados en este capítulo son aquellos que hacen explícito este problema en sus trabajos, no por el simple hecho de que, al escribir, entran de

lleno e irremediablemente en esta problemática sino porque hacen de ella un argumento que se desplaza en tensión a lo largo de esos extremos irreconciliables que lenguaje y realidad encarnan. Asumen la condena que soporta el lenguaje al ser un medio productor exclusivo de ficciones, viendo en ello una posibilidad de acceso a una nueva dimensión de la realidad, e intentan simultáneamente llevar a cabo una utilización crítica de él, experimento cuyo objeto es saber hasta dónde puede extenderse el alcance potencial de sus posibilidades. Con este escepticismo frente a su labor, estos autores conforman una visión del conocimiento que Jaime Rest, refiriéndose a Borges aunque aplicable al resto de los autores que se van a analizar, define como «actividad fundamentalmente especulativa, una labor limitada a *imaginar* el mundo en que nos hallamos insertos pero no a *interpretarlo*» ²³.

Por ello, no puede resultar extraño que Augusto Roa Bastos, con las palabras del Compilador, al final de *Yo el Supremo* exprese la eterna condena de la literatura: la condición por siempre ficticia de los mundos y seres en ella inscritos:

La historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ellos debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector ²⁴.

Tal afirmación encuentra su eco en las primeras líneas del relato titulado «El otro», de Jorge Luis Borges:

Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será también para mí (p. 11, 11).

Del mismo modo, Onetti y García Márquez a menudo nos sitúan en sus obras en esa encrucijada trazada por el hecho de que la ficción a la que irremediablemente nos aboca la obra literaria dice algo de nosotros, pero también nos separa de nosotros mismos, pues toda proyección instauro una distancia, en el caso del lenguaje entre lo que es y lo que se *dice* que es: todo discurso, toda imagen de ficción es manipulable *ad infinitum* (el distanciamiento en Borges, los desmentidos textuales que Roa Bastos realiza en *Yo el Supremo*, el tono incierto y contradictorio de las obras de Juan Carlos Onetti y la perplejidad que suscita la organización estructural de *Cien años de soledad* constituyen ejemplos meridianos de ello). El valor del lenguaje aparece en su capacidad de implantar mundos paralelos y totales en sí mismos (estructuras, verbales qué duda cabe, capaces de detentar en ellas mismas todos los elementos que congregan, que de ellas mismas emanen las condiciones de su nacimiento, su desarrollo y su destrucción; para así mostrar el modo en que ciertos reductos de la realidad actúan en nosotros); su limitación surge de su entidad de espejismos, entidad que el lenguaje así utilizado no sólo no puede trascender sino que es imposible para él dejar de evidenciar. La manipulación y la deformación llevadas a cabo en este proceso nos dan una idea desoladora de lo que somos, del lugar en que nos encontramos, de la distancia abarcada por nuestra mirada. Escribir es tentar al lenguaje para que desvele su poder, o su impotencia. Ubicados en este cruce de caminos que trazan las sendas del lenguaje y la extensión de lo existente, donde arribar es llegar a ninguna

parte, Borges, Onetti, García Márquez y Roa Bastos se muestran absolutamente conscientes y lúcidos a la hora de establecer la significación de su literatura y se erigen en figuras demiúrgicas, bien con su propio nombre, como en el caso de Borges y, en cierto modo, Onetti, bien introduciendo en la propia narración personajes o figuras que evidencian esa condición demiúrgica de la escritura, como el Brausen onettiano, el Compilador de Roa Bastos o el Melquíades de García Márquez. Y así, el demiurgo Borges expresará la dialéctica entre lenguaje y realidad concebida esta última como infinita extensión objeto del limitado conocimiento humano; para el demiurgo Onetti, en esa fricción de ambos contrarios, la realidad no será otra cosa que aquellas quiebras irresolubles a las que la existencia nos condena; en el caso de García Márquez, la dicotomía asumida se mueve en un terreno en el que la realidad lleva consigo una noción de posible configuración mítica; por último, Roa Bastos refleja esa tensión de opuestos desde una realidad histórica que quiere sobrevivir a través del lenguaje, pero consagrada como verdad, y condenada como ficción. Sin olvidar estas particularidades, los cuatro autores despliegan el conflicto superior del hombre que, al enfrentarse al entendimiento de un entorno infinitamente rico, es acechado por la amenaza de su disolución ante un universo sumamente móvil y cambiante que ha de ser expresado; y para tal expresión se opta por la creación de mundos autónomos y totales de base verbal. Se piensa en el lenguaje como la última morada donde se halla el origen de los múltiples y umbrosos mecanismos con los que el mundo nos cerca;

pero al mismo tiempo es imposible sustraerse a la calidad de ficción que toda producción verbal sustenta: es la eterna distancia entre el sentido y el ser lo que nos tensa y desazona; distancia resuelta de forma inevitable en el silencio. Escribir, entonces, se convierte en llevar a cabo una inmensa labor inútil en cuyo esfuerzo por trascender las inmediatas y engañosas formas de las apariencias, por cuestionar el mundo, encuentra su sentido; somos porque decimos, aunque no digamos nada:

Toda obra humana es deleznable, afirma Carlyle, pero su ejecución no lo es (p. 455; II).

Son palabras de Borges, el escéptico por excelencia, también el de lucidez más incuestionable.

2. EL DIALOGO FRACASADO

2.1.. JORGE LUIS BORGES: LA VISIÓN TOTAL

*Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?*

Jorge Luis Borges

*Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter
alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho:
busquemos irrealidades que confirmen ese carácter*

Jorge Luis Borges

«El lenguaje siempre es *hablar sobre nada*, es intentar una declaración del mundo a través de una mediación en la que éste se manifiesta como una ausencia. Cuanto escuchamos en el texto literario es aquello que se presenta como un silencio de la existencia, como la pura ficción conjurada de la materia verbal» ²⁶; ésta es una de las conclusiones fundamentales a las que llega Jaime Rest al hablar de la literatura de Borges, afirmación que refleja claramente el escepticismo que la escritura de este autor nos manifiesta. En una etapa avanzada de su obra, Borges señala que «la lengua es un sistema de citas» (p.

55, II); hablar, por lo tanto, es pasear reiteradamente por la cárcel minúscula que el lenguaje levanta a nuestro alrededor; en el mismo sentido, al enfrentarse a su propia imagen de juventud, escribe: «Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas: yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua» (p. 14, II). Su literatura crepuscular parece encerrar un radical escepticismo rebajado en su intensidad por un sereno acatamiento de las posibilidades del hombre y, por consiguiente, del lenguaje. El hecho de que éste tan sólo nos ofrezca la repetición de alguna que otra palabra memorable a la que guardamos fidelidad parece conducir a una mirada hacia atrás del escritor sin ira pero poseída por el desdén. Sin embargo, no creo que estas opiniones, pertenecientes a un periodo de madurez, supongan una transformación radical en los puntos de vista desde los que Jorge Luis Borges nos fue ofreciendo sus páginas; pienso más bien que constituyen el instante álgido de la perspectiva incrédula de una literatura que ya desde sus comienzos se miró a sí misma con cierta desconfianza. Los recursos distanciadores, la necesidad de adentrarse en los territorios de lo fantástico, el planteamiento de la narración como hipótesis nos conducen en su literatura a la sospecha sobre nuestra verdadera condición; a la aceptación de que, frente a un mundo «desgraciadamente real», somos prisioneros de los espejos, los laberintos y los sueños; en definitiva, de nuestras propias falacias, aquellas construidas por la falacia suprema: el lenguaje --falacia que sin embargo nos

sustenta--. Tal vez sólo con interrogantes y espejismos podamos acercarnos mínimamente a la verdad, porque somos tan limitados que no sólo alcanzarla nos es imposible sino que, si lo lográramos, ello conllevaría nuestra destrucción; al menos, eso es lo que Borges insinúa, como se verá más adelante.

La literatura de Borges constituye una labor que en todo momento se analiza a sí misma, idea que Rest define con gran precisión, resaltando al mismo tiempo el alcance de tal aspecto:

Los escritos de Borges --no sólo los ensayos sino también su verso y su ficción-- no pretenden realizar otra cosa que una tenaz *cross-examination* de textos procedentes de épocas y lenguas muy variadas, labor que tiene por objeto explorar la reiteración y posible articulación de ciertas metáforas o de ciertas ideas, cuya trama ha ido configurando un tapiz de intrincado dibujo en el que se nos propone una interpretación de la literatura misma y, por extensión, del universo entero (ese libro mucho más enmarañado que escribió Dios, según nos advierte Borges de acuerdo con un concepto de vieja y fecunda estirpe) ³⁶.

Creo que es aquí donde puede encontrar justificación esa perplejidad que en ocasiones nos producen los textos borgianos: la incertidumbre de, al acercarnos al corpus de su obra, no saber si nos encontramos ante una obra infinitamente plural o si por el contrario estamos frente a unas páginas machaconas que reiteran formas, temas y metáforas incesantemente, hecho que el propio autor llega a reconocer: «Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono» (p. 1022, I). De cualquier forma, lo que verdaderamente importa es el hecho de que, situando como punto de partida de su labor especulativa una imagen del universo en la que prevalece su condición absolutamente textual, Jorge Luis Borges consigue apuntalar una visión que no puede dejarse de percibir como un atisbo total de

las sombras que se mueven en torno al pensamiento humano a la hora de encarar la tarea fatal de adentrarse en el mundo que lo rodea, que lo acecha; por ello, la lectura de sus textos es la ubicación al borde del abismo, el emplazamiento en el centro del laberinto.

Si el estudio de la obra de cualquier autor debe responder en algún momento a la pregunta «¿para qué?», debe desvelar su sentido, Borges, ya en una de sus primeras obras, responde a la pregunta con claridad y sin dejar el más mínimo resquicio a la duda: «Así (...) nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas» (p. 147, I). Éste es el terreno que nos propone el autor y del que parece dar cuenta a lo largo de toda su producción; por tanto, la asunción explícita de esta meta para su escritura hace que ésta se convierta en una obsesiva y constante pregunta acerca de qué es el mundo, cómo es respecto a como lo percibimos: interrogante que no se plantea inocentemente sino desde un sentimiento de sospecha fuertemente enraizado; sospecha ante la posibilidad de habitar no en el orden sino en el caos, ante una posible realidad diferente que se manifiesta en ocasiones a través de los resquicios que nuestra cómoda y ordenadora conciencia no ha sido capaz de cubrir. La narrativa de Borges toma para sí esta duda radical y se coloca, a través de sus temas, en la grieta abierta a partir de ella.

«Hay un concepto que es el corruptor y desatinador de los otros. No hablo del Mal, cuyo limitado imperio es la ética; hablo

del infinito. Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia (...). Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían (tal vez) para planear decorosamente ese libro. Inútil agregar que la vida me prohíbe esa esperanza, y aun ese adverbio» (p. 254, I). La obra de Borges se constituye en la ubicación del hombre frente a lo ilimitado; la mayor parte de sus escritos responden a este posicionamiento. Los temas de su literatura suponen una elección radical que, ineludiblemente, aboca a una lectura radical: son los temas del absoluto y del abismo, su constitución y, lo que en última instancia nos ofrece todo su sentido, su puesta en cuestión. De este modo, dar un repaso a los temas borgianos es hacer el inventario de las diversas formas de la infinitud: la eternidad --«estilo del deseo», «artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo»-- parece constituirse en muchas ocasiones en la forma más inmediata del infinito. El hombre frente a ella aparece en todo momento incapacitado para abarcarla, lo que precisamente provoca la (¿falaz?) imagen del tiempo construida por él. Por un lado, para Borges, «...esa visión de la sucesiva y ordenadora conciencia humana frente al momentáneo universo es efectivamente grandiosa» (pp. 200-201, I); pero también en otra página leemos: «Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician todos los minutos del tiempo y toda la variedad del espacio» (p. 364, I). «Un juego o una fatigada esperanza», «estilo del deseo», la eternidad surge primordialmente como artificio. Para el cristianismo, «el primer

segundo del tiempo coincide con el primer segundo de la creación (p. 366, I). Ahora bien, constantemente Borges alude a que estos hechos no son sino productos de nuestras limitaciones a la hora de concebir una eternidad anterior, del desarreglo entre nuestras herramientas cognoscitivas y los hechos que hemos de abordar; nuestra existencia, entonces, se encuentra presidida por el desajuste que nos provoca un mundo inaccesible, pero que innegablemente actúa sobre nosotros. Universo y tiempo muestran, pues, los límites de nuestra capacidad de ficción, ya olvidado «el Tiempo de la Ignorancia», aquel en el que los primeros poetas «ya dijeron todas las cosas, en el infinito lenguaje de los desiertos» (p. 587, I).

Borges, en su análisis de los «Avatares de la tortuga» (pp. 254-258, I), nos enseña a través de la segunda paradoja de Zenón (la de la carrera de Aquiles y la tortuga) los mecanismos e implicaciones del *regressus in infinitum*, y afirma: «El vertiginoso *regressus in infinitum* es acaso aplicable a todos los temas. A la estética: tal verso nos conmueve por tal motivo, tal motivo por tal otro motivo... Al problema del conocimiento: conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer... ¿Cómo juzgar esa dialéctica? ¿Es un legítimo instrumento de indagación o apenas una mala costumbre» (p. 258, I). Sea lo que sea, parece evidente que Borges la asumió de manera intachable: como una fascinante invitación a un descubrimiento que nos permita empezar a desmembrar ese concepto de infinitud al que la idea de *regressus* nos conduce, no extensión inabarcable de nuestro espacio sino

distancia infinita que nos separa del origen de nuestro conocimiento, magma borroso y falseado que durante tanto tiempo hemos pensado verdadero; invitación, por lo tanto, al desenmascaramiento de un ámbito perfectamente trazado por Borges en este párrafo inolvidable: «*El mayor hechicero* (escribe memorablemente Novalis) *sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?*» Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso» (p. 258, I). En otras páginas Borges ejemplificará lo anterior con el relato de la historia del poema que Coleridge, obedeciendo el dictado de un sueño, compuso, en el siglo XVIII, sobre un palacio construido por el emperador mogol Kubla Khan en el siglo XIII, palacio que a su vez fue construido a partir de un plano que este emperador había visto en un sueño. Todo ello, como expresa Borges, «magnífica hasta lo insondable la maravilla del sueño en que se engendró *Kubla Khan*. Si este hecho es verdadero, la historia del sueño de Coleridge es anterior en muchos siglos a Coleridge y no ha tocado aún a su fin» (p. 643, I). En «Las ruinas circulares», el autor plasmará esta idea en un cuento magistral que reduce la identidad al mero simulacro, que tal vez nos diga que nada importa que todo se destruya mientras sigamos soñando, pero que también nos encierra en nuestra propia soledad

sin límites, repetida como un eco a lo largo de los siglos o sueños sucesivos.

La escritura, la palabra, el lenguaje, constituye un aspecto sustancial de esa absoluta evidencia de precariedad que emana de todas las manifestaciones del hombre, aun teniendo en cuenta siempre que la más mínima de ellas prefigura el universo. En «La escritura del Dios» leemos:

Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato (pp. 597-598, I).

El lenguaje humano aparece así como sombra del divino, es potencialmente totalizador, pero sus posibilidades nunca alcanzan la revelación del infinito, se limitan a su simple mención. Dios, el Dios de los teólogos, nos recuerda el escritor argentino, «sabe de una vez (...) no solamente todos los hechos de este repleto mundo, sino los que tendrían su lugar si el más evanescente de ellos cambiara --los imposibles, también» (p. 211, I). La mirada del hombre debe entonces resignarse a su lenguaje, correlato ineludible de su limitación.

En «Del culto a los libros» (*Otras inquisiciones*, pp. 713-716) Borges traza un recorrido insuperable a través de diversos momentos de la historia del pensamiento (¿de la escritura?) mostrándonos diferentes consideraciones del diálogo del hombre

con el lenguaje, e insinuándonos el hecho de que ese diálogo forma parte de uno más amplio entablado por el hombre con Dios y con el mundo. Tras reflejar algunas ideas sobre el problema (opiniones de Homero, Platón, Pitágoras, Mallarmé...), pasa a narrar la sensación de asombro (recogida en sus *Confesiones*) que produjo a San Agustín el espectáculo de un hombre leyendo un libro en silencio, para, a partir de esto, exponer una tesis fascinante: la comunicación directa entre la escritura y el hombre supone para Borges el inicio de un proceso que, partiendo de la idea del libro como fin (y no como su instrumento), culmina en una más que posible calidad textual del universo que nos cobija. Idea que, para el autor, se encuentra latente en Flaubert y Mallarmé, en el cristianismo y la religión musulmana, en Henry James y James Joyce, en Bacon y Bloy. El hecho de que seamos «versículos o letras de un libro mágico» en el que el mundo está dictado y que es en sí mismo el mundo, transforma nuestra aproximación a él en una tarea poética: interpretar el mundo es leerlo; desentrañarlo supone escribirlo; quizá su clave no se encuentre en un lugar físico donde se oculta su fuente original sino en una palabra, frase o libro que guarda la cifra de su esencia, una palabra escrita en las rayas de un tigre o un libro perdido en los anaqueles de una biblioteca infinita.

Signos y objetos, lenguaje y mundo se convierten en nociones que se aproximan, todos son señales que apuntan a un misterio que no acaba de resolverse. A pesar de ser la prueba irrefutable de la separación, percibimos la necesidad de las palabras a la hora de establecer la comunicación con el universo esencial; pero

nunca dejamos de ser conscientes de nuestra eterna incapacidad, nuestras eternas limitaciones para articular ese lenguaje que lo haría posible. Hay que tratar de leer el mundo como los cabalistas leían la Biblia, ya que, como postula Leon Bloy, aquél tiene un carácter jeroglífico en todos los instantes y en todos los seres del mundo. Debemos intentar una escritura que transmita experiencias y no sonidos, destruir el lenguaje para purificarlo, quizá para hacerlo desaparecer; de ahí el proyecto de construir espacios ficticios que no remitan a otros ya conocidos, construir estructuras verbales que no aludan a nada fuera de ellas mismas, ámbitos fantásticos sólo sustentados en las propias palabras que los crean; el lenguaje se tensa y se espesa hasta dejar de ser un medio y convertirse en una realidad total que intenta aproximarse a los signos absolutos y cerrados que el mundo esparce ante nuestros ojos:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... (p. 521, I).

En cierto momento, Borges, recordando opiniones de otros autores, señala la hipótesis de que «el mundo externo es un lenguaje que hemos olvidado los hombres, o que deletreamos apenas...» (p. 720, I). Dentro de esta postura de asentimiento ante los signos infinitos del mundo, se asoma la visión del hombre como ser que presiente el universo y, una vez asumida su entidad textual, la sospecha de que tal vez en los mecanismos del lenguaje se encuentren enredadas aquellas estructuras verbales

que configurarían un lenguaje por fin capaz de plasmar la riqueza del mundo en una expresión única y definitiva. Borges nunca niega a aquél la intuición del infinito; ambos, universo e infinito, se caracterizan por su proclividad a manifestarse, y el verbo humano parece encarnar el medio y el ámbito donde tal aparición pudiera consumarse. No resulta extraña, entonces, la concepción borgiana de la historia universal como «historia de unas cuantas metáforas» (p. 636, I), o, más aún, como «la diversa entonación de algunas metáforas» (p. 638, I). La metáfora es un fenómeno que pertenece tanto al mundo como al lenguaje, «surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles», como expresa Borges citando a Aristóteles (p. 382, I); y es también el modo de insinuar las «secretas simpatías de los conceptos» (p. 384, I). La metáfora se inscribe en el proceso de diálogo del hombre (¿del lenguaje?) con el mundo; se concibe, por tanto, como un método de exploración más veraz, señalando un momento de acercamiento, un instante significativo en la historia de esta conversación, en la historia de nuestra contemplación del universo, acontecimientos ambos que tienen lugar, en todos los niveles del pensamiento, en los cauces del lenguaje. Como afirma Jaime Rest, para Borges «las polémicas filosóficas constituyen un mismo círculo vicioso que ha girado sin excepción en torno a las fabulaciones concebidas para enmascarar la realidad inescrutable con el rostro conocido del lenguaje»²⁷. En muchas ocasiones este autor ha referido el hecho de que todo pensamiento manifestado por el lenguaje entra de inmediato en el campo de la literatura fantástica; la distinción entre ciencia, metafísica, política y obra de ficción es sólo

producto de nuestra arbitrariedad a la hora de tranquilizar nuestro pensamiento con categorías y clasificaciones:

La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios (p. 708, I).

Pero siempre hemos de tener presente que la lucidez de Borges no permite dejarnos llevar por un anhelo excesivo, y así, inmediatamente escribe:

Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: «El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo» (p. 709, I).

Leer a Borges es participar de la trayectoria del péndulo; probablemente, estamos condenados a esa oscilación entre la sospecha ante las palabras y su necesidad, a un movimiento de acercamiento y alejamiento a través de un recorrido al que no sabemos dar sentido y en el que la metáfora transita vacilante, tentando oscuramente las zonas inciertas de la revelación. Tránsito expresado en estas palabras de Rest:

La transcripción plena del mundo en un texto está más allá de las posibilidades que nos brinda cualquier medio enunciativo; las palabras sólo pueden retener en sí una pura fantasmagoría. No obstante, el mensaje que resulta de esa transfiguración, si logra soslayar los equívocos de la supuesta verosimilitud, puede cargarse de un valor metafórico que de manera subrepticia y ambigua nos habla sobre los aspectos esenciales de la condición humana ³⁰.

¿Qué nos queda entonces? Como ya se ha insinuado más arriba, hemos de hundirnos en los innumerables discursos del instante, atarnos a esa irremediable «agonía del momento presente desintegrándose en el pasado» (p. 353, I). La literatura se reduce a un estado de atención ante lo que se nos está diciendo en todos los lugares y durante todos los instantes:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (p. 635, I).

La refutación del tiempo viene dada por su sucesividad, creación intelectual del hombre que a veces queda cuestionada por percepciones sensitivas y misteriosas que deniegan tal caracterización. La doctrina del *regressus*, por su parte, conduce a la conciencia de la infinitud del instante, a las infinitas formas que puede adoptar. En su comentario de «Wakefield», cuento escrito por Nathaniel Hawthorne, Borges cita para ilustrar este tema las palabras finales del relato: «En el desorden aparente de nuestro misterioso mundo, cada hombre está ajustado a un sistema con tan exquisito rigor --y los sistemas entre sí, y todos a todo-- que el individuo que se desvía un solo momento corre el terrible albur de perder para siempre su lugar. Corre el albur de ser, como Wakefield, el Paria del Universo» (p. 677, I). En «El jardín de los senderos que se bifurcan», Yu Tsun y Stephen Albert encarnan las incontables posibilidades de ser que encerramos a cada momento, hombres posibles abocados a la amistad o al crimen sin que nada pueda evitarse. El *regressus* supone, en última

instancia, la evidencia de lo cerca que estamos de *no ser*, de desvanecernos. La literatura es también portavoz de este vértigo:

¿Por qué nos inquieta que (...) las mil y una noches (estén incluidas) en el libro *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa; tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (p. 669, I).

En «La Biblioteca de Babel» nos encontramos encerrados en el ámbito de la escritura total, lo que nos reduce a nuestra condición de fantasmas; el universo se justifica, sí, pero también usurpa las dimensiones ilimitadas de la esperanza (p. 468, I); «El libro de arena» repite esta idea; «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» refleja la ocupación de nuestro mundo por otro creado por los hombres, pero no creo exagerado pensar que en última instancia el relato también nos permite preguntarnos por la realidad del nuestro; «Las ruinas circulares», por su parte, deja al final el poso de un eco infinito que nos interroga por el significado de nuestra propia identidad y que en algún momento nos alcanza; son magníficos ejemplos borgianos, y no los únicos, de los constantes precipicios cada vez más minúsculos que en ocasiones bordeamos, aunque seguramente no siempre nos damos cuenta.

La escritura de Borges se muestra a menudo como ilustración explícita de estos laberintos; la narración se convierte en

ejemplificación, supone poner un dedo en la llaga, descorrer tan sólo el telón de unos hechos:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (p. 429, I).

Borges opinaba que escribir es incurrir en una inevitable tautología; mejor, pues, resulta procurar una exposición lo más esencial y, por tanto, significativa posible (sirvan para ilustración de esto las aberraciones poéticas de Carlos Argentino Daneri en «El Aleph»). También señaló alguna vez que él escribía al dictado de los hechos que relataba. Así, en un principio, parece sencillo establecer el modo narrativo borgiano, sin voluntad de estilo y portador de significación en cuanto a que los temas elegidos la tienen. Los recursos que pone en juego son definidos por él en ocasiones --como la de la cita anterior-- como meras fórmulas carentes de trascendencia. Pero esto también forma parte en cierto modo de lo ficticio, constituye un guiño no inocente del escritor.

Una y otra vez, la lectura de los cuentos, ensayos y poemas borgianos nos lleva a un plano en el que prevalece una dimensión textual omnipresente. La historia universal como entonación de algunas metáforas, como libro sagrado, el mundo como escritura del Dios constituyen claros ejemplos de ello: si hemos de buscar en las palabras, en las obras que nos preceden, la verdad de nuestro más profundo ser, la sabiduría, dirigida hacia nosotros mismos, es formulable en términos tropológicos antes que

filosóficos, ya que los discursos de la filosofía, una vez desechada su presunción de veracidad en lo que exponen, pertenecen de igual modo antes a la imaginería literaria que a la imposible sistematización del pensamiento. Somos lo que decimos, lo que expresan las palabras que nos visitan, pero estas que reproducimos son mecanismos conformadores de imágenes, no partes de discursos que, por medio de la razón, vanidosamente pretenden aparecer como representaciones veraces de lo existente: puede deducirse, entonces, que la condición humana se sitúa más cerca de lo literario que de lo filosófico. Lo que decimos ya ha sido dicho, no sólo por otros hombres sino también, lo que es más importante, por el lenguaje indescifrable de lo real, lenguaje anterior a toda forma de lenguaje tal como somos capaces de concebirla; lo hemos olvidado tal vez, quizá lo recordamos vagamente. El componente analógico del mundo y del tiempo es, en Borges, una manifestación verbal que rescata, repitiéndolos, los hechos --las palabras-- del inevitable olvido. «Nuestro vivir (...) es una educación del olvido» (p. 218, I), confiesa Borges; y esta confesión comporta tanto una grandeza --la de la recuperación de mínimos y parciales acontecimientos-- como una precariedad --la de la ilimitada extensión de aquello que se nos escapa o que se nos escapó ya para siempre--. El lenguaje es nuestro instrumento esencial, pero ello no es nunca una negación de sus limitaciones: *«Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los*

siglos» (p. 544, I). En efecto, la figura de Homero en «El inmortal» refleja muy bien la figura del hombre asediado por el olvido y que tan sólo posee la desoladora herencia de las palabras.

El distanciamiento --indiscutible fórmula expresiva fundamental de la literatura de Borges-- ilustra a la perfección este doble plano del olvido:

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.*

Y la necesidad de escribir, de expresarnos:

*Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo,*

(«Arte poética»; p. 843, I)

El distanciamiento, por un lado, reduce los acontecimientos al territorio de las palabras [pero teniendo en cuenta que ello conlleva otorgar a las palabras una dimensión parangonable a la de la realidad: «Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán tal vez como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí» (p. 11, II)]. Dentro de este aspecto se incluyen, por supuesto, aquellas historias («El inmortal», «El jardín de los senderos que se bifurcan» y otras muchas) en las que se reproduce un texto, se enmarca el relato en un conjunto exclusivamente textual] o del recuerdo, cuyo legado no está sino en las palabras que lo enuncian; pero además, con Borges pasa a

significar la conciencia del olvido; los ejemplos son numerosos.

En «Examen de la obra de Herbert Quain» se lee:

Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido (p. 462, I).

«Funes el memorioso» comienza con estas palabras:

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)... (p. 485, I).

Por último, en las líneas iniciales de «El encuentro» se reitera este aspecto:

Sea lo que fuere, aquí va la historia, con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o mala literatura (p. 1039, I).

No obstante, es posible que ambos planteamientos, olvido y rescate verbal, constituyan representaciones esencialmente idénticas de esa dimensión textual referida que ocupa los terrenos que pisamos, que miramos, que expresamos a lo largo de los años; para el escritor, olvido y memoria en ocasiones no son más que fenómenos confeccionados por simples palabras. Así, en «La noche de los dones», cuento perteneciente a una etapa avanzada de su producción, Borges nos confiesa: «Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento» (p. 44, II).

Olvido y palabras, pérdida y rescate, la significación del distanciamiento en la obra de Jorge Luis Borges plasma perfectamente la imagen del hombre ante el mundo y su conocimiento rastreada durante este estudio, la pálida evidencia del lenguaje humano enfrentado a los signos del universo. Mas concluir que éste es el punto de llegada de la literatura de Borges supone ignorar el verdadero fin de trayecto, dejar de lado la paradoja fundamental que la literatura borgiana, tan pródiga en ellas, nos ofrece. Pequeñez del hombre, sí; sin embargo, será esta nuestra ínfima condición la que nos hará valedores de nosotros mismos; somos indispensablemente limitados porque entrar en contacto con lo absoluto resultaría insufrible, no lo soportaríamos: el Homero de «El inmortal», prisionero de sus actos irremediabilmente indiferentes, que «es todos los hombres (...). Lo cual es una manera fatigosa de decir que no soy»; el mundo enloquecedor de la Biblioteca y la lotería babilónicas, ámbito fantasmal de esperanzas robadas y azares caóticos; Funes el memorioso, que necesitaba un día entero para recordar un día, pero que estaba condenado a no pensar, porque «pensar es olvidar diferencias», a no dormir, «porque es distraerse del mundo», a enfrentarse con un presente «casi intolerable de tan rico y tan nítido»; la propia figura de Borges enfrentada al libro absoluto, «objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad»; Tzinacán, el compañero de prisión del jaguar que lee en los signos del tigre el lenguaje de Dios, «fórmula de catorce palabras casuales», el hombre que las descubre pero que proclama: «Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no

me acuerdo de Tzinacán». Todos estos casos ejemplifican magistralmente la necesidad, expresada por Borges, de ser necesariamente precarios, cabe el lamento:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (...) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (p. 771, I);

pero en sus relatos se expresa el irremediable fundamento de nuestra identidad, apoyado sobre la base de nuestra fugacidad, porque en el infinito y la totalidad se encuentran la locura, la amnesia, la disolución. Esta visión se proyecta en el modo en que Borges hace uso del lenguaje. Nuestra condición efímera es reflejo evidente de nuestro lenguaje, aspiramos, en cierta manera, a un lenguaje «que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos», mencionado en «El inmortal» (p. 539, I), al lenguaje de Tlön, simultáneo y absolutamente ligado a la contingencia --y por ello real y eterno--, pero debemos resignarnos al producido por la inteligencia, ese que nos acerca mínimamente a Dios porque para él el azar no existe, a pesar de su componente deformador: el lenguaje ha de ser alusivo, preciso, esencial. La infinitud extensiva del universo es rechazable; ya que éste es ilimitado en cualquiera de sus partes, el lenguaje también ha de plegarse sobre sí mismo a la hora de «aludir» tanto al mundo como a él mismo: Borges contempla el Aleph y lo último que nombra es la visión de la cara de Beatriz Viterbo; en «La parábola del

palacio», el poeta menciona la palabra capaz de usurpar a la realidad sus posesiones. Si somos dueños de una herramienta inagotablemente alusiva, ¿por qué acometer el absurdo intento de remedar la extensión del universo extendiendo las palabras hasta el desgaste? ¿Por qué si en dos líneas podemos «mencionar» las posibilidades innumerables del tiempo y de los hombres, el amor, el deseo, el desengaño de lo inalcanzable?

*Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.*

(«Le regret d'Héraclite»; p. 852, I)

¿Qué supone la ficción entonces? El vertido de palabras que tiene lugar en el relato construye poco a poco un campo total de significaciones que, en el plano más alto y evidente de sinceridad, se confiesa como expresión prefiguradora del silencio; argumento que sólo habla mientras ingenuamente pueda preguntarse si es posible otorgarse a sí mismo algún sentido. Mientras quede la duda, hablar será posible; pero en Borges, la lucidez siempre tiene una respuesta negativa para estas cuestiones. Tal vez sea en «La busca de Averroes» donde el autor de *El Aleph* mejor expresa la fructífera tarea inútil que encarna la escritura. Este cuento nos narra los problemas de Averroes, en su labor de comentario de la obra de Aristóteles, a la hora de enfrentarse a la traducción de las palabras *tragedia* y *comedia*. Ese día ha sido invitado a una cena y en ella, tras una breve conversación, se pasa a discutir el problema de dónde encuentra todo su valor la poesía. Averroes, con argumentos convincentes,

defiende la figura del poeta como descubridor, no como innovador, la fuerza de las antiguas imágenes --aquellas que acercan «el infinito lenguaje de los desiertos» (p. 587, I)--, y condena por vana la ambición de innovar. La reunión termina, Averroes vuelve a casa y al alba le es revelado oscuramente el sentido de las dos palabras. Poco después, cuando se está contemplando en el espejo, desaparece bruscamente. Hasta aquí la historia, pero a partir de este momento entra en juego el distanciamiento borgiano, que en este cuento produce significaciones admirables:

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota --y tras enumerar algunas posibilidades que había imaginado, continúa--, Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia y comedia*. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, "Averroes" desaparece.) (pp. 587-588, I).

Desgranar las implicaciones de este párrafo tal vez nos llevaría a empezar de nuevo, a repetir todo lo dicho hasta aquí y a escribir infinidad de palabras más. El distanciamiento aquí no aparece como una perspectiva alejada de la acción; por el contrario, supone la inmersión del autor en un plano imaginario sugerido por la narración y, al mismo tiempo, la elevación del personaje ficticio al nivel del ejecutor del relato. El juego distanciador constituye un juego de espejos nada gratuito,

Averroes desaparece ante un espejo que es el propio Borges escribiendo su historia, la escritura se convierte en un espejo que multiplica hasta lo infinito los hechos y las identidades. Jorge Luis Borges ha imaginado diversas historias donde se muestran estos laberintos, pero pienso que en ninguna como ésta ha llegado a significar tanto el propio acto de escribir el cuento que se nos relata. Porque en «La búsqueda de Averroes» es el propio ejercicio escritural, la «escritura», la que nos permite percibir, a través de su propia paradoja, la verdad de lo narrado y su puesta en cuestión, que nos lleva otra vez a la verdad de lo narrado, que a su vez siempre supone su puesta en cuestión, y así hasta lo infinito...

2.2. LA OBRA COMO RASTREO Y RESCATE

... muertes y renacimientos comprometen la forma entera de estos mundos verbales. Este cuestionamiento es otra forma de asedio; doblada en sí misma la novela es una espiral

Julio Ortega

Todo lo dicho hasta ahora incide en una visión de la literatura, de la gestación de la obra literaria, que se asume como búsqueda, como exploración que, escarbando en la grieta de nuestros poderes cognoscitivos, agrandada cada vez que nos declaramos capaces de suturarla, trata de lograr para sí la permanencia de su esfuerzo. Si he empezado hablando exclusivamente de Borges se debe a que considero que el análisis de su obra permite reflejar fácilmente una perspectiva más totalizante de esta problemática. Onetti, el García Márquez de *Cien años de soledad* y Roa Bastos en *Yo el Supremo* representan a su vez diversas tentativas de dar nueva forma a este escudriñamiento en las posibilidades de las palabras puestas al servicio de su figuración literaria. Dejando al margen, por el momento, el hecho evidente de las particularidades que cada uno de estos autores ofrece, sí hay una característica que une a estos tres autores y que, en cierta manera, los separa de Jorge Luis Borges. Señala Jaime Rest:

El hecho de que formamos parte de una realidad separada del entendimiento humano por un abismo sobre el cual jamás se podrá tender un puente definitivo (...) nos advierte de que a una gnoseología nominalista como la

que maneja Borges corresponde de manera casi inevitable una antropología (y quizá también una ética) de corte existencial ³⁹.

Ahora bien, la posible alienación producida por esta fractura de nuestro saber no provoca, en palabras del mismo crítico, una quiebra paralela en el ámbito vital de este autor:

En la posición de Borges, en cambio, prevalece el *homo ludens*, consciente de que el camino está cerrado pero dispuesto a solazarse con los posibles atajos, con las taumatúrgias del pensamiento, tan ilusorias como fascinantes ⁴⁰.

Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos, por su parte, muestran una actitud más desolada; en el caso del primero asomándose de manera más radical y dolorosa, sin permitir en ningún momento que la escritura se salga de la existencia dolorosa que ella misma subraya una y otra vez; en García Márquez y Roa Bastos se impone al final la disolución del espacio propuesto a lo largo de ambas novelas, con lo que el espacio novelesco se limita a dejar el poso de un vacío después de sus páginas.

En la introducción a este capítulo he intentado mostrar, sirviéndome de las consideraciones que respecto a este tema hace Northrop Frye, cómo la literatura, para lograr su plena configuración de entidad autónoma y autorreferencial y, con mayor hondura, para tratar de remedar el sueño totalizador de una mente infinita que contempla la pluralidad de un mundo que es capaz de dictar, debe dedicarse a recrear el tejido de estructuras y símbolos míticos que en todo momento fundamentan nuestra

identidad. Así pues, resulta prioritario para el escritor el que su literatura haya de hundirse en las profundidades de su propia escritura, tratando de conseguir el grado máximo de originalidad, según queda definido tal término por el propio Frye:

La real diferencia entre el poeta original y el poeta imitativo estriba en que el primero es imitativo de modo más profundo. La originalidad retorna a los orígenes de la literatura, así como el radicalismo retorna a sus raíces ⁴¹.

En este nivel la obra literaria se mueve en el territorio de lo genésico, no sólo al remitirse a mitos particulares del origen --como puede verse, por ejemplo, en *Cien años de soledad* más explícitamente-- sino más exactamente al hacerse patente en la narración ese momento absolutamente genesiaco que, previo a la ruptura catastrófica de la blancura silenciosa del papel, señala el ínfimo instante en que borrosamente el escritor vislumbra, antes de su mención, la infinita potencialidad de las palabras. Resulta evidente que *Cien años de soledad* se encuentra salpicada de mitos provenientes de culturas diversas, que Roa Bastos confronta a menudo en *Yo el Supremo* los hechos manifestados en la historia con aquellos que se desenvuelven en el ámbito de lo mítico; es indiscutible también que la incomodidad existencial del Brausen onettiano no surge de ninguna coyuntura particular y se hunde en sus raíces más arcanas. Pero, en profundidad, las relaciones entre mito y lenguaje que en su literatura perfilan estos escritores se manifiestan en un doble plano: en primer lugar, tenemos el conflicto del propio escritor, la condena asumida del hombre sustentado en el deseo y la necesidad de

conocer y que sólo encuentra a su disposición los vocablos con los que tendrá que dar cuenta de lo que lo amenaza; en segundo lugar, trasladado a la narración, este mito absoluto se hace conflicto argumental a partir de unos personajes que explicitan en la escritura la duplicación de esta problemática; en definitiva, la relación entre mito y lenguaje queda transfigurada por la conversión de este último en figura mítica: Brausen en Onetti, Melquíades en García Márquez y el Supremo en Roa Bastos constituyen encarnaciones vivientes del fracaso de todo *decir*, de su desaparición inminente en un silencio; personajes de un texto condenados a producir otros textos para aplazar la evidencia de lo que serán sus desenlaces.

No obstante, hasta aquí no hemos salido de los temas novelísticos: ¿qué condiciones concurren a la hora de lograr un alcance mítico en el relato? Italo Calvino señala que «la lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo que podamos añadir nosotros desde fuera» ⁴². De este modo, la consecución de un grado superior de orden mítico en el texto literario pasa por la creación de unas condiciones que hagan que la narración emita un mensaje unívoco y obsesivo que, en un sentido creo que generalizable, siempre habla de la impotencia del hombre. Los mitos en su estado más puro se ubican al lado de la religión, en un plano superior inalcanzable para el hombre; en él, los relatos que leemos provocan siempre en nosotros la visión de las fuerzas superiores, de un Dios o dioses que hacen de nuestra vida un camino mediatizado por sus designios, deseos o caprichos... La recreación de una estructura

mítica constituye, pues, la expresión de una acción fatal, de un fatalismo que adquiere en todo momento una entidad de fuerza ciega y absoluta, cuyos orígenes parecen venir de lugares remotos e inaccesibles. La escritura aparece entonces como un juego nada gratuito que evidencia machaconamente su asentimiento ante la irremediabilidad de ese algo externo que ejerce sobre ella, operando siempre a distancia, sin acceder a bajar hasta nosotros, su acción ineludible. ¿Dónde se encuentra en las obras que nos ocupan esa resolución fatídica? No sería desde luego cometer traición con el significado de las novelas y cuentos de Juan Carlos Onetti si habláramos de su carácter de ficciones tendentes a mostrar el lado más gris y desengañado de la existencia humana a todos sus niveles, acabando por construir una noción de ésta como encerrona vital en la que no existe el más mínimo resquicio que pudiera permitirnos la esperanza del escape; no se falsearía el sentido de *Cien años de soledad* si la definiéramos como novela que maneja los esquemas de un mundo mitificado que evoluciona en su tensión dialéctica frente a la irrupción de la historia; por último, no supone desvirtuar la significación de *Yo el Supremo* si se la analiza como obra que perfila los aspectos centrales de la figura de Gaspar Francia y de una época fundamental de la historia paraguaya. Sin embargo, en un plano que considero más esencial, estas obras se posan en el fondo común de un trabajo imaginativo que, al superar la contingencia humana que fractura nuestra identidad, logre perpetuar la realidad de un esfuerzo que, aunque hecho de letra impresa, busca otorgar para sí un sentido perdurable ante tanta disolución, tanta pérdida, tanto

desencuentro. Es por lo que, enfrente de las figuras desgarradas que se mueven por sus obras, contemplamos al tiempo al propio Onetti entregado a una solución verbal para los desencuentros que la vida nos ofrece; frente al mundo adánico de García Márquez en *Cien años de soledad*, mundo que quiere ser total y que refleja los vaivenes de un pueblo elevado hasta la categoría de civilización, nos topamos con el conflicto paralelo provocado por las implicaciones que conlleva la consecución de un lenguaje total y totalizante; ante el análisis de la historia de un dictador y un pueblo que tiene lugar en la obra capital de Roa Bastos, la novela propone el problema básico de construcción de una identidad y de un pasado, de un sentido en definitiva, a partir de una lucha descabellada con el propio lenguaje. Aquí es donde se encuentra la univocidad del mito en su tenso despliegue a lo largo y ancho de la escritura: en esta tarea explícita llevada a cabo por los tres de enfrentamiento y pugna con su propia labor, con las posibilidades de su propio lenguaje, del pobre lenguaje al que podemos acceder. Es en este punto donde toda la fatalidad del mito asoma: queriendo trascender el alcance de la ficción, hasta llegar a capacitarla para ordenar nuestra propia realidad, con la herramienta de un lenguaje cuya potencialidad se restringe a su aptitud para lo fantástico, la proyección aparental, el enmascaramiento, el simulacro. Lo mejor será ver primero cómo Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez trazan los espacios literarios en los que se llevan a cabo estos conflictos para a continuación detenernos

en las implicaciones y desenlaces que se establecen al final de la dialéctica instaurada.

En la propuesta de captar en la prosa de Juan Carlos Onetti una primera clave que condicione su escritura, de manera inmediata se nos manifiestan las sombras de un mundo que ya ha sido entendido, que no necesita más explicaciones, un mundo cuyo lenguaje nos depara la constatación, nunca el descubrimiento, de un entorno que se limita a subrayar la desesperanza, en el cual las palabras servirán tan sólo para significar el desencanto producto de la lucidez. Las obras de Onetti se desarrollan a través de una acción de madurez; por tanto, la perspectiva adulta, al enfrentarse a un ámbito en el que se revela continuamente la amenaza de la desintegración, conlleva una quiebra de la identidad. Si por un lado la contemplación del medio, desde unos ojos que ya han perdido la posibilidad juvenil de la fe en que algo perdure, provoca un «sesgo específico» en el relato que configura el tono narrativo, la ruptura de la identidad hará aparecer en la novelística onettiana ciertos temas tendentes a suturar las grietas abiertas por el ineludible alejamiento del yo, de una personalidad definida por las pérdidas irrecuperables y los malentendidos irresolubles: la locura como felicidad permanente, la búsqueda de «sentido» en la puesta en funcionamiento de la farsa ⁴³ y la invención como recompensa y vía de escape de una existencia amenazada por la presencia latente, siempre dispuesta a revelarse, del vacío, del

acabamiento definitivo, constituyen manifestaciones fundamentales del espacio vital ofrecido por Onetti a través de sus páginas. Según Hugo J. Verani, ello convierte su literatura en un extenso «ritual de rehacer el mundo a imagen de sueños irrealizados» ⁴⁴. Celebración en la que el lenguaje, la ficción eminentemente verbal que sustenta, es herramienta fundamental y también consciencia de la derrota, de nuestras carencias. Así, en una de sus primeras novelas, *Para esta noche*, Ossorio, el protagonista, al comparar su imagen con la de la niña que lo acompaña, afirma: «Esto que yo digo vivir y que ella no podía nombrar, que ella diría con sólo abrir los ojos, o sonreír, o con sólo esto de estar aquí dormida, abajo de mi cara que no contiene ni da ya más que palabras» ⁴⁵. Se constata de este modo el enfrentamiento de la madurez y la inocencia, de sus respectivos lenguajes. Para «decir» la vida, uno impone los signos de la mirada y las sonrisas, el otro se resigna a la pobre herencia de las palabras. El hombre aparece así como un ser enfrentado a la evidencia de la ruptura, de la separación; escribir, en los trabajos de Onetti, supone trasladar el lenguaje a ese espacio, en un primer momento con la confianza de que la creación de una realidad verbal autosuficiente es capaz de lograr una síntesis perdurable; finalmente, con la evidencia de que el lenguaje constituye un aspecto más de la naturaleza eminentemente transitoria y amenazada del hombre.

Se llega así a *La vida breve* y, sobre todo, a la aparición de Santa María, de la que hay que tener presente en todo momento su entidad de proyección interior y «radicalmente» emocional de un

individuo. Con esta novela y con la instauración verbal de la ciudad, Onetti comienza un proceso que logra llevar a cabo el objetivo básico, según él mismo, de toda narración: «Durar frente a un tema, hasta extraer de él la esencia única y exacta» ⁴⁶. Además por supuesto de los logros parciales de sus novelas, el éxito de esta intención onettiana queda inscrito, en un plano superior, en las páginas que van desde *La vida breve* hasta *Dejemos hablar al viento*, en cuanto que, detrás de los conflictos y padeceres que las obras sanmarianas de Juan Carlos Onetti reflejan, se oculta el problema del enfrentamiento del escritor con sus propias creaciones, las implicaciones de la implantación de un territorio imaginario conseguido a partir de una consideración de la novela como «estructura autorreflexiva» ⁴⁷, que, por lo tanto, no deja de ceñirse a menudo a su condición lingüística. Sin embargo, Onetti sabe perfectamente manejar esto para que el juego estético planteado no se limite al aspecto lúdico ni reste un ápice de gravedad a las conclusiones que pretende transmitir.

Con *La vida breve* entramos en el ámbito de la multiplicidad, utilizada como antídoto ante la predecible quiebra total de la existencia. El manejo de la idea de vacío, la presencia subyacente de la «nada» en Onetti resultan significativos para empezar a introducirnos en su mundo narrativo. Las despersonalizaciones de los personajes, el «dejar de ser» que anhela, por ejemplo, Brausen, parten de su situación alienada, de su condición de seres agredidos por el entorno. Se vislumbra un gesto radicalmente vital a la hora de asumir la tarea de la

anulación de la identidad; se pretende «dejar de ser para esquivar el mundo, para ser mentira»; la falacia se presenta en un principio como medio que trasciende la realidad encanallada; porque, para el autor de *La vida breve*, la única «verdad» es aquella que nos conduce al desarraigo, sólo cobijándonos en la ficción, en la farsa, en la mentira, parece posible subsistir: el desprendimiento, por tanto, tiene en Onetti un valor de negación radical de la realidad. Escribir es ser dueño de la mentira original; *La vida breve* nos sitúa en un plano de la existencia concebida como una cadena en la que cada eslabón no es sino una vida breve vivida de manera irremediable en el presente, eterno presente que para los seres creados, como afirma Luis Harss, «es el tiempo de la mente que los nutre» ⁴⁰; lo que constituye un primer aspecto del diálogo del autor con sus ficciones señalado más arriba. Puede llegarse también, pues, en Onetti a una concepción de la obra como un juego de espejos en el que se entabla un diálogo entre los lados opuestos, entre el escritor y sus evocaciones.

Por otra parte, la «incomodidad» existencial padecida por los seres onettianos se nos muestra, en *La vida breve*, desvinculada de cualquier motivación coyuntural:

Más allá de mi padre y mi abuelo desconocido, hasta el inimaginable principio detrás de mi lomo, atravesando terrores y las breves formas de la esperanza, sangres y placentas; yo aquí muerto, cúspide momentánea y última de una teoría de Bráusenés muertos, de talones, nalgas y hombros impasibles, aplastados, endureciéndose, prólogos impersonales de la carroña y, no obstante, Bráusenés, Elevado por todos ellos --sin generosidad, sin odio, sin propósito-- hasta el nivel de la tierra para esto, para nada, para ensayar mi muerte y observarle, discreto, la cara (p. 522).

La soledad, la desesperanza, el desamparo a que se nos obliga son transportados a un plano mítico, sin tiempo, que retrocede al génesis, lo que los convierte en manifestaciones atávicas de lo humano. Ante esto, declara el protagonista de la novela, «toda la ciencia del vivir (...) está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser simplemente, cada minuto» (p. 647). La desgracia instalada en nosotros ya casi antes del tiempo y la existencia concebida como el acomodo al ritmo que nos dictan las voces omnipresentes de lo sórdido configuran el radical escepticismo de Onetti; no resulta extraña esta desquiciante necesidad de creer en los refugios que la invención, o el embuste, nos ofrece; porque los seres creados por el autor están condenados a expresar tan sólo su «creencia en las vidas breves y los adioses, en el vigor hediondo de las apostasías», tal y como se proclama en *Juntacadáveres* (p. 974). Esta confesión establece un perfil esencialmente humano, pero asimismo un juego estético de significaciones referido a la propia literatura, a dos de sus obras anteriores ⁴⁹. La superación de esta atmósfera acechante se lleva a cabo a partir de procesos desrealizadores que permiten a los personajes encarnarse en seres posibles: disolución y resurrección se convierten en fuerzas interdependientes de un transcurso expresado como ficción, como proceso marcadamente imaginativo. Cuando Brausen consigue sentirse acabado, señala: «Ahora sí se acabó, tan definitivamente como si fuera un sueño soñado por otro» (p. 657). Se concede la posibilidad de que la condena de

vivir pueda ser reparada, pero una solución, de tintes falaces y farsescos, encerrada en territorios inventados nos llena de provisionalidad, hace que la vida aparezca «convertida en una fabulosa mascarada y detrás de la máscara o disfraz no hay nada: sólo la multiplicidad y los desdoblamientos del ser, la representación de un papel tras otro» ⁵⁰. La necesidad del simulacro y el rasgo evidente de *La vida breve* como novela que se escribe desde dentro (no sólo desde Brausen sino también aludiendo de forma latente a la participación de Onetti) convierten el mundo de la narración en un inmenso teatro en el que los actos son representados, no cometidos, y representar conlleva, dentro de la evidente provisionalidad de cada gesto, la desaparición de la trascendencia en todas y cada una de las parcelas vitales que sustentamos; importa la decisión de ejecutar el papel, pero una vez comenzado el juego todo tiene el mismo valor, el de una escenografía construida con propósitos de salvación. Owen, el inglés, lo expresa magníficamente al final de la novela:

Brindo por el salón de una peluquería, con un solo sillón, un mulato, un espejo picado. Por una hora de la siesta y por mí sudando en la sombra, ojeando revistas. No conozco, en este momento, un recuerdo más importante (p. 710).

Por lo tanto, una vez estructurado en sus perfiles esenciales el juego grave ideado por Onetti, empezamos ya a vislumbrar los primeros indicios de transitoriedad en la solución adoptada.

El final de la obra nos hace entrever una prolongación potencialmente infinita del simulacro y la farsa, de nuestra condición de máscaras por la necesidad de sobrevivir en un mundo

de procesos cambiantes. Pero, en una escala más esencial, importa resaltar la significación del hecho de eliminar la duplicidad del conjunto narrador-ficción en la construcción de la obra literaria, el traslado de la peripecia al propio ámbito de la narración ⁵¹; porque ello hace que, lográndose un alcance mítico en un primer nivel en cuanto a la expresión del hombre asediado por la grisura de la existencia, Onetti consigue reflejar, como conflicto argumental, el componente verbal de lo mítico a través de la proyección de un espacio fantástico implantado como escritura. Así, por ejemplo, Rulfo recrea el componente mítico en un territorio, Comala, en el que se dan cita numerosas fuerzas arcanas; García Márquez, por su parte, construye asimismo un ámbito similar, Macondo, pero al final lo reduce a una dimensión textual que nos acerca la noción de lo mítico como expresión humana de base, o correlato, verbal; Onetti, sin embargo, va más allá, Santa María nace como necesidad expresiva que traspase los límites que nos impone el hecho de formar parte de nuestras vidas, surge como parangón lingüístico que, al lograr estructurarse, parece reconciliarnos con todas aquellas pérdidas que configuran la imagen del hombre; lo importante, en primer término, es que Juan Carlos Onetti no lo recrea, como Rulfo, en un terreno inventado en el que se sitúa al lector desde la primera página de la obra, ni, como en el caso de García Márquez, lo reduce a la realidad del lenguaje a través de un recurso estructural que aparece oscuramente a lo largo de la obra con implicaciones difusas y que finalmente se manifiesta con un estallido postrero pleno de significación que nos hace

reinterpretar lo leído, sino que asume estos contenidos convirtiéndolos en el propio desarrollo argumental, formula literariamente las posibles consecuencias que se derivan de la transfiguración de la escritura en un conjunto estructural de calidad mítica, o viceversa, problematiza la tensión sobre la que reposa la relación entre ambos; lo fundamental, en segundo término, es la fatal condición de la creación como expresión humana, con lo cual la ficción se erige en proyección de nuestro infierno, idea que todavía no se muestra en *La vida breve* pero que empezará a marcar su recorrido ineluctable a partir de ella, en las obras siguientes, aquellas en las que el diálogo del autor con sus seres imaginados, con las imágenes de los espejos instalados, con el sentido de su propia labor en definitiva, se hará más patente.

La ciudad imaginaria de Onetti nace, pues, con unas implicaciones muy claras que se derivan del «contar». Surge de inmediato la significación de Santa María como conjunto estructurador de una visión letárgica, absolutamente quieta y por ello fatal, de las semblanzas del hombre. Pero sobre todo llega a convertirse en una perspectiva desde la que se relata; por ello, empieza a «decirse» con un tono verbal imposible de eludir, ajeno, distanciado, con posos de desencanto que son reflejos, sombras, fognazos del verbo que arranca de las sucesivas mentes inventoras. El distanciamiento y el punto de vista (colectivo, conjetural, lleno de desmentidos) pasan a manifestar la expresión narrativa de la irremediabilidad del clima que impregna las

ficciones de Onetti. En *Para una tumba sin nombre*, la acción, al tomar la forma de un ejercicio estético-emocional sobre algo finito (un hecho cualquiera, sin más), nos coloca en un plano en el que la asimilación de vivencias es radicalmente imposible, sólo puede aspirarse a su contemplación; cualquier tipo de enriquecimiento individual es negado, se parte con una actitud vital y se acaba con la misma. ¿Qué queda entonces? Nada, un proceso de círculos concéntricos incapaz de salir de sí mismo: proceso que se convierte en imagen de todo un mundo (casi me atrevería a decir de toda una labor artística) y de sus seres, atrapados en las rejas de su propia, consciente y desgarradoramente lúcida postura vivencial. ¿Hay algún sentido en el relato de la historia de Rita y el chivo? Sí:

Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas (pp. 1045-1046).

Así, el «narrar» soporta el valor de triunfo al conseguirse la conversión de un suceso en escritura. Ahora bien, la transformación en «relato» evidencia de manera diáfana la imposibilidad de incorporarse al entorno; la narración se convierte, por tanto, en sordera, en cárcel, en la intuición de la inminente llegada del enmudecimiento: cuando ya no quede nada que contar y nos veamos frente al mundo que continuamente ha sido negado, percibiremos entonces la absoluta soledad que nos embarga, que probablemente siempre estuvo allí, esperando en el

páramo descorazonador que Onetti construirá al final de su novelística.

De la misma forma, *Cien años de soledad* también culmina en muchos aspectos una labor que parece estar dominada por el espectro de la formulación, del manejo, del establecimiento, en suma, de un espacio novelesco que permita expresar la tensión extendida a través de la conversión de la historia en relato, en texto que acaba configurándose como una realidad (una estructura) exclusivamente verbal y autosuficiente. Palencia-Roth acierta al iniciar su estudio de la obra del escritor colombiano introduciéndonos en algunos aspectos fundamentales de lo que él llama «la conciencia mítica»; lo que le sirve para, bajo tal noción, reflejar algunos de los rasgos básicos de su obra ⁵². El resultado de este fenómeno en la obra capital de García Márquez se traduce en un afán totalizante, en un intento de lograr que la narración se despeje de anécdotas y accidentes. Vargas Llosa define este proceso como el modo en que «la estructura refleja la gran ambición de la materia: describir una realidad hasta agotarla, ser su propio principio y su fin» ⁵³. El incesto, la revolución, el amor, el deseo, la identidad, la locura, el destino, etcétera, sometidos a un desarrollo cíclico, tanto en cuanto núcleos temáticos como en cuanto factores estructurales del relato, consiguen ser en *Cien años de soledad* firmes soportes de una visión mítica del universo narrado; la clave final de la obra, que nos lleva a la consciencia de la entidad lingüística de

lo leído, supone un asentimiento ante el lenguaje: la confesión de que, enfrentado a un proceso de elaboración mítica de lo real, el escritor ha de dejar la realidad a un lado y encarnar el mito en el lenguaje, en el mismo relato, en la estructura novelística enfrentada a su propio espejo... Los mitos particulares, para Palencia-Roth, «son, en la conciencia mítica, "instrumentos de comprensión"» ⁵⁴; es evidente también que «la *conciencia mítica* es, como cualquier sistema filosófico, un teoría de la realidad; pero, a diferencia de la mayoría de éstos, es una teoría *vivida, experimentada* por mucha gente, acaso por culturas enteras» ⁵⁵; García Márquez logra trasvasar a la narración con gran destreza esta concepción del mito como forma de ordenación de la realidad, al conseguir que la novela se ordene por la lógica de la imagen; la centralidad y recurrencia de la imagen constituye una perfecta forma expresiva para el componente cíclico y totalizador del espacio y el tiempo de la novela. La primera frase de la obra nos sitúa ya en un presente único y absoluto en el que origen y fin coexisten; su aparición reiterada a lo largo de la escritura incide aún más en esta pretensión de diluir el tiempo en la inmensa amplitud del instante.

La realidad en *Cien años de soledad* se enmarca en un espacio que tiende a invertir los elementos plausibles de lo real respecto a los hechos potencialmente infinitos de lo posible, consumando una visión mítica que permite mostrar el hielo, el imán, el mundo en forma de esfera, como acontecimientos fabulosos, mientras se nos relatan con un impávido tono narrativo rayano en la alucinación ascenciones celestes, fantasmas de

muestran muertos que vuelven al mundo por no poder aguantar la soledad de la muerte, ámbitos de tiempo suspendido... Macondo constituye de esta manera la representación de un territorio absoluto donde caben todas las evidencias de lo presente y todas las intuiciones de lo posible. La imagen se convierte, por tanto, a través de la recurrencia, de la repetición, de la hipérbole, de su capacidad expansiva en unas ocasiones y de su concentración en otras, de la fuerza que encierra en suma, en el instrumento ordenador, como ya he dicho, de la configuración mítica que posee la novela; sin embargo, la base verbal de la imagen hace que, en primera instancia, la idea del mito como forma de conocimiento *vivida, epidérmica*, no pueda sustraerse de la noción del mito como forma que necesita de la expresión; del mismo modo que, en *Cien años de soledad*, la estructuración del tiempo y el espacio como absolutos a través de la narración tampoco puede sustraerse a la minoración final de todo evento a la realidad de unos pergaminos en los que los acontecimientos ya fueron relatados, consumándose así una reducción espacial y una expresión omnimoda del tiempo mucho más radicales. Así pues, el carácter esencialista de la realidad ficticia del que habla Vargas Llosa, que hace que «fatalismo, pesimismo (...) [sean] rasgos objetivos de una realidad donde la "historia" no existe, donde nada ni nadie puede escapar a ciertas leyes inmutables, que regulan implacablemente la vida y la muerte» ⁵⁶, se encuentra su cifra en una manifestación escritural que, finalmente, instaura la única realidad de la novela.

El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo ⁵⁷.

«El mundo de Macondo prehistórico y prelingüístico (...) es --señala Palencia-Roth-- perfecto, entero, monístico y, por lo tanto, estático. Esta condición no perdura, ni en el Génesis ni en *Cien años de soledad*; ya que el lenguaje, en el sentido mítico-religioso de la "palabra", del *logos*, indica no solamente los comienzos del universo, sino también los principios del conocimiento racional»⁵⁰; de la ruptura en definitiva. De la misma manera, el final de *Cien años de soledad* se erige en reflejo consciente del distanciamiento genésico que implanta el lenguaje al manifestarse, al dar fe de su existencia. Rastrear esta característica de *Cien años de soledad* es seguir la huella de los pergaminos de Melquíades a lo largo de la obra, merodear en torno a la «metáfora» que encierran.

La figura de Melquíades en la novela tiene al comienzo un valor de iniciador; un descubridor del que el propio Palencia-Roth afirma que, con los inventos traídos al pueblo, provoca que Macondo entre «en la discordia de la historia»⁵¹. De esta forma, la llegada de Melquíades hace que José Arcadio Buendía abandone su papel de «patriarca de la aldea» para ser absorbido por las quimeras que concibe a partir de las novedades que el gitano le trae:

Aquello le pareció a la vez tan sencillo y prodigioso, que de la noche a la mañana perdió todo interés en las investigaciones de alquimia; sufrió una nueva crisis de mal humor, no volvió a comer en forma regular y se pasaba el día dando vueltas por la casa. «En el mundo están ocurriendo cosas increíbles», le decía a Úrsula. «Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como burros.» Quienes lo conocían desde los tiempos de la fundación de Macondo se asombraban de cuánto había cambiado bajo la influencia de Melquíades (p. 15).

Los inventos suponen un elemento desestabilizador. En efecto, para el mundo «intacto» de Macondo, la introducción del imán, del catalejo, de la lupa, de los mapas y cartas de navegación, de la dentadura postiza y del hielo, conlleva la toma de conciencia de un espacio exterior, de la existencia de otra parte. Es la primera ruptura que, ya desde la página inicial, aparece en la novela. Más adelante, leemos cómo Melquíades vuelve de la muerte y remedia la enfermedad del olvido. Se instala en la casa y comienza la redacción de los manuscritos, de cuya lectura se nos dice: «Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas» (p. 68). Del mismo modo que, muchas páginas después, leemos: «Aureliano Segundo se dio a la tarea de descifrar los manuscritos. Fue imposible. Las letras parecían ropa puesta a secar en un alambre, y se asemejaban más a la escritura musical que a la literaria» (p. 161). La proximidad del lenguaje del manuscrito con la música --lenguaje de lenguajes-- muestra un primer rasgo de escritura total. Cuando Melquíades termina de escribir y ve próxima su muerte, confiesa: «He alcanzado la inmortalidad» (p. 68). Poco después muere e inmediatamente comienza a deambular por la casa como presencia fantasmal.

Según avanzamos por la novela nos damos cuenta de que los pergaminos tienen la capacidad de anular al tiempo, de negar su

transcurso en la habitación donde se guardarán a lo largo de toda la narración:

Nadie había vuelto a entrar al cuarto desde que sacaron el cadáver de Melquiades y pusieron en la puerta el candado cuyas piezas se soldaron con la herrumbre. Pero cuando Aureliano Segundo abrió las ventanas entró una luz familiar que parecía acostumbrada a iluminar el cuarto todos los días, y no había el menor rastro de polvo o telaraña, sino que todo estaba barrido y limpio, mejor barrido y más limpio que el día del entierro, y la tinta no se había secado en el tintero ni el óxido había alterado el brillo de los metales, ni se había extinguido el rescoldo del atañor donde José Arcadio Buendía vaporizó el mercurio (p. 160).

Aureliano Segundo, José Arcadio Segundo y Aureliano Babilonia serán los tres personajes que se dedicarán a la interpretación del manuscrito. Cuando el segundo comienza a iniciar al tercero en el estudio de los manuscritos, se lee:

En el cuartito apartado, adonde nunca llegó el viento árido, ni el polvo ni el calor, ambos recordaban la visión atávica de un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba del mundo a espaldas de la ventana, muchos años antes de que ellos nacieran. Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada (p.296).

Vemos, pues, cómo en *Cien años de soledad* la ficción, concebida sobre la base de un afán de absoluto, implanta un ámbito de eternidad; vemos también cómo la «locura» aparece como el único medio de percibir esa realidad sin tiempo, total, creada por Melquiades. Ante los procesos lineales y cronológicos de lo racional, la escritura y la locura suponen inicialmente la instauración y percepción respectivas de un marco total y por tanto unívoco en su pluralidad. La unidad esencial de la obra de Melquiades está, a estas alturas, en su condición inextricable,

cerrada. Si este carácter oculto otorga un rasgo de expresión original a la escritura que llega a alterar el ámbito de lo real, hemos de ver más adelante las consecuencias que conlleva el desciframiento de lo escrito, los efectos que provoca su «lectura»; en definitiva, la inmersión del texto total de Melquíades en las categorías lineales y cronológicas desde las que será descifrado.

¿Puede establecerse una problemática similar respecto a *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos? ¿Es posible señalar en la novela un proceso de discusión con el propio espacio novelesco, con las designaciones que en él son convocadas, que opere sobre la narración tratando de despejar la incógnita de hasta dónde puede encarnarse nuestra personalidad, la realidad de nuestro pasado, de nuestros hechos, en las regiones lingüísticas que la literatura funda? Sin lugar a dudas, más que en ninguna otra de las ficciones vistas hasta ahora, *Yo el Supremo* hace de la escritura una labor de creación de un espacio en el que toda filiación del ser a una identidad que permita el reconocimiento queda absorbida por la entidad absolutamente textual de la novela. El propio uso de la figura del Compilador como medio estructurador del argumento novelístico plantea una primera interrogante, previa incluso al mismo relato: ¿quién escribe la novela? La respuesta es evidente: los textos, las voces casi sin origen que oímos en las páginas; *Yo el Supremo* se convierte en una «compilación de escrituras», en un texto productor de otros

textos, en un conjunto de actos escriturales --acto de dictar, acto de anotar, de leer e interpretar, de confrontar las escrituras que se asoman a la obra--, en un discurso polifónico en el que la multiplicidad textual amplía hasta la extenuación del propio lenguaje esa duplicidad de la personalidad del Supremo (el YO/EL) que reposa en el *cuaderno privado* por un lado, y en la *circular perpetua*, por otro; haciendo que esa esquizofrenia del lenguaje quede finalmente traspasada por el aluvión ciclónico de palabras que se despliega sorbiendo cualquier atisbo de fuerza humana ejecutora; es, muy al contrario, el propio lenguaje el que ejecuta al hombre, el que lo difama o condena, el que jamás lo redime.

Es precisamente un texto, el pasquín catedralicio, lo que abre la narración, y, a cierto nivel, ésta discurre en el desentrañamiento del escrito, a través de lo que el protagonista denomina como «ciencia escritural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración de los signos» (p. 160), de las marcas que permitan llevar a su autor:

Comprendes ahora por qué mi letra cambia según los ángulos del cuadrante. Según la disposición del ánimo. Según el curso de los vientos, de los acontecimientos. Sobre todo cuando debo descubrir, perseguir, penar la traición. ¡Sí, Excelencia! Con toda claridad comprendo ahora sus inclitas palabras. Lo que quiero que comprendas, inclito amanuense, es tu obligación de descubrir al autor del anónimo. ¿Dónde está el pasquín? Ahí lo tiene bajo su mano, Señor. Tómalo. Estúdialo de acuerdo con la cosmografía letraria que te acabo de enseñar. Podrás saber exactamente a qué hora del día o de la noche fue emborronado ese papel. Coge la lupa. Rastrea los rastros (p. 164).

Tarea finalmente imposible que parece evidenciar la inaptitud del hombre a la hora de posar sus huellas en el lenguaje, ya que es

él mismo el que nos acecha y nos amenaza hasta hacernos desaparecer: es el propio discurso el que al principio de *Yo el Supremo* proclama, por medio del pasquín, la muerte del dictador. Este edicto anónimo abre el relato y provoca inmediatamente la redacción de la *circular perpetua*, parte de la novela que se alarga por un recorrido a través de la significación de la propia figura del Supremo en la historia del Paraguay; se constituye fundamentalmente como un acto de memoria, y, así concebida, ya empieza a sustentar implicaciones: «La memoria no recuerda el miedo. Se ha transformado en miedo ella misma» (p. 95). El hecho de recordar conlleva desde el principio un sentimiento de amenaza, de peligro, que se intenta conjurar. La rememoración, por tanto, abandona de inmediato los senderos de lo histórico, sujetos a la dimensión cronológica; el tiempo de la historia queda cuestionado ya en las fases iniciales de la obra:

¿De qué fecha es el oficio? Del 21 de octubre de 1840, Excelencia, Aprende Patifio; He aquí un paraguayo que se adelanta a los acontecimientos, Mete su oficio por el ojo de la cerradura de un mes no llegado. Salta por encima de los embarullamientos del tiempo (p. 105),

Tal vez sea el propio Roa Bastos quien se esconde tras la figura del paraguayo que con tanta certeza adelanta la fecha de la muerte del Supremo. Esta fecha, posterior en un día a la muerte del dictador, hace patente la perspectiva desde la que la novela se ejecuta. La obra se va a poblar de anacronismos, de acontecimientos que anticipan el futuro, desmienten el pasado o, mejor, borran ambas categorías del tiempo para introducir la visión totalizante de un presente expuesto como tejido de

entrecruzamiento textual: la historia del Supremo, reducida a simple expresión coral de voces dispersas, se configura a partir de una dicción absoluta que, disponiendo de la totalidad de lo que se va a narrar, construye un relato que, antes que avanzar, serpentea por el tiempo, tanto de los sucesos relatados como del propio relato, hasta extender en todo su recorrido una estructuración de base mítica que va, como en el caso de *Cien años de soledad* y la literatura de Juan Carlos Onetti, desde la manifestación mítica de sucesos particulares que se dan en la novela hasta el mito totalizador de la obra literaria como muestrario de las sombras con que todo decir nos envuelve. Así, a poco de comenzar la novela, contemplamos la condición de cadáver parlante del protagonista, nos vamos dando cuenta de que toda su entidad queda reducida a su condición de voz que presenta la historia desde la muerte:

Congresos, Paradas militares, Procesiones, Representaciones, Torneos caballerescos, Desfiles, Mojigangas de negros e indios, Funciones patronales, Exequias dobles, Triples funerales, Conspiraciones, muchas. Ejecuciones, muy pocas, Apoteosis, Resurrecciones, Lapidaciones, Júbilos multitudinarios, Congoja colectiva (sólo después de mi muerte) (p. 393).

De la misma forma que la muerte no detiene los discursos, el nacimiento del Supremo constituye asimismo un acto mental fuera de toda genealogía:

La única maternidad seria es la del hombre. La única maternidad real y posible. Yo he podido ser concebido sin mujer por la sola fuerza de mi pensamiento. ¿No me atribuyen dos madres, un padre falso, cuatro falsos hermanos, dos fechas de nacimiento, todo lo cual no prueba acaso ciertamente la falsedad del infundio? Yo no tengo familia; si de verdad he nacido, lo que está aún por probarse, puesto que no puede morir sino lo que ha nacido. Yo he nacido de mí y Yo solo me he hecho Doble. (*Nota de El Supremo*) (p. 250).

Con una muerte que no detiene nada y con un nacimiento inubicable, el origen y el fin quedan por completo disueltos: «En mi tiempo sin tiempo», como afirma el dictador (p. 179), tan sólo va a quedar ya una anatomía, una edad de letra impresa que lucha por extenderse, concentrarse, en el tiempo instantáneo del discurso; momento fugaz, eternamente renovable, y al mismo tiempo evanescente: «Dentro de poco no quedará más que esta mano tiranosauria, que continuará escribiendo, escribiendo, escribiendo, aun fósil, una escritura fósil. Vuelan sus escamas. Se despelleja. Sigue escribiendo» (p. 237). *Yo el Supremo* se configura como un intento de dotar de sentido a esa figura precaria que el hombre encarna. Gaspar Francia rastrea obsesivamente su vida en busca de la autoafirmación de su papel, del valor de los actos cometidos; anhela borrar las fronteras del tiempo y hacer de su identidad un lugar sin principio donde ni siquiera la muerte pueda detener su entrada en aquellas regiones donde nunca desaparecemos: desea, por tanto, perdurar, llevar a cabo lo imposible. Y, de nuevo, nos encontramos con esa solución fatal en la que el afán quimérico de lo absoluto se echa en brazos del lenguaje, de la escritura, tomando consciencia inmediatamente de que la solución adoptada, la elección de las palabras como medio de exploración, es, al mismo tiempo, irremediable e impotente, un camino agónico repleto de quiebras y vacíos:

Las formas desaparecen, las palabras quedan, para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada, Ninguna historia que valga la pena ser contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se

comunican entre ellos, sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico. Sin fundamento. Ninguna relación con la vida. ¿Sabes tú, Patifio, lo que es la vida, lo que es la muerte? No; no lo sabes. Nadie lo sabe. No se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere. No se sabrá jamás. Además, sería inútil saberlo, admitido que es inútil lo imposible. Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar, su lugar, su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. ¿Pero existe lo que no hay? (p. 102).

Una labor lingüística que ya desde los instantes iniciales del argumento queda tan rotundamente desmentida por ella misma coloca en el propio relato una maldición ineludible. De nuevo nos encontramos con esa inutilidad de lo que no se puede dejar de hacer, que hemos visto en todos y cada uno de los autores analizados hasta ahora. Otra vez nos topamos con la evidencia insuperable de un lenguaje arbitrario, y por ello adulterado, unido de forma indisoluble a las carencias de la visión humana, que ha sido incapaz de abandonarse a un vocabulario donde el lenguaje pueda hablar por sí mismo y no tener que ceñirse a esa condición de herramienta oxidada a través de la cual falseamos los hechos con representaciones cortadas a nuestra pobre medida. Así, en ese camino que emprende el Supremo de hacerse perdurable en el ámbito compartido por la historia y la identidad individual, a lo largo de las líneas de la *circular perpetua* y el *cuaderno privado* respectivamente, la manipulación de la realidad que, en su condición más esencial, lleva a cabo el lenguaje culmina en la manipulación que en la novela el lenguaje hace consigo mismo. Las palabras del Supremo son puestas en cuestión por otras versiones, como las del corrector (pp. 206,

209, 212) o las fuentes y documentos históricos que el compilador introduce en la novela. La narración se convierte en discusión de sí misma, consiguiendo que la propia trama estructural de la obra se muestre como un reflejo de la conciencia lúcida del Supremo en cuanto a su desprecio por las posibilidades de penetración en la verdad esencial de los sucesos que el lenguaje ofrece:

¿Podrías inventar un lenguaje en el que el signo sea idéntico al objeto? Inclusive los más abstractos e indeterminados. El infinito. Un perfume. Un sueño. Lo Absoluto. ¿Podrías lograr que todo esto se transmita a la velocidad de la luz? No; no puedes. No podemos (p. 159).

La quimera que se sitúa en las raíces de este proceso provoca entonces la certidumbre de que la realidad de nuestro ser no irá más allá de la verdad de las máscaras, de que alcanzaremos tan sólo una identidad impuesta por el simulacro del lenguaje, de que habremos de conformarnos con la mentira que las palabras usen para definirnos:

Del Poder Absoluto no pueden hacerse historias. Si se pudiera, El Supremo estaría de más; En la literatura y en la realidad. ¿Quién escribirá esos libros? Gente ignorante como tú. Escribe de profesión. Embusteros fariseos. Imbéciles compiladores de escritos no menos imbéciles. Las palabras de mando, de autoridad, palabras por encima de las palabras, serán transformadas en palabras de astucia, de mentira. Palabras por debajo de las palabras. Si a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene uno que ponerse en su lugar; Tiene que *ser* ese alguien. Únicamente el semejante puede escribir sobre el semejante. Únicamente los muertos podrían escribir sobre los muertos. Pero los muertos son muy débiles. ¿Crees tú que podrías relatar mi vida antes de tu muerte, zaparrastroso amanuense? Necesitarías por lo menos el oficio y la fuerza de dos Parcas. ¿Eh, eh, compilador de embustes y falsificaciones? Recogedor de humo, tú que odias al Amo. ¡Contesta! (pp. 123-124).

La puesta en cuestión por parte del Supremo del ejercicio escriptural alcanza en este párrafo al propio autor, ya que el calificativo de «imbéciles compiladores de escritos no menos

imbéciles» supone una desautorización de la labor del mismo Roa Bastos en cuanto a la construcción de la trama novelística. Se da, por lo tanto, una denegación total de la validez del lenguaje de la novela que, como toda literatura, sustenta un poder representativo que acaba por alcanzar la representación de su propio decir: «Esto es representación. Esto es literatura. Representación de la escritura como representación» (p. 162). Se va viendo, pues, cómo *Yo el Supremo* conforma un espacio poblado por un bosquejo oscuro repleto de impotencias e inaptitudes que se enraizan desde siempre en las entrañas del hombre, acabando por fundar un marco alucinatorio en el que las voces van usurpando todos los elementos de la realidad: hablan los perros, los cráneos; aparecen objetos anacrónicos que mantienen los sonidos: los «tíestos-escucha», las «vasijas-escuchantes-parlantes» o los «cazos parlantes»; todo parece así invadido por murmullos múltiples que vienen de cualquier parte o de ninguna, llega a lograrse la impresión de que es el propio lenguaje el que se sirve de los seres y objetos para expresarse, proyectándose la sensación de un mundo ya previamente dictado en las propias estructuras lingüísticas: se consigue alcanzar así un ámbito en el que el lenguaje deja de decir para ser; ¿ser qué? Serlo todo, más que su propia representación, su propia realidad. Escritura total que en la novela se simboliza con ese objeto alucinante que constituye la «pluma-recuerdo»:

Se trata de una pluma cilíndrica de las que fabricaban los presos a perpetuidad para el pago de su comida (...). El extremo superior termina en una paleta; lleva una inscripción borrada por huellas de años de mordiscos. «¡Qué gana un diente dando en otro diente!», era una de las expresiones preferidas de *El Supremo*. «Borrar inscripciones con la superposición de

otras más visibles, pero más secretas», se habría contestado él mismo. La parte inferior de la pluma termina en una chapa de metal manchada de tinta, de forma alveolada, acaparazonada. Engastado en el hueco del tubo cilíndrico, apenas más extenso que un punto brillante, está el lente-recuerdo que lo convierte en un insólito utensilio con dos diferentes aunque coordinadas funciones: Escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con imágenes, por decirlo así, de *metáforas ópticas*. Esta proyección se produce a través de orificios a lo largo del fuste de la pluma, que vierte el chorro de imágenes como una microscópica cámara oscura. Un dispositivo interior, probablemente una combinación de espejos, hace que las imágenes se proyecten no invertidas sino en su posición normal en las entrelíneas ampliándolas y dotándolas de movimiento, al modo de lo que hoy conocemos como proyección cinematográfica. Pienso que en otro tiempo la pluma debió también estar dotada de una tercera función: reproducir el espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes visuales; lo que podría haber sido el *tiempo hablado* de esas palabras sin forma, de esas formas sin palabras, que permitió a *El Supremo* conjugar los tres textos en una cuarta dimensión intemporal girando en torno al eje de un punto indiferenciado entre el origen y la abolición de la escritura, esa delgada sombra entre el mañana y la muerte (pp. 329-330).

Se edifica así una metáfora de escritura total que, frente a la insoportable presencia de una naturaleza irreducible «que siempre acaba por comerse a los que entran y a los que salen de su entraña» (pp. 407-408), se acerque a la transcripción perfecta de las infinitas lecturas de lo real, de un mundo que aparece a menudo como libro ilimitado, «hojas de un libro donde los tres reinos de la naturaleza tienen sus archivos» (p. 411), que subsista a la única lectura verdadera que podemos hacer de nuestra vida, la de la muerte: «Entregaron a los gusanos, lectores neutros y neutrales de probos y réprobos, el libro viejo y descosido de su malvada persona» (pp. 414-415). Con todo lo dicho hasta aquí, es posible trazar un recorrido preciso por la novela en el que se aísla con claridad un proceso cambiante que, iniciado como exposición de las características esenciales de la escritura del poder, y una vez asumida la máxima de que «nombrar

es mentir», pasa a convertirse en análisis manifiesto del poder de la escritura.

Hemos llegado así a un punto sin retorno, a un enclave donde Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos han apuntalado ya su decisión explícita de enredar la labor de escribir en la propia materia verbal que ella teje, en un intento de comprobar definitivamente su alcance. Queda ahora despejar la senda que conduce al final de este laberinto de mitos y lenguajes, de seres y estructuras verbales; insinuando su factura silenciosa.

2.3. EL FRACASO: EL LENGUAJE COMO CONSTATACIÓN PRIMERA (Y POSTRERA) DE LA RUPTURA

*Es que para nosotros el rasgo más inmediato de lo real es su
resistencia*

Tomás Segovia

En cierto sentido, concreto pero creo que generalizable, los autores que he venido analizando hasta aquí juegan con el hecho de la conversión de los acontecimientos en relato, indagan en sus posibilidades y su literatura configura una visión totalizante a la hora de reflejar la tensión que se desarrolla entre los extremos representados por realidad y lenguaje: la escritura como refugio ante el ritmo infernal de nuestro entorno en Onetti, la narración como ejemplo de nuestra ubicación exacta y nuestra condición precaria ante el universo en Borges, la literatura como ámbito inevitable a la hora de proyectar los mitos y la historia que conforman nuestra identidad en García Márquez y Roa Bastos respectivamente instauran toda una concepción, expresada a partir de lo que podríamos llamar metáforas rotundas, de la literatura como representación lingüística del diálogo entre lenguaje y realidad asumido por el escritor como materia narrativa. En última instancia, lo que se produce es una toma de conciencia radical del propio trabajo de escritor, un traslado de la ficción

hacia el terreno donde de forma inevitable se pregunta por ella misma, donde irremediablemente se coloca a sí misma en la encrucijada que la propia narración traza. Se lleva a cabo la búsqueda de un sentido en el propio acto de mirarse en el espejo de los espacios verbales contruidos, buceo que pretende rescatar un ámbito que sea remedo del posible origen; unidad que eluda el hecho de que, cada vez que intentamos perfilar un contenido cualquiera que ocupe cierta parcela del mundo, inmediatamente nos demos cuenta de la inabarcable distancia, la enorme separación que media entre nosotros y lo otro; pretensión en definitiva de que el pensamiento sea una forma de vida, no una forma del saber, que aproximarnos al mundo constituya una vía para introducirnos en él, que los objetos y hechos que pretendamos conocer nos absorban hasta hacernos participar de ellos, ser ellos: destruirnos y destruir el lenguaje, callar, dejar de mencionar las cosas, transfigurarnos en ellas. ¿Existen resquicios para una labor que pretende convocar en el lenguaje el tacto esquivo de las realidades entrevistadas? Hora es de percibir la constatación fatídica que se asoma a la conclusión del trabajo emprendido.

Onetti ha expresado en numerosas ocasiones su rechazo al protagonismo del lenguaje en el ejercicio narrativo. Relaciona la preeminencia del lenguaje con posturas en su opinión excesivamente intelectualizadas. Prevalece en él la consideración del lenguaje como refugio sobre la del lenguaje como cuerpo autónomo. Es evidente, sin embargo, que en, por ejemplo, *Para una*

tumba sin nombre o «El álbum» (y desde luego en *La vida breve*) se explicita el protagonismo de la problemática de la misma ficción, la primacía del lenguaje (sin apartarse, desde luego, de su noción de refugio). La narración importa como encarnación de un simulacro que oculta un evidente terror al vacío: el final de *Para una tumba sin nombre*, citado en el epígrafe anterior, y la infamia que la realidad lleva a cabo en «El álbum» constituyen claros ejemplos del intento de eludir la amenaza que «lo real» esconde. En muchas ocasiones, esta amenaza oculta parece cifrarse en la imposibilidad de conocer, concretada en el hecho de que los personajes onettianos han sido colocados en el mundo para ser agredidos, sin lograr nunca dar con la clave que les permita entender las causas de este enfrentamiento, de la distancia insalvable con lo que los rodea. Por ello, no es extraño que Díaz Grey declare en *Juntacadáveres*: «La verdad sería el silencio, la quietud completa» (p. 844). Esta sentencia no implica ningún postulado intelectual sobre las relaciones entre lenguaje y conocimiento; la idea del silencio se refiere a la conciencia del desajuste de las vivencias humanas. Como afirma Aínsa al hablar de la irrealidad de la literatura de Onetti: «Su sentimiento de irrealidad es más el resultado de una postura filosófica traducida a un código literario que un juego barroco del lenguaje»⁶⁰. De cualquier forma, y aun admitiendo la coherencia del autor en el manejo del componente lingüístico, la concepción de «refugio» antes que «realidad autónoma» para el lenguaje no resta implicaciones y hondas consecuencias al carácter de entidad verbal que marca la obra de este escritor.

La acción que emprende Larsen en *El astillero* se incrusta en el marco de la farsa; la simulación pasa a ser el instrumento utilizado para enfrentarse al hecho de que la vida aparezca como un fraude imposible de esquivar, la proyección del *yo* se pone en marcha para evitar la ruptura de una identidad siempre incierta si se tiene en cuenta que «todo acto humano nace antes de ser cometido, preexiste a su encuentro con un ejecutor variable» (p. 1172), como apunta Larsen al final de *El astillero*. Es la reflexión de un hombre «dictado» por mentes que, en el origen de un proceso resultado de sucesivas etapas, redactaron su tragedia, pero importa sobre todo el fatalismo que contiene esta reflexión. El fatalismo de Larsen es también el de Brausen, y asimismo el de Onetti; Larsen no escribe, proyecta prostíbulos o intenta levantar ruinas, pero comparte con Brausen y Onetti el propósito según el cual «transfigurar el sinsentido de la vida en objeto estético es su único, ilusorio refugio» ⁶¹. ¿Ilusorio? Sin duda, si la proyección imaginativa del escritor nos conduce al entorno abismal que rodea a Larsen, la obra de ficción se transforma en una desoladora proyección de nuestro infierno. Se vuelve a la sensación de que Santa María no es más que el campo de prueba del que Onetti se sirve para probar si el lenguaje es capaz de librarlo de la condena. Con *El astillero*, pienso que es posible empezar a intuir que la absolución no es posible.

A partir de *El astillero*, la Santa María que nos encontramos deja asomar algunos aspectos nuevos: Brausen se convierte en divinidad sanmariana, aparecen la culpa y la blasfemia --abandonada ya la desencantada aceptación del mundo recibido-- y

la ciudad comienza a presentar tintes de espacio deífico apropiado para la condenación de las almas que lo habitan, como puede notarse al inicio de *La muerte y la niña*: «Escuché de golpe las botas en los escalones y pedí en silencio que Angélica Inés no se despertara, que pasaran algunas horas antes del limbo y purgatorio cotidiano, uno para ella, el segundo para mí» (p. 51). La divinización de Brausen y el inicio de las quejas de los habitantes de Santa María suponen un paso más en la conversación del escritor con sus ficciones. Por un lado se refuerza aun más el carácter ficticio de lo narrado, por otro, los sanmarianos empiezan a tener algo que decir ante los modos de vida que se les impusieron: «... Juan María Brausen, maldita sea su alma que ojalá se abrace durante uno o dos pares de eternidades en el infierno adecuado que ya tiene pronto para él un Brausen más alto, un poco más verdadero» (p. 25), se lee en la misma obra.

El juego que permitió la invención de un mundo se radicaliza y llega a alcanzar al propio Juan Carlos Onetti. Aparece en «La novia robada»:

Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmas sin firma; J. C. O. Yo lo hice muchas veces.
Es fácil escribir jugando (p. 245).

Se alude a él en *La muerte y la niña*, y en las últimas páginas de *Dejemos hablar al viento* Onetti desciende a su universo para compartir su suerte:

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariffo, una burla impersonal (p. 244).

El aspecto fundamental se centra en que la tensión continuamente plasmada entre lo real y lo imaginario, lo humano y lo inventado, se despliega en un procedimiento narrativo que no resta intensidad ni a lo uno ni a lo otro. Considero que en ello estriba la originalidad y la fuerza de su literatura. La idea de ficción como signo de la miseria del hombre permite un juego de tono grave en el que ambos planos tienen cabida: escribir se convierte en representación de nuestra evidente condición trágica, pero en esta instantánea cabe la posibilidad de que se recuerde que lo evocado, lo leído, es falso; al mismo tiempo, volvemos a ser conscientes de que esta falsedad no nos libera de nada, constituye simplemente la imagen de una cárcel espectral (por ensoñada) y diáfana (por la consciencia de nuestro encierro en todo ámbito). Se construye, pues, una atmósfera fatal en medio de la cual sin embargo Onetti, en su primera obra del ciclo sanmariano, esgrime con desencanto, nunca con desesperación, la necesidad de subsistir: «Yo besaré los pies de aquel que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía. Beso sus pies, aplaudo el coraje de aquel que aceptó todas y cada una de las leyes de un juego que no fue inventado por él, que no le preguntaron si quería jugar» (p. 618). Larsen, Díaz Grey, Jorge Malabia, Moncha Insurrealde, Medina y otros muchos han jugado el juego inventado por Brausen; éste hizo lo propio con el que

concebido para él Onetti, y, muy probablemente, puede deducirse que el propio Onetti se declara participante en el juego de una vida que tampoco fue inventada por él, en el que seguramente tampoco le preguntaron si quería tomar parte. Y de esta forma, la aparición de *La vida breve* como Libros Sagrados, la reducción a escritura de la destrucción de Santa María, la conciencia postrera y radical de los seres de su condición fantasmal, de su entidad de meros trazos de un nombre confesada por Larsen a Medina en la última novela sanmariana:

--Brausen, Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias, Está claro.
 --Pero yo estuve allí, También usted.
 --Está escrito, nada más, Pruebas no hay, Así que le repito: haga lo mismo, Tírese en la cama, invente usted también, Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos (p. 138),

conducen a la sensación de que los argumentos novelísticos configuran una estructura de la que emana el problema de las posibles implicaciones que jalonan el recorrido que va desde el escritor hasta sus ficciones. Santa María se constituye en metáfora de la vida enfrentada a la ficción, enfrentamiento que implica una noción de existencia. La última clave de esta noción se sitúa en la destrucción de la ciudad, destrucción por el fuego, fuego «aludido», «mencionado», «dictado», «nombrado». Es la propia literatura la que ejecuta el desmantelamiento de aquello que ella misma erigió, escritura que alcanza su máximo grado de lucidez y que con su propia confesión de insuficiencia culmina la edificación del grandioso universo autorreferente y autosuficiente ideado por Juan Carlos Onetti. Onetti culmina así,

con una perfección sin resquicios, el concepto de estilo expresado por Roland Barthes:

La lengua está más acá de la literatura. El estilo casi más allá; imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan, de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia ⁶².

Con la destrucción de Santa María, la ficción vuelve de nuevo a la nada, a la existencia despojada desde la que se la concibió, y además, con la bajada de Onetti a los infiernos por él transcritos, el propio escritor se pone en evidencia como portador de una vida degradada y proclama la inevitable condena del hombre como ser vacío irremediablemente destinado, junto a todas las tareas que lleva a cabo, a la vacuidad absoluta, a la muerte. *Dejemos hablar al viento* cierra el proceso dialéctico de distanciamiento e inmersión en lo creado y culmina un trazado que refleja diversas caras del lenguaje, o de la escritura, o de las palabras (dígase como se quiera): palabra como proyección creadora (*La vida breve*) que supera las miserias de una existencia mediocre, ficción como subsistencia (*Para una tumba sin nombre*, «El álbum») a través de su poder distorsionador y ordenador de la realidad, y escritura (*Dejemos hablar al viento*) como apogeo destructivo. Se produce un planteamiento de la durabilidad del lenguaje y de las creaciones que sustenta, la consecución de un refugio estético que, según Verani, constituye un hecho común en la literatura de nuestro siglo: «Para la generación de Joyce, Proust, Huxley, Mann, Gide y otros, la obra

de arte, con sus posibilidades míticas de totalidad, coherencia y disolución temporal, es una defensa contra el caos y el derrumbe del mundo; es la única solución posible» ⁶³. Si iniciábamos el comentario de la narrativa de Juan Carlos Onetti destacando su reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje como herramienta aprehensiva, al final de su narrativa se pasa a subrayar la insuficiencia de la escritura como vehículo de salvación. En este sentido, Roland Barthes ha afirmado que «cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la literatura; lo que se lee en la pluralidad de escrituras modernas es el callejón sin salida de su propia historia» ⁶⁴. Pero el callejón sin salida trazado por las obras realizadas llega a ser en Onetti el anagrama de su propia ubicación. La saga de Santa María es, a cierto nivel, un inmenso análisis de la dialéctica de dominación/sujeción inherente a la problematización que lleva a cabo el autor de su propia labor literaria; y dialéctica que se muestra como trasunto del sometimiento soportado por el hombre, ¿como ser narrado? No, pienso que como ser alienado, como elemento borrado por su tiempo, por los discursos de su actualidad.

Hay tres cosas (...) que tienen similitud: una dulce borrachera bien graduada, hacer el amor, ponerme a escribir. Y no se trata de fugas, sino de momentos en que la inconsciencia fluye con increíble intensidad (...). Momentos en que uno participa con todo y abre lo Inconsciente ⁶⁵.

Con estas palabras Onetti expresa la incorporación al ritmo del mundo que lleva a cabo el escritor al desplegar su verbo en los textos, pero esta labor queda desmentida al percibir, en el

final del gran texto dejado por Onetti, que ha reproducido la cadencia infernal de la existencia. El pensamiento es una forma de encubrimiento de la verdad, porque la verdad no está sino en nuestra ignorancia, en nuestra ruptura con el mundo; Juan Carlos Onetti revela esta trampa al final de su novelística a través de un acercamiento a la realidad tan estético como sensible. Porque, como señala Verani, «la imaginación creadora de Onetti nunca es metafísica e intelectual como en Borges, sino que, por el contrario, es una proyección de su circunstancia vital»⁶⁶. En efecto, las obras de ambos escritores pueden ser concebidas como dos análisis profundos del ejercicio escritural. Pero si en Borges prevalecen los aspectos epistemológicos del «acto» de escribir, Onetti carga continuamente las tintas sobre los contenidos de «lo escrito», nos acerca una y otra vez a la idea de sufrimiento como forma de conocimiento. Al escribir, marca el compás del padecimiento, pero sin olvidar nunca las enormes dimensiones y bases estéticas del proceso:

En fin, la innovación de técnicas narrativas obedece a la profunda necesidad de franquear límites y alcanzar un nuevo realismo que trascienda superficies en busca del siempre esquivo sentido de la existencia⁶⁷.

Cien años de soledad incide también en esta consagración de la fractura que se abre en nuestro intento de dar una respuesta, a partir de nuestras capacidades cognoscitivas y nuestros medios de expresión, a una imagen del mundo que en determinado momento se hace plausible precisamente en cuanto a su condición

insondable. En el caso de García Márquez no se produce una progresiva autoconcienciación en lo relativo a los alcances y las carencias de la obra de ficción. Si Juan Carlos Onetti materializa un inmenso edificio narrativo que, al final del proceso, cae en la cuenta de que ha reproducido un sombrío espejo en el que la quiebra vital que intentaba superar aparece intacta en la superficie bruñida que tantas y tantas palabras extendieron; *Cien años de soledad*, en cambio, inserta en el relato una metáfora de narración absoluta que, en un principio, da la impresión de ser un elemento más de la trama; sin embargo, a poco que se indague en ese aspecto, se descubre en él una serie de implicaciones que llevan el conjunto del argumento hasta esa totalidad manifestada en ese elemento narrativo, creando un espacio textual omnímodo que revuelve todo el significado de la obra y que llega a cuestionar nuestra propia lectura. La novela configura un conjunto total que expresa sus capacidades potenciales de escritura absoluta, pero que al mismo tiempo reconoce la fatalidad de su calidad de espejismo, como espacio ajeno a la precaria competencia humana a la hora de dar lectura a ese texto. Los manuscritos de Melquíades logran perfilar una estructura novelística que implanta la imagen absoluta de un texto continuamente en movimiento, en el que todas las cosas suceden al mismo tiempo y a cada instante, eterno presente que consume un segundo de eternidad extendido a lo largo de trescientas cincuenta páginas, que reposa en una habitación de una casa en Macondo, cien años que coexisten en una ínfima fracción temporal eternizada. El empeño en el desciframiento de

los pergaminos constituye una segunda historia que, aunque a lo largo de casi toda la historia de la saga de los Buendía transcurre en un segundo plano, al final será el recurso fundamental que amplíe los significados de *Cien años de soledad* hasta límites casi inconcebibles.

José Arcadio Segundo será el primero en descubrir alguno de los rasgos que caracterizan la lengua utilizada en la redacción del manuscrito. Sin embargo, será Aureliano Babilonia quien establezca definitivamente el idioma del texto:

Aureliano había terminado de clasificar el alfabeto de los pergaminos. Así que cuando Melquiades le preguntó si había descubierto en qué lengua estaban escritos, él no vaciló para contestar.
--En sánscrito --dijo (p. 301).

La utilización de esta lengua muestra también, en cierto sentido, un aspecto más de caracterización de la escritura de Melquiades como «escritura total». Su condición de tronco común de todas las lenguas indoeuropeas y sus posibilidades de nominalización prácticamente ilimitadas son rasgos que conducen a considerar el sánscrito como una lengua útil para servir de metáfora del origen del lenguaje y de su perfección expresiva. Sin embargo, y aparte de estas interpretaciones, lo que importa en la novela es el hecho de que con este descubrimiento se inicia de forma irreversible el desciframiento de lo escrito por el gitano. Y es entonces cuando tienen lugar dos sucesos significativos: la desaparición definitiva de Melquiades y la irrupción del tiempo en el entorno que rodea a los manuscritos:

Melquiades le reveló que sus oportunidades de volver al cuarto estaban contadas. Pero se iba tranquilo a las praderas de la muerte definitiva, porque Aureliano tenía tiempo de aprender el sánscrito en los años que faltaban para que los pergaminos cumplieran un siglo y pudieran ser descifrados (...).

Aureliano avanzaba en los estudios del sánscrito, mientras Melquiades iba haciéndose cada vez menos asiduo y más lejano, esfumándose en la claridad radiante del mediodía. La última vez que Aureliano lo sintió era apenas una presencia invisible que murmuraba: «He muerto de fiebre en los médanos de Singapur.» El cuarto se hizo entonces vulnerable al polvo, al calor, al comején, a las hormigas coloradas, a las polillas que habían de convertir en aserrín la sabiduría de los libros y los pergaminos (pp. 301-302).

En este punto podemos ver cómo en cierto modo en Melquiades se repite un proceso que ya quedó plasmado al comienzo de la novela, cuando al traer a Macondo los inventos de lejanas tierras estableció la fractura de la historia en un mundo hasta entonces adánico. Ahora, la voz esencial de Melquiades, sustentada en una escritura indescifrable, se duplicará a través de su lectura. El lenguaje pasa así a participar de la pluralidad del mundo, de su fragmentación, de la ruptura, de la distancia existente entre lo que «es» y lo que «se menciona». Melquiades desaparece definitivamente porque en cierta manera el manuscrito deja de ser lo que fue siempre, porque ya no «es», tan sólo «dice», dice en el tiempo, y el tiempo se instala de nuevo en el ámbito de los manuscritos, el texto total se transforma en discurso afectado por la temporalidad. Este discurso durará lo mismo que dure el mundo del que ya forma parte, por haberse convertido en un elemento más de él; y cuando su lectura sea consumada todo dejará de tener sentido y todo desaparecerá. Un nuevo rasgo de totalidad que refleja *Cien años de soledad* en los pergaminos de Melquiades se muestra en la sabiduría absoluta desde la que Aureliano

Babilonia emprende la interpretación del texto: «Leía con avidez hasta muy altas horas de la noche, aunque por la forma en que se refería a sus lecturas, Gastón pensaba que no compraba los libros para informarse sino para verificar la exactitud de sus conocimientos, y que ninguno le interesaba más que los pergaminos, a los cuales dedicaba las mejores horas de la mañana» (p. 323). Aureliano logra traducirlos pero no interpretar su sentido, ya que están escritos con versos cifrados; más adelante, abandona su labor cuando su pasión por Amaranta Úrsula lo absorbe por completo. En un mundo ya lleno de irrealidad, el hijo que conciben, único ser producto del amor en toda la obra, cristaliza la maldición, Amaranta Úrsula muere en el parto y poco después Aureliano contempla a su hijo:

Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín. Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres; *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas* (p. 349).

El desciframiento definitivo de la escritura supone su instalación total en «el tiempo y el espacio de los hombres». El único fragmento que conocemos está en presente, pero un presente absoluto que hace coexistir los dos extremos de una estirpe separados por un siglo en el mismo instante. La escritura de Melquíades encarna de este modo el ideal de un lenguaje ajeno al tiempo, en el que, como afirma Carlos Fuentes, «mueren el tiempo positivista de la epopeya (esto sucedió realmente) y el tiempo

nostálgico de la utopía (esto pudo suceder) y nace el tiempo presente absoluto del mito: esto está sucediendo» ⁶⁹. En el texto absoluto de Melquíades todo está sucediendo y sucederá cada vez que lo leamos. Palencia-Roth indica que «el único tiempo cronológico ("el tiempo convencional de los hombres" o "la historia") es el que experimentamos nosotros al leer la novela o los Buendía al vivir sus vidas. Por necesidad, el primero es un tiempo lineal: pero el tiempo de la novela misma, dado que cada momento es idéntico a otro, es el de la eternidad» ⁷⁰. Y el propio crítico, al analizar la lectura final que en la obra acontece, afirma: «Al leerlos, empieza a darse cuenta de que el momento eterno de los pergaminos es simultáneamente el momento que vive él y en que los descifra. Su acto de leer es eterno» ⁷¹. Esta última opinión me parece interesante, pero ha de precisarse. Su acto de leer es eterno, pero en mi opinión es eternamente destructor, eternamente apocalíptico, para usar la terminología del propio crítico. La lectura de Aureliano desentraña un mundo en trance de destrucción, culminando un proceso del que Vargas Llosa destaca la evidencia de que «lo narrado y lo sucedido se van aproximando hasta coincidir totalmente (...): la coincidencia sella la desaparición de lo narrado y lo sucedido» ⁷²:

Empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado (p. 350).

Efectivamente, el final de *Cien años de soledad* ejecuta un juego de espejos implantado ilimitadamente cada vez que se emprende la

lectura de la obra (forma ciclónica cuyo vórtice es el propio texto); ahora bien, cada vez que el lector, sea yo o Aureliano Babilonia, culmina con su lectura la comprensión total del relato, del contar y lo contado, todo desaparece: desaparece Macondo, arrasado «por la cólera del huracán bíblico»; pero desaparece también la característica esencial del texto de Melquíades, la narración que logra plasmar un tiempo absoluto, que consigue plegar el tiempo fragmentado de los hombres en una narración total que conforma la condición original de la unidad del todo, correlato lingüístico y escritural del mundo de Macondo en los comienzos de la novela. Macondo y los pergaminos constituyen así un espacio y un texto hipotéticos, dos metáforas, quizá, de lo imposible, de lo ya perdido, de aquello a lo que solamente podemos acercarnos a través del lenguaje, de aquello que inmediatamente imposibilita su consecución. Tan sólo con la ficción es posible crear los espejismos que muestren los instantes originales del mundo y el lenguaje (cuando tal vez ambos eran una misma cosa). Como afirma Vargas Llosa:

Esa muda a través de la cual la realidad ficticia, en el instante de desaparecer, mediante la estratagema del desciframiento de los manuscritos, canibaliza a su propio narrador para *destruirse con él*, quiere precisamente crear la ilusión de que nada existe fuera de la propia realidad ficticia (...); Esa tentativa espacial de devorar al propio narrador, de perderse con él, reafirma, en el dominio espacial, esa voluntad de auto-suficiencia y de absoluto presente en la materia del libro. La realidad ficticia lo es todo; en ella misma se halla su origen, es simultáneamente quien crea y lo creado, el narrador y lo narrado, y así como su vida es *toda* la vida, su muerte es también la extinción de *toda*; la novela perpetra así el mismo deicidio que el novelista quiere perpetrar en el ejercicio de su vocación, esta ambición se refleja en aquélla. Pero en ambos casos, esa pretensión sólo consigue una apariencia, un espejismo ⁷².

La ficción brinda un proceso «aparente» a la hora de despejar los misterios con que la realidad nos agujonea; sin embargo, un espacio ficticio que alcanza la perfección en su autorreferencialidad y su autosuficiencia, como el perfilado por García Márquez en *Cien años de soledad*, nos acerca, una vez desechada por obvia su condición falaz (si es que este término es, a estas alturas, pertinente), mucho más a la expresión del mundo y del lenguaje como realidades y «unidades» esenciales, totales, sólo desmentidas por las limitaciones de nuestra visión y lectura de las cosas y los signos que se ofrecen ante nosotros.

Palencia-Roth equipara los manuscritos al *Aleph* del cuento borgiano, y afirma: «El "instante gigantesco" del *Aleph*, cuya descripción cubre dos páginas en Borges, se extiende, en la novela de García Márquez, a unas trescientas cincuenta páginas. Borges relata la visión como un momento *EN* la narración, pero para García Márquez la visión *ES* la narración» ⁷³. Del mismo modo, los lectores, pobres mortales, de *Cien años de soledad* remedamos la figura de Borges en su contemplación del Aleph en el cuento del mismo título; sólo podemos acceder a esa «escritura hipotética» de los pergaminos a través de un proceso lineal y sucesivo de lectura, como lo era el de la escritura de Borges: ese «instante gigantesco» es percibido por nosotros como un transcurso. En mi opinión, la novela capital de Gabriel García Márquez no es más que el resultado de la lectura de los pergaminos de Melquíades hecha desde la limitada mente humana. La novela capital de García Márquez configura una perspectiva radicalmente mitificadora de un universo del que al final la

propia novela confiesa su caracterización exclusivamente verbal; y será precisamente este trasvase de los acontecimientos al espacio de las estructuras narrativas lo que permita el enorme alcance mítico de esta obra. Y así, la identificación de la historia como mero relato hace que seres y lenguaje compartan el mismo destino al final de *Cien años de soledad*: el mundo mítico de Macondo se destruye al cerrarse el ciclo de su existencia, momento que queda señalado al descifrarse la escritura que lo configuró; el mito del incesto y el del lenguaje absoluto desaparecen finalmente al consumir ambos su trazado. Señala Palencia-Roth:

Aunque cada Buendía encarna --a su modo-- la obsesión doble de Edipo, es solamente el último (Aureliano Babilonia) quien verdaderamente entiende y experimenta el carácter simultáneo de identidad y destino. Otro espejo hablado, pues; otro *Aleph*; otro *Uroboros* (...)

Para una persona, éste es el momento antes de morir; para una civilización, el último momento apocalíptico. En tales momentos, la visión es cósmica, estática, eterna, total; quizás mística y sí sumamente mítica ⁷⁴.

El texto de Melquíades comparte asimismo esta simultaneidad entre su identidad --la consecución de un lenguaje absoluto-- y su destino --su ineludible descomposición--. Esta visión total queda plasmada de modo magistral por García Márquez en *Cien años de soledad*. «Ciudad de los espejos (o de los espejismos)», dibujada a través del espejismo totalizador que constituye la novela en sí. Todo apariencia, de acuerdo; confesión de que el lenguaje como absoluto es solamente una metáfora, efectivamente; pero gracias a la asunción de estas quimeras, García Márquez consigue que la tensión que se extiende a lo largo de las

relaciones entre mito y lenguaje se reproduzcan asombrosamente, por la fuerza e intensidad logradas, en su gran obra maestra, hasta alcanzar niveles de profundidad inauditos en la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

No es menor, sin duda, el espesor narrativo que Roa Bastos consigue en *Yo el Supremo* a través del despliegue de un relato en el que, según va avanzando la acción, esa acción quieta, claro está, detenida en el transcurso inmóvil de la discusión textual que la novela refleja, empezamos a sentir la irremediable sepultura del Supremo bajo el aluvión de palabras que lo rodea: «La alucinación en que yaces te hace tragar los últimos sorbos de ese amargo elixir que llamas vida, mientras vas cavando tu propia fosa en el cementerio de la letra escrita» (p. 542); le acusa el cadáver de su perro, que se suma a las voces discrepantes que replican a los edictos, discursos y demás manifestaciones del dictador. Estos largos párrafos del diálogo entre el perro Sultán y su dueño son muy significativos para evidenciar, a partir del contrapunto encarnado por el animal, la disolución del Supremo:

¿Qué pasará después del primer ictus? Más vulgarmente, después del primer ataque de apoplejía, ¿qué te ocurrirá? Es posible que pierdas el uso de la palabra. ¿Perder la palabra? Bah, no es malo perder lo malo. No; es que no perderás la palabra propiamente dicha sino la memoria de las palabras. Memoria a secas, querrás decir; para eso lo tengo a Patifo. No; quiero decir memoria de los movimientos del lenguaje; esos de que se valen las palabras para decir algo. Memoria verbal cavándose fosas orbitarias en el Istmo-de-las-fauces. Pensamiento de lobo agazapado en la Isla-de-Lóbulos entre temporales, parietales, occipitales, lluvias secas sobre las zonas tórridas de Capricornio. Ni la mitad de una media cosecha de siete palabras producirán ya esos áridos cráteres hundidos en doble noche (p. 555).

La muerte acecha ya en el silencio, no sólo en el silencio del callar sino asimismo en el de la imposibilidad de hablar. De esta forma, va consumándose la degradación del personaje, más aún el enmudecimiento de su voz, que al manifestarse facilita el reconocimiento de un sentido, probablemente baladí, pero al que hay que retener en lo posible para autoafirmarse: «Tu sufrimiento acabará pronto. Al fin no podrás siquiera acordarte de recordar» (p. 557). Al mismo tiempo, el Supremo exhibe su disposición obsesiva a aferrarse a la escritura, al espíritu precario de las palabras, a pesar de que comienza a desvelarse el lugar adonde conduce todo este frenesí indesmayable: «Escribe. Sigue el hilo conductor sobre el laberinto horizontal-vertical de los folios, en nada parecido a las circunvoluciones de tus latomías subterráneas» (p. 558). La oscura celda de la escritura representa la encerrona a que toda proyección posada en el lenguaje nos condena:

Continúa escribiendo, Por lo demás no tiene ninguna importancia. En resumidas cuentas lo que en el ser humano hay de prodigioso, de temible, de desconocido, no se ha puesto hasta ahora en palabras o en libros, ni se pondrá jamás. Por lo menos mientras no desaparezca la maldición del lenguaje como se evaporan las maldiciones irregulares. Escribe pues, Sepúltate en las letras (p. 559).

Así, lo más doloroso de toda esta lucha es el sarcasmo que el lenguaje desde su esencia más evidente nos lanza. Toda la novela muestra entonces la ironía grave de la inmensa labor inútil del Supremo. La quema de sus papeles tal vez sería muestra de un último grado de lucidez, pero a esa acción se superpone la imagen

de esa mano que, escribiendo, mantiene el palpito postrero previo al silencio definitivo:

A mí no me queda sino tragarme mi vieja piel, Muda, Mudo (...). Únicamente mi mano continúa escribiendo sin cesar, Animal con vida propia agitándose, retorciéndose sin cesar, Escribe, escribe, impelida, estremecida por el ansia convulsa de los convulsionarios, Última ratio, última rata escapada del naufragio, Entronizada en la tramoya del Poder Absoluto, la Suprema Persona construye su propio patíbulo, Es ahorcada con la cuerda que sus manos hilaron, Deus ex machina, Farsa, Parodia, Pipirijaina del Supremo-Payaso, Sobre el tabladillo, sólo la mano escribe, Mano que sueña que escribe, Sueña que está despierta, Únicamente despierto el durmiente puede relatar su sueño (p. 590).

Asediado ya por los insectos de la muerte, que amenazan con devorar la «imagen» del dictador, único vestigio ya de su figura, y trazado por fin el «último signo», el que dicta la ortografía del deceso, el ÉL inmortal se separa del YO postrado del Supremo, abandona el espacio «real» de la acción y pasa a situarse en un plano absolutamente novelístico, desde el que burlescamente contempla al YO del protagonista: «él sonríe. Durante doscientos siete años me escruta en un soplo al pasar» (p. 591). El tiempo de Francia y el tiempo de Roa Bastos coexisten gracias al texto. La historia se hace explícita como malabarismo textual; no hay siglos sino voces que hablan sin que sus ecos señalen un cuándo. Páginas escritas que no cuentan sino que son ellas mismas la historia. La condena del dictador no es su muerte sino su silencio; la usurpación de la última palabra: la eliminación en definitiva del Supremo en el espacio narrativo por parte del corrector que «escribe» sobre la superficie textual la condenación eterna de la figura del tirano:

Lo absoluto no tiembla en llevar hasta el fin su pensamiento, Lo sabías, Lo copiaste en estos papeles sin destino ni destinatario, Tú vacilaste, Estás

igualmente condenado. Tu pena es mayor que la de los otros. Para ti no hay rescate posible. A los otros se los comerá el olvido. Tú, ex Supremo, eres quien debe dar cuenta de todo y pagar hasta el último cuadrante... (p. 595).

Cuando se consuma plenamente este ámbito alucinado en el que al final todo parece quedar absorbido por un enmudecimiento espectral, la novela, en su última página --*La nota final del Compilador*--, manifiesta su propia impotencia y amplía hasta ella misma el alcance del sarcasmo que líneas atrás veíamos que realizaba con el propio Supremo. *Yo el Supremo*, texto «leído primero y escrito después» (p. 608), se declara al final de sus líneas víctima de la emboscada que el lenguaje siempre nos tiende, trampa de la que han sido emisarios confesos tanto Borges como Onetti, tanto García Márquez como el propio Roa Bastos: «En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos [los *Apuntes*, o sea, la novela] han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector» (p. 609).

Muy probablemente, toda literatura soporta esta condena; sin embargo, lo que hace de estos escritores un caso excepcional de riqueza y profundización narrativa es el hecho de que su literatura parte del reconocimiento explícito del componente fatal que su trabajo sustenta; al colocar una quimera inalcanzable en la meta de sus ficciones, esgrimen, en los umbrales de sus creaciones, la realidad de un fracaso rebosante de significados.

3. EL FRACASO ASUMIDO: CONSUMACIÓN Y AGOTAMIENTO DEL ESPACIO NARRATIVO

*La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha en el
lenguaje; memoria de un olvido, voz de un silencio*

José Ángel Valente

Al quedarse sin mundo, el poeta se ha quedado sin palabras

Octavio Paz

En una literatura predominantemente reflexiva, cuya disposición nos habla de sus propias experiencias (posibilidades, límites; logros y quiebras de su consecución) a la hora de afrontar la conversión del mundo en relato, escribir se convierte en la proyección de una imposibilidad. Al hacer del relato el sustentador de su misma realidad en un proceso que busca para su ficción un rasgo de totalización, ser absolutamente dentro de su propio espacio --por desgracia, nunca más allá--, la obra novelística se limita a esparcir sus espejismos. La impotencia de la palabra vislumbra en el horizonte su resolución final en silencio; oye los ecos de la proposición final de Wittgenstein ya citada aquí. Lo visto hasta ahora introduce una ligera variante: de lo que no se puede hablar hay que hablar incesantemente hasta perfilar de forma nítida su absoluta inutilidad; esto es lo que

parecen decirnos Borges, Onetti, Roa Bastos y García Márquez. El tema del silencio fundamenta así no sólo una decisión final sino también el valor de toda la labor imaginativa emprendida hasta el punto final en que estas obras parecen concluir. Aunque dispersas y nunca reunidas en un estudio específico del tema, las observaciones de Octavio Paz acerca del silencio destacan por su diversidad y riqueza de matices y denotan una toma de conciencia significativa ante la importancia que adquiere este problema en la reflexión de la modernidad en el campo del arte. En uno de sus últimos volúmenes, el poeta mexicano señala: «Hay dos silencios: el silencio de antes de hablar y el silencio de después de la palabra» ⁷⁵. La simpleza de una afirmación como ésta es tan sólo aparente; por el contrario, resulta muy esclarecedora a la hora de acotar el terreno que recorren las obras de estos cuatro autores. Situado ante la impenetrabilidad del mundo, frente a la opacidad de aquello que jamás dice y se limita a ser (llámese Origen, Absoluto, Dios, Identidad, Universo, Todo, Existencia, Tiempo, Historia...), el escritor busca entre sus utensilios y descubre tan sólo el lenguaje --aquello que precisamente lo obliga a hablar--; escribe, pone en marcha la ficción y casi desde el comienzo asume la trampa en la que ha caído, porque el silencio que espera en el final se constituye en el efecto de la impotencia a la que el lenguaje nos liga: la literatura se muestra entonces como la expresión visionaria y anticipadora de su decisión de callarse. «Literatura --según Barthes-- llevada a las puertas de la Tierra Prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura, del que los escritores debieran

testimoniar» ⁷⁶. El silencio no se limita, pues, a constatar un fracaso; surge también como la promesa de un triunfo, del verdadero lograr alcanzar lo que intuimos que existe: doble trampa. El silencio es la Tierra Prometida que nunca pasa de ser una promesa: lo único que existe es el hueco que jamás podremos ocupar, una ausencia evidenciada una y otra vez por el lenguaje, por nosotros; nos espera el vacío, y frente a ese lugar surge la confusión porque allí ya no decimos, ni entendemos, ni sabemos si seremos capaces de soportarlo. Sin embargo, la literatura ha de contemplar la posibilidad de tantear este espacio inabordable; como señala Borges: «La literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin» (p. 205, I). Promesa y profecía; hemos de intentar trazar el camino entre ambos silencios.

Cuando, como en el caso de Onetti, García Márquez, Roa Bastos y Borges, a través de un esfuerzo literario el escritor se propone expresar todas las capacidades y recursos potenciales de la ficción, su tarea imaginativa toma forma en la búsqueda de las condiciones extremas de estas posibilidades. Precisamente, el valor fundamental que soportan las obras de estos autores está en esta capacidad de tensar al máximo la problemática que asumen para sí y que, inherente e ineludible en todo proyecto manejador de un lenguaje, hacen explícita en sus ficciones: hacer *realidad* a partir del espacio lingüístico (extensión de lo ausente) al que estamos encadenados; «hacer realidad» la obra: convertirla en

mundo cerrado e inabordable, ámbito totalizante, espacio inviolable, origen y fuente de todo lo que ella nombra, historia encerrada en sí misma que empieza y termina sin detenerse ni salir nunca fuera de sus límites. Las obras de los cuatro autores encuentran, de este modo, su posibilidad de proyección en el intento de hacer del mecanismo de la imaginación fantástica un instrumento capaz de ejecutar la consecución de un territorio autosuficiente. La literatura, en su intento de disolver las fracturas que subyacen tras sus operaciones (quiebra instalada ya para siempre desde la primera mirada del hombre en su contemplación de lo que lo rodea), plasma su deseo de consumación en el logro de una ficción que pueda mostrarse como campo total en el que se enuncien, y se les den respuesta, todos los problemas a que la propia obra dé lugar, y, asimismo y en último término, a su problemática esencial: las consecuencias, rupturas y culminaciones que emanan de la mediación del lenguaje en toda tentativa de resolver los enigmas que nuestra posición frontal respecto al mundo provoca. Entramos por tanto en un aspecto de la literatura que se introduce de lleno en el mito totalizador de la labor artística: la consecución de lo absoluto. El pensamiento y el arte (si es que pueden discernirse) de los últimos ciento cincuenta años se encuentran atravesados por esta meta lejana y borrosa. Lo que ha venido a llamarse la «modernidad» se erige desde el principio como planteamiento obsesivo de estas incertidumbres; el saber moderno constituye un espacio lleno de interrogantes y en sus dudas y reformulaciones acaba por dar cuenta de un hecho ineludible: toda formulación referente a las

posibilidades del pensamiento ha de fundamentarse en una reflexión acerca del lenguaje. Pensar el lenguaje deja de limitarse a aparecer como gramática, lingüística y aun lógica: se convierte de manera obligada, como consecuencia de la dirección que toma para sí el arte desde el inicio de la época moderna, en una ontología que destruye el suelo firme del pensamiento clásico; eso sí, sin proponer otro espacio nuevo que no sea el de la duda, la inestabilidad, el desfondamiento de toda certeza. Decir no es sino nombrar el alejamiento respecto de lo que hay; el lenguaje se convierte en mediación que sólo subraya la ausencia: su única aspiración es la de suplantarlo todo aquello que menciona; por consiguiente, la de instituir ficciones paralelas. En este nivel, donde el establecimiento de una ficción encerrada en sus mismos límites parece aparentemente conducir al alejamiento extremo de nosotros mismos, es precisamente donde la literatura se manifiesta como problemática radical del hombre, expuesta a través de un proceso incesante de crítica y desintegración del propio lenguaje, al que se encuentra desde siempre y para siempre ligada sin otra alternativa. De esta forma, Roa Bastos, Onetti, García Márquez y Borges se convierten en ejemplos meridianos de esos escritores que, para Barthes, «en el caos de las formas, en el desierto de las palabras, pensaron encontrar un objeto absolutamente privado de Historia, reencontrar la frescura de un estado nuevo del lenguaje. Pero estas perturbaciones acaban por excavar sus propias huellas, por crear sus propias leyes» 77. No serán ajenos tampoco a esta

incertidumbre final del derrumbe y la fatalidad que el desarrollo de sus elaboraciones literarias soporta.

Macondo, Santa María, los terrenos fantásticos de Borges y el espacio alucinante que se plasma en *Yo el Supremo*, de Roa Bastos, subsisten y se reconocen a sí mismos en las dimensiones estrictamente verbales de unos espacios que por la palabra se implantan y se discuten hasta acabar por ser destruidos. Esfuerzo imaginativo que trata de conseguir para sí la perpetuación de sus logros. En definitiva, de lo que se trata es de dar una solución a lo que Borges designa como esos «apetitos magnánimos [que] codician todos los minutos del tiempo y toda la variedad del espacio» (p. 364, I), anhelos que se manifiestan inicialmente en el proceso de convertir el lenguaje en un ámbito total de actuación y campo recurrente de significaciones. Si bien este propósito engloba a los cuatro autores, es cierto que se mostrará de manera diferente en cada uno de ellos. Así, mientras en Jorge Luis Borges advertimos la utilización restrictiva de un lenguaje que se pliega sobre sí mismo, tratando de hacer del relato una exposición esencial y de evitar en lo posible la tautología ineludible en que la escritura se convierte, Roa Bastos nos ofrece un discurso prolongado hasta la extenuación, un texto de voces que terminan asfixiándose en su propio galimatías. De la misma forma, si en García Márquez se percibe el proceso descriptivo de una realidad llevados ambos hasta su agotamiento mutuo, la búsqueda de Juan Carlos Onetti termina en el reconocimiento de la transitoriedad de una solución que implica

la pura y simple proyección de aquel infierno del que pretendía redimirse. En este esfuerzo singular por aislar un territorio que suponga un piso firme para su propio escribir, se percibe inmediatamente que el lenguaje es lo único aislable: que sólo podemos aspirar a ver cómo las palabras, hechas de arena para siempre, se escurren entre nuestros dedos.

¿Qué resulta de todo ello? La consecución de aquello que sólo puede asumir su realidad en cuanto al mero simulacro impuesto por el lenguaje; el negativo no de un mundo sino del mundo: la verdad de nuestra condición como negatividad. Dice Paz:

En efecto, apenas el hombre se contempla, advierte que está sumergido en una totalidad de cosas y objetos sin significación; y él mismo se ve como un objeto más, todos cayendo sobre sí mismos, todos a la deriva. La ausencia de significación procede de que el hombre, siendo el que da sentido a las cosas y al mundo, de pronto se da cuenta de que no tiene otro sentido que morir. La experiencia de la caída en el caos es indecible: nada podemos decir sobre nosotros, nada sobre el mundo, porque nada somos. Mas si nombramos la nada --como efectivamente lo hacemos--, ésta se iluminará con la luz del ser (...). Somos el «fundamento de una negatividad», pero también la trascendencia de esa negatividad 7°.

Sin embargo, la trascendencia de esa negatividad no pasa de ser un espejismo: la fantasmagoría de una consumación. Los espacios narrativos vistos hasta aquí son puestos radicalmente en cuestión sin salir nunca de las leyes que la propia ficción establece. Se reafirma la ubicación de lenguaje y realidad en compartimentos estancos; y el hombre aparece tanteando ambos sin poder asignarse un papel en ninguno de ellos. Cuando llega el momento de la verdad, el instante en que todo ello debe encarnar en su propia presencia, nos damos cuenta de que, como señala de nuevo Octavio

Paz: «La corriente parece no tener fin: una frase nos lleva a otra. Arrastrados por el río de imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de imponer diques a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final. Un muro nos cierra el paso: volvemos al silencio» 79.

Escribir es, pues, y de este plano he intentado no salir en ningún momento, drama del decir que es drama del ser, y que, en su límite postrero, ni dice ni es sino en la forma del callar: el silencio termina por surgir y hemos de notar que ha estado siempre ahí. Llegamos así al segundo silencio señalado por Paz. En el intento por encontrar un sentido perdurable, García Márquez, Roa Bastos, Borges y Onetti encuentran tan sólo la perdurabilidad del sinsentido: la potencia creadora de la imaginación, literatura que levanta edificios sólidamente instalados en su misma autorreferencialidad, supone un esfuerzo por negar nuestra precariedad; pero es un esfuerzo que asiente ante ella y acaba por subrayarla. Las ficciones se ven de esta manera ante la necesidad de una resolución: ellas mismas se imponen la necesidad de abandonar su progresión, de dejar de ser; parecen, en un momento dado, callarse.

En el caso de Borges, se ha mostrado en páginas anteriores cómo, en sus ficciones, la plenitud del sentido se producía verdaderamente no ya sólo en la constitución de sus temas y exposición de sus historias sino más aún en su puesta en

cuestión. Así, por ejemplo, en el problema concreto del *regressus*, concebido en su obra como distancia infinita respecto al origen, y que hace de la infinitud un concepto no tan sólo extensivo sino asimismo plegado hacia el fondo de nuestros propios abismos interiores, el narrador argentino lleva a cabo la anulación de esa distancia inabarcable que, una vez conseguida en el espacio narrativo perfilado, acaba por ser discutida en el distanciamiento que Borges incluye en sus narraciones a la hora de considerar el alcance de sus propuestas verbales. Tal vez «La búsqueda de Averroes» constituya, como ya se ha visto, el ejemplo más claro de esto: el relato se detiene por una decisión producto del cuestionamiento de todo lo expuesto hasta entonces. La búsqueda impotente del personaje se duplica en la propia impotencia del escritor. La historia desemboca en el silencio y en la consciencia ante el fraude de todo pensar.

Onetti, por su parte, nos ofrece unas narraciones que se mueven bajo la constante amenaza del acabamiento. El peligro de que el fraude de la existencia acabe cercando a los personajes de este autor termina por convertirse en una sospecha radical sobre el engaño en que se constituye la solución ejecutada por el escritor para sus seres y, en última instancia, para él mismo. La labor narrativa reasume de nuevo, y en un ámbito mucho más opresivo y restrictivo, la insensatez de todo trabajo de vinculación con el mundo que nos rodea. Proponer una solución transfigurada en relato es el paso definitivo hacia el reconocimiento de nuestra imposibilidad de incorporación al

mundo; la proyección liberadora de lo fantástico forja una y otra vez, por el contrario, el reducto insalvable en que estamos encerrados. En el momento en que sus personajes se instalan definitivamente en el espacio imaginado por Juan Carlos Onetti, éste no deja de recordarnos con insistencia que la quiebra de la existencia que puso en marcha el proceso en ningún momento fue resuelta; la geografía literaria que se bosqueja reitera y remarca el ritmo de la desolación que en el inicio del proceso multiplicador de los espacios de la ficción ya se hizo evidente: escribir es, como todo acto humano, sufrimiento al que estamos condenados, ya que toda tentativa por conocer se limita a descubrir machaconamente las carencias que nos prefiguran.

En *Cien años de soledad* el agotamiento de la ficción culmina en el propio reconocimiento del simulacro instituido. La metáfora del pergamino está traicionada desde nuestra propia e ineludiblemente sucesiva lectura. Su desciframiento por parte de Aureliano Babilonia desenmascara el espejismo que la escritura total de Melquíades esconde. Así pues, el mundo mítico de Macondo queda destruido en medio de las propias condiciones que la narración establece; la ciudad de García Márquez es un espacio absoluto porque sólo existe como escritura absoluta, su impenetrabilidad se desmorona a partir de su desentrañamiento: proceso que repite nuestra propia lectura. Macondo desaparece cada vez que leemos en la medida en que cada lectura destruye su condición imposible. La ficción de García Márquez guarda así su perfección intacta mientras la verdad de su disposición narrativa

no quede denunciada por los aspectos de linealidad y sucesividad que nuestro empobrecedor lenguaje atesora. *Cien años de soledad* disimula, oculta, en silencio (en el silencio final de su propia autonegación) el espejismo falaz en que se sustenta.

Por último, Roa Bastos estructura de tal manera el proceso narrativo de *Yo el Supremo* que acaba por configurar un relato materializado en un torbellino de palabras tal que llega a borrarse a sí mismo. La búsqueda por parte de Gaspar Francia de un lenguaje absoluto tiene el efecto opuesto de desplegar una multitud polifónica de lenguajes fragmentados, voces sin origen ni destinatario, escrituras que no vienen de ninguna parte --como si todo lenguaje hiciera imposible al hombre dejar su huella en él--; esta multiplicidad de registros rotos convierte al relato en la ceremonia verbal de su propia autodisolución, hartas las palabras de girar alrededor de nada. *Yo el Supremo*, que se inicia como narración que trata de llevar a cabo una labor de acoso al lenguaje, a la construcción verbal de su propio espacio, se constituye finalmente en relato que se mueve bajo la amenaza del propio lenguaje y que acaba por materializarse en su anulación: en el silencio al que da paso el exceso lingüístico en que la obra finalmente se convierte. «Tu habla es tan oscura que parece salir de las mazmorras» (p. 558); en efecto, el argumento de la obra de Roa Bastos transita encerrado en la jaula por él mismo forjada: la ficción surge del pozo de nuestra impotencia sin salir nunca de él. Y, de esta manera, acaba asomándose el silencio prefigurador de nuestra soledad esencial: «Sólo el

silencio me escucha ahora paciente, callado, sentado junto a mí, sobre mí» (p. 590). Vemos, pues, en el camino que recorren los cuatro autores, encarnarse la dirección que Paz asume para todo acto poético: «La actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio» ⁸⁰.

Lo que prevalece no es otra cosa que la evidente difamación que la ficción acomete contra sí misma. El relato injuria y abjura de las intenciones iniciales que en el comienzo había puesto en su horizonte. ¿Adónde nos conduce todo ello? A su mero reconocimiento, a su simple mostración. La reflexividad de la obra en torno a su carácter y al alcance que pueda manifestar desemboca en una solución inesquivable: callarse. El silencio aparece así como una decisión inscrita en los propios relatos, se muestra entonces en la forma que Susan Sontag ha denominado «sentido fraguado», al referirse al silencio en la obra de arte: «El silencio tampoco puede existir, en su estado literal, como *propiedad* de una obra de arte (...). No existen superficies neutrales, ni discursos neutrales, ni temas neutrales, ni formas neutrales (...). El silencio sólo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado, no literal. (Expresado de otra manera: si una obra existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen.)» ⁸¹. Pienso que las obras de Onetti, Roa Bastos, Borges y García Márquez reflejan con mucha precisión este lento fraguarse del silencio que Sontag defiende como elemento artístico. Hay que

tener muy en cuenta que no constituye, en estas ficciones analizadas, el efecto de una decisión externa sino que, por el contrario, la resolución en silencio en los límites postreros de estas narraciones queda plasmada dentro del espacio literario proyectado. Los desmentidos textuales con que Borges comienza o cierra sus cuentos, la escritura de Medina en la última obra de Onetti centrada en el mundo literario de Santa María, el desciframiento de los manuscritos de Melquíades llevado a cabo por el último Buendía y el aluvión escritural en que acaba por diluirse la obra capital de Roa Bastos colocan al silencio como absoluta necesidad en el cierre de las fantasías novelísticas construidas. Son siempre las propias palabras las ejecutoras de su propia negación; en cierto momento, la literatura de estos autores da la impresión de que decide hacer patente una resolución que subyacía constantemente en sus trabajos: dejar de hablar. Los cuentos de Borges, la saga sanmariana de Onetti, *Cien años de soledad* y *Yo el Supremo* colocan como su única verdad el poso de un vacío. Porque, finalmente, el silencio acaba por ser lo único que acontece realmente, lo único que tiene lugar es el no-lugar de la ausencia. La nada es lo único que ocurre; ahora bien, ni siquiera ella puede esgrimir una condición unívoca: puede resultar desoladora (Onetti), enloquecedora (Roa Bastos), o algo tan irremediable que permita la ironía y la celebración de nuestra precariedad (Borges) o que sencillamente nos deje tan impávidos como perplejos (García Márquez).

He mencionado ya, en páginas anteriores, el hecho de que estas obras que se han analizado aquí ofrecen en el límite de sus creaciones la evidencia de un fracaso rebosante de significados. ¿Es el silencio este fracaso? Y si así resulta, ¿es que entonces el silencio no cesa de *decir*? Para matizar la primera interrogante, Paz nos ofrece de nuevo una precisión muy valiosa:

Si el lenguaje es la forma más perfecta de la comunicación, la perfección del lenguaje no puede ser sino erótica e incluye a la muerte y al silencio; al fracaso del lenguaje... ¿El fracaso? El silencio no es el fracaso sino el acabamiento, la *culminación* del lenguaje ⁹².

A partir de estas palabras no resulta difícil precisar la segunda pregunta; parece evidente que el silencio no deja de significar, y mucho más en el caso de estas obras, y sobre todo si consideramos que resulta en todo momento una solución, prácticamente una decisión de los propios argumentos, que no cesa de remitir a los aspectos previos a ella --las ficciones literarias que acabaron por concluirse en ese punto-- y que obliga a reformular constantemente las palabras, las escrituras, los mundos verbales que preexistieron al umbral silencioso en que a la postre se detienen:

El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica. Aunque sólo sea porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado con otros múltiples elementos, el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta y acusación) y un elemento del diálogo ⁹³.

Con esta elocuencia, situada tanto en la decisión tomada como en los elementos y procesos que la prepararon, el silencio deja de

ceñirse a su posible consideración de retiro, de abandono de una labor verbal, y pasa a significar un paso más allá en el camino que el lenguaje nos traza, senda que para Octavio Paz, como ya vimos y vemos otra vez ahora con nuevos sentidos, se alarga entre dos silencios que toda operación poética debe recorrer:

La palabra se apoya en un silencio *anterior* al habla --un presentimiento de lenguaje. El silencio, *después* de la palabra, reposa en un lenguaje --es un silencio cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio --entre el querer decir y el callar que funde querer y decir ⁹⁴.

El escritor, ser de palabras, a través de la reducción radical de las posibilidades que se otorgó para sí como constructor de universos verbales, o sea, a través de su propio acallamiento, vislumbra tímidamente la posibilidad de decir de una vez por todas lo que verdaderamente quería decir. ¿Y qué dice? Dice su fracaso, se reafirma en su impoder. El fracaso, en Borges, en Onetti, en García Márquez, en Roa Bastos, acaba por ser absoluto, radical: empezaron queriendo decir todo y acabaron diciendo nada; crearon mundos totales que al final son percibidos como espejismos de una consumación enraizada tan sólo en el suelo arenoso y huidizo de las palabras. Pero, al mismo tiempo, es imposible dejar de notar la grandiosidad lograda con sus ficciones. ¿No es en efecto grandioso ser capaz de llevar a cabo la figuración verbal de un mundo hasta una plenitud tan extrema que permita al autor afirmar sin vacilaciones, como lo hace Roa Bastos en su obra, que de ese espacio fantástico se ha trazado «el último signo» (p. 587), aunque éste sea el de su desaparición? ⁹⁵.

NOTAS AL CAPÍTULO I

1. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1970; p. 11.
2. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1988; p. 290.
3. *idem*; p. 291.
4. *idem*; p. 293.
5. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 1989; p. 51.
6. *idem*; p. 67.
7. *idem*; p. 183.
8. Michel Foucault, *ob. cit.*; p. 293
9. *idem*; pp. 293-294.
10. Ludwig Wittgenstein, *ob. cit.*; p. 181.
11. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emeché, Buenos Aires, 1988 (II vols.); p. 200, I. Todas las citas de Borges que aparezcan en este trabajo harán referencia a esta edición; con números romanos se señalará el volumen de que se trate en cada caso.
12. Jaime Rest; *El laberinto del universo*; Fausto, Buenos Aires, 1976; pp. 94-95
13. C. G. Jung, «Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo», en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1984; pp. 9-48 (p. 10).
14. *idem*; p. 18.
15. *idem*; p. 28.
16. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Monte Avila, Caracas, 1977; p. 129.
17. *idem*; p. 130.
18. *idem*; p. 131.
19. *idem*; p. 132.
20. *idem*; pp. 158-159.
21. *idem*; p. 158.
22. *idem*; pp. 159-160.

-
23. *idem*; p. 164.
 24. Michel Foucault, *ob. cit.*; p. 273.
 25. Northrop Frye, *ob. cit.*; pp. 114-115.
 26. *idem*; p. 139.
 27. George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila, Caracas, 1970; p. 265.
 28. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1988; pp. 95-96.
 29. Rubén Darío, «Yo persigo una forma...», en *Páginas escogidas*, Cátedra, Madrid, 1984; p. 86. La consideración del movimiento modernista como fenómeno que supone la incorporación de la literatura hispanoamericana a la modernidad artística de Occidente ha sido expuesta en múltiples lugares. Un ensayista tan lúcido como Octavio Paz ha dedicado numerosas páginas a dar fe de ello. Para un análisis muy detallado de este problema, puede verse el libro de Fernando Burgos *La novela moderna hispanoamericana*, Orígenes, Madrid, 1985.
 30. Carlos Fuentes, *ob. cit.*; p. 93.
 31. *idem*; p. 32.
 32. *idem*; p. 97.
 33. Jaime Rest, *ob. cit.*; p. 119. Jaime Alazraki, en «Tlón y Astérion: metáforas epistemológicas» (*Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1987; pp. 183-200), ofrece un análisis muy preciso de la literatura de Borges en esta dirección señalada por Rest. En este artículo se precisa muy bien hasta qué punto este tipo de ficción refleja las exigencias más patentes del campo del saber contemporáneo; al mismo tiempo, Alazraki expone con claridad el papel puntero que la literatura, como uso de lenguaje eminentemente imaginativo, adquiere en las esferas del pensamiento moderno.
 34. Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Cátedra, Madrid, 1983; p. 609. Todas las citas se referirán a esta edición.
 35. Jaime Rest, *ob. cit.*; pp. 192-193.
 36. *idem*; p. 138.
 37. *idem*; p. 57.
 38. *idem*; pp. 149-150.
 39. *idem*; p. 19.
 40. *idem*; p. 75.
 41. Northrop Frye, *ob. cit.*; p. 133.
 42. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989; pp. 16-17.

-
43. Véase Ximena Moreno Aliste, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973; p. 44.
44. Hugo J. Verani, *Onetti, el ritual de la impostura*, Monte Avila, Caracas, 1981; pp. 13-14.
45. Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1979. Todas las citas referidas a las novelas y novelas cortas de este autor están sacadas de esta edición. Para los cuentos he manejado la edición de *Cuentos completos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1976. Respecto a los dos únicos trabajos de creación utilizados que no se incluyen en ambos volúmenes, las ediciones manejadas son: *La muerte y la niña*, Bruguera, Barcelona, 1981; y *Dejemos hablar al viento*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
46. Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca, Montevideo, 1975; p. 21.
47. Véase Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti*, Alfa, Montevideo, 1970; p. 163.
48. Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966; p. 231.
49. Véase Fernando Aínsa, ob. cit.; p. 30.
50. Hugo J. Verani, «Dos ensayos en torno a dos novelas de Onetti», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct.-dic. 1974; pp. 408-464 (p. 462).
51. Véase Jorge Rodríguez Padrón, «Onetti desde el ámbito de la fábula», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct.-dic. 1974; pp. 131-146 (p. 145).
52. Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Gredos, Madrid, 1969.
53. Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, Seix Barral, Barcelona, 1971; p. 543.
54. Michael Palencia-Roth, ob. cit.; p. 22.
55. *idem*; p. 18.
56. Mario Vargas Llosa, ob. cit.; pp. 604-605.
57. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969; p. 9. Todas las citas extraídas de esta obra pertenecen a esta edición.
58. Michael Palencia-Roth, ob. cit.; p. 73.
59. *idem*; p. 79.
60. Fernando Aínsa, ob. cit.; p. 127.
61. Hugo J. Verani, ob. cit.; p. 259.
62. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1987; p. 19.

-
63. Hugo J. Verani, ob. cit.; p. 23.
64. Roland Barthes, ob. cit.; p. 65.
65. Juan Carlos Onetti, «Onetti en Caracas», en *Imagen*, nº 6, 1967.
66. Hugo J. Verani, ob. cit.; p. 43.
67. *idem*; p. 39.
68. Carlos Fuentes, ob. cit.; pp. 63-64.
69. Michael Palencia-Roth, ob. cit.; p. 115.
70. *idem*; p. 117.
71. Mario Vargas Llosa, ob. cit.; p. 540.
72. *idem*; p. 542.
73. Michael Palencia-Roth, ob. cit.; pp. 119-120.
74. *idem*; p. 128.
75. Octavio Paz, *Pasión Crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985; p. 19.
76. Roland Barthes, ob. cit.; p. 78.
77. *idem*; p. 76.
78. Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 1986; p. 150.
79. *idem*; p. 52.
80. Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1980; p. 74. A lo largo de este trabajo serán frecuentes las opiniones que, aunque relacionadas de forma clara con la problemática novelística que se analiza, hacen referencia sin embargo al ámbito de lo poético. Ha de notarse, no obstante, que una forma de novelar que coloque como conflicto fundamental de su trama el alcance y la estrategia de su propia expresión hunde ésta en el espesor de su mismo lenguaje, aspecto que ha caracterizado desde siempre a la poesía. Además, el acercamiento entre el género poético y el novelístico ocurrido en los últimos tiempos ha sido destacado con cierta insistencia. El propio Paz lo justifica como signo de «la crisis de la sociedad moderna --que es crisis de los principios de nuestro mundo--» (*El arco y la lira*; p. 229); lo que, como apunta el mismo autor en una obra posterior, provoca un hecho importante: «La novela (...) hoy abandona la psicología y sus expresiones más arriesgadas la acercan de nuevo a la poesía, visión unitaria y recreación del lenguaje» (*Puertas al campo*, Seix Barral, Barcelona, 1989; p. 61).
81. Susan Sontag, *Estilos radicales*, Munick, Barcelona, 1989; p. 18.
82. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Seix Barral, Barcelona, 1991; p. 25.
83. Susan Sontag, ob. cit.; p. 19.

84. Octavio Paz, *Corriente alterna*; p. 75.

85. En mi opinión, estos cuatro autores podrían incluirse perfectamente en la corriente de la literatura contemporánea que John Barth, al referirse a la obra de Borges, designa con el nombre de «literatura del agotamiento» («Literatura del agotamiento», en *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1987; pp. 170-182). Obras que «reflejan y se ocupan de lo último» (p. 173) y en las que «su victoria artística, si se quiere, reside en que confronta[n] un callejón sin salida y lo emplea[n] contra sí misma[s] para conseguir una obra nueva» (p. 175). La imagen de pérdida y la capacidad de cuestionamiento que se logra con estos planteamientos alcanzan en esta literatura una enorme dimensión.

CAPÍTULO II

LA FICCIÓN INAGOTABLE

ESCRITURA

*Yo dibujo estas letras
como el día dibuja sus imágenes
y sopla sobre ellas y no vuelve*

Octavio Paz

Pues la escritura puede decir lo verdadero del lenguaje pero no lo verdadero de lo real (buscamos actualmente saber lo que es algo real sin lenguaje)

Roland Barthes

Me hubiera confabulado conmigo mismo para escribir una novela en la que no hubiera un solo orden de la realidad que no estuviera involucrado como substancia misma de ese texto. Si yo consiguiera escribirlo, eso querría decir que la substancia del mundo son las palabras... y, en cierto modo, que yo soy el dios

Salvador Elizondo

1. INTRODUCCIÓN

¿Qué supone entonces callarse? Sin duda, constituye la confirmación final de las carencias que soporta una labor que ya desde el inicio se puso bajo sospecha. El escritor, como se ha visto hasta aquí, construye en el verbo su búsqueda y ésta acaba en el silencio. La búsqueda llevada a cabo no abandona al autor como centro ordenador de la tarea ejecutada: aquél queda por fin reafirmado no obstante en su ser precario; la caída en el silencio termina por desmentirlo del todo. ¿Qué queda por hacer a partir de ahora? Escribir. ¿Sobre qué si el silencio parece decirnos que ya no hay nada que decir? La propia escritura es lo que ha de acontecer: ya no se trata de edificar un mundo verbal ante cuya inmaterialidad el escritor asiente en silencio, atrapado en la falla que lenguaje y mundo abren; ahora, desde la conciencia de estar para siempre instalados en esa grieta, sólo resta inundarla de palabras nuevamente. Ya no hay proyección de un mundo encarnado en la literatura; la resolución, vista en Borges, García Márquez, Roa Bastos y Onetti, que hace de lenguaje

y realidad territorios irreconciliables, y que advierte en el silencio una posible potencia extrema de todo decir, se asume de forma ineludible. Mas, si como ya se ha repetido, el lenguaje constituye la evidencia de toda imposibilidad de conciliación y, al mismo tiempo, la única posibilidad vislumbrable a la hora de superarla, queda el hacer de lo real un aspecto rechazable. Así, el mundo deja de ser referible y la novela se convierte en una operación que circula de un signo a otro, que bosqueja su propio discurrir. No estamos ante una búsqueda distinta, tenemos al escritor de nuevo empeñado en un rastreo incesante sustentado otra vez en la materialidad lingüística de sus obras; pero el núcleo silencioso que la ficción anterior consumaba se convierte en una ceremonia de dispersión del lenguaje: vuelta hacia sí misma, la escritura testimonia la condición verbal del mundo; todo es signo y el hombre es tan sólo un cifra más. La novela pasa a evidenciar hasta qué punto el lenguaje nos transita, nos usa para desplegarse, y el hombre ya no es una referencia precaria, llega a ser la marca borrada por el surgimiento tenaz del lenguaje en todo su ser ².

Queda entonces tan sólo la escritura, el esfuerzo de las propias palabras por subsistir en su propio rito desencarnado, vacío. La obra, en el estallido de sus signos, se pliega, ya sin que nada la ordene y la limite, contemplándose en sus mismos procesos, en el torbellino de su avance; ya no busca un centro inalcanzable, se limita a bordear un vacío situado en el origen y en el horizonte de su ejecución.

1.1. ESCRIBIR LA ESCRITURA Y BRUÑIR EL DISCURSO:

**EL GRAFÓGRAFO, DE SALVADOR ELIZONDO, Y UN FRAGMENTO
DE GESTOS, DE SEVERO SARDUY**

*Hoy, escribir no es (contar), es decir que se cuenta, y remitir
todo el referente (...) a ese acto de locución*

Roland Barthes

Antes de comenzar, leamos. Leer que es también escribir, inscribirse en la corriente de los signos, recibir del lenguaje un conjunto de palabras (fruto de una dispersión) para que sean dispersadas de nuevo en la lectura: detención momentánea de un ciclo interminable:

EL GRAFÓGRAFO

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaba escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo².

Sin entrar aún en aspectos más subyacentes, creo que lo primero que nos ofrece este ejercicio narrativo de Salvador Elizondo es un reconocimiento, un asentimiento, una aceptación en

definitiva. Pensar la literatura como la plasma este texto se convierte en la denegación de cualquier rasgo figurativo, evocativo o programático. Presente, pasado y futuro dejan de ser los reductos donde se expresa el sucedido de una acción que ha de describirse, la recuperación de una memoria o la postulación de una utopía. La obra ya no crea espacios. ¿Qué hace entonces? La respuesta no puede ser más simple: se limita a ocupar el espacio que le corresponde; o sea, sencillamente acontece, tiene lugar. ¿Y dónde tiene lugar? En el ámbito de su propia ocurrencia: en la escritura. Evidentemente, ello constituye en principio una obviedad casi insultante: todo libro se escribe, es producto de una escritura, discutirlo rayaría con la estupidez. Sin embargo, no es mala idea partir de esta perogrullada a la hora de aclarar algunos aspectos.

Interpretar una obra artística constituye de inmediato una apertura hacia un sinfín de posibilidades, lo que hace de toda tarea hermenéutica el producto de una elección que responde a múltiples causas: resaltar la imagen de un cuerpo social, los rasgos configuradores de una identidad --sea real o ficticia-- o el significado de unos actos abyectos o grandiosos son opciones, bien es cierto que aislables aunque siempre interdependientes, que se establecen al acometer el análisis de todo producto artístico; en ocasiones prevalecerán unos rasgos sobre otros, algunos de ellos responderán mejor que otros a las exigencias y condicionantes en medio de los cuales la obra se forjó. No obstante, y ya cifñéndome al terreno de lo literario --donde ello es más evidente--, toda literatura comparte un rasgo esencial:

constituye, al fin y al cabo, la solución verbal de un conflicto, en su máxima radicalidad, igualmente verbal y todo ello producto asimismo de una elaboración lingüística. En todo libro, novela o poema palpita entre sus líneas ese instante en que el poeta cesa de contemplar el mundo, baja la cabeza hacia el papel y se dispone a ejecutar con sus palabras la reactivación de los ecos y sombras que le llegan de esa *otra parte*. De esta forma, nos encontramos con que, como señala Todorov, «toda obra, toda novela, narra a través de la trama de los acontecimientos la historia de su propia creación, su propia historia (...). El sentido de una obra consiste en decirse, en hablarnos de su propia existencia (...). Y allí donde termina la historia narrada, la historia de la vida, allí exactamente comienza la historia narradora, la historia literaria» ⁴. Todorov nos muestra magistralmente en este libro algunos ejemplos de cómo este acontecimiento de su propia formación reposa en el fondo de las obras; rastrear ese poso constituye, aunque tal vez la más ardua, la invitación más sugestiva de todo texto. Sin embargo, la novelística que intentaré analizar en las páginas siguientes hace de su propia elaboración no un aspecto sutilmente imbricado y disimulado entre sus palabras sino el acontecimiento explícito e inmediatamente perceptible que las configura de principio a fin: son pues novelas que se gestan, desarrollan y concluyen (?) en el conflicto indetenible de un proceso que, como en el caso extremo de Elizondo más arriba expuesto, reitera y se ciñe a su propia producción: no es escritura que trascienda, rememore o proponga nada exterior a la presencia de su propio discurrir. Es escritura

a secas donde la totalidad expresada es la totalidad del propio acontecer, donde la referencia es pura textualidad, donde ya todo es discurso agotándose en la proliferación de sus signos reiterados. ¿Qué escribe Elizondo? La escritura. ¿Qué piensa? La visión de su propio escribir. ¿Qué recuerda? El recuerdo de su incesante acción escritural. ¿Qué imagina? La fantasía de, finalmente, la misma escritura del comienzo. ¿Juego gratuito o juego terrible? Tal cuestión habrá de ser debatida; contestar será más difícil, pero ahora no es el momento.

No obstante, aún es necesario leer un poco más, asistir a otra pequeña ceremonia intrascendente que no remita nunca más allá de la superficie restallante y luminosa que los propios signos bruñen:

La mañana, La Habana, Los ómnibus, los pregones, la gente que pasa de un lado a otro, de un lado a otro sin cesar. Ya se escuchaban las voces de algunos negros que pasan por la acera, por la calle, rápidos, en bicicleta, tarareando. Ya comienzan las casas de números a abrir sus puertas, como si dejaran libre de momento toda la zoología de la charada; diálogos. La mancha verde roja amarilla no avanza sola, ahora es el punto débil en un laberinto gigante; roja sobre los ómnibus, negra en el café, chocando contra todos los cristales, de plano sobre el asfalto, reverberante. Ya el semáforo nos deja sentir su «clic», que ahora es un sonido débil en la música que sale de las cuatro victrolas y choca con las voces que la cantan, contra la placa de metal plateado del aparato, chillante, contra los claxons y las voces de los chóferes que maldicen en nombre del calor, que piden una y otra vez al pasar un café, que van y vienen.

Ellos ahora conversan, apartados. La puerta está cerrada y el ruido de la calle sólo entra, como una ráfaga, cuando ésta se abre para dejar pasar a algún cliente (...).

Ellos toman ahora un pasaje entre dos edificios. En las paredes, muy próximas entre sí, los anuncios, los pasquines políticos pegados y arrancados, el agua, la humedad, el sol y los garabatos de los niños han formado una superficie rugosa, agrisada, de distintas texturas; bordeados de un espesor musgoso, de grandes manchas negras, aparecen pedazos de tipografía rayados, nombres de políticos, retratos amarillados, números sueltos, muñeques con enormes cabezas y brazos que arrancan del cuello, dibujos fálicos acompañados de pie de grabado, adivinanzas, jerigonzas, descripciones de sexos, dedicatorias ⁶.

Aislados de esta forma, estos fragmentos de Severo Sarduy podrían no ser más que meros pasajes descriptivos dentro del conjunto de la novela; sin embargo, en *Gestos* las descripciones no llevan consigo una desviación de la atención del relato hacia el exterior de los acontecimientos que se dan. El argumento de la primera novela de este escritor cubano se sitúa precisamente en el despliegue irrefrenable del espectáculo de las calles habaneras. Pero en este paisaje, los abismos interiores del hombre han sido desterrados, el texto no ahonda: brilla y resuena; describir no enmarca un evento: supone por el contrario el acontecimiento absoluto de la narración. Son los ruidos, los colores y los perfiles de la ciudad el punto desde el que parece hablársenos. Murmullo sinestésico, *Gestos* construye una superficie sin profundidad a la que el lenguaje sugerente de Sarduy pule, bruñe y pone una música dispar y confusa; todo significado, por tanto, queda borrado: queda tan sólo el espectáculo, no el escenario de un drama sino el dibujo progresivo de la misma escenificación; texto que sólo pretende conformarse en su textura. De nuevo entonces la escritura: negada la realidad profunda, nos topamos con el teatro de la realidad, con las máscaras y los disfraces, con los fulgores y los sonidos, con la planicie textual puramente significante, nunca trascendida más allá de la página que pone en escena el relato y al mismo tiempo insinúa su tramoya:

A la altura de la pared del fondo el montaje revela su doble valencia; vuelta hacia el público la armazón frontal del palacio, la banda compacta del arquitrabe, la cornisa pulida y simple, el isósceles ligero donde los

personajes vuelan hacia el vacío libres de la gravedad y el mármol, saltadores, bélicos; hacia atrás una selva de tablas, los hilos suspensores del decorado, las pizarras de luces, varias armaduras abolladas, cajones llenos de botellas vacías y residuos de comida, un juego de barajas, sillas, una corona, sandalias doradas, lanzas, pelucas, barbas (p. 89).

Reflejo perfecto del espacio de *Gestos*, este fragmento concentra con precisión los elementos postizos, los centelleos, los aspectos siempre cambiantes del paisaje de la obra. La heterogeneidad provoca en el espectáculo del texto la resistencia a toda reducción trascendente, y por ello simplificadora, de los elementos que en su plena diversidad, y en la diversificación a la que los somete la propia escritura, llenan la narración. Todo se mueve, desaparece, se transforma y se mezcla: todo se escribe en su movimiento incesante para hacer de la superficie textual el ámbito múltiple y multiplicador que tan sólo ha de soportar su mera condición cambiante, nunca más allá. ¿Juego vacío? Ésta será otra de las preguntas de las que habrá que dar cuenta.

1.2. LOS DOMINIOS DE LA DIFERENCIA: EL LENGUAJE Y
EL EXILIO DEL ORIGEN

*Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que
siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza*

Roland Barthes

En el principio es la hermenéutica

Jacques Derrida

«Todo es lenguaje en América Latina: el poder y la libertad, la dominación y la esperanza»; en 1969, Carlos Fuentes «mira hacia atrás y descubre en América un paisaje histórico primeramente legible. Y no sólo este hecho resulta revelador; importan también las dos oposiciones enunciadas: poder y libertad, dominación y esperanza. En un momento dado, el escritor latinoamericano vuelve la cabeza y encuentra en el lenguaje el campo de batalla donde se dirime el conflicto esencial de su labor: lograr una identidad propia, sacudirse las marcas de una represión. Percibe al mismo tiempo que este logro ha de abandonar los términos grandilocuentes que hacen referencia a un «Ser» o «Espíritu» americano y encuentra que el proyecto liberador debe ser llevado a cabo a través de la simple detección de una expresión y la propuesta de su continuidad. Lo que ve el escritor es «no una relación que defina lo típico de Latinoamérica por los temas de su literatura. Sólo una suma de productos que fabrican

cierto espacio, y que en vez de explicarse por hábitos del grupo de escritores o por mitologías personales "encarnadas" en los textos, se revela en la inscripción: el Continente como una piedra que se escribe, la geografía como una suma de inscripciones (...). Ve un mecanismo histórico que funcionó en el suelo común (...), y detecta la combinatoria de energía psíquica, ingenuidad, mesianismo y omnipotencia entremezclados en cierta "expresión americana"»⁷. Expresión que, sin dejar de considerarse como propia, se propone superar los límites de todo aislamiento; ya que lo autóctono ya no es la condición «temática» esencial en la que el problema de «lo americano» tiene que debatirse, el tema de América constituye ya una elección más que se intenta englobar en la búsqueda de una expresividad. A partir de la segunda mitad de este siglo, estos aspectos empiezan a clarificarse: *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes, el volumen recopilatorio, coordinado por César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, la obra de Libertella *Nueva escritura en Latinoamérica*, así como en reflexiones dispersas de pensadores tan fundamentales para esta literatura como Octavio Paz o Lezama Lima, se conforma un panorama donde se insiste una y otra vez en la relación que identidad y lenguaje sustentan. Así, Rubén Bareiro Saguier, en el volumen antes citado⁸, muestra con sencillez la clave de esta problemática: «Un problema latinoamericano esencial ha sido y sigue siendo encontrar su identidad cultural, situación que refleja la literatura al buscar la apropiación de un lenguaje.» Por lo tanto, producto de esta necesidad de robo de un lenguaje y más

allá de condiciones sociopolíticas o antropológicas, aunque éstas no dejen de estar implicadas, América aparece ya como un problema imaginativo y, como Fuentes pone de manifiesto, se vislumbra en el lenguaje de la imaginación --en todo lo que tiene de capacidad negadora y afirmadora al tiempo-- la solución a la propia confusión verbal que caracteriza al continente:

La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal, que todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario. En América latina, como en ninguna otra parte del mundo, todo escritor auténtico pone en crisis las certidumbres complacientes porque remueve la raíz de algo que es anterior a ellas: un lenguaje intocado, increado. El lenguaje, de buena o mala gana, nos posee a todos. El escritor, simplemente, está más poseído por el lenguaje y esta posesión extrema obliga al lenguaje a desdoblarse, sin perder su unidad, en un espejo comunitario y otro individual. El escritor y la palabra son la intersección permanente, el cruce de todos los caminos del lenguaje. A través del escritor y la palabra, el habla se hace discurso y el discurso lengua; pero, también, el sistema del lenguaje se convierte en evento y el evento en proceso. De esta manera, la literatura asegura la circulación vital que la estructura requiere para no petrificarse y que el cambio necesita para tener conciencia de sí mismo. Ambos movimientos se conjugan de nuevo en uno solo: afirmar en el lenguaje la vigencia de todos los niveles de lo real ⁹.

Más allá de las representaciones con las que la idea de lo americano queda fijada, se contempla entonces la posibilidad de un lenguaje intocado, y este lenguaje ya no se asume como el instrumento que podrá dar lugar a representaciones más acordes con la realidad; el lenguaje va a ser el acontecimiento mismo --el «evento»-- que ha de tener lugar. La literatura hispanoamericana, consagrada en toda su potencia inaugurante, entronca ya muy avanzado el siglo XX con una idea de muy viejo cuño, una idea que roza incluso los orígenes de toda esta problemática: «Su carácter singular reside en que la realidad contra la que se levanta es una utopía. Nuestra literatura es la

respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de América. Antes de tener existencia histórica propia, empezamos por ser una idea europea»¹⁰. Con estas palabras, Paz traza nítidamente la línea esencial de esta cuestión. La imagen utópica se intenta desmembrar para así postular una imagen distinta, más sincera, más real; ahora bien, la proclamación de una nueva realidad en ningún momento abandona los elementos imaginativos del nuevo proyecto. El lenguaje se reincorpora para ofrecer un uso más apropiado, más propio, y con este uso se procura que toda su carga imaginativa y fantástica resulte potenciada:

En el origen alguien sueña; si despertase, se desvanecería la realidad soñada (...). La literatura hispanoamericana es una empresa de la imaginación. Nos proponemos inventar nuestra propia realidad (...). Desarraigada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una tradición. Al buscarla, la inventa. Pero invención y descubrimiento no son los términos que convienen a sus creaciones más puras. Voluntad de encarnación, literatura de fundación¹¹.

Se descubre así en el Verbo el alma de América: la utopía europea, las crónicas de los conquistadores, la inscripción del arte de Hispanoamérica en la corriente de la modernidad, las ideas de algunos escritores como Francisco Contreras, Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña aparecen como marcas que señalan el camino hacia este punto, punto que ya estaba trazado y que necesitaba una nueva mirada.

El pensamiento latinoamericano parece adivinar la íntima condición de su origen; pero, al subrayar su carácter fabuloso y al hacer del lenguaje el proyecto más esencial de su andadura, no coloca en el origen una certeza sino una incertidumbre. La novela

se convierte en una experiencia «original» que trata de desmontar toda visión de lo real como conjunto de características consolidadas y que acaba por plasmar la inconsistencia de su propia creación, al hacer de ella precisamente el rito de su carácter exclusivamente verbal. Se ha visto ya en el capítulo anterior cómo Borges, Onetti, García Márquez y Roa Bastos reflejaban en sus obras una experiencia del origen y adónde conducía el reconocimiento de la materialidad lingüística de la tarea ejecutada. Tal vez, dentro de la novelística de los años sesenta, sean Lezama Lima y Cortázar los que acaben por consagrar definitivamente la visión de la obra artística fundamentada en el alcance y dislocamiento de su expresión. Si en *Paradiso y Oppiano Licario* nos topamos con un universo imaginista que densifica el relato convirtiéndolo en un enorme bloque granítico, en *Rayuela* aparece la narración inquieta que postula la destrucción de las formas del relato e incluso de cualquier nivel implicado en la literatura: autor, argumento, lector... Pero, a pesar de estas distinciones, en ambas obras prevalece la experiencia del lenguaje. La prosa novelística de Lezama se estructura, al igual que una parte fundamental de su pensamiento, a través del asedio a la imagen, concepto que en este autor va más allá de la expresión, trascendiendo el plano puramente estético. Para el autor de *Paradiso*, «la imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta acepción nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre» ¹². Se convierte de esta forma en un instrumento

epistemológico que hace vibrar el ser esencial del hombre. E, incluso, se llega más lejos; en una página de *Oppiano Licario* leemos: «Por la imago se sustantiviza el mundo óptico, pensado del tiempo. Por la imago el tiempo se convierte en extensión. Presente y pasado son una extensión recorrida por la cantidad novelable. Como la extensión crea el árbol, por la imago el árbol se convierte en casa, en hombre como expresión de la cantidad novelable»¹⁹. El universo aparece aquí como una extensión cuya esencialidad queda definida por un concepto tan difuso como el de «cantidad novelable», lo que parece remitir a una solución verbal frente al enigma de la realidad y el ser. La novela entonces para Lezama no consagra una visión del mundo, es ella misma el mundo en cuanto a que su raíz esencial queda perfilada por la imagen; la expresión imaginaria no lo es del mundo óptico, es en sí ese mundo. La imago, hecha exclusivamente de palabras, guarda en sí misma toda la extensión del tiempo: la realidad es lenguaje, las fronteras entre mundo y obra se borran. De la misma forma, Cortázar hace de *Rayuela* una práctica literaria que, aunque para el autor no deja de apoyarse en un realismo muy personal, se afirma una y otra vez como experiencia de sí misma que en su final nos encierra en la condena de una lectura infinita. De nuevo el lenguaje nos cerca y nada exterior a él puede ser aislado, la obra literaria es absolutamente real porque todo es absolutamente lenguaje: la división realidad/ficción, tan prolífica a la hora de abordar la literatura, muestra ya su aspecto falaz, tanto tiempo ocultado.

Un planteamiento de tal asunto en tales términos diluye de forma obvia toda reducción del debate a ámbitos estrictamente regionales: «Otra inscripción horizontal existe allí: la relación con Europa, esto es, la asimilación, rechazo, sumisión o soberanía frente a formas de una cultura asumida como "universal"» ¹⁴; este nivel de la cuestión subrayado por Libertella aporta un aspecto que empieza a mostrar una cara distinta. Ya no se trata del eterno debate entre lo regional y lo cosmopolita, esta «voluntad de lenguaje» de la nueva novela mencionada por Fuentes ¹⁵ coloca a la literatura latinoamericana en el eje central del conjunto del pensamiento y el arte contemporáneos. La lectura de una tradición propia aparece al lado, indistinguible, de la de una tradición universal, porque abordar el lenguaje es enfrentarse a aquello que «nos posee a todos» y a todos nos incumbe: el romanticismo alemán, el simbolismo francés, Mallarmé junto al modernismo hispánico, las vanguardias europeas junto a las americanas, los mundos mitológicos y la antropología estructural, el descubrimiento del pensamiento oriental y la filosofía de Heidegger o Nietzsche entre otros muchos, la propia tradición hispánica --la del *Quijote*, *Las meninas* y el barroco en general-- son recogidos y asimilados en su conjunto como momentos fundamentales en esa búsqueda de un centro ordenador que caracteriza al saber moderno ¹⁶. La literatura hispanoamericana de esta época rastrea en las palabras intentando encontrar el rostro del origen y comienza a sospechar que corre el peligro de perder su propio rostro, rostro extraviado que no es ya el del hombre de una

tierra concreta sino el del hombre de cualquier latitud. El escritor declara su necesidad de dejarse atrapar por las redes del lenguaje y entra de lleno en el territorio de un enigma que lo amenaza. Busca en el Verbo el principio original, presente e invariante, y encuentra el agujero vacío donde habita el lenguaje y los simulacros de la nada que él implanta. El pensamiento de Octavio Paz, y en ello es indudable que su formación surrealista y su fascinación por este movimiento han tenido mucho que ver, constituye un ejemplo muy importante de esta preocupación por el origen que se intenta ligar a una visión de la naturaleza del hombre en relación con su decir. La nada parece ser nuestro fundamento, pero ello constituye precisamente una invitación a hablar. La negatividad del origen y del hombre se debe a que su realidad nunca puede ser más que el negativo configurado por su manifestación lingüística: «El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural (...). Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo»¹⁷. Colocar en el origen y en la base esencial de lo humano a la metáfora es negar ambas realidades y reducirlas a la simple marca de un lenguaje en desplazamiento, es descentrar su centro, destruir desde el comienzo toda tentativa de construir su imagen. En el pensamiento de todo génesis se encuentra ya la inminente llegada de una derrota, y está ya perfilada la dimensión exacta de su imposibilidad. Lezama Lima, otro de los pensadores fundamentales y más influyentes de las letras latinoamericanas de este periodo, lo ve de esta misma forma: «¿La palabra es idea o imagen, reflejo de nuestro tiempo

--logración-- o es motivo o momento de entrar en lo originario --frustración?»¹⁹. El origen se convierte así en un punto inubicable y prácticamente impensable si no es pensado tan sólo como las huellas que todo acercamiento verbal posa en un vacío: no puede pasar de ser su propia representación, su mera metáfora. Y, de este modo, podemos ya contemplar el camino de una literatura que, al insistir en la pregunta por su ser propio, llega un momento en que percibe en el lenguaje su íntima posibilidad --¿habría que decir «irremediabilidad»?--; con este vislumbre se da cuenta entonces de que la imagen del hombre penetrado por las estructuras lingüísticas refleja una problemática que ya no puede ceñirse al hombre americano sino que coexiste en todos los hombres (y esto no es tan sólo un simple descubrimiento sino también el redescubrimiento de una perspectiva que ya estaba allí); tras ello, culmina este análisis fundamentador con un último paso que supone precisamente el desplome de estas aparentes certezas: introducir la cuestión de la identidad original del hombre en la trama de las palabras (y todo pensamiento soporta sin duda esta condena) conduce al territorio del simulacro, y allí donde pensábamos encontrar la presencia absoluta de sí y para sí, nos topamos con el espacio cambiante de las máscaras, con presencias que nunca están, que simplemente están representadas; el hombre se ubica en un territorio dominado por las conjeturas, está, como afirma Salvador Elizondo, «dentro de esa magna organización que, por una necesidad espiritual, suponemos que existe y a la que damos el nombre de universo»¹⁹. Toda pregunta por el origen se convierte

en un ejercicio preferentemente ficticio. Y así, el hombre se dispone a buscarse en las palabras y acaba por no encontrarse sino como algo que no cesa de desaparecer en ellas. Con estas concepciones, la novela hispanoamericana que será estudiada más adelante se sitúa en el centro del saber de su época: centro de un saber que no es más que la ejecución consciente de su propio descentramiento.

El pensamiento moderno occidental culmina en el exilio del origen y la implantación del espacio de la diferencia (que deniega la posible consecución de toda identidad en el terreno del pensar). No puede sorprender, así, el hecho de que Jacques Derrida defina al filósofo como aquel que se agota en vanas preguntas sobre el origen. Cuando en una de sus obras afirma: «Desde que aparece el signo, vale decir desde siempre, no hay ninguna posibilidad de encontrar en algún lugar la pureza de la "realidad", de la "unicidad", de la "singularidad"»²⁰; Derrida se reafirma en el hecho de que todo pensar debe partir del reconocimiento de nuestra incapacidad para pensar en un espacio anterior al propio lenguaje. La obra de este filósofo francés constituye uno de los intentos más tenaces a la hora de perfilar este aspecto. Huella, suplemento, diferencia y *différance*²¹, juego y escritura son algunos de los conceptos más importantes a la hora de perfilar una parte fundamental de sus reflexiones. Renegando de todo principio original, enfrenta al sueño unitivo de la esencia mítica («sueño de una vida sin diferencia») la configuración de un campo de las diferencias como único espacio

posible del saber, saber que no puede dejar de ser concebido como un movimiento dentro del lenguaje. Pero este transcurrir no pretende instaurar al final de su camino el valor inmutable y fijo de un significado trascendente que dé fe de la validez de la reflexión; ese movimiento es tan sólo la posibilidad de un juego, la única posibilidad de un saber inscrito en los procesos del lenguaje; y es aquí donde el concepto de *différance* muestra su importancia: «El concepto significado nunca está presente en sí mismo, en una presencia suficiente que no conduciría más que a sí misma. Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Un juego tal, la diferencia, ya no es simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general» ²². La *différance* se define en otro momento como el proceso de diferimiento que el lenguaje lleva implicado siempre. Toda presencia es imposible, y mucho más la del origen. El origen deja de ser considerado un reducto inalcanzable y pasa a señalar un lugar impensable. La obra derridiana insiste una y otra vez en el hecho de que en el origen ya hay una marca, la huella de su propia borradura en el lenguaje, porque «el lenguaje se añade a la presencia y la suple, la difiere en el deseo indestructible de unírsele» ²³. La idea de «suplementariedad del origen» cobra así un papel central en sus reflexiones y desemboca en la evidencia de que todo lenguaje colma un vacío, su esencia está en la usurpación que lleva a cabo al producirse; sin embargo, ello no lo desacredita como

instrumento del pensamiento sino que se convierte en el centro del campo problemático universal y marca al mismo tiempo las condiciones bajo las cuales el pensar habrá de desarrollarse:

El sustituto no sustituye a nada que de alguna manera le haya pre-existido. A partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito, éste es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; éste es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso --a condición de entendernos acerca de esta palabra--, es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación ²⁴.

El origen será siempre algo ya iniciado, en palabras de Michel Foucault; o de forma más expresiva: estamos ante la imposibilidad del ser de ser una primera vez, como manifestara Maurice Blanchot, el territorio que traza el pensamiento moderno en su fase avanzada es el de la dispersión. Estamos fundados en la diferencia y actuamos en la *différance*, y el saber aparece como un conjunto de discursos desplegados hasta el infinito, nuestra condición verbal ya no oculta su realidad: el lenguaje nos transita y, al hacerlo, nos desparrama, nos traga a través de la diseminación (título de otra de las obras de Jacques Derrida) sin tregua de los signos. La irreductibilidad del origen evidencia la imposibilidad de un paso atrás más allá, o más acá, del lenguaje, y ello nos imposibilita como ejecutores primeros de nuestra existencia; como señala Umberto Eco:

El lenguaje, con sus nombres y sus leyes combinatorias, con la cubierta del significante no viene a recubrir algo que ya es sabido y conocido, *antes* que el lenguaje. Es el lenguaje el que llega siempre *primero*. Lo que funda

todo lo demás, Y por ello, no puede ser sometido a una investigación «positiva» que explique sus leyes. En otras palabras, lo que algunos llaman la «cadena significante» no puede ser estructurada porque es el Origen de toda estructura posible. El hombre «habita» el lenguaje. La comprensión del ser viene a través del lenguaje, y ninguna ciencia puede explicar cómo funciona el lenguaje, ya que precisamente a través del lenguaje podemos vislumbrar cómo funciona el mundo ²⁶.

El universo, dibujado en la miríada de signos que lo pueblan, queda caracterizado por su disposición entrópica, en la cual «el lenguaje --según apunta Julia Kristeva-- funciona como negatividad, el límite inicial de lo posible» ²⁶.

En efecto, los vocablos dejan de ser los mediadores que actúan entre la distancia inabarcable que separa al hombre de su entorno; ahora, se dedican a asumir y consagrar tal distancia. Umberto Eco ²⁷ ha visto muy bien este paso a través del cual la ciencia del lenguaje abandona la semiótica para exhibirse como una ontología, con lo cual lo que acaba por descubrirse no es ya una estructura subyacente sino la ausencia de toda estructura. El pensar se muestra como una figura errante y alucinada; se convierte en un acto peligroso al estar continuamente bordeando zonas en que toda nueva conquista hace que nuestras certidumbres se encuentren en perpetuo trance de desmoronarse. La relación entre reflexión y expresión adquiere la apariencia de un enigma que no cesa de ser interrogado a pesar de que parece imposible de resolver. El psicoanálisis, como ejemplo claro de este periodo, al verse en la necesidad de volcar toda esta problemática en la cuestión del sujeto del conocimiento, toma conciencia del abismo que se abre, y encara la dificultad dejando intacta, sin embargo, la incógnita; dice Lacan:

Lo dado de la experiencia es de entrada lenguaje; es decir, un signo. ¿Qué significa y cuán complejo es el problema cuando el psicólogo lo relaciona con el sujeto del conocimiento, esto es, con el pensamiento del sujeto? ¿Qué relación hay entre el pensamiento y el lenguaje? ¿No es más que un lenguaje, aunque secreto, o es sólo la expresión de un pensamiento puro, informulado? ¿Dónde hallar la medida común a los dos términos del problema, o sea, la unidad cuyo lenguaje es el signo? ¿Se encuentra contenida en la palabra, ya sea nombre, verbo o adverbio? ¿En la espesura de su historia? ¿Por qué no en los mecanismos que lo forman fonéticamente? ¿Cómo elegir en este dédalo al que nos arrastran filósofos y lingüistas, psicofísicos y fisiólogos? ¿Cómo escoger una referencia que a medida que se la plantea de manera más elemental se nos aparece más mítica? ²⁸.

No es extraño, por lo tanto, que Umberto Eco, al analizar el fenómeno de la obra artística contemporánea llegue a la conclusión de que «la crisis eterna del hombre no surge porque debe definir el mundo y no lo logra, sino porque quiere definirlo mientras no debe hacerlo» ²⁹.

En mi opinión, lo que destila este saber es el hecho de que la noción de realidad se muestra inservible a la hora de entrar a desentrañar un mundo que se define preferentemente por su carácter especular. El mundo ya no es real, importa en cuanto a su condición de categoría pensable. He abandonado durante unas cuantas líneas el ámbito de la literatura hispanoamericana; es necesario volver a él. Al retomarlo, descubrimos en la misma época --sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta-- una serie de reflexiones muy cercanas. Salvador Elizondo, uno de los escritores más lúcidos que puedan encontrarse en Latinoamérica en los últimos años, expresa su idea de la realidad con una frase categórica y concluyente: la realidad no es otra cosa que «manifestación de esa imposibilidad que es la única que el lenguaje es capaz de expresar diáfananamente: la de sí misma» ³⁰. Si tomamos esto al pie de la letra, encontramos que la literatura

puede empezar a mirarse a sí misma como una de las salidas más viables para meditar acerca de la móvil y cambiante arquitectura que nos sostiene. Esto lo entienden muy bien los escritores del área hispánica, lo asumen como una de las condiciones fundamentales del trabajo especulativo de este periodo, en el que se encuentran inscritos y al que aportan su lectura tanto de una tradición propia como de una tradición común a ambas zonas de influencia: la europea y la americana. Y así, Paz se consagra, en una de sus muchas líneas de investigación poética, como lector y estudioso brillante de la tradición de la modernidad, que arranca del romanticismo inglés y alemán, que se metamorfosea en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, culminando en las vanguardias del siglo XX; todo ello conectado con el redescubrimiento de una tradición oculta que va desde el neoplatonismo renacentista hasta hoy, pasando por las corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII ³¹. Por su parte, Lezama Lima y Severo Sarduy, dentro del conjunto de sus aportaciones, incorporan al paisaje del arte y la literatura de la época una fascinante relectura del barroco de América --visión ciertamente alejada de la de autores como Carpentier--, que aparece rebotante de actualidad: «Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie --de lenguaje, ideología o civilización--: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber» ³². Barroco, asimismo, que para Lezama,

una vez liberado del elemento trágico español, representa ante todo una serie de adquisiciones de lenguaje ³³. Por último, y ello es, si cabe, más importante, el elemento barroco que en su primera manifestación puede ser analizado, como así lo demuestra Sarduy, en su coexistencia con el modelo cosmológico kepleriano (descentramiento de la elipse), surge ahora de nuevo en un neobarroco «que refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico» ³⁴. Carlos Fuentes, por su parte, tal vez sea uno de los autores que más claramente reflejen este encuentro de las diferentes áreas dentro de una misma problemática: su lectura de la tradición americana, sus agudos análisis de la literatura española --con *El Quijote* ocupando el lugar central-- se unen a un estudio exhaustivo de ese hito de la novela moderna como es la obra de James Joyce; todo ello, como pone de manifiesto su obra *Cervantes o la crítica de la lectura*, absorbido por el análisis global del problema del descentramiento sufrido por el arte y el pensamiento de la actualidad. Finalmente, dentro de este paisaje textual de la tradición que se hojea nuevamente, en las reflexiones tanto de Paz como de Elizondo, de Fuentes como de Sarduy o Lezama, aparecen intermitentes y dispersas las obras más perfectas del arte español, aquellas donde la mirada del artista se muestra en toda su complejidad a la hora de plasmar el juego de sus representaciones. Cervantes y Velázquez otean desde la lejanía.

La conclusión de todo este proceso salta a la vista. El escritor se siente en la obligación de hacer de su literatura la

experiencia imaginativo-verbal que la cultura de su tiempo posibilita en su máxima radicalidad, de instalarse en la fractura que se abre sin posible sutura en el espacio del conocimiento. De este modo, y siguiendo con los ejemplos relevantes de Paz y Sarduy, cuando el primero proclama que «la modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble»³⁵, se ve igualmente en la necesidad de declarar el hecho de que «la expresión más perfecta y viva del espíritu de nuestra época, tanto en la filosofía como en la literatura y las artes, es el fragmento. Las grandes obras de nuestro tiempo no son bloques compactos sino totalidades de fragmentos, construcciones siempre en movimiento por la misma ley de oposición complementaria que rige a las partículas en la física y en la lingüística»³⁶. En lo que a Sarduy concierne, al resaltar la entropía creciente que la imagen actual del universo constata, producto de la teoría cosmológica de la que es expresión: el *big-bang* (estallido a partir del cual el universo sólo puede ser concebido en la expansión incesante de sus elementos), tal reflejo recae necesariamente en una escritura que no puede ser «ni escritura de fundación --ya que el origen está a la vez confirmado y perdido-- ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas», sino que debe instaurar y ser la ilustración de «un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un

universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo» ³⁷.

En el fondo de nuestro saber nos espera la carcajada hueca de una ausencia. La búsqueda de una certeza a partir del pensar encuentra por fin su emblema:

División entre el saber y la verdad, acompañándola de un modelo topológico, la banda de Moebius que da a entender que no es de una discusión de origen de donde debe provenir la división en que esos dos términos vienen a converger ³⁸.

1.3. LA LITERATURA COMO EXTENSIÓN INFINITA. LA ESCRITURA COMO OPERACIÓN EXCLUSIVA

Sin embargo, en este lenguaje de la ficción hay un instante de origen puro: el de la escritura, el propio momento de las palabras, de la tinta todavía sin secar, en el momento en el cual se esboza lo que por definición y en su ser más material no puede ser más que el rasgo (signo, en una distancia hacia lo anterior y ulterior)

Michel Foucault

En 1964, Salvador Elizondo publica un volumen de cuentos titulado *Narda o el verano* ³⁹, entre los cuales se encuentra «La historia según Pao Cheng». En él se nos relata cómo «un día de verano, hace más de tres mil quinientos años, el filósofo Pao Cheng se sentó a la orilla de un arroyo a adivinar su destino en la caparazón de una tortuga» (p. 102). Sin embargo, poco a poco empieza a olvidar las manchas del carey y trata de inferir la historia del mundo a partir de ese momento. Piensa sobre el tiempo y las galaxias y finalmente coloca al hombre en el centro de su reflexión. Ve en la historia futura los grandes acontecimientos: guerras, pestes y epopeyas de los pueblos, las caídas de las grandes civilizaciones y el surgimiento de otras nuevas; las razas y las ciudades. De pronto, una de estas ciudades llama su atención, «como si en ella estuviera encerrado un enigma relacionado con su persona» (p. 103). Comienza a recorrer con su mirada interior sus calles, mezclándose con las

gentes, hasta que «a través de una de las ventanas pudo vislumbrar a un hombre que estaba escribiendo. En ese mismo momento Pao Cheng sintió que allí se dirimía una cuestión que lo atañía íntimamente» (p. 104). El filósofo traspone con su pensamiento el umbral de la ventana y se acerca al escribiente aguantando su respiración. Mira por encima de su hombro y contempla unos papeles llenos de signos ininteligibles que, no obstante, poco a poco logra descifrar; cuando lo hace leemos: «"Este hombre está escribiendo un cuento", se dijo. Pao Cheng volvió a leer las palabras escritas sobre las cuartillas. "El cuento se llama *La historia según Pao Cheng* y trata de un filósofo de la antigüedad que un día se sentó a la orilla de un arroyo y se puso a pensar en... ;Luego yo soy un recuerdo de ese hombre y si ese hombre me olvida moriré!..."» (p. 105). Hasta aquí el argumento de un cuento hermoso; si leemos las líneas que siguen, con las que finaliza la narración, esta obrita de Elizondo se ve transformada en un relato inolvidable: «El hombre, no bien había escrito sobre el papel las palabras "... si ese hombre me olvida moriré", se detuvo, volvió a aspirar el cigarrillo y mientras dejaba escapar el humo por la boca su mirada se ensombreció como si ante él cruzara una nube cargada de lluvia. Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería» (pp. 105-106).

El cuento de Elizondo, por tanto, no acaba nunca. Podremos dejar la lectura, cerrar el libro, guardarlo e incluso olvidar esta historia fascinante. Podremos, con el tiempo, hasta pensar que nunca la leímos y, desde luego, habrá siempre millones de personas que nunca lo hicieron ni lo harán. Sin embargo, todas estas posibilidades evidentes jamás provocarán que la historia se detenga: ya para siempre condenados, Pao Cheng y el escritor ocupan un espacio en el que, para perdurar, el primero habrá de pensar al otro escribiéndolo, el segundo habrá de escribir al otro pensándolo. Todo es posible, y ello no quiere decir que todo pueda darse sino que todo está ya para siempre en trance de darse. Todo está siendo y nunca acaba de ser del todo.

No es temerario hablar de una raíz borgiana en esta narración (Elizondo es un buen lector de Borges); no obstante, me interesa incidir en un aspecto que de alguna manera diferencia a ambos autores. Al hablar de los cuentos de Borges en el capítulo anterior, pudo verse cómo el recurso del distanciamiento con frecuencia ponía en cuestión el alcance de sus ejercicios fantásticos, lo que hacía del relato una experiencia reductible a su estricta condición verbal pero que al mismo tiempo proclamaba su validez imaginativa. Igualmente, este recurso borgiano, fundamental en su narrativa, acaba por convertirse en una coartada que se da con el objeto de afirmar una cierta condición enaltecida del hombre en medio de su precariedad: «El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges», se lamenta el escritor en uno de sus ensayos; y esta queja, expresada desde la pérdida y la distancia, no deja por ello de

afirmar la existencia indiscutible del mundo y de la identidad del hombre. En Salvador Elizondo, y más concretamente en este relato (aunque se mostrará como una característica central de toda su obra), esta coartada no existe. La historia se detiene sin más, cesa de producirse, pero ello no evita que esté aconteciendo eternamente. No es posible encontrar en «La historia según Pao Cheng» la mínima referencia a un posible ámbito en el que conciliarse --aunque sea en la forma de la distancia y la inalcanzabilidad-- si no es en el terreno especular, imaginativo y, por ello, borroso de la ficción. Personalidad, mundo, tiempo resultan plausibles sólo en un espacio puramente mental; y tal intuición nos desgarra y nos pone en duda hasta el punto de que la condición precaria que nos define tampoco aparece como tranquilizadora. Si proyectamos estos rasgos de Borges y Elizondo a los autores estudiados en el primer capítulo, por un lado, y a los que se estudiarán en esta segunda parte, por otro, tal vez pueda clarificarse una posible distinción (aunque, no hay que olvidarlo, siempre dentro de un mismo problema) entre dos tipos de prosa de ficción que parten de un mismo lugar: la consideración explícita de la obra en su pura materialidad lingüística, en su realidad de base estrictamente verbal. Frente al mundo --infinito-- y la identidad --precaria-- reales de Borges, el mundo --infinito-- y la personalidad --borrada-- intangibles de Elizondo. Lo que se lleva a cabo es una radicalización en algunos aspectos de una literatura definida, como lo hiciera Jean Ricardou, como «aquello que interpela al mundo sometiéndolo a la prueba del lenguaje» ⁴⁰. El pensamiento,

y por tanto la literatura, se proyectan en un mundo que precisamente se constituye en proyecto de esa proyección. El mundo no existe antes de ser pensado, descrito. El mito de la página en blanco vuelve, pero ya no como la perfección impenetrable de un silencio intocado; ahora, señala Elizondo, «la página en blanco es la posibilidad del proyecto» ⁴¹. La literatura queda perfilada como extensión interminable donde ya no hay nada que marque límites (Realidad, Mundo, Origen, Ser) si no es el propio lenguaje: pero el lenguaje es precisamente la experiencia del pensamiento sin fronteras, el terreno en que todo pensar se desperdiga. Todo ello hace que profecías como las de Octavio Paz, cuando sitúa en la poética el futuro de la metafísica ⁴², cobren una relevancia incuestionable; al negar toda capacidad a la hora de abordarnos a nosotros mismos, el hombre se convierte en el fantasma de sí mismo; al abdicar en el lenguaje todo poder de acercamiento a la realidad, el mundo aparece ya como un ámbito poético, ficticio, un texto que hay que escribir sin cesar. De la misma forma, el poeta, como advierte Lezama Lima, llega a ser «el engendrador de lo posible, el rotador de la unanimidad hacia la sustancia de lo inexistente» ⁴³.

Cuando el escritor se dispone a escribir, a llenar de palabras un espacio vacío que existe tan sólo en la propia espera de los vocablos con los que será cumplido, se da cuenta irremediabilmente de que está a punto de iniciar una ceremonia en la que lo único que en su obra va a ocurrir es el deseo del lenguaje de decirse a sí mismo. Podrá, ingenuamente, pensar en

algún momento que es él quien pone en marcha el proceso; sin embargo, a medida que ahonde en su labor se descubrirá cada vez más y más transido por el lenguaje, que lo utiliza así para decirse. Si la única solución es poetizar, el poeta encuentra en el ser del lenguaje el fundamento y el horizonte de su trabajo. Esta fascinación por el ser del lenguaje fragua entonces un lugar plagado de metáforas y signos que hablan entre sí sin trascenderse ni referirse a un sentido ubicado en el exterior del texto que escriben. Michel Foucault es quien mejor ha visto las implicaciones de esta pregunta por el ser del lenguaje que la literatura saca a la luz a partir del siglo XIX. Desde ese momento, concluye, «el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental» ⁴⁴.

El mono gramático, de Octavio Paz; *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo; la narrativa de Severo Sarduy y ciertas obras de Carlos Fuentes; *Didascalias*, de José Manuel Torres; *Trizadero*, de Tomás Segovia, así como algunas novelas de autores como Enrique Lihn, Cabrera Infante y otros que irán apareciendo en las páginas de este trabajo configuran un paisaje literario en la narrativa latinoamericana (preferentemente durante los años sesenta y setenta) que, más allá de los aspectos dispersos que obviamente presentan, refleja la inquietud común de una forma de novelar que actualiza y aporta logros muy valiosos a la reflexión contemporánea sobre el lenguaje y el pensamiento en general, encarnando en su producción ese espacio vano que, más que aislado y representado, ha de ser recorrido y en el cual el

universo intacto de lo posible ya no aparece como la promesa de un horizonte inmóvil sino como el acontecimiento de un espacio siempre en expansión, irreductible a todo canon, donde no es posible ya ninguna intención programática sino que sólo puede darse la acción de un juego sin objetivos, la transgresión y la filigrana: el barroco. La literatura se convierte así en el modo de una práctica y en la teoría de una práctica. A ese territorio que ella instauro ya no se puede llegar, sólo se le puede escribir, porque «escribir --declara Maurice Blanchot-- es retirar el lenguaje del curso del mundo» ⁴⁵.

Se asiste entonces a un fenómeno curioso: a este nivel, la literatura se prefigura como una actividad privilegiada a la hora de merodear las orillas extremas del pensamiento; porque, según Carlos Fuentes:

La literatura está siempre en comunicación con los orígenes del ser parlante, allí mismo donde filosofía, política, moral y ciencia se vuelven posibles.

Pero cuando ciencia, moral, política y filosofía descubren sus limitaciones, acuden a la gracia y a la desgracia de la literatura para que resuelva sus insuficiencias. Y sólo descubren, junto con la literatura, el divorcio permanente entre las palabras y las cosas, la separación entre el *uso* representativo del lenguaje y la *experiencia* del ser del lenguaje. La literatura es la utopía que quisiera reducir esa separación ⁴⁶.

Borradura del origen, reflexión sin centro, vacío inminente son los lugares comunes que convierten cualquier experiencia epistemológica en una actitud desfondadora que, en vez de reducir su campo a través de conceptos fijos que clausuren toda incertidumbre, hace de él un ámbito fragmentado en el que las interrogantes que allí se colocan convierten cualquier afirmación

en la apertura hacia un enigma. Por lo tanto, cuando se habla de espacio, terreno, ámbito o territorio del saber, o sea, cuando hago del saber una dimensión detectable a través de ciertas manifestaciones, tal dimensión resulta aprehensible no como lugar fijo en el que uno puede ubicarse sino como lugar a partir del cual se producen infinidad de aperturas hacia innumerables lugares y en incontables direcciones, espacio nunca señalado donde sólo se da el espaciamiento inherente a toda especulación (tarea siempre lingüística). La literatura, como una más de las expresiones de este saber y como cualquiera de ellas, en este lugar no está, estuvo ni estará nunca. Allí no se puede llegar ni proclamar la fe, finalmente desmentida, en lograrlo (tentativa que en mi opinión caracteriza en gran medida la novelística de los autores estudiados en el primer capítulo); al mismo tiempo, es un lugar donde se está desde siempre y para siempre, que sólo puede recorrerse, abrirse y espaciarse con él, en el trance de alcanzarlo e instalados para siempre en la grieta abierta; allí sólo se puede escribir --que no es sino una manera de estar sin estar, llegar en actitud de alejarse--. De este modo, la extensión ilimitada que la literatura, como hemos ido viendo, funda al traer ante sí al mundo como campo de posibilidades solamente es manifestable en una única y exclusiva operación: la escritura.

La escritura alude entonces a un estado del lenguaje. Toda novela es producto de una escritura, y ello puede conducir a un trabajo hermenéutico dirigido hacia los aspectos de la obra implicados en su gestación. Sin embargo, lo que interesará a este

trabajo son aquellas novelas cuya estructuración no permita pensarlas bajo ningún otro concepto que no sea el de escritura. Idea que manifiesta un estado del lenguaje que puede ser calificado como de vigilancia. La escritura conlleva una situación de alerta bajo la cual la novela, en este caso, no puede ser pensada sino en su pura materialidad lingüística, en su negación de toda exterioridad respecto a ella misma y en su exclusiva condición de proceso de aperturas y pliegues desde los que la obra se condena a nombrar tan sólo su propia puesta en marcha, su propia ocurrencia. Desde este punto de observación, la escritura consagra una tentativa de desmontaje, no sólo ideológico sino igualmente ontológico, de aquellas operaciones verbales que se miran a sí mismas sintiéndose capaces de hacer un uso del lenguaje que lleve acarreada una verdad: la propaganda, la información y otros manejos quedan desmentidos por una literatura que, tal y como establece Barthes para toda operación crítica de la que este tipo de trabajo literario no está exento, pretende simplemente «hablar del lenguaje en vez de servirse de él» ⁴⁷. Lo que se procura es plasmar un esfuerzo dirigido a mantener el lenguaje en un estado de pureza, incluso desligándolo de los dominios del significado, rasgo teológico para el pensamiento de la época (véanse para esta consideración las reflexiones que pensadores como Derrida y en general los que rodean a la revista *Tel quel* dedican a este problema), susceptible de ser manejado y manipulado por todo grupo de poder, se trate del campo de que se trate. Desligado del mundo de las presencias, el lenguaje intenta ser plasmado en su puro

transcurrir, convirtiéndose en un hecho absoluto que, al mismo tiempo, coquetea con su propia muerte; y esto lo vio muy bien Octavio Paz en su primera obra de ensayos sobre poesía: «Un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto puro de poetizar, exigencia que acarrearía su desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto y aquello, es decir, de objetos relativos e históricos» ⁴⁸.

Se asiste así a una forma de expresión, casi se podría decir de vida, del pensar que esconde una ambigüedad esencial. La literatura, al desenmascarar toda instancia de la realidad en la que medie el lenguaje a la hora de su aparición, provoca un proceso de liberación en el que pensar ya no es la condena que hace patente nuestra precariedad sino que se traduce en un juego al que nuestra condición precaria, por ficticia, nos invita. Pensar ya no es la necesidad de otorgarnos un sentido trascendente, supone simplemente jugar con el lenguaje: y eso, sin más, es poesía, novela, literatura y arte en general; mucho antes que todo ello, es escritura: si el lenguaje nos traspasa y hace del mundo el reflejo especular de nuestra imaginación, todo se metamorfosea como efecto de su carácter móvil e incierto; entonces, sólo resta llevar a cabo, en lúcidas palabras de Salvador Elizondo, «esa suspensión momentánea del mundo que, sin embargo, misteriosamente perdura para siempre si lo único que cuenta y prevalece, como ahora lo comprueba y lo demuestra el lector, es mi escritura» ⁴⁹. Pero, al mismo tiempo, el juego se

hace persistente, solitario --ya que la comunicación es denegada en un lenguaje que se pliega hacia dentro en la tentativa de decirse a sí mismo--, balbucea confundido en medio de sus preguntas, que no pueden obtener jamás respuesta; en este juego ya no es posible ser espectador, contemplarlo es ya jugarlo; no se gana ni se pierde, tan sólo se actúa. El efecto que provoca, y que Roland Barthes sitúa en el inicio, hace cien años, de la literatura moderna, es el de una «forma literaria [que] desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su eufemia; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya no se siente a la Literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado sino como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza»⁵⁰. Es la escritura en su grado cero --concepto esencial dejado por el propio Barthes--, el punto más cercano a la pureza y a la liberación definitiva: el borde del vacío, el mutismo y la muerte:

Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de la morada, la intinidad con el afuera sin lugar y sin reposo. La llegada aquí hace que quien llega pertenezca a la dispersión, a la fisura donde el exterior es la intrusión que asfixia, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece al descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío. Entonces, reina la fascinación⁵¹.

La escritura se revela en un estadio anterior incluso al propio lenguaje⁵² que debe ser abordado, sin embargo, a través de las palabras. Para Maurice Blanchot, «escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y esa decisión

inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración» ⁵³.

El hombre, y mucho más el escritor, adquiere a través de los tiempos una conciencia cada vez más indiscutible de su fundamento verbal. Escruta progresivamente en esta faceta las posibles expresiones de una liberación y de una condena. La modernidad constituye un periodo seguramente aún no cerrado que exacerba estas interrogantes en el pensamiento y el arte de los dos últimos siglos. Cuando la literatura asume por completo y radicalmente su calidad material exclusivamente lingüística, se da cuenta de que ocupa un eje fundamental en el desarrollo del saber. Insiste, se pliega y se expande, cada vez con mayor fuerza, en su pregunta sobre el lenguaje, cuestión en la que la literatura se implica e irremediabilmente se pone a ella misma en juego y en peligro. Llega un momento en que, como Barthes indica, «la literatura (...) sólo puede existir bajo la figura de su propio problema, mortificadora y perseguidora de sí misma» ⁵⁴. Convertirse en problema y perseguirse a sí misma: la obra literaria solamente puede aparecer entonces como escritura, proceso e instante de la obra en que se proclaman las condiciones

de su nacimiento, desarrollo y muerte; es decir, problemática del lenguaje en su máxima (y única) expresión.

Se ha pasado del campo ilimitado de lo literario al momento exclusivo de su acontecer, y en este camino se ha podido comprobar la coexistencia de una problemática en zonas geográficas alejadas aunque bien es cierto que siempre intercomunicadas. El argumento de la escritura, capítulo central de la reflexión no sólo artística sino también epistemológica e incluso ontológica de los últimos tiempos, aparece en la segunda mitad del siglo XX con bríos renovados. La filosofía postestructural que a partir de los años cincuenta predomina en el pensamiento europeo (sobre todo alrededor de la revista *Tel quel* y de los pensadores que en ella colaboran, movimiento conocido con el nombre de *nouvelle critique*) coincide en sus contenidos con la reflexión poética y expresión artística que por los mismos años tiene lugar en Hispanoamérica. En este punto ya no es posible hablar de influencias y dependencias sino más bien de análisis que completan y perfilan un asunto universal. Si la escritura llega a ser la conjetura final desde la que acaba por contemplarse el lenguaje, aquélla es ya el resultado de una tradición global en la que toda línea autóctona sólo puede tener valor como aportación a una causa común en la que no se puede dejar de actuar. De esta forma, y quizá sea uno de los ejemplos más claros, si las reflexiones acerca de la escritura en gran parte de la filosofía europea escoge como una de sus referencias más recurrentes la obra de Mallarmé, en concreto «Un coup de

dés», no debe resultar extraño el hecho de que precisamente uno de los mejores ensayos de Octavio Paz --«Los signos en rotación»-- esté dedicado a ese poema. Nos encontramos, pues, ante una cuestión que atañe directamente al hombre tomado en su más amplia extensión, sujeto fracturado al que la labor escritural le hace surgir en un terreno dominado por la amenaza.

Dice Paz:

No es exagerado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura (...). La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica, es una de las notas constitutivas de la modernidad (...).

Es hora de referirme a mi caso particular. El tema del autor que, al escribir, contempla lo que está haciendo y se pregunta «¿qué estoy haciendo», y se responde: «estoy escribiendo», y vuelve a preguntarse «¿qué escribo», es un tema circular, sin fin. La pregunta que se hace el escritor no tiene respuesta. O la respuesta es una tautología. Sin embargo, esta absurda pregunta aparece una y otra vez en mis escritos en prosa y en verso. Escribo «¿que estoy escribiendo?», y respondo: «escribo "¿qué estoy escribiendo"». O más angustiosamente: «¿quién escribe esto que escribo? ¿quién escribe en mí o por mí?» El que escribe y aquel que mira al que escribe: ¿son la misma persona? El escritor se percibe como dualidad, como escisión ⁵⁶.

«Escritura», en la crítica de Hispanoamérica, ha sido un término utilizado para denominar un cierto tipo de producción literaria que tiene lugar en México durante cierta época, y un vocablo que ha servido también para designar una nueva forma de narrar en Latinoamérica ⁵⁶. Más allá de toda localización geográfica, no debe dejar de asumirse como el intento extremo y postrero que el escritor lleva a cabo para procurarse un lugar dentro de la corriente indomable del lenguaje, quizá para acabar por confirmar de una vez por todas su exilio incesante de una morada que nunca le correspondió.

2. LA ESCRITURA COMO ARGUMENTO Y RAZÓN DE SER

Así, una vez más, la revuelta contra una estructura verbal fracasa ante la ley del Verbo que es la ley de la expresión. Queriéndose expresión de una anterioridad, la palabra se encuentra a sí misma y se desdobra al tiempo que se destruye. Apología de lo indecible, el stream of consciousness hecho ley señala el último y más lejano límite de la expresión; después de él, el problema consiste en llegar más allá de la expresividad. A través del SIGNO, es la ESCRITURA lo que se anuncia

Julia Kristeva

2.1. EL ESPACIO LITERARIO DE LA ESCRITURA

Guillermo Cabrera Infante, en conversación con Emir Rodríguez Monegal, destaca el hecho de que «*Tres tristes tigres* es o pretende ser una incursión en esa eternidad, una excursión al lenguaje»⁵⁷. Lenguaje entonces como eternidad y excursión; excursión como eternidad ya que la novela es un perpetuo viaje hacia el lenguaje. El lenguaje siempre está allí y aquí, en todas partes y en ningún punto preciso. La escritura supone el acto de recorrer esta extensión indetenible, el lenguaje ya no es un lugar, constituye un recorrido; no se le alcanza, tan sólo se le transita... «El espacio se le aparece entonces al poeta como el

sujeto del verbo desplegarse, del verbo crecer», afirma Bachelard ⁵⁹, y en esta afirmación se enuncia un aspecto básico de la obra literaria. La novela de la escritura no crea un espacio, lo recrea, lo repite incluso. ¿Qué espacio es ése? Aquel donde, antes de que la obra se instalara, se encuentran ya las palabras en el ejercicio incesante de sus juegos y dispersiones. El escritor no pone en marcha el lenguaje, se declara inscrito en sus procesos.

El espacio literario no se da entonces como lugar señalado sino como movimiento por ese mismo lugar. La obra no cobra sentido como proyección de un territorio de ficción sino que ocupa el rincón que tiene por siempre destinado: el de su propia ejecución; aquel en el que, apunta Lezama, se da como «epifanía verbal por la que el acto naciente se trueca en signatura» ⁶⁰. «Y el Narrador, como el personaje del corrido, para empezar a cantar pide permiso primero...», leemos en la primera página de *Cambio de piel* ⁶⁰; la novela en algún momento de su desarrollo (y con más o menos insistencia) expresará las condiciones bajo las que acontece y, como puede verse en el fragmento del trabajo de Fuentes, se manifestará siempre como puro ejercicio escritural, con lo que «desnuda en el primer plano, la escritura misma va dirigiendo los pasos del crítico interrogador, le organiza las reglas del juego, le pide que achique el horizonte de pretensiones globales y lo afine allí donde pueda actuar, en ese complejo cruce de signos donde ella pueda significar» ⁶¹. En efecto, de lo que se trata es de desmontar cualquier lectura que pretenda trascender los estrictos límites que la novela traza

nunca más allá de sí misma. En su principio, la narración muestra obscenamente y sin tapujos su caracterización de operación textual: «lo mejor será escoger el camino de Galta, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin darme cuenta, casi insensiblemente, ir hasta el fin --sin preocuparme por saber qué quiere decir "ir hasta el fin" ni qué es lo que yo he querido decir al escribir esta frase» ⁶². Con este inicio, Octavio Paz perpetra desde la primera página de *El Mono Gramático* la falacia que toda ficción lleva consigo desde el instante en que quiera presentarse como verdad y desoculta la realidad de un trabajo que alude precisamente a la imposibilidad de toda verosimilitud; Julia Kristeva ha sabido precisar muy bien la condición de verdad que la escritura compone: «La "verdad" o la pertinencia de la práctica escritural es de un orden distinto; es indecible (improbable, inverificable) y consiste en el cumplimiento del gesto productivo, es decir, del trayecto escritural haciéndose y destruyéndose a sí mismo en el proceso de una *correspondencia* de términos opuestos y contradictorios» ⁶³. El espacio literario en la novela de escritura comienza así en su propia apertura, consecuencia del gesto, plasmado en el relato, de la inscripción (que es su verdad más íntima). Tal vez sea Severo Sarduy quien mejor y con más sutilidad lleve a su prosa ese amaneramiento que hace que toda palabra de sus narraciones no pueda dejar de pensarse sino como escrita; su barroquismo y filigranas lingüísticas producen una artificialidad abigarrada en la que cada palabra parece la incisión de un orfebre perviviendo más en su trazo que en el sentido de su inscripción; este pasaje de

Maitreya es uno más entre los numerosos ejemplos que su prosa ofrece:

Era una sala sin muebles ni ornamento alguno, espaciosa y tibia. La escasa luz de unas lamparitas de aceite, que temblaban entre montículos de arroz, dos pozuelos de té, un pilón, un tintero y un estuche de cálamos, no alcanzaba a dispersar la penumbra. O sí: según la mirada se acostumbraba iba definiendo, apilados en un ángulo, como en visperas de una invasión de polillas o de una mudada, muebles viejos, laqueados en negro, cojines de hilos brillantes y figuras de madera apiladas unas sobre otras, envueltas en esteras o en periódicos nepalenses sujetos por esparadrapos. En el parpadeo de las lámparas esplendían por instantes --flores de loto, nubes, hexágonos-- los motivos de oro de algunos tankas aún desenrollados, o tirados de prisa sobre los muebles, zafados, rotos ⁶⁴.

El origen deja de ser pensado como metáfora y surge como gesto (simulador de un vacío) que realmente acontece, la obra se abre al infinito de la enunciación; ¿de qué?: de sí. El espacio de la escritura, una vez inaugurado en su propia caracterización, se limita a desplegarse en el tránsito incesante del discurso que se decide enunciar; tras ello, y para decirlo con palabras geniales de Derrida, «nada entonces tendrá lugar que no sea el lugar» ⁶⁵. Sólo la escritura acontece, la novela se ciñe a su condición de texto en el que ocurre el mero espaciamiento de sus signos y vocablos; es un espacio tensado por los propios textos, es una búsqueda, es un viaje; es, por lo tanto, el movimiento de su acción... el camino de su discurrir.

En *La orquesta de cristal*, de Enrique Lihn, el tono de crónica que adopta el relato acaba por construir una obra que, al funcionar sus textos en niveles heterogéneos (notas, citas, comentarios, etcétera) muestra su hechura a través de una serie de códigos textuales, es decir, culturales. Comentario de un hecho improbable, por no decir imposible (la ejecución de una

sinfonía por parte de una orquesta delirante), la novela de Lihn glosa al mismo tiempo las propias interpretaciones a las que tal evento dio lugar:

Setenta y cinco años de lo que esta oficiosa antología reivindica como el valor de haber desafiado la indiferencia de la crítica adocenada y de las instituciones académicas, es el lapso que se propone historiar para los auditores y lectores no sofisticados ni contaminados por los viejos prejuicios de la pequeña burguesía europea. Lo hace desde el anonimato de sucesivos plumarios indiferentes tanto al rencor que destilan como al entusiasmo que fingen, pero sujetos a los tabúes y eufemismos de un discurso indirecto, «plaidoirie» ante el llamado tribunal de la historia (del arte y las ciencias musicales) cuya fallida estrategia consiste en minimizar su objetivo sin acudir a la burda táctica de la omisión; antes bien, abundan allí las citas desfavorables así como se confiesan hidalgamente ciertas debilidades perdonables en el marco de un proyecto y/o de una realización de la mayor envergadura ⁶⁶.

Al aparecer como discurso que sólo pretende mantener la simple entidad de su factura, *La orquesta de cristal* denuncia la carga ideológica y manipuladora de los textos que la pueblan, desentrañando los contextos históricos y culturales de los que son efecto; con lo que crea un espacio discursivo y por ello negativo en el que acontecimiento y proceso se aúnan en su irreverente ficcionalidad: un grupo musical improbable, una pieza inabordable, una novela que se confecciona con textos que glosan un evento que ya nada importa si tuvo lugar o no con tal de que sea el propio discurso el que acontezca...

En otro plano, obras como *Farabeuf* o *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo, construyen una planicie en la que se desarrolla una búsqueda. Búsqueda que trata de lograr el cercado imposible de esa extensión. Lo que se intenta es que aquello que se busca acabe por producirse finalmente, bien el instante de placer, como es el caso de *Farabeuf*, bien la consecución de la

propia novela, de lo que sería ejemplo *El hipogeo secreto*. La imposibilidad del cierre, del coágulo en que todos los elementos de la obra cuajen, plasma en el texto la evidencia única de un rastro que no puede ser trascendido, que no se sustenta en la dirección que toma ni la meta que pretende alcanzar; constituye tan sólo las huellas de un paseo incesante que guarda en sí la validez de un esfuerzo. El espacio del escribir, por tanto, es, en expresión de Blanchot, «el tiempo del error donde no hacemos más que errar porque nos falta la certeza de la presencia y las condiciones de un aquí verdadero»⁶⁷. La escritura es espacio y tiempo, ya que edifica un reducto en que sólo cobra valor el periodo de su recorrido. Tiempo del errar: viaje y equivocación; la escritura es un camino...

«Al comenzar estas páginas decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a que están destinadas, Los Caminos de la Creación, y escribir, trazar un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído, recorrido como tal» (pp. 135-136). ¿Hacia dónde se dirige el camino que Octavio Paz dibuja en *El Mono Gramático*? Inmediatamente después del fragmento anterior, leemos: «A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me desviaba en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo. ¿La destrucción es creación? No lo sé, pero sé que la creación no es destrucción. A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y de reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino.

Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo» (p. 136). *El Mono Gramático* supone un ejemplo capital de este tipo de novelística tanto por su hondura como por el hecho de que la problemática de su producción se hace explícita y consciente en cada página, reiterándose y renovándose al tiempo, con una multiplicidad de espacios que finalmente quedan absorbidos en el punto de su constante evocación: mesa de Cambridge como campo de batalla que abarca el camino de Galta y el jardín de su casa en Inglaterra; el paseo de Hanuman y las ceremonias eróticas de Esplendor. La lucha por otorgar una trascendencia a las figuras y los lugares se muda en batalla con el propio lenguaje:

No quería pensar más en Galta y en su polvoso camino, y ahora vuelven. Regresan de una manera insidiosa; a pesar de que no los veo siento que están de nuevo aquí y que esperan ser nombrados. No se me ocurre nada, no pienso en nada, es el verdadero «pensamiento en blanco»; como la palabra *tránsito* cuando la digo, como el camino mientras lo camino, todo se desvanece en cuanto pienso en Galta. ¿Pienso? No, Galta está aquí, se ha deslizado en un recodo de mis pensamientos y acecha con esa existencia indecisa, aunque exigente en su misma indecisión, de los pensamientos no del todo pensados, no del todo dichos. Inminencia de la presencia antes de presentarse. Pero no hay tal presencia --sólo una espera hecha de irritación e impotencia. Galta no está aquí; me aguarda al final de esta frase. Me aguarda para desaparecer (p. 19).

Camino de Galta que es camino de la escritura hacia su encarnación. ¿Encarnación de qué? Camino de la escritura que sólo puede encarnar su propio camino. Signos que se espacian, que van y vuelven, se muestran y se borran, discurrir de las palabras: la búsqueda de sí mismo constituye la única salida para la obra de Paz. *El Mono Gramático* avanza al compás del lenguaje, musita su cadencia; pero en el lenguaje lo que se busca nunca se encuentra,

porque allí nada hay fuera de las palabras. De nuevo tan sólo resta repetir su danza, jugar y moverse con ellas. Desde su mesa de Cambridge, Octavio Paz refleja, en *El Mono Gramático*, la tentativa de alcanzar el fin de un camino para lograr en él un encuentro, una reconciliación: para llevarlo a cabo, escribe. Entonces se da cuenta de que la senda que traza comienza en el lenguaje y acaba en él; el espacio de la obra se muestra de nuevo entonces fuera de toda ubicación, otra vez el escritor se encuentra ante un lugar que no está en ninguna parte y que sólo puede recorrer, por el que sólo puede transitar; en este espacio el tránsito va desde ningún sitio hacia ninguna parte. La novela se ve así en la imposibilidad de detenerse porque no hay recodo que nos cobije, el territorio de la escritura se muestra entonces como errancia ineludible.

Gesto como verdad de su puesta en movimiento; búsqueda, camino, viaje como única realidad de su espacio, donde nada se sitúa y todo transcurre (y lo que transcurre exclusivamente es la misma obra, su escritura), no es extraño que, con esta tónica del escribir, Juan Manuel Torres proclame en *Didascalias* su condición de obra que no es más que la «maraña de nada» ^{se} y, dentro del drama de su lúgubre autorreflexión, la novela recrea las figuras de Ulises y Penélope: los arquetipos del viaje y la confección del tejido; porque este tipo de obras muestran un estado que sólo puede confirmar su calidad de mortaja hecha de palabras, nunca rematada y siempre tejiéndose.

2.1.1. EL TEXTO COMO TEJIDO: LA CONFECCIÓN

Sea una [novela] que no prepara nada, sino que precisamente esquiva toda especie de previsión. O mejor, el proyecto de llenar, con ayuda de lo que ha venido a llamarse [la imaginación], un volumen que nada, a ningún nivel, definiría a priori, más que esta entera disponibilidad de principio

Jean Thibaudeau

«El acento es grave porque se hable desde la madeja misma», exclama Osvaldo Lamborghini en la primera página de *Sebregondi retrocede* ⁶⁹, y la frase sitúa con precisión la marca desde la cual el texto se asoma. Si, como se ha visto, el espacio que la escritura dibuja es el de su propio deslizamiento, el texto de la obra constituye un discurso en devenir. La representación de una exterioridad respecto a la narración se niega en todos los niveles del relato, ya que todo plano representativo se resuelve finalmente como acción exclusiva de lenguaje: acción escritural. La obra deviene búsqueda de sí, y para ello sólo puede aparecer haciéndose a sí misma continuamente. El tejido textual, por tanto, no construye una trama sustentada por referencias históricas, motivaciones psicológicas o ámbitos fabulosos que son perfilados y definidos en el relato de una vez y para siempre; se limita simplemente a exponer su fabricación, más exactamente, a mostrarse de modo exclusivo como confección. La novela reflexiona acerca de ella misma, queda transformada en su único problema y ya no ha de responder a la tiranía de las causalidades que la historia, la personalidad e incluso la ficción a cierto nivel exigen. Ello no se limita a significar el que la escritura ciña

toda literatura a su condición verbal; lo que se llega a expresar es la necesidad de asumir la falacia que términos como verosimilitud, verdad, realidad y otros conceptos inamovibles sustentan una vez aceptado el fundamento verbal a partir del cual toda noción es construida. La obra literaria, y en general toda expresión artística, se percibe a sí misma como instrumento privilegiado a la hora de dar cuenta de este aspecto; de esta conciencia arranca su condición autorreflexiva, con lo cual, lo que contemplamos en el relato es el trance de darse en un juego azaroso sin reglas prefiguradas, ya que, como afirma Umberto Eco respecto a las condiciones de la obra de arte contemporánea, ésta constituye «la fundación de las reglas inéditas que la rigen» 70.

Salvador Elizondo extrema en *El hipogeo secreto* 71 la consecución de este proceso; la novela se autodefine como «un libro cifrado cuya clave se ha extraviado y cuyo desciframiento depende de datos equivocados, de investigaciones erráticas, de impresiones falaces...» (p. 11). A partir de aquí, la obra, descubriendo los mecanismos de su propia construcción, parte en una travesía que intenta aislar un lugar, una perspectiva, desde la que pueda finalmente establecerse que la obra tiene lugar: «En realidad, yo por ejemplo, en este momento, estoy escribiendo una novela de la que ignoro todo. Sólo supongo el esquema general de la trama. Se trata de un escritor que escribe un libro. Ahora bien, lo importante es de qué trata ese libro que el escritor está escribiendo, allí, cerca de donde una mujer está leyendo un libro de pastas rojas en el que ese escritor está descrito en el

acto de escribir este libro» (p. 43). *El hipogeo secreto* surge así como el conflicto esencial de *El hipogeo secreto*. Su argumento se ciñe a su argumentación: «*El Hipogeo Secreto* es la representación de un universo absolutamente gerundial; una trama que en todo momento está siendo iniciada y en ninguno tiene un desenlace... todavía» (p. 95); el momento de la ejecución no resulta jamás superado, la novela se niega como conjunto estructurado de forma definitiva, el texto exige un modo diferente de contemplación. Dice Barthes:

Texto quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado ese tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido --esa textura-- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifas*; es el tejido y la tela de araña) ⁷².

El relato expresa su imposibilidad: la de escapar a la incertidumbre del verbo a la que está encadenado. Al encontrar en el desarrollo de su gestación el único sentido que puede otorgarse para sí, la novela emprende un doble camino: paródico, por un lado; grave, por el otro. En un momento de *Lapsus* ⁷³, de Héctor Manjarrez, se lee: «Pero recordemos que, además, el autor ha impuesto reglas más complicadas, más rebuscadas, las de la parodia y el juego infinito» (p. 214). La parodia, dentro de la novela de escritura considerada como estructura autorreflexiva, emana del hecho de que la narración acaba por desmentir las características fundamentales que tradicionalmente se otorgan a la obra artística: consecución de un fin, perfección del acabado,

grandeza de los mensajes, sometimiento a la prueba de la causalidad, etcétera; frente a estos supuestos la verdad exclusiva de la obra como tejido muestra un carácter en el que la conformación de su propio modelo no está exenta de implicaciones; para Noé Jitrik, «el ataque a la "técnica" como poder, la fragmentación como resultado y el montaje como salida constituye un circuito que reposa sobre un impulso crítico previo: hacer explotar la razón, investigar el pensamiento y el conocimiento, tratar de llegar a la raíz de la totalidad en un intento de romper apariencias y convicciones (...). Lo que empieza a importar es la riqueza de los montajes (y de los modelos) y no ya el "arte" de extraer grandes resultados de reglas fijas» ⁷⁴. La obra literaria se puebla de desmentidos textuales, haciendo un sarcasmo de su escritura, una irrisión acerca de lo que se cuenta y se lee. Sirva como ejemplo este fragmento de *Cobra* ⁷⁵, de Severo Sarduy, en el que, tras la aparición de un personaje, «El Indio», cuya historia es relatada, el narrador exclama: «¡Sólo un tarado pudo tragarse la a todas luces apócrifa historieta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco y renuncia a su fuerza de pelo en pecho nada menos que para encasquetarse un bonete verde y ponerse a traficar florines! ¡Vamos hombre!» (pp. 26-27). Al ser exclusivamente escrito, el relato encarna el azar de sus posibilidades, nunca la realidad de sus acontecimientos.

Este rito insistente de la obra realizada en su mera escritura no deja de esconder, sin embargo, una angustia. Cuando Paz, en *El Mono Gramático*, reconoce: «También esto que escribo es

una ceremonia, girar de una palabra que aparece y desaparece en sus giros. Edificio torres de aire» (p. 20); el autor mexicano está exponiendo el ritmo latente de una ceremonia de la desencarnación. El texto en este tipo de novela ya no muestra la calidad pétrea de un producto formado del todo sino la intangibilidad de un recorrido sustentado en signos volátiles. «La cosa es ésta --exclama Tomás Segovia en *Trizadero*⁷⁶--: todo lo que se relata es inventado, incluso el relato más autobiográfico, incluso una crónica. La diferencia está en que unos relatos postulan un mundo infinito y otros un mundo finito. En ningún mundo infinito puede haber ninguna verdad, ninguna distinción» (p. 235). Si el mundo al que podemos aspirar nunca está más allá de las palabras, sólo la imaginación (la ficción) existe; pero «el pecado de la imaginación es irredimible» (p. 234), señala el propio Segovia un momento antes, porque nos fija en un movimiento en el que la ausencia nos amenaza y nos circunda. «¿Pero para qué seguir creando títeres y títeres de títeres? ¿Para qué seguir alimentando la tragedia?» (*Didascalias*; p. 16); la respuesta a la pregunta de Juan Manuel Torres se adivina fácilmente: porque no hay más tela que cortar, porque sólo estaremos y seremos allí donde nos «imaginemos» estando y siendo, donde trabajemos esa imaginación. Así pues, el único resquicio que deja pasar un haz de luz lo constituye esta celebración perpetua de nuestra realidad de proyectos, de estar siempre en busca de, «al encuentro de», como lo expresa Octavio Paz, a punto de, tejiendo relatos que nos aludan vagamente; en definitiva, confeccionándonos.

¿Es entonces la escritura una experiencia terrible? Sí y no; el hombre, el poeta, despojado de toda certeza respecto a él, se encuentra al mismo tiempo reafirmado en un acto que lo pone en relación con los demás, un instante en que la eternidad se intuye. Como señala Elizondo: «El poeta, o es un hombre que se enfrenta a la eternidad momentáneamente, en cuyo caso vive o concreta, mediante el lenguaje, imágenes o sensaciones, o bien eterniza el instante viviendo las imágenes o las sensaciones en el lenguaje, un lenguaje que por ser el hecho mismo de la creación y la creación misma de su personalidad es el cumplimiento de una aspiración de máxima universalidad» 77. De este modo, en el instante en que parecíamos asistir a la máxima disolución de la obra, encontramos en el acto de su ejecución la afirmación de la obra como vida, vida de la novela y del escritor, ya que la escritura deja de limitarse a su condición meramente ficticia transfigurándose en gesto vital del hombre en el lenguaje, el único posible.

2.1.2. EL MOVIMIENTO DE SUPERFICIE

Pero si, al contrario, estas experiencias pudieran permanecer en el lugar donde se encuentran, en su superficie sin profundidad, en el volumen indeciso desde donde nos llegan, vibrando alrededor de su núcleo inasignable, sobre su suelo que no es más que una ausencia de suelo; si el sueño, la locura y la noche no señalaran el emplazamiento de ningún umbral solemne, sino que trazaran y borrarán sin cesar los límites que franquean la vigilia y el discurso en el mismo momento en que nos llegan a nosotros ya desdoblados, si lo ficticio fuera precisamente, no el más allá ni el último secreto de lo cotidiano, sino ese trayecto sagital que impresiona nuestra vista ofreciéndonos todo lo que aparece, entonces lo ficticio sería lo que nombra las cosas, las hace hablar y da, en el lenguaje, su ser partido por el soberano poder de las palabras

Michel Foucault

En 1964, Octavio Paz escribe uno de los ensayos clave para entender su lectura de la era moderna en todos sus aspectos: desde la política y la filosofía hasta la técnica, desde ésta hasta la expresión artística, fundamentalmente la poética. «Los signos en rotación» ^{7e} logra unir las manifestaciones de estos campos diversos en una problemática común de la que todas son expresión: pérdida de la imagen del mundo y crisis de los significados. El autor funda sus análisis a partir de ambos parámetros y perfila una imagen del espacio moderno como «campo de fuerzas» en el que la figura del mundo ha de adivinarse en la diseminación de sus piezas. Se llega así a la forma posible del poema:

En la dispersión de sus fragmentos... El poema, ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? Espacio, proyección, ideograma; estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura; fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados (pp. 326-327).

Una forma poética de estas características encuentra, para Octavio Paz, su paradigma en «Un coup de dés», una de las obras capitales de Mallarmé y punto fundamental a la hora de trazar el recorrido de la poesía moderna. Poema que despliega un espacio y que, al mismo tiempo, lo anula; su valor íntimo se encuentra «en su movimiento mismo, en su doble ritmo de contracción y expansión, de negación que se anula y se transforma en afirmación que duda de sí, el poema engendra sus sucesivas interpretaciones» (p. 330). Para Mallarmé, siempre según Paz, la palabra es la realidad primordial --no el mundo como pensaban los románticos--; el análisis del poema acaba con una frase que da en la diana: «Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé sino el espacio que abre su palabra» (p. 332). El poema, como el mundo, se convierte en el espacio donde una búsqueda ha de llevarse a cabo, por ello sólo puede realizarse en la movilidad de sus signos: signos en rotación. Rotar: movimiento giratorio sin dirección ni meta; si el mundo pierde su imagen y el lenguaje expone la crisis de su sentido, el terreno de la obra literaria tiene que resignarse al discurrir de los signos por su superficie, ya que toda trascendencia más allá de las palabras es cuestionable si se piensa en la incertidumbre que éstas soportan... El deslizamiento del texto por su propia superficie no consagra una labor destinada a lograr un significado para el mundo referencial que se relata; por el contrario, la intransitividad de la novela de la escritura viene de que en primer lugar se ve en la necesidad de conseguir la validez de su lenguaje, del proceso verbal que ejecuta.

«Iba al encuentro de... ¿de qué iba al encuentro? Entonces no lo sabía y no lo sé ahora. Tal vez por eso escribí "ir hasta el fin": para saberlo, para saber qué hay detrás del fin. Una trampa verbal; después del fin no hay nada, pues si algo hubiese el fin no sería fin. Y, no obstante, siempre caminamos al encuentro de..., aunque sepamos que nada ni nadie nos aguarda. Andamos sin dirección fija pero con un fin (¿cuál?) y para llegar al fin» (p. 11). Octavio Paz se declara, ya desde la primera página de *El Mono Gramático*, encerrado en una trampa verbal; la obra va a discurrir a través de la recreación de una serie de instantes poéticos, desplegados a partir de cuadros, monumentos, viajes del pasado, escenas eróticas, que acaban por construir un ámbito habitado por símbolos que van intercomunicándose y explorando la verdad de su propio espacio: su devenir sin fondo, su forma visible con la que quedan inscritos en el texto, su escritura:

Diafanidad: al fin las cosas no son sino sus propiedades visibles. Son como las venas, son lo que vemos y yo soy sólo porque las veo. No hay otro lado, no hay fondo ni agujero ni falla: todo es una adorable, impenetrable, abominable, impenetrable superficie. Toco el presente, hundo la mano en el ahora y es como si la hundiera en el aire, como si tocara sombras, abrazase reflejos. Admirable superficie a un tiempo inconsistente e impenetrable: todas estas realidades son un tejido de presencias que no esconden ningún secreto. Exterioridad sin más: nada dicen, nada callan, solamente están ahí, ante mis ojos, bajo la luz no demasiado violenta de este día de otoño. Un estar indiferente más allá de hermosura y fealdad, sentido y sinsentido (p. 120).

Al desarrollarse por un juego inquieto a lo largo de la superficie del texto, todas las novelas de este tipo exhiben en primer y único lugar su literalidad: un mundo de presencias sin profundidad ha de ser respondido con un texto construido a través de signos sin profundidad. El lenguaje ya no miente al tratar de

plasmar el mundo como corpus de objetos y seres susceptible de ser representado; la escritura, en la tentativa de recrear el mundo «al pie de la letra», vislumbra en el fundamento lingüístico que sustenta la contemplación humana de éste la posibilidad de establecer la equivalencia de sus procesos: la realidad ya no es el muro que esconde una verdad secreta; ella está ahí, ante nuestros ojos, pero no la vemos sino en la forma de una multiplicidad cambiante que no sabemos fijar: la escritura constituye la asunción de ese compás en el momento de dejarnos caer en brazos del lenguaje. En el conocimiento de lo que hay, creo que puede decirse que el hombre ha salido del abismo, de ese mito de la oscuridad, la noche y la lejanía inalcanzable donde se colocaba el origen y donde sólo los dioses podían habitar; pero salir de allí no ha significado entrar en un hogar mejor. Paz lo expresa de manera hermosa en el ensayo referido al comienzo de este apartado: «La imaginación libre de toda imagen del mundo --no es otra cosa una mitología-- se vuelve sobre sí misma y funda su morada a la intemperie: un ahora y un aquí sin nadie» (p. 332). La lucha del lenguaje consigo mismo aparece ahora en su intento de negar toda uniformidad; el misterio no es ya el núcleo compacto que provoca la irresolubilidad de un enigma, cuya clave está más allá de él, todo secreto está ubicado en la propia multiplicidad y dispersión de lo que se encuentra a la vista: ya no es una cueva cerrada, es una geografía inabarcable donde nada nos arropa y por la que estamos obligados a caminar. La narración de nuevo como camino incesante por estos parajes, escritura de

tal superficie: signos que rotan hacia ningún sitio, que sólo en su viaje quedan confirmados.

Farabeuf, en mi opinión la obra maestra de Salvador Elizondo ⁷⁹, consigue de manera insuperable construir una novela apoyada exclusivamente en el discurrir del discurso (discurrir de las palabras) por la superficie del relato. El trabajo de Elizondo instituye con destreza una extensión que de inmediato queda convertida en un campo de signos. La narración se perfila a través de una serie de instantáneas tanto visuales como sonoras y de las conjeturas que se llevan a cabo en el intento de descifrarlas, de otorgarles un sentido: un paseo por la playa en el que una mujer recoge una estrella de mar que inmediatamente lanza a las aguas, la toma fotográfica del suplicio de un magnicida, una escena en una habitación de una casa en la que una mujer va hacia la ventana y traza en el cristal un garabato incomprensible; un espejo y un cuadro; el lanzamiento de las tablillas de la ouija (método adivinatorio) en el mismo momento en que el doctor Farabeuf entra al edificio haciendo tintinear sus instrumentos dentro del maletín, ruidos coincidentes con el golpe de la mujer en la pata de una mesa cuando se encamina hacia la ventana. Toda cronología queda borrada y cambiada por un ritmo inquietante que avanza, retorna y zigzaguea entre estos actos; pero actos que son más bien signos ocupando un espacio. La novela se sostiene entonces antes en su desplazamiento espacial que en su desarrollo cronológico: «Todo ello, desde luego no hace sino aumentar la confusión, pero tú tienes que hacer un esfuerzo y

recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida» (p. 10). En esas imágenes y ruidos coincidentes se intuye un significado fundamental, la posibilidad de redimirse y/o condenarse; sin embargo, el recuerdo tan sólo puede aislar el acontecer de esos instantes, no el sentido que guardan: «Es preciso que yo lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esta escena inexplicable. No debes olvidarlo porque sólo así será posible llegar a tocar el misterio de aquellos acontecimientos singulares que algo o alguien, tal vez una mano que se desliza sobre un vidrio empañado, trata de borrar» (pp. 15-16). Y en efecto, revivir esos elementos y ponerlos en relación hace del relato, del espacio que recorren esos signos, un proceso que no clarifica sino que vuelve cada vez más opaco e improbable todo sentido: los signos no descifran sino que permanecen cada vez más impenetrables en su ser cifrado. La escritura se transforma en esa mano que borra los acontecimientos del cristal empañado que es la superficie textual. El relato discurre no por sus signos; antes al contrario transita por los huecos que se extienden entre ellos: es el vacío de significado lo que edifica poco a poco la novela; el paseo del texto a lo largo de esos agujeros que se desplazan de signo a signo: «Atengámonos pues al análisis mecánico de las direcciones en que todos los movimientos, todos los gestos que fueron ejecutados o figurados durante aquel instante, fueron realizados» (p. 66). El sentido deja de ser la interpretación, el significado, de una idea o de un acto y encarna solamente una dirección, un recorrido que rastrea y

repite las marcas que lo trazan, que se petrifica en la angustia de su reiterada movilidad: «Sí, la experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados. ¿Quién congeló esos instantes? ¿En qué mente hemos quedado fijos para siempre?» (p. 89).

«Estaba claro que se trataba en todo esto de una ceremonia secreta. (Eso hubieras pensado para apaciguar el sobresalto de tu corazón aterrado.) ¿Mas cómo describirla? Sólo repitiéndola hubiéramos podido conocer su significado. Es preciso ahora recopilar las relaciones, las hipótesis, las crónicas que a este respecto se han hecho o formulado» (p. 125); no obstante, toda búsqueda está en *Farabeuf* condenada a repetir las formas de sí misma: recuperación de unos mínimos eventos y pregunta sin respuesta acerca de lo que quieren decir. ¿Qué queda entonces? La descripción de una serie de imágenes meramente descriptibles; en la escena del suplicio y la postura de la víctima, en el garabato de la ventana, en el juego de hexagramas y la estrella de mar se oye el palpito de una proximidad:

La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda. Puede ser cualquiera de las dos cosas: un ideograma o bien un símbolo geométrico. La ambigüedad de la escritura china es maravillosa y de esa forma que se concreta allí, en la imagen del supliciado, podemos deducir todo el pensamiento que es capaz de convertir esta tortura en un acto inolvidable. Si aprendes a decir ese nombre comprenderás el significado final del suplicio. Mira este signo:



Es el número seis y se pronuncia *liù*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad? (p. 153)

Lo que se produce es una analogía puramente gráfica, con lo que el posible advenimiento de una solución se cifra de nuevo. El camino recomienza y tan sólo queda reafirmar el predominio absoluto de la escritura: tránsito por los signos cuyas huellas y efectos son otros signos. El espacio de la escritura concilia la reducción radical y la expansión irrefrenable de su extensión: es el instante esencial de su arranque y, al mismo tiempo, la perpetuación de lo indescifrable: «Algo en toda tu vida se te escapa. Un instante quizá. Un instante definitivo que puede darte la clave de lo que realmente eres o de lo que has dejado de ser para turbarte tanto» (p. 133). *Farabeuf* consagra genialmente estos dos movimientos y deja intacta la pregunta que sus propias páginas escriben: «¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?» (p. 87). La dirección que una pregunta así nos marca es, como afirma el propio Elizondo en otras páginas, «travesía y puerto» ^{eo}.

El proceso que se dibuja en *Farabeuf* y los parámetros por los que se estructura conllevan un plano metafísico difícil de dejar a un lado. Más o menos por los mismos años en que esta novela se publica, Jacques Derrida establece la ineludible condición de juego que el pensar sustenta, fuera ya de todo origen o verdad, y asimismo la calidad de signo, presencia siempre sustraída por él, que toda manifestación revela ^{es}; Lacan, por su parte, establece que «la relación de lo real con lo pensado no es la del significado con el significante, y la primacía que lo real tiene

sobre lo pensado se invierte del significante al significado. Lo cual se superpone a lo que pasa en verdad en el lenguaje, donde los efectos de significado son creados por las permutaciones del significante»⁹². Más próximo al autor de *Farabeuf*, Octavio Paz afirma visionariamente en 1967 el hecho de que «las obras del tiempo que nace no estarán regidas por la idea de la sucesión lineal sino por la de combinación: conjunción, dispersión y reunión de lenguajes, espacios y tiempos. La fiesta y la contemplación. *Arte de la conjugación*»⁹³. Juego en el terreno donde todo es signo sin presencias; permutación de significantes; conjunción (instante de la escritura en su estado naciente) y dispersión (hemorragia imparable de las palabras una vez que la escritura se despliega); este tipo de novelística, de la que *Farabeuf*, como *El Mono Gramático*, sería un ejemplo entre otros dentro de la narrativa hispanoamericana, plasma con nitidez el estado de un modo de pensamiento que, ante el desfondamiento de toda instancia de la realidad y sin poder fijar un resquicio trascendente y por ello tranquilizador para su tarea, expone la necesaria conversión del pensar en acto, andadura que sepa asumir la planicie convulsa por la que vacila. La reflexión ya no ensimisma: agita, confunde y nos deja en suspenso... La obra escritural, a este nivel, en su desarrollo va cristalizando en una forma, y por lo tanto signo toda ella también, que no es más que la forma de su misma formación: el modo en que la novela va conformándose (*El hipogeo secreto*, en los términos ya mencionados en el apartado anterior, constituiría un exponente clarísimo de este aspecto). Pero la forma ya no supone aquí la consumación de

un procedimiento en la que aquélla supone su culminación; la forma adquiere su hechura como «forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido», para decirlo en palabras de Lezama Lima ⁸⁴; porque, como el mismo Lezama concluye, «ya la forma no puede ser definida como la etapa última de la materia, sino como el momento más eficaz para que el movimiento pueda ser captado sin ser detenido» ⁸⁵.

A lo largo de este estudio se ha venido insinuando el doble valor que una narrativa así concebida soporta; la realidad fantasmal en que quedamos encerrados encuentra en el juego con nuestras incertidumbres un resquicio por el que proyectar una tentativa de liberación. El escritor se enreda en el lenguaje para, en el confín de su obra, tratar de encontrarse consigo mismo. En ese umbral, lo que descubre es el rastro de una ficción que lo acompaña siempre y que acaba por reafirmarlo en su ser igualmente ficticio. Una novela que se estructura en su deslizamiento superficial revierte en su autor la posibilidad de que él también resulte incluido en toda esa fantasmagoría de las palabras y los símbolos que la escritura esparce; sin embargo, la sospecha de que tal vez no seamos más que ensueño no ha de conducirnos de modo ineludible a conclusiones desalentadoras. Es posible pensar que algo de ello se encuentra en nuestra raíz; entonces, la escritura, al encarnar esa trayectoria por un territorio verbal en el que estamos proyectados, revela uno de nuestros rasgos más íntimos y que tal vez mejor nos definen: la capacidad de liberación por las palabras. Si, señala Salvador

Elizondo, «la novela es un prodigioso y arduo juego del espíritu y la escritura, estamos en libertad de ir inventando las reglas conforme vamos jugando. No podemos pedirle una tarea más ventajosa a nuestra proclividad atávicamente literalizante» ^{es}.

2.1.3. LA CONFIGURACIÓN DE LA PLANICIE TEXTUAL: LA IMAGEN SIGNIFICANTE Y LA DISOLUCIÓN DEL SIGNIFICADO

Tú dices siempre que el mundo externo debe vengarse de esa negación de años, de esa pretendida profundidad psicológica que se complace en negar la única realidad, la de las superficies

Carlos Fuentes

Caracterizada ya la aparición convulsa del texto en la escritura, que hace de la novela un cuerpo definido en su desplazamiento, se ha podido ver cómo poco a poco el relato consagra su acontecer al simple objetivo de perfilar su espacio, o, más concretamente, a construir su superficie. La narración refiere su trayectoria, supone un ritmo oscilante que alternativamente cristaliza y dispersa. El texto deviene textura y no ya historia, importa su corporeidad y se cuestiona su plano referencial; brilla o se opaca en su calidad significante y se muestra irreductible a ser fijado en la transmisión de un sentido: el concepto de *significado* ya sólo levanta sospechas.

Todo conocimiento sustenta una topología. Frente a la metafísica tradicional, la modernidad ha insistido cada vez con más fuerza en la visión del mundo como espacio textual; como se ha visto, la idea de escritura se enmarca claramente dentro de esta última concepción. En la filosofía de este siglo se ha ido produciendo progresivamente la inversión del modelo imaginario del conocimiento. Así, para Jean-Louis Baudry ²⁷, mientras la topología de la metafísica tradicional puede ser representada como un cono cuya base es lo único visible (y por tanto con los

grandes conceptos fuera de nuestra visión), el emblema del espacio textual puede encontrarse en una superficie imposible de asignarle un límite, un espacio sin eje ni centro en el que desaparece el significado como soporte del significante. La importancia del significante en el pensamiento de las últimas décadas (de la que el papel relevante adquirido por la semiología a partir de cierto momento sería el máximo exponente), que arranca de la lingüística estructural y sobre todo de sus estudios fonológicos, refleja con precisión la imagen de un saber que se exhibe primeramente como sistema de diferencias y en el que toda identidad es cuestionada. La noción de significado entraría de lleno en este terreno de las identidades; al mismo tiempo, soporta un valor trascendente que acaba por ser negado, ya que si se afirma que sólo conocemos por diferencia, la identidad consigo que el pensamiento clásico otorgaba al significado en un plano siempre abstracto queda finalmente borrada del espacio del saber. El pensamiento abandona todo proceso reductivo (como es el de la tentativa por fijar conceptos ordenadores e inmutables) y asume la forma de un estallido que se expande por un conjunto disperso sustentado en su infinita materialidad. La literatura se transforma en ceremonia puramente significativa, en juego cuyo objeto esencial es otorgarse para sí un sitio donde las hazañas no puedan tener lugar, donde la única acción sea construir para sí mismo la realidad palpable del espaciamiento de sus materiales verbales. Un discurso que pretenda darse simplemente como escritura no puede construir un texto que sea marco de leyendas, tragedias o magnos

acontecimientos de la historia (real o inventada); sólo puede mostrar finalmente el resultado de su urdimbre: los tintineos, brillos y rugosidades de su trenzado. Como ya ha sido dicho, el texto de escritura engloba siempre su confección; por lo tanto, al final del proceso resulta imposible encontrar la verdad de un mensaje, solamente queda la calidad de su textura. La obra se escribe exclusivamente para conformar su espacio, y éste se da exclusivamente en superficie, en los movimientos de sus marcas a lo largo del ámbito narrativo que ellas mismas conforman.

Si retomamos el análisis de *Farabeuf* en el punto donde lo dejamos anteriormente, puede observarse cómo esta novela revela en último término el dominio por el que su trama discurre. El instante se fragmenta a partir de una serie de aperturas hacia realidades que estrictamente subsisten como señales intraducibles. El gesto del supliciado, el garabato de la ventana, los ruidos que coinciden en un momento dado y todo el resto de acontecimientos mínimos de la obra acotan su espacio y se niegan a ser superados, a constituirse en indicios de algo que esté más allá de ellos mismos. *Farabeuf*, «dramatización de un ideograma», acaba por confirmar la condición gráfica de la que parte y en la que concluye: ideograma, jeroglífico; o sea, incisión en el material plano de su argumento, inscripción que pregunta por su sentido y que, al no lograr una respuesta, se limita a exhibir su exterioridad, su trazo...

Esta condición del texto novelesco como receptáculo de las palabras que en él estén dispuestas a transitar sin profundidad

enigmática ni elevación trascendente se impone necesariamente a toda obra que se exhiba como desarrollo y no como producto de una escritura. La manifestación de este rasgo puede darse de formas diversas sin por ello alejarse de esta caracterización:

En la mañana, madre de la rosa que entras en la carne, alegría de esta pausa. Si además de frac portara espada, me atrevería --hasta-- gritarlo: «¡Lituania!» Así, en cambio, «retrete de layas», así de hórrido, puerco y fácil, así: tan --tan Australia. Tanta pierna y tanto rabo, no es así como la pierna logra sus desmayos. Con los inútiles cambios, Trompo en vez de sacramento o bereberes en lugar de males. Más valdría --como vale-- agarrarla a ella de la mano, engrillarse («cri, cri: aquí te la traigo hasta tu mismo jergón por tálamo, criado»). Lo mejor, sin embargo, es que más valdría lo que no vale. La oveja degollada por el puntano humeaba su sangre todas las tardes, sin pasado. Humea su sangre. Estaría bien una nube si pudiera desplegarla, un telón de lujo para la función del sábado. Pero ya se acaba. Por más afines y desafines, por más que trompo en vez de sacramento, lo habían azotado hasta matarlo. O cuasi^{ee}.

No piense nadie que la ilegibilidad de este fragmento de Osvaldo Lamborghini está causada por haber sido sacado del contexto del relato en su conjunto. «La mañana», y en gran medida toda la narrativa de este autor, muestra en todo momento su complicada textura. La prosa se transforma en letanía; no cuenta ni evoca, murmura sustentándose en su propio decir. Emanada de un ritmo prosódico en el que es imposible encontrar una orilla diferente a la de su fraseo, como si el escritor construyera con su escritura un rosario incesante que sin embargo no refiriera ya ningún misterio y se limitara a balbucear los sonidos reveladores de su pura exterioridad. El eje del texto se dibuja en un compás desigual, se extiende a través de esos «afines y desafines» que niegan cualquier plano en que pueda darse una lectura sosegante. «Obertura de pielines para construir un solo» (p. 125), dice Lamborghini en un momento del cuento; pero la música de la

narración no suena como melodía de acordes afinados, se salpica de improvisaciones y ritmos abruptos para así dejar finalmente la única realidad de su ruido impenetrable.

Tres tristes tigres, de Guillermo Cabrera Infante, supone otro buen ejemplo de este aspecto narrativo. Esta novela es en parte un ejercicio de la memoria, un intento de recuperación de un cierto paisaje habanero, nocturno y lleno de viveza. «La escritura no es más que el intento de atrapar la voz humana al vuelo», advierte el autor en las páginas previas a la novela ^{es}, y ésta muestra en seguida su pretensión de hacer del recuerdo de la ciudad un desfile de voces y brillos. La evocación de La Habana nos enfrenta no a una visión totalizadora de la ciudad sino a un conglomerado de estampas. Rompecabezas textual, relato que se asoma entre la fragmentación de sus piezas y en donde la nostalgia queda incluida en el ámbito mayor del juego y el espectáculo que la memoria recupera. La obra, así conformada, se convierte en receptáculo de su propia ceremonia; la narración aparece como extensión en la que recordar ya no significa subrayar la distancia de un pasado sino jugar con él en el presente de la escritura: el pasado es la página en blanco susceptible de ser escrita a través de la ejecución de un rito puramente signifiante: voces y ruidos de La Habana, cabarets y *shows*, cartas, confesiones, conversaciones telefónicas, sesiones psicoanalíticas, relatos que se exponen, se matizan y se desmienten... *Tres tristes tigres* compone un trabalenguas de la memoria; descifrarlo es escribirlo y, por tanto, dispersarlo.

Pero el pasado no muestra secretos sino estampas, imágenes y juegos de palabras. Lo pretérito deja de ser ausencia para convertirse en texto, superficie verbal donde se impone la necesidad de un juego: sólo el lenguaje puede mediar, sólo las voces pueden ser recuperadas. De esta forma, recordar sólo puede significar jugar con las palabras: escribir, hacer del recuerdo el espacio inmediato del que nuestros vocablos dan cuenta, no para reconstruirlo sino para hacer que resuene en su misma algarabía verbal:

No entendió o no quiso entender. Al entendedor renuente no le bastan las palabras. Hay que hacerle cifras, mostrarle los numeritos, Lástima. Podía haberle hablado ahora. Lo haré para mí. Masturhablarme. Solución que es polución. La solution d'un sage n'est que la polution d'un page. Paje y su pareja. Paja. Hay quien ve la paja en el ojo del culo ajeno y no ve la verga en el propio. En el país de los turtos el ciego es el rey. El refranero a la lanterne rouge, Red Light District, ¿Inventarían las putas el semáforo? No, que el inventor tiene un monumento en París. Sale en The Sun also Rises. Siempre levanta el sol. Lo único que se levanta en la novela. The Sun Only Rises. Pobre Jake Barnes. En la luna hubiera tenido más suerte. Menos gravedad. ¿O gastó toda la pólvora en salvas de amor?... (p. 362).

Junto a las remembranzas de la ciudad, la novela relata las andanzas, diálogos y reflexiones de Códac, Eribó, Cué, Bustrófedon y Silvestre. De la misma forma, en este plano del relato no encontramos las honduras psicológicas que perfilen una serie de identidades sino la presentación de unos anhelos totalizadores que, aunque expuestos a lo largo de la obra con un carácter juguetón e intrascendente, no dejan de esconder una cierta desolación, como se pone de manifiesto en esta reflexión de Silvestre:

Pensé que su intención era pareja a mi pretensión de recordarlo todo o a la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina

(aunque él no dijera exactamente vagina) o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. Eramos totalitarios; queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio. Pero Cué se equivocaba (todos nos equivocábamos, todos menos, quizá, Bustrófedon, que ahora podía ser inmortal), porque si el tiempo es irreversible, el espacio es irrecorrible y además, infinito (p. 318).

Es en esta parte de *Tres tristes tigres*, la que refiere la amistad de estos cinco personajes y, sobre todo, la relación de Silvestre con Cué y Bustrófedon, donde la narración mejor queda definida como campo de juego, planicie que la novela construye a partir de su propio tránsito por ella: Cué con los números, Bustrófedon con el lenguaje y Silvestre con el recuerdo encarnan una visión vital que se obstina en reafirmarse en su condición preferentemente gráfica: «Una vida no es más que un medio paréntesis que espera ansioso la otra mitad. Sólo podemos dilatar la Gran Llegada (o la Gran Venida, para ti Silves-yeats) abriendo otros paréntesis en medio: la creación, el juego, el estudio --o ese Gran Paréntesis, el sexo. (Aquí cabe mejor tu Gran Venida, le dije. Se rió.) Ésa es la ortografía de la vida» (p. 334). Si la vida se fundamenta en un valor jeroglífico, vivir es escribir, y escribir constituye tan sólo surcar el texto, llenar de surcos el muro textual ante el que el escritor se sitúa: la novela ha de ser azar sin programa, rompecabezas verbal sin horizonte ni profundidad, no el lugar de un acontecimiento sino la partida en la que es precisamente el juego lo que ha de ponerse en juego:

--*Jugando con la literatura.*
 --¿Y qué tiene de malo eso?
 --La literatura, por supuesto.
 --Menos mal. Por un momento temí que pudieras decir el juego. ¿Seguimos?
 (p. 416).

Tres tristes tigres se articula, en gran medida, en sus filigranas gráficas, en sus travesuras lingüísticas, en el azar de sus combinaciones heterogéneas siempre dispuestas en el relieve chato de sus páginas.

Es en este nivel donde el personaje de Bustrófedon cobra una importancia fundamental: «¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon? ¿B? Pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en una adivinanza sin respuesta, en la espiral» (p. 207). Bustrófedon es, ante todo, la personificación de un proyecto de lenguaje; el resquicio por donde la escritura en *Tres tristes tigres* se cuele; el oficiante del culto al significante, del ritual inquieto de las palabras en sus vaivenes, permutaciones y perfiles cambiantes; es aquel que reniega de todo aquello que pueda servir para encontrar en el lenguaje formas o contenidos consolidados:

Proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo (aquí Silvestre saltaba; jump) antes de publicarlo o empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar (esta frase le gustaría a B. si la leyera, estoy seguro) y mecanografiar entonces ,wdyx gtsdw ñ'r hiayseos! r'ayiu drfty/tp? O querer ver un libro escrito todo al revés, donde la última palabra fuera la primera y a la inversa, y ahora que sé que Bus viajó al otro mundo, a su viceversa, al negativo, a la sombra, del otro lado del espejo, pienso que leerá esta página como él siempre quiso: así: (p. 264).

Y, efectivamente, en la siguiente página podemos ver el reflejo de la inmediatamente anterior. Juego de espejos en la página que hace así del relato un proceso sustentado en su pura exterioridad. La narración se puebla de elementos gráficos,

escritura circular, repetición de un sonido insignificante en una página entera, empequeñecimiento de las letras para expresar el encogimiento de un personaje, escritura vertical para dar cuenta de la trayectoria de un elevador, caos de las mayúsculas y minúsculas, series numéricas, palíndromos y permutaciones significantes... El eje argumental se apoya en los zigzagueos lingüísticos, en las imágenes impresas por los vocablos a lo largo de la planicie bruñida del texto.

En esta obra de Cabrera Infante, significar no es referir el vocablo a un sentido abstracto, desplazarlo hacia un concepto exiliado del libro; significar conlleva dejarse conducir entre el desorden y el azar de la escritura, de un lenguaje que se dinamita a sí mismo en cada signo, en «alquimias que no acaban nunca» (p. 216). Toda certidumbre supone ya la usurpación de las infinitas posibilidades que ella misma con su proclamación excluye. *Tres tristes tigres* expresa en parte el sueño de una literatura que ya no es logro sino que se convierte en cálculo, donde las reglas son dictadas por el azar y el desorden y donde su superficie enmarca las infinitas posibilidades potenciales que a través de la ejecución de la escritura son convocadas. Sueño novelístico que se menciona en una de sus páginas:

La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria (¿Como la música? le pregunté.) No, no habría ninguna partitura, sino un diccionario. (¿Pensé en Bustrófedon? porque en seguida rectificó;) O mejor una lista de palabras que no tuvieran orden alguno, donde tu amigo Zenón no sólo se diera la mano con Avicena, que es fácil porque los extremos, etcétera, sino que ambos anduvieran cerca de potaje o revólver o luna. Se repartiría al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos cada quien podría hacer su libro. No habría más que tirar los dados. Que sale un 1 y un 3, pues se busca la palabra primera y la tercera o bien la palabra número 4 o todavía la 13 --o todas ellas, que se leerían en un orden arbitrario que aboliría o aumentaría el azar. La ordenación también arbitraria de las palabras del

listín, y esta misma colocación podría estar regida por los dados. Quizá tuviéramos entonces verdaderos poemas y el poeta volvería a ser un hacedor o de nuevo un trovador. Lo de aleatorio entonces no sería una aproximación o una metáfora. *Alia jacta est* quiere decir que se tiró el dado, como creo que sabes.

(Si, l'ou séi, le dije, ¿Por qué no llamarla aleataratura?) (p. 331).

Los ecos mallarmeanos de este fragmento guardan un gran número de claves. Lo que importa resaltar ahora es esta visión de lo caótico no como algo desolador sino en su vertiente de sugestiva invitación a un juego que ya no nos encierra, que ahora hace del lenguaje una extensión abierta y en permanente apertura. No creo exagerado afirmar que el personaje de Bustrófedon constituye un poco el alma desde la que *Tres tristes tigres* se escribe; para siempre en la intemperie de las palabras, la literatura quiere ahora bosquejar la llanura verbal y sin refugios donde el escritor habita. La verdad es móvil e incierta; ya no hay significados, simplemente términos cambiantes, «y --el narrador declara-- si hablo como Bustrófedon ya para siempre no lo siento sino que lo hago a conciencia y a ciencia y lo único que lamento es no poder hablar de verdad y natural (siempre también para atrás, no sólo para adelante) así y olvidarme de la luz y de las sombras y de los claroscuros, de las fotos, porque una de sus palabras vale por mil imágenes» (p. 219). La novela acaba simplemente por tejer el tapete verde sobre el que los dados golpean al final de su caída: ámbito superficial, intrascendente e insignificante, pero no por ello carece de importancia, valor y significación...

«El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia»⁹⁰; la lectura de estas palabras de Carlos Fuentes provoca la necesidad de preguntarse de inmediato: ¿y cuál es esa verdad que el arte expone frente a la historia? *Cervantes o la crítica de la lectura* y, tal vez en mayor medida, *Terra nostra* constituyen dos esfuerzos por responder a esta cuestión. Obras interdependientes, ambas producciones culminan una problemática, siempre presente en este escritor mexicano, que trata de conjugar los aspectos propios de lo americano, o lo hispánico, con soluciones que aborden el tema de la expresión artística en términos radicales y globales. Con *Terra nostra*, Carlos Fuentes acaba por dar contestación a la pregunta y consigue la conjugación de ambos problemas. Elige una etapa de la historia de España en la que se concentran una serie de acontecimientos de muy distinto signo, todos ellos fundamentales: el periodo que va desde 1499 hasta 1605; o sea, los años que median entre la publicación de *La Celestina* y la del *Quijote*: la conquista del Nuevo Mundo, la postulación del universo copernicano, las herejías valdense, cátara y otras muchas, la Inquisición, la rebelión comunera, la Contrarreforma y la erección de su símbolo por excelencia: El Escorial, el esplendor y el inicio de la decadencia imperial de España. etcétera, son algunos de los eventos históricos más importantes de este periodo; junto a ellos, Shakespeare, Cervantes, Fernando de Rojas, Ficino, Petrarca, Luca Signorello y, sobre todo, las creaciones, obras y

personajes: Don Quijote, Celestina, Hamlet, Laura y también Don Juan; representaciones que evidencian la realidad de un mundo cambiante y plural, en constante transformación y cuestionamiento, que se despliega en la tensión entre proyectos de represión y liberación, de unidad y multiplicidad, entre dogmas y apostasías; entre, en definitiva, el mundo crepuscular medieval que gira en torno a Dios y sus doctrinas --y que se prolonga en el proyecto unificador y totalizante de Felipe II y la Contrarreforma-- y la irrupción de un universo que se ensancha en la tierra y en el cielo, con el descubrimiento de América y las teorías de Copérnico, y que ya no puede ser descrito a partir de conceptos reductores y opresivos, que necesita de procesos más complejos para ser expuesto, que acaba por negar todo sentido único, toda escritura unidireccional, toda lectura unívoca: cosmos que encuentra en *El Quijote* su paradigma.

Sin embargo, la pregunta no ha sido aún contestada, y para ello es necesario analizar un poco más esta obra monumental de Fuentes. ¿Qué hace el autor de *Terra nostra* con todo este paisaje histórico-cultural? En primer lugar, lo asume como un estadio de la cultura pleno de vigencia en la actualidad, viendo en él el umbral de la época de descentramiento y dudas que señala el comienzo de la modernidad; en segundo lugar, hace de este espacio un ámbito que ya no se rige por su fundamento histórico (con la necesidad de reconstrucción fiel que conlleva) sino que se caracteriza por constituir un panorama exclusivamente legible y, por tanto, susceptible de ser reescrito: «No prestes atención o crédito, así, a lo que otros te cuenten, prosiguió Julián, ni

creas en las simples y mentirosas cronologías que sobre esta época se escriban en beneficio de la lógica de una historia lineal y perecedera; la verdadera historia es circular y eterna»⁹¹. Frente a un posible intento de recuperación arqueológica de la historia, Carlos Fuentes hace de su acercamiento a ésta un delirio imaginativo. Los acontecimientos, las figuras y las obras del pasado no son hitos del tiempo y se asumen como signos sin tiempo, o de cualquier tiempo, capaces de reactualizarse en la escritura. Al hacer de la escritura el útil con el que tales caracteres son proyectados, la novela se convierte en una realidad lingüística dibujada en la pura epidermis de su expresión: todo es texto y *Terra nostra* se estructura como texto hecho de textos; texto como textura que deja ver su hechura, y aquí se encuentra su simple meta: «Papel y pluma para ser a cualquier precio, para imponer nada más y nada menos que la realidad de la fábula. Fábula incomparable y solitaria, pues a nada se parece y a nada corresponde como no sea a los trazos de la pluma sobre el papel; realidad sin precedentes, sin semejantes, destinada a extinguirse con los papeles donde sólo existe» (p. 241). No puede resultar mejor definida la realidad de la escritura que en esas tres palabras: «realidad sin precedentes»; el discurso literario trata de abandonar así toda alusión a aquello que pueda sublimarlo y se presenta en su pura corporeidad verbal. Los niveles de realidad no pueden discernirse, todo está al mismo nivel: Felipe II coexiste con Cervantes y Don Quijote, con Celestina, Don Juan y doña Inés; los narradores cambian y se multiplican, producen

textos que a su vez dan lugar a otros textos; Luis Buñuel aparece en El Escorial para más tarde cambiar de nombre, aunque no de aspecto; en la noche previa a la batalla de Lepanto, leemos cómo Cervantes escribe el comienzo de *La metamorfosis*, de Kafka; los cuadros cobran vida y sus figuras dialogan con sus espectadores; los personajes se citan para dentro de cuatro siglos; las hordas heréticas invaden París en 1999; el umbral del siglo XXI coexiste con los Siglos de Oro españoles, con las mitologías americanas y con la Roma imperial de Tiberio; leemos el lenguaje de las crónicas de la conquista, fragmentos de *La Celestina*, del *Quijote* e incluso de *Cien años de soledad*, así como imágenes de *El perro andaluz*... Tiempos y espacios son transfigurados por el lenguaje de la fábula; frente a la calidad volátil y etérea que comúnmente se le otorga a la imaginación, se muestra ahora la epidermis tangible de lo fabuloso, efecto de una escritura que cristaliza y se apega al suelo endurecido que pisamos y sobre el que escribimos; en el aire no pueden quedar rastros ni signos, para escribir, para dar testimonio de sí, ha de lograrse que la obra muestre su piel, su superficie material, las formas que conforman su cuerpo, la planicie que enseña sus marcas: la literatura plasma y reconstruye la tierra (página en blanco) que nos sostiene: «Agradezcamos esta lucha entre la imaginación y la realidad para darle peso a la fantasía y alas a los hechos, que no vuela el ave si no encuentra resistencia en el aire. Pero en algo menos que aire se convertiría la tierra si no fuese, constantemente, pensada, soñada, cantada, escrita, esculpida y pintada. Escucha lo que dice mi hermano Toribio: matemáticamente,

la edad de todos es cero. El mundo se disuelve cuando alguien deja de soñar, de recordar, de escribir» (p. 660). Al hacer de *Terra nostra* un texto que encuentra su clave primera en el poso que deja su escritura, a través precisamente de una lectura de la historia y sus textos como espacio perennemente reescribible, Carlos Fuentes insiste en ese aspecto ya visto en otras obras que coloca en el origen y confín de la narración la necesidad de mostrar su materialidad: ser tela o papel; forma horadada, hendida por el lenguaje, único material posible para la imaginación y la literatura, para situarnos en esa edad cero que significa el inicio de todo lo posible. La escritura vuelve a la tierra, asume la extensión abierta que nos cerca, sitúa y recorre el espacio que de forma constante busca sin poder nunca instalarse. El pensamiento y el arte abandonan los espacios celestes y divinos y se arrastran ahora por el suelo pétreo, interrogándose por el sentido de las huellas que van dejando sobre la llanura que acoge su discurrir. La tierra es la página en blanco de la imaginación en la que hemos de tener lugar inscribiéndonos en ella; Ángel Gabilondo ha sabido expresarlo de forma muy sugestiva:

La tierra, como reconocimiento del propio límite, es el sello inevitable de finitud y oscuridad que tiene todo quehacer del hombre. Escribir es el permanente roturar la tierra-escritura.

En la *tierra*, opaca, cerrada e impenetrable, que cubre y encubre, no cabe entrar; tan sólo es posible retornar a ella, es decir laborarla, elaborarla. «Sólo permite que toda penetración se torne destrucción.» El *mundo*, por su parte, se lee como apertura de posibilidades (...).

El confín de la modernidad queda con ello afincado en la tierra y la escritura habrá de desplegar las posibilidades de esta atención. La nostalgia de la tierra no es, en esa medida, un retroceso al supuesto origen del sentido, considerado como una totalidad homogénea. Baste recordar a aquel (Nietzsche) cuya tierra fue el eterno retorno. La tierra no es, por tanto, el *lugar* de la escritura. Y no sólo porque la tierra no

es, sin más, un *lugar* sino asimismo porque, como veremos, *la escritura jamás tiene lugar*; su tierra estable es aquel perenne vagar.

Sin embargo, sólo a partir de una escritura capaz de dar espacio, de hacer y descubrir espacios, la propia escritura aportará *lo libre, lo abierto, la localidad*, como juego --conjunto de lugares. Este espaciamento que descubre la escritura es un desbrozar, escardar y descombrar la tierra que, liberando espacios, da lugares en los que ser; mejor, da lugar a ser ⁹².

La cita da cuenta con precisión de todo un proceso que se extiende desde la escritura como toma de contacto con la superficie terrestre hasta la creación de espacios en los que el ser del hombre resulta implicado. Así, la escritura aparece como un proyecto liberador que permite incluirnos en el juego de ser, aunque debamos limitarnos a ser siempre posibles; Carlos Fuentes, con *Terra nostra*, participa de este proyecto utópico de ruptura que sólo en la literatura se muestra absolutamente real. En el relato de las luchas entre los dogmas y las utopías heréticas, un segundo nivel de escritura reproduce esta dialéctica: frente a la historia como suma lineal de acontecimientos que nos han sido legados en textos que se otorgaban para sí la verdad de lo que contaban, Fuentes propone la permanente reescritura de la historia, dándonos a entender el hecho de que todos podemos contarla; con lo que el lenguaje se impone como instrumento liberador por excelencia y espacio de todos, único reducto donde la comunión --a través de la fantasía y la fábula-- entre los hombres se vislumbra como posible, porque «las cosas no son de todos y las palabras sí; las palabras son la primera y natural instancia de la propiedad común» ⁹³; y, de esta forma, la pregunta sobre la verdad del arte que enunciábamos al comienzo de este análisis de la obra de Fuentes queda contestada en otra

página de *Cervantes o la crítica de la lectura*: «Si todo ha de morir, muramos sin renunciar a lo único que aún puede ser nuestro porque es lo único que es de todos, las palabras; y si todo ha de vivir de nuevo, no viviremos sin nuestras palabras enterradas, resucitadas, salvadas, renovadas, combatidas para devolverles, anunciarles o encontrarles un sentido y, sobre ellas, fundar, otra vez o por última vez, la oportunidad de la existencia» (p. 99). Oportunidad, posibilidad, ocasión, horizonte, meta son los términos entre los que la escritura se produce y que la escritura busca sin llegar nunca a alcanzarlos y sin nunca trascender su propia búsqueda, más allá de las palabras con las que tal exploración es inscrita. Pervivir, como procura *Terra nostra*, en su propia dimensión textual, en el ámbito epidérmico de los signos que inscribe, en su superficie cifrada en definitiva, supone abonar el terreno de ese refugio común que los hombres pueden encontrar en el lenguaje: aunque morar allí nunca resulte fácil. Ser superficial ha dejado de constituir una carencia y pasa a ser un estado rebosante de implicaciones; el estado escritural por excelencia.

En esta dimensión de la escritura, un autor se convierte en el máximo exponente de esta forma narrativa en la literatura hispanoamericana. Severo Sarduy es el escritor que mejor sabe reflejar esta constitución preferentemente epidérmica de la obra novelística, hasta el punto de que resulta imposible asumir sus novelas de otro modo. Escritor que detenta una visión muy sugestiva de lo barroco y de su reescritura moderna, el

neobarroco, su literatura es asimismo producto de una lectura muy precisa de la obra de Lezama Lima, aspecto que se plasma en una preocupación por lo cubano expresada en términos muy personales aunque de evidentes raíces lezamescas. Su residencia en Francia y sus contactos y colaboraciones con el grupo que aglutina por los años sesenta y setenta la revista *Tel quel* completan el entramado cultural que rodea la producción literaria de Severo Sarduy. El producto de este cruce de influencias dispares sorprende por la capacidad de este autor a la hora de conseguir una expresión que sabe aunar aquellos aspectos de los distintos ámbitos artísticos que se encuentran próximos: si del barroco toma un lenguaje con «calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente»⁹⁴, en Lezama adivina la posibilidad de expresión de lo cubano en una superposición de planos culturales y étnicos (mucho de esto hay en *De donde son los cantantes*) y el poder de un lenguaje que es capaz de reconstruir «una imagen tan precisa que el objeto o el acto se convierten en imágenes desdibujadas, borrosas, de la construcción, del doble --ahora original-- trazado por él»⁹⁵; por otra parte, sus contactos con el pensamiento francés de la época y sus agudas reflexiones sobre la pintura y otras formas pictográficas (tatuaje y travestismo, por ejemplo) lo conducen a una asunción plena de los elementos significantes de lo artístico cuya consideración se plantea radicalmente en términos de absoluta y estricta literalidad. Sirva como ejemplo esta reflexión que, ante la contemplación de una obra de Tàpies, Sarduy nos ofrece:

¿Qué es la Pintura? No reproduzco, no imito; incorporo directamente la *materia*; anulo la relación entre el sujeto y el predicado plásticos --entre la superficie y el soporte. Destruyo, garabateo, lacero, estrujo, tuerzo, clavo, Un número, Un borrón, La marca de sangre quemada en el techo de la gruta, Lienzo flotando, Bastidor roto, Subversión y reverso no de lo representado --Picasso--, sino del *representante de la representación*,

Ninguna trascendencia, Ninguna metafísica, El código no es ni admitido ni desmentido, Ni afirmación, ni negación, ni anulación de los contrarios, Discusión y crisis, fin de la ontología ⁹⁶.

Aunque las «temáticas» (y pido perdón por tal vocablo, táchese y léase en su lugar «paisajes») respondan a esta diversidad de influencias: --lo cubano en *Gestos y De donde son los cantantes*; teatro, antros suburbiales en *Cobra*; mundo oriental y cabaret en *Maitreya*--, lo que se asoma por encima de toda esta diversidad es precisamente la mixtura de todos estos parajes; no quedan intercalados delicadamente en la narración, se superponen y se mezclan de forma abrupta, se igualan, dentro de su heterogeneidad --subrayada a cada instante--, en el habitáculo común de la ejecución de la obra; lo que convierte a su escritura en una ceremonia de lo *kitsch* en la que sólo parece expresarse el abigarramiento superficial de unos espacios que, antes que paisajes, se muestran en su calidad de puros y simples decorados. Severo Sarduy es el gran escritor de las superficies en la narrativa latinoamericana de este periodo, y lo logra a través de un lenguaje del que prevalece su valor significante, brillante y sonoro, de una expresión barroca que pretende hacer del texto la construcción de un escenario exclusivamente descriptible y, por último, a través de una escritura que tan sólo procura sustentar la cáscara textual del decorado con que se adorna, tal es todo su sentido: el sinsentido de la palabra constreñida a su

materialidad; artificiosidad del lenguaje: barroco, ceremonia significativa y escritura que representa su presentación, que la enfoca, la maquilla y monta sus bastidores y su proscenio: fin de la ontología, comienzo del espectáculo.

Ya quedó expuesto al comienzo de este capítulo el modo en que Severo Sarduy se enfrentaba al paisaje de La Habana en *Gestos*, su primera novela. En sus tres obras siguientes: *De donde son los cantantes*, *Cobra* y *Maitreya*, insiste y extrema los procedimientos que se entreveían en aquélla (podría decirse que «profundiza» en ellos, si tal verbo no fuese un evidente contrasentido a estas alturas). La cristalización del argumento narrativo en la cubierta que lo envuelve y del que al mismo tiempo es expresión abandona tras *Gestos* una cierta frescura en el tono y el ritmo que la caracterizaba y pasa a hacerse abigarrada, espesa. Las páginas de Sarduy van evidenciando cada vez con más fuerza, según discurre su novelística, su condición de superficies impenetrables imposibles de agujerear para así ver qué se esconde tras ellas; muy al contrario, su opacidad sólo permite la filigrana y el adorno, el detalle ornamental e intrascendente que tan sólo exhibe su inscripción en el texto. Las novelas de este autor solamente pueden ser asumidas como escritas no sólo debido a la utilización de recursos que incluyen dentro del relato su propia ejecución, la instancia escritural en Severo Sarduy viene dada asimismo por un lenguaje que opaca y da cuerpo a la narración: el lenguaje en Sarduy no es un mirador desde el que se otea y se proyecta un paisaje, no es un cristal que deja traslucir la verdad de unos acontecimientos; como afirma Barthes,

en sus obras se demuestra que «no hay tal cristal, que no hay nada que ver detrás del lenguaje, y que la palabra, lejos de ser el atributo final y el último toque de la estatua humana, como afirma el mito engañoso de Pigmalión, no es ni será nunca sino su extensión irreductible»⁹⁷. Las palabras en Sarduy no constituyen, pues, el medio de expresión de un espacio, «son» ellas mismas su espacio: no valen por el sentido que guardan, importan por la calidad casi táctil que atesoran. En esta literatura obscenamente pictográfica los vocablos dejan ver, además del trazo, el gesto de la mano al inscribirlos.

Por lo tanto, cualquier lugar, cualquier personaje son en primer término lisuras susceptibles de ser ornamentadas: el cuerpo es una piel que se tatúa y se maquilla:

Iba pues decorando las divas con sus arabescos teta por teta, que éstas, por redondas y turgentes, más fáciles eran de ornar que los pródigos vientres y nalguitas boucherianas, rosa viejo con tendencia al desparramo. Desfilaban las divinidades roncas ante el inventor de alas de mariposa y allí permanecían estáticas, el tiempo de repasar sus canciones; aplicado, el miniaturista in vivo de las heladas reinas de grandes pies iba recubriendo la desnudez con orlas plateadas, jeroglíficos de ojos, arabescos y franjas de arcoiris, que según la inserción y el aguaje las adelgazaban o no; disimulaba de cada una las desventajas con volutas negras y subrayaba los encantos rodeándolos de círculos blancos. En las manos les escribía, con azafrán y bermellón, los textos de entrada a escena, los más olvidables, y el orden en que debían recitarlos, y en los dedos, con diminutas flechas, un esquema de sus primeros desplazamientos. Dejaban al encargado de asuntos exteriores, de la cabeza a los pies hechas para el amor, tatuadas, psicodélicas todas. La Señora las revisaba, les pegaba las pestañas y una etiqueta OK a cada una y les daba una nalgada y una pastilla de librium (*Cobra*; pp. 16-17).

El espacio novelesco, por su parte, es un escenario donde se escenifica ante todo la propia disposición de su aderezo:

Nota:

El self-service está en los bajos de un octaedro de baquelita. Muros de botellas de Coca-Cola sostienen el plafón, que decora una Caída de Ícaro, en rosa viejo y oro. Desde los ángulos, cuatro lámparas móviles recorren

los muros con un movimiento sinusoidal y a veces se detienen sobre fuentes de zanahoria rayada, huevos en gelatina o remolacha en almendra que están incrustadas, en nichos de mimbre, entre las botellas. Un arpegio de xilófono, a cada recorrido de la luz, asciende o desciende en la escala según la altura del haz y se detiene en una nota cuando éste lo hace en un plato. Como la remolacha en almendra se encuentra prácticamente al nivel del techo, la nota correspondiente es un chillido que se vuelve ronco cuando el foco comienza la sinusoide.

Tanto los manjares como los platos que los contienen están hechos de material plástico (*De donde son los cantantes*, p. 18).

Cuerpos y lugares se asumen como formas dispuestas a ser escritas: si el ornato deja en la superficie la mera realidad de sus marcas, el tatuaje y el maquillaje realzan, cifrándola y ocultándola, la calidad esencialmente epidérmica del cuerpo en su aspecto cambiante --reescribible--. Es por ello por lo que menudean las metamorfosis en Sarduy y, más concretamente, los personajes cuya caracterización se mueve en torno a la necesidad del disfraz y el simulacro, como es el caso de Cobra, el travestido protagonista de la novela del mismo título. No hay que obviar el hecho de que Sarduy interpreta el travestismo y toda manipulación pictográfica del cuerpo, como en el caso de las ceremonias de los sadús hindúes a que se refiere la cita inmediata, como un intento de «salvar el cuerpo. No mediante el sacrificio o el don, no en su "caída", sino por su inserción en un orden textual» ⁹⁹.

Salvación del cuerpo por la escritura; o mejor, rescate de su materialidad dérmica, en la literatura de Severo Sarduy la fachada textual que se instituye no se limita a plasmar una técnica novelística en el tratamiento de los personajes y ámbitos de sus obras; configura, por el contrario, una concepción global de su quehacer artístico. Así un fragmento como éste de *Maitreya*:

«Ahora, lo que ella, enmarcado en un paisaje raído y por el espejo de la coqueta vislumbró, era mucho menos verosímil y --peor para mí-- descriptible» (p. 44); nos ofrece una clave fundamental para comprender la narrativa de este escritor. No se trata de consagrar el arte a la consecución de realidades verosímiles, lo que se pretende es remarcar una imagen de lo real tomada en su simple descriptibilidad, en los rasgos superficiales de su apariencia (verdadera alma de todo), en los simulacros que ofrece y que se reproducen en el simulacro total de la escritura: la cubierta textual no presenta signos que esconden una clave, su clave no es otra cosa que la máscara inmediata que la escritura modela, faz capaz de expresar la verdad del cambio y las metamorfosis. El simulacro es causa, efecto, razón de ser y verdad íntima de la obra de escritura. La escritura muestra simplemente la planicie donde ella misma va a tener lugar y el gesto de construir y llenar el hueco de su escenario. Severo Sarduy ha reconocido en alguna ocasión su admiración y su deuda con Roger Caillois ⁹⁹ --es evidente que sus estudios sobre las metamorfosis miméticas y las formas plásticas en el ámbito de la naturaleza guardan muchos puntos de contacto con algunas ideas del escritor cubano--; en una de las obras de este pensador podemos leer:

De cualquier lado que se aborden las cosas, el problema último que resulta, en fin de cuentas, es el de la *diferenciación*: diferenciaciones de lo real y lo imaginario, de la vigilia y el sueño, de la ignorancia y el conocimiento, etcétera; diferenciaciones todas cuya conciencia exacta y cuya exigencia de solución debe mostrarse en toda actividad valedera. Entre estas diferenciaciones, ninguna seguramente más marcada que la del organismo y el medio; ninguna, por lo menos, en que la experiencia sensible de la separación sea más inmediata ¹⁰⁰.

Pero en la actividad valedera de Sarduy a la hora de dar cuenta de este espacio de las diferenciaciones, no se media para llegar a un hito final; la mediación es el propio medio que se instituye; se está mediando siempre, deslizándose por la superficie, todo es medio, lenguaje que tan sólo pretende cristalizar su propia puesta en marcha: escritura siempre y por siempre, lenguaje sin hondura que se transforma y que se otorga para sí un sentido en el frívolo espejeo de sus signos e imágenes. Se produce la irrisión de toda trascendencia (no es extraño entonces que en *Maitreya*, por ejemplo, veamos cómo el Buda decide entrar en el nirvana pero, eso sí, después de oír los resultados de los partidos de fútbol); si arañásemos la cáscara de la prosa de Sarduy en la tentativa de encontrar algún tipo de fijeza que su escritura escondiera, con toda certeza encontraríamos la carcajada burlona que resuena en el umbral vacío de su reverso. Una escritura así adquiere para Sarduy un sentido subversivo: «Lo único que la burguesía no soporta, lo que la "saca de quicio" es la idea de que *el pensamiento pueda hablar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo sino escriba algo*» ¹⁰¹. El significado fija y (se) corrompe, se busca ahora en la propia filigrana verbal, en su propio cuestionamiento; porque, y eso es lo peor de todo, el significado tranquiliza, calma la conciencia, adormece; ya lo dice Barthes en alguna ocasión: asignar un significado a algo supone conjurar su capacidad de cuestionamiento ¹⁰². La literatura se ubica de nuevo en la plena intemperie, lugar que es ya una fascinante aventura del pensar,

del escribir, del vivir... que es a cada instante reivindicado a pesar de sus amenazas: «El escritor (...) se sirve del lenguaje para constituir un mundo enfáticamente significante, pero finalmente nunca significado» 103.

2.2. LA ESCRITURA ESPECTACULAR: RELATO Y PUESTA EN ESCENA

La historia es un teatro en el que un personaje único, la humanidad, se desdobra en muchos

Octavio Paz

...literatura escrita donde nada impide al lector volver atrás y considerar el texto, en su simultaneidad espacial, como un analogon del espectáculo que describe

Gérard Genette

Se ha venido insistiendo hasta aquí en la caracterización del espacio de la escritura. Si tantas páginas han sido necesarias, y aún habrá que dedicarle alguna más, tal derroche se justifica porque, en mi opinión, es en la fabricación de su propio territorio donde el proceso escritural coloca su conflicto más íntimo. Al revelarse como una actividad no sujeta a reglas que la precedan sino erigida ella misma en fundadora de las reglas que la rigen, la novela de la escritura debe disponerse en primer lugar a apropiarse de un ámbito en donde pueda darse. Al mismo tiempo, esta urgencia de lugar conlleva el hecho ineludible de que tal reducto sólo pueda ser expresado como fábula y resulte negada toda premisa de verosimilitud. La autorreferencialidad del discurso novelesco no supone aquí un recurso estructural destinado a disolver las certezas instituidas en cierto plano del pensar; la autocrítica del texto literario en el germen de su misma puesta en acción se produce en la escritura como

«necesidad» de un quehacer artístico que es simultáneamente producto y función de un saber perfilado precisamente en sus interrogantes e incertidumbres. No hay una realidad que se discute, es que la realidad de la escritura se dice como discusión perpetua. Más que de una cuestión de negatividad (lenguaje de la novela que es el negativo de la realidad y que se niega como tal en su propio autocuestionamiento; los autores tratados en el primer capítulo ejemplificarían muy bien este rasgo), es un problema de discursividad (y la explicitación de esto es mucho más sencilla: todo es simple y llanamente discurso, discurso arreferencial excepto en cuanto a la referencia a sí mismo). Todo saber es lenguaje; por lo tanto, la literatura, en su vertiente epistemológica, exhibe su reflexividad; asumida como escritura, hace de tal componente reflexivo el factor fundamental a la hora de ser definida.

En este punto, un hecho esencial, que matiza el componente epistemológico referido, ha de evidenciarse. Si la literatura, encarnada en la forma de su acción escritural, obvia toda exterioridad y se dispone como lenguaje que busca hacer la experiencia de sí mismo, entonces, «en la medida en que pone en escena al lenguaje --en lugar de, simplemente, utilizarlo--, engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber en un discurso que ya no es epistemológico sino dramático», sentencia Barthes ¹⁰⁴. Al decirse a sí mismo, el lenguaje se autorrepresenta, y de ese modo el edificio que construye no es un habitáculo que cobije sino un escenario que confunde; la

escritura no diseña un mundo habitable, proyecta una escenografía cambiante, reino de carnaval, máscaras, gestos, simulacros y metamorfosis que sólo producen la realidad de sus ademanes. La obra discurre subrayando su espectacularidad; al comprender su propia elaboración, no se dedica a perfilar la historia de todo aquello que encierra entre sus líneas sino que exige ser considerada como su propia puesta en escena, su fabricación constituye su espectáculo; su espacio, por lo tanto, se extiende desde los bastidores hasta el escenario. La novela de la escritura remata un armazón verbal que ya no es ni puede ser la función dramática en la que se da cuenta de un evento de la historia, una psicología o, en general, un proyecto imaginativo; es la misma imaginación, en su funcionamiento, la que atesora la plena teatralidad de los conjuntos narrativos configurados. El lenguaje pasa a convertirse en actor de sí mismo, las palabras ya no dicen, son porque han sido elegidas para encarnar su propio papel: ser simplemente palabras. En este tipo de obra novelística se rompió el espejo de Alicia, aquel que escondía tras su superficie bruñida un mundo enigmático y delirante; la verdad medular se encuentra obscenamente exhibida en el brillo de las lentejuelas, en el tono de las declamaciones, en la disposición de las muecas, y nunca en los sentidos ocultos. La escritura hace del relato la tragicomedia, en incontables actos, de la construcción del coliseo en que se estrenará incesantemente la farsa manifiesta y explícita de su cumplimiento. Ahora bien, un juego tal, que en apariencia muestra un evidente cariz frívolo, implica en él a todo el pensar (si bien es cierto que la

literatura, en su calidad primera de experiencia verbal, lo hace más directamente manifestable). Si, como ya se ha señalado, llega el momento en que todo saber se ve en la necesidad de reconocer y desentrañar las implicaciones derivadas de su fundamento lingüístico, el pensar acaba por tener que pensarse a sí mismo; esta reflexividad lo convierte obligatoriamente en una actividad dramática: la acción cognoscitiva contempla en su desarrollo el espectáculo de su mismo acontecer (drama retórico de su propia representación). Si no es así, ¿por qué entonces Michel Foucault defiende la necesidad de actuar en «la filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales»? 105.

«La relación precisa entre el Imposible y el Infinito se precisa entonces como un acto de la mirada. Y no es que la vista sólo sea una adjunción accidental. En ella está la esencia de nuestro conocimiento exacto del curso que el tiempo sigue sobre nosotros, como si el tiempo fuera una carreta desvencijada que recorre un camino» 106; posar, como lo hace Salvador Elizondo, el campo total del conocimiento en el instante de la contemplación borra la distancia entre el pensar y lo pensado, transformándola en la escena de su despliegue, y convierte el conocimiento en una acción encerrada en la más estricta contingencia: el acto contingente de la mirada se traduce en términos literarios en el efecto contingente de su escritura. De este modo, al escribir, al pensar, se pone en marcha una función en la que Elizondo, en

reiteradas ocasiones, hace de la mente la maquinaria intransitiva que, cercada por el mare mágnum de recuerdos, reflexiones y sentimientos, esparce el espectáculo de la escritura. ésta se desenvuelve en un terreno incierto, buscando el punto borroso en que la mediación del lenguaje entre la mirada y el mundo pudiera tener lugar. Cuando Elizondo analiza un objeto como la cámara clara, señala: «En todas sus formas su empleo indica un alto grado de inmovilidad y de fijeza de la mirada ya que la imagen no se forma en la realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en ese punto llamado "la mente" y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de la atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y se equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz en la mano. La escritura volcada a la persecución de la realidad es una forma mucho más profunda, aunque también mucho más torpe que el dibujo» ¹⁰⁷. En las reflexiones de este escritor la gran pregunta que parece siempre insinuarse es: ¿qué ocurre desde la cristalización de la imagen mental, producto de la mirada o la memoria, hasta el movimiento de la mano? Y ésta es la gran pregunta de la escritura, la pregunta por la validez y el sentido de su rito: en qué medida las palabras, convertidas ya en pura acción, son capaces de recrear el teatro de nuestras íntimas pasiones. Por ello las novelas de Salvador Elizondo se llenan de seres que continuamente se interrogan por la dimensión de su papel dentro del escenario de la obra, acaban por representar el sentido no de su vida sino de la misma representación que llevan

a cabo (si es que ambas no resultan ya indistinguibles). La trama duplica el drama de su propia confección; al poblarse de personajes que se perciben a sí mismos como marionetas que no son nada sino su mera actuación, el relato repite el gesto desencarnado de una escritura donde todo pasa, se inscribe y tan sólo deja la casi impalpable realidad de su marca:

Al repasar este mandato escueto y terminante en la conciencia, desfila por la memoria la larga caravana de los seres y las cosas que he matado a lo largo de la vida (...). Luego pasan esas formas vaporosas y tenues de irisados reflejos, seres imprecisos que cruzan como tristes vagidos y se disuelven en la nada. Ahora pasan los diferentes yos que por turno he ido matando con mi propia mano. Les siguen los tús asesinados por el deseo, el odio y el olvido, seres informes que cruzan por la mirilla de la cámara clara como espectros anónimos, fantasmas inmateriales que se detienen y actúan un instante en el escenario del teatro mental y luego hacen mutis (...). El sabueso del recuerdo nos da alcance y nos apresa cuando menos lo esperamos. A partir de entonces empezamos a vivir y a escribir con una soga al cuello ^{10a}.

La idea de «teatro mental», frecuente en este autor, perfila con nitidez un estado escritural: mente como galería donde entran y salen, aparecen y se diluyen rostros anónimos, acontecimientos fugaces, fogonazos de la intuición, vislumbres de antiguas o actuales pasiones, éxtasis y desengaños; todo ello en el recuerdo y la reflexión, que, en un momento dado, sólo pueden darse ya en una escenografía criptográfica, en su cristalización y dispersión simultáneas, en la confusión de los signos que utilizan para mostrarse. *Farabeuf*, «dramatización de un ideograma», termina configurándose, más que como búsqueda de un sentido, como la escenificación de su trazo y, finalmente, el monólogo de su propia interrogante.

No debe extrañar, por lo visto hasta aquí en este tipo de novela, que una obra como *Tres tristes tigres* se prologue con una ceremonia de presentación que señala el comienzo del «*showtime!* Señoras y señores. *Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... «Tropicana», the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... presents... su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... They will take you all to the wonderful world... y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... of the Tropics... El Trópico para ustedes queridos compatriotas» (p. 15). En el inicio de la novela, toda mediación resulta anulada. La obra nos introduce directamente en el espectáculo del recuerdo, y las memoranzas (personas, lugares y acontecimientos) aparecen dentro de la memoria en su fulgor, en los brillos y muecas de su irrupción por la escritura en la escenografía del recuerdo. El prólogo de una obra literaria siempre advierte y prepara, constituye también un discurso que en el teatro antiguo precedía al poema dramático. En *Tres tristes tigres* tales intenciones quedan perfectamente aclaradas: advierte de los condicionantes que rodean la narración y prepara a la lectura para que se produzca como contemplación de un espectáculo, rito puramente significativo en el que el narrador, y en general todos los elementos novelísticos, no ocupa un plano trascendente sino que forma parte igualmente de la*

representación; todo está en escena, el prólogo concluye: «¡Arriba el telón!... Curtains up!» (p. 19); empieza la función. Al mismo tiempo, se convierte asimismo en prólogo de un poema dramático en el que se representa su propia ejecución, la puesta en escena del texto novelístico en su conjunto (los ejemplos son frecuentes; en la página 141, mientras se relata un hecho trivial, leemos a continuación: «Si esta escena, porque es una escena, hubiera pasado en la loma del Ángel, cien años atrás...»); en definitiva, de su escritura: «Finalmente la hizo teñirse el pelo de negro azabache (de "ala de cuervo, querido", diría Livia por encima de mi hombro si leyera esta página mientras la escribo)» (p. 149). Hacer de la novela un ejercicio de escritura supone irremediabilmente ceñir el espacio narrativo a la instancia de los gestos verbales que allí se ejecutan: la única verdad es la incesante simulación de todo aspecto que actúe en la obra literaria, el simulacro de su estricta calidad lingüística. El punto de arranque de toda novela de escritura se sitúa en la retórica de su puesta en escena, de su propio estreno en el teatro por ella inaugurado.

Todo en este tipo de novela se circunscribe al plano de la actuación, los seres y ambientes que aparecen no reconstruyen identidades ni lugares previos a la obra sino que se limitan a jugar con su papel dentro de ella. ¿Qué entidad sustentan los personajes en este tipo de obras? En conversación con Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, hablando de uno de los personajes de *De donde son los cantantes*, «Mortal», señala que

«este personaje es en sí una marioneta, un hueco. De modo que puede reprochárseme, quizás, el que sea hueco, pero yo diría, aplicando un argumento que me parece bastante idiota, el argumento del naturalismo, que el personaje es precisamente eso: puro ejercicio retórico»¹⁰⁹; esta condición del personaje como puro ejercicio retórico no es exclusiva de «Mortal», es aplicable igualmente a la pareja femenina protagonista del relato, Auxilio y Socorro. Cuando Sarduy, en *De donde son los cantantes*, plasma una serie de estampas de los diferentes estratos étnicos que se dan cita en Cuba, lo hace en una superposición de planos textuales y los refleja a través de los mismos personajes, de sus sucesivas metamorfosis: «Ambas quieren desaparecer, ser otras: de ahí la incesante transformación, la abundancia de afeites, de artificios» (p. 152). Son estas metamorfosis incesantes las que, finalmente, llegan a ser el factor fundamental en la estructuración de la obra. De forma similar, cuando en *Lapsus*, de Héctor Manjarrez, la descripción de un personaje se ofrece del siguiente modo: «El color de piel, cabello y ojos queda a la elección del lector, al que se le recuerda, sin embargo, que el apellido bien puede denotar origen nórdico» (p. 15), lo que se está subrayando es la condición nunca trascendida del personaje. El nombre que subyace a toda criatura novelesca es, como se insinúa en otro momento de esta novela, «Ello», o sea, el lugar vacío de las metamorfosis:

Ello globero dando pitidos pregonando sus esculturas de aire coloreadas,
Ello mosca de policía, regordeta y negra, Ello señora gorda y su canasta,
pechos cabizbajos, Ello pirulí en los hocicos de Warrum y Afanc de trifidas
lenguas, Ello Castillo, Ello balón de fútbol, Ello Valiant amarillo, Ello

león despertando con gruñido abdominal. Ello pasto, Ello aire, Ello agua, Ello mirada.

Ello Escuincle Héroe Melgar Escutia Barrera y los demás, Ello Prócer de la República, Ello gargajo de político, Ello ídolo de profesor de civismo con tendencias republicano-místicas (pp. 154-155).

Juan Manuel Torres, cuando en una página de *Didascalias* se refiere a Ulises, desdoblamiento del personaje homérico, joyceano y del propio autor, enfatiza el hecho de que «no es él quien nos importa, sino su lugar geométrico, su punto en el espacio, su personaje y no su persona, pues ésta es sólo contingencia» (p. 28). El personaje adquiere una dimensión fundamental; es esencia en cuanto a su calidad de hueco donde todas las posibilidades de la identidad son factibles; la persona, por el contrario, no muestra más que su contingencia, ya que refleja tan sólo la realización de un único proyecto del sujeto. El ser novelesco encuentra así su esencia en su disponibilidad, en su susceptibilidad a ser llenado con la totalidad de personalidades potenciales. En *Sebregondi retrocede*, a lo largo de la narración nos vamos topando con la entidad de un Yo múltiple reconstruido, sustrato confuso y no ordenador del narrar, según va avanzando el relato. Lo que se produce es la canibalización de toda instancia de la novela por la escritura y el espectáculo que ella misma pone en marcha; hecho más evidente en lo que se refiere a los personajes de la obra: «La pieza del hotel se cerró sobre él: solo se vuelve un actor» (p. 61).

En *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, las dos parejas protagonistas, figuras cambiantes que con frecuencia parecen ser

una sola pareja incesantemente desdoblada, entran a la pirámide; un accidente los separa, unos monjes, más cercanos al movimiento *beat* que a cualquier otra doctrina, llegan al lugar del accidente, entonan una canción y finalmente van a la casa de uno de los protagonistas. A partir de aquí la obra se desarrolla en un espacio más delirante si cabe. Se descubre en el hombre al narrador de la novela, que en palabras que va intercalando despliega el drama escénico que la escritura ha llevado y lleva a cabo. Empieza entonces una serie de ritos donde el narrador y los monjes, en los que se descubre a un grupo de jóvenes que aparece fugazmente en la narración, ejecutan una especie de juicio. Usurpan los papeles de los personajes que discurrían por la obra hasta ese momento e incesantemente adoptan otras personalidades. Las últimas cien páginas de la novela inciden hasta el agobio en la estructuración del relato sobre la base de identidades cambiantes y fugitivas y en la que cierto conflicto mítico y cultural que parece manifestarse acepta su sumisión ante el hecho de que la escritura de la obra literaria no ha de darse sino como espectáculo, que todo aquello que nos atañe y nos cerca sólo se asoma en su realidad cambiante, teatral, y queda incrustado en una escritura que sólo inventa «dobles y espejos» (p. 482). La obra acaba por mostrarse en su más absoluta teatralidad: «Empiezo a reír, dragona. No sé si los seis monjes están infectados por lo mismo que condenan. Te juro que ya no sé si sus desplantes teatrales son auténticos o si son la caricatura de la vida que les atribuyen a ustedes. Sólo sé que las razones no son

convincientes. Y que yo soy el Narrador y puedo cambiar a mi gusto los destinos» (p. 490).

Hasta aquí he tratado de dar cuenta de cómo la escritura transforma el argumento narrativo al borrar toda instancia referencial, o verosímil, y exhibir en su lugar su calidad exclusivamente escénica. Se han podido constatar también los efectos que tal proceso produce en la instancia del personaje novelístico. Pero además, al hecho de la escritura como mecanismo instaurador de ámbitos espectaculares ha de añadirse ahora la mención de aquellos elementos que, desde el interior de la obra, insisten en este aspecto, culminando la consecución definitiva del espacio literario como espectáculo de sí mismo. Dos procedimientos resultan destacables. Para el análisis del primero, hay que volver a la obra de Severo Sarduy. El barroco verbal del autor cubano tiene su manifestación más inmediata en el despliegue, a lo largo de su prosa, de una expresión destinada a la construcción de su decorado, que ya no envuelve sino que consagra el relato: es donde se sitúa su eficacia. El barroquismo lingüístico encuentra su parangón en su proyección escenográfica ¹¹⁰. Aunque común al resto de sus trabajos, tal vez sea en *Cobra* donde mejor se refleje esta elaboración narrativa, obra que se mueve en la constante disyuntiva de «oscilar entre la "narrativa" y el tapiz plano que recoge escenas y no quiere narrar», tal y como expone Héctor Libertella ¹¹¹. En efecto, las páginas de esta novela de Sarduy se caracterizan en gran medida

por una tentativa de abandonar el relato y mostrarse exclusivamente en las calidades de las superficies descritas:

Un timbre,
Abrense los telones del show,
Que luego tornaré a contarlos (p. 28).

La pretensión íntima de la trama es dar cuenta de los lugares del texto detectados en el instante de su aparición. El *show* de la escritura en *Cobra* significa el bosquejo de los objetos, seres y decorados que pueblan y abigarran los ambientes que en la novela se contemplan y que acaban por reflejar, prácticamente de forma exclusiva, una realidad pictográfica. El contar es casi una promesa siempre incumplida, el relato deja de ser sucesión de acontecimientos y se perfila como rosario de estampas que permiten entrever sus filigranas. Los cuerpos, los lugares, todo quiere, en la escritura de Sarduy, aparecer en su más pura artificialidad: travestismo, tatuajes, alquimias dudosas, ornamentos de condición dispar, son rasgos con los que el Teatro Lírico de Muñecas (lugar donde se desarrolla la primera parte de *Cobra*) queda caracterizado. Pero tal caracterización no es resuelta como un conjunto ordenado, el amontonamiento y la heterogeneidad de los materiales y los personajes resaltan aún más el barroquismo escénico del territorio descrito. Si en páginas anteriores hablábamos de la habilidad de Sarduy a la hora de hacer de sus textos una realidad esparcida en superficie, de lo que se trata ahora es de abordar la característica principal que este procedimiento presenta: una teatralidad subrayada hasta la hipérbole, o la asfixia, del propio espacio narrativo.

Por todas partes surgen columnas de basalto, rejas de plata en filigrana, troncos de marfil y tapices con perlas bordados. Tibios perfumes. A veces, el chasquido sigiloso de una sandalia. La luz que ciernen las cúpulas descubre al fondo una sucesión de salones. Atravesándolos se aproxima el Maestro, en túnica violeta calzando borceguíes rojos de bandas negras. Una diadema de perlas enmarca sus cabellos dispuestos en torsadas simétricas. Lento, aparece en la sala; en la mano derecha, de un hilo negro, suspende un cono de cobre.

Fascinada por el reflejo oscilante la Señora se acerca. Falbalás de perla, jade y zafiro dividen regularmente su vestido de brocados áureos; le cifie el talle una faja estrecha que ornán los colores y signos del zodiaco. Lleva botines altos, uno negro, cubierto de estrellas de plata, con una luna en cuarto creciente, el otro blanco, con gotas de oro y un sol en medio. Sus mangas amplísimas --esmeraldas y plumas de pájaro-- dejan ver los brazos; en sus puños se enroscan brazaletes de ébano; las manos, cargadas de sortijas, terminan en uñas tan afiladas que las puntas de sus dedos parecen agujas. Una cadena de oro macizo, pasándole bajo el mentón, sube a lo largo de sus mejillas y se enrosca en espiral en sus cabellos cubiertos de polvo azul, luego, descendiendo, le roza los hombros y termina en el pecho, atando un escorpión de diamante cuya lengua se introduce entre las carnes flácidas de sus senos. Dos grandes perlas rubias le alargan las orejas. Al borde de los párpados, rayas negras (pp. 64-65).

La «realidad» de los seres, actos, lugares, objetos e incluso vestidos se reduce a su condición intrascendente, condición que la obra recrea una y otra vez: todo ser nunca irá más allá de ser un mero personaje; todo acto no supondrá más que una actuación; todo lugar, una escena; todo vestido, un disfraz; todo rostro, una máscara y toda personalidad, un simulacro. La novela de escritura hace del lenguaje la representación de sí y, por tanto, la simulación se instituye como única instancia real que puede ser hallada en la obra; tal componente teatral absorberá al resto de los elementos que la integren.

El segundo procedimiento a la hora de hacer de la novela un proceso que sólo en su calidad de espectáculo deba ser considerado consiste en colocar dentro de la historia esa alusión

al hecho de que tan sólo una representación dramática ha tenido lugar en la obra, de que la historia novelística ya no es tal sino simplemente una función sustentada sin cesar no en la representación de algo sino en el acto de representar. En ocasiones, la novela insinúa que en su lectura no asistimos al desarrollo de un relato, lo que se contempla es la sucesión de papeles y máscaras: el devenir sin meta de personalidades definidas en sus disfraces. Ya no es sólo que el argumento muestre sus aspectos teatrales, es que acaba por insinuarse y evidenciarse como teatro desde dentro de su trama. «Es preciso que yo lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esta escena inexplicable» (p. 15), se dice al comienzo de *Farabeuf*; la novela se despliega así en el intento de otorgar sentido a una escena. El eje del relato se encuentra en esa disposición de unos personajes y unos mínimos acontecimientos que provoca en la lectura la sensación de estar siempre contemplando el croquis de una situación dramática nunca resuelta y reiterada una y otra vez a lo largo de la obra. Al mismo tiempo, según transcurre la narración, encontramos menciones de una creación del propio doctor Farabeuf, su «Teatro Instantáneo». En un momento del relato en que se produce una especie de recapitulación de sus acontecimientos, leemos: «Tenemos una vaga constancia de la existencia de un número indeterminado de hombres y de un número impreciso de mujeres. Uno de los primeros y otra de las segundas han realizado o sugerido la realización del acto llamado carnal o *coito* en un recinto que bien pudiera estar situado en la casa que otrora

sirviera para las representaciones del Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf» (p. 59). Este recinto es el lugar donde acontece el fenómeno que desencadena la mayor parte de interrogantes que la obra encierra: la escena inexplicable que se ha citado más arriba. Al final del capítulo VI (pp. 128-134) se nos describe el espectáculo y en él encontramos el relato de los propios acontecimientos de la novela; el argumento parece así encerrarse en el montaje de una función escénica que finalmente también es puesta en cuestión: «Has sido, no cabe duda de ello, la víctima de una confusión engañosa. El *Teatro Instantáneo de Farabeuf* es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda» (pp. 131-132). Sueño, alucinación, espectáculo, la novela se estructura a través de procesos desrealizadores y dudosos; en el último capítulo se consagra todo ello.

En él descubrimos la preparación de un escenario y una escenificación en la que, aunque se pretende superar «el torpe espectáculo del Maestro, que apenas dura un instante» (p. 174), van a ser repetidas de nuevo la escena y escenografía de éste. El componente teatral de esta parte de la obra es obvio: «Se trata de un pequeño divertimento debido a la ingeniosidad de Farabeuf (...). Estoy seguro de que te gustará la forma en que habrá de desarrollarse el espectáculo. He tratado de cuidar cada uno de los detalles (...). Me he permitido, inclusive, un pequeño golpe de teatro. Algo, digamos, espectacular (...). Al final de la función hemos dispuesto, Farabeuf y yo, que se siga el procedimiento tradicional de la primera época del Teatro Instantáneo» (pp. 175-176). En el final de *Farabeuf*, nos

encontramos, pues, con la inminencia de una función teatral que dará cuenta de unos sucesos de los que, sin embargo, en otra parte de la novela se nos ha hecho sospechar, ya que tal vez en sí mismos no sean más que otra representación dramática. El relato avanza en su puro representar, todo es dudoso y esencialmente ficticio, la máscara de una verdad vacía, espectáculo de la nada: «Un vacío (el instante) con su decoración (toda una novela: *Farabeuf*) aparece aquí corporeizado y representado» ¹¹². La escritura no supone una teatralización de la realidad, hace del mundo una realidad que no puede ser concebida, pensada, vivible en suma, sino como teatro.

Otro ejemplo destacable dentro de tal caracterización lo encontramos en *Terra nostra*, la novela más ambiciosa de Carlos Fuentes. En uno de los capítulos de la tercera parte, «El teatro de la memoria», uno de los protagonistas de la obra, Ludovico, entra en contacto con un extraño personaje, el Maestro Valerio Camillo. éste es un estudioso que tiene como objeto de sus trabajos el tema de la memoria en sus rasgos más extremos, como él mismo afirma:

--... No me basta la memoria de la eternidad de los tiempos, que ya poseo, ni la memoria de la simultaneidad de los lugares, que nunca ignoré...

Ludovico se dijo que Dómine Valerio Camillo estaba loco: esperaba encontrar (...) su vida en una memoria que no era la de este o aquel lugar, ni la suma de todos los espacios, ni la memoria del pasado, el presente y el porvenir, ni la suma de todos los tiempos. Aspiraba, quizás, al vacío puro (p. 563).

Inmediatamente después le muestra «el Teatro de la Memoria de Valerio Camillo», creación de características muy peculiares: «Los papeles se invierten. Tú, el único espectador, ocupas el

escenario. La representación tiene lugar en el auditorio» (p. 564). Además de este protagonismo de la propia contemplación, todos los tiempos y todos los espacios tienen cabida allí; pero, y esto es lo más importante, no sólo los que tuvieron, tienen o tendrán lugar sino también aquellos que pudieron, pueden y podrán ser. Ludovico contempla cómo «las figuras parecieron adquirir movimiento, ganar transparencia, combinarse y fundirse unas en otras, integrarse en fugaces conjuntos y transformar constantemente su silueta original sin que ésta, no obstante, dejase de ser reconocible» (p. 565). La realidad de todo, entonces, se sitúa en su ser y sus transformaciones, sin que éstas le roben nada al primero y viceversa: todo se superpone sin dejar de distinguirse: espectáculo total que encierra el universo entero, tanto el virtual como el potencial... Sin embargo, el acontecimiento fundamental que tiene lugar en esta parte de la narración viene poco después, cuando leemos estas palabras del sabio:

La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico; lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita; que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra. El universo alcanzaría su verdadero equilibrio. Ésta será la culminación de mis investigaciones; combinar los elementos de mi teatro de tal manera que dos épocas diferentes coincidan plenamente; por ejemplo; que lo sucedido o dejado de suceder en tu patria española en 1492, 1521 ó 1598, coincida con toda exactitud con lo que allí mismo ocurra en 1938, 1975 ó 1999. Entonces, estoy convencido de ello, el espacio de esa coincidencia germinará, dará cabida al pasado incumplido que una vez vivió y murió allí; el doble tiempo reclamará ese espacio preciso para completarse.

--Y entonces, de acuerdo con tu teoría, será imperfecto.

--La perfección, monseñor, es la muerte.

--¿Conoces al menos ese espacio donde todo lo que no ocurrió espera la coincidencia de dos tiempos para cumplirse? (pp. 567-568)

Tras este fragmento, de inmediato encontramos relatado el propio espacio novelesco de *Terra nostra*; y así, de nuevo la novela se insinúa no como la referencia a una historia sino como la exposición de un drama que no es más que el ceremonial de su puesta en escena. Con lo cual, esa visión de la historia como texto susceptible de reescritura que *Terra nostra* reclama se resuelve en una caracterización del relato como espectáculo de sí mismo. Mucho más allá de, por ejemplo, la técnica del *Hamlet* shakesperiano, donde una función teatral que representa el propio drama condiciona la acción y desencadena su desenlace, la escritura es precisamente esa ubicación del acto narrativo en el proscenio del teatro del mundo, desde donde el escritor es mirado por la realidad y sólo puede expresarla con la declamación de su acción poética: simplemente queda la actuación, el gesto de un ser que sólo puede ser actor. La acción escritural no encarna en nada, pero, al reelaborar los materiales que la historia y la memoria nos legan, libera al hombre de su fijeza y abre el mundo de lo posible, el cosmos imaginativo donde también, o solamente, es posible vivir y actuar. Todo es espectáculo, teatro, representación; no somos nada, de acuerdo, pero aún resta el cumplimiento de los posibles papeles para los que hemos sido designados. Somos exclusivamente las máscaras que soportamos; no obstante, como sentencia Roger Caillois, «no hay herramienta, invento, creencia, traje o institución que realice la unidad de la humanidad, o por lo menos que la realice en el mismo grado en que la cumple y la manifiesta el hecho de llevar máscara»¹¹³. El hombre no es sino simulando; la escritura no se afirma en lo

humano sino haciendo de su realidad la expresión de su calidad exclusivamente teatral, desencarnada, disfrazada siempre en la referencia a su propia ejecución.

2.3. EL MUNDO ESPECULAR

El intelecto accede a otra lógica, aborda la región desnuda de la "experiencia interior"; una misma y única verdad se busca, común a toda habla, ya sea ficticia, poética o discursiva, porque en adelante es la verdad de la palabra misma

Roland Barthes

Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más

Salvador Elizondo

Hans-Georg Gadamer, cuando en *Verdad y método* trata de definir aquellos rasgos del lenguaje que lo convierten en el horizonte de toda experiencia hermenéutica, caracteriza este procedimiento sobre la base de su componente especulativo, «que significa aquí lo mismo que ocurre con el reflejo en un espejo. Reflejarse a sí mismo es una especie de suplantación continua (...). La imagen reflejada está unida esencialmente al aspecto del original a través del centro que es el observador. No tiene un ser para sí, es como una "aparición" que no es ella misma y que sin embargo permite que aparezca espejada la imagen original misma. Es como una duplicación que sin embargo no es más que la existencia de uno solo. El verdadero misterio del reflejo es justamente el carácter inasible de la imagen, el carácter etéreo de la pura reproducción»¹⁴. Muchos aspectos ya reseñados del espacio literario que la escritura construye se perfilan en este

párrafo; dos son los que quisiera resaltar. En primer lugar, el hecho de que el proceso de suplantación que la imagen reflejada consagra con respecto al original encuentra su centro en el lugar del observador; en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, hay que destacar esta duplicación que se lleva a cabo y que sin embargo no impide que pueda ser definida como la existencia de uno solo. O sea, duplicado y original coexisten y coinciden en un punto del proceso, en su centro, por lo tanto, en el momento de la especulación: en el instante en que la actuación especular se mueve en la distancia que tal pareja traza, disolviéndola al no tener como objetivo su anulación sino las posibilidades interpretativas que en su recorrido pueden tener lugar. No se trata de reproducir a la perfección el original; la mirada como punto central de este procedimiento consagra un trabajo sustentado en la apertura de las probabilidades que median en este espaciamento. Si, como afirma poco después el propio Gadamer, «la enunciación poética es especulativa porque no copia una realidad que ya es, no reproduce el aspecto de la especie en el orden de la esencia, sino que representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la imaginación poética»¹¹⁵, queda perfectamente perfilado el carácter especular de la obra artística; y mucho más en el caso que nos ocupa, cuando la labor novelística pretende darse en primer término como escritura, ya que ésta señala en la obra el instante en que el espejo ya no refleja la realidad sino que juega con la infinitud de imágenes que en su superficie pueden convocarse.

Todo modelo es ya un vacío. El original, como toda dimensión del origen, no puede ser pensado sino como marca, huella de una presencia desaparecida para siempre (aspecto ya visto cuando hablábamos en la introducción del pensamiento de Jacques Derrida). La escritura constituye una labor cuya validez no se sitúa en sus logros, está en su mismo esfuerzo, reflejado en su ejecución. Por lo tanto, el trabajo escritural instauro un ámbito eminentemente especular e imaginativo: el mundo sólo aparece en la novela en el puro proceso de imaginarlo, no en el producto de una imaginación ya consumada. De lo que se trata es de hacer de lo observado y la observación un procedimiento sin contigüidad y sin causas y efectos; un todo en que lo escrito y su escritura son puestos simultáneamente en juego. En una de esas obras típicas de este autor que agrupan relatos y reflexiones dispersas, Salvador Elizondo sentencia:

La realidad y la conciencia que la sabe son la misma cosa.

Comentario: El mundo está en la mente. El espacio es impensable porque es algo concebido por la mente como el *exterior* de la mente; algo en lo que la mente está contenida. El espacio es interior porque se experimenta *como si fuera exterior* (...). Por otra parte, de lo anterior se deduce y se infiere que el lenguaje es siempre una tentativa de establecer la existencia del espacio exterior. Todo lenguaje, por ello, es un fracaso ¹¹⁶.

Si el acontecimiento de la ejecución (el mirar, pensar, proyectar, escribir en definitiva) se ubica al mismo nivel que lo ejecutado (que se encuentra siempre condicionado por aquél), toda parcela de la realidad es fundamentalmente producto de la especulación, tan sólo una categoría pensable: mirada y mundo se constituyen como entidades que en su condición susceptible de

hacerse lenguaje encuentran la posibilidad de su intercomunicación. La novela de la escritura es el espejo donde las figuras que lo llenan aparecen siempre en el trance de reflejarse. *Lapsus*, *Didascalias*, *La orquesta de cristal* y en general la narrativa de Lamborghini y Elizondo reflejan con nitidez su calidad de obras en las que la trama se configura como movimiento reflexivo que juega con las posibilidades del relato. La novela se inscribe como proyecto y su argumento se articula en la reiteración de la historia que se cuenta, ya que el desarrollo de la narración se apoya en las versiones expuestas; lo que se exhibe es, en palabras de Margo Glantz, un mundo novelístico «que indaga en historias posibles, que intenta lenguajes» a la hora de enfrentarse con una realidad inasible¹¹⁷. Dos son las obras de la literatura hispanoamericana de esta época que más evidencian este movimiento especular de la escritura plasmado en la trama de la obra: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, y la ya citada y analizada en otras páginas de este estudio obra cumbre de Octavio Paz, *El Mono Gramático*.

La novela de José Emilio Pacheco comienza cuando un personaje, en el salón de su casa, separa con dos dedos las láminas de una persiana metálica y contempla a un hombre, sentado en el banco del parque próximo a la casa leyendo el periódico, al que ya había visto el día anterior en esa misma disposición. El personaje de la ventana, «eme» por todo nombre, sospecha que lo está siguiendo; inmediatamente rechaza tal conclusión. A partir de esta mínima anécdota asistimos al despliegue de un espacio

novelesco perfilado en su heterogeneidad y su cariz dudoso. Además de una serie de fragmentos que recrean diversas épocas en las que se produjo la persecución y el éxodo del pueblo judío (el sitio de Jerusalén por los ejércitos romanos en el periodo de Vespasiano, la expulsión del reino español y, por supuesto, el episodio del exterminio llevado a cabo por la Alemania de Hitler), lo que nos interesa ahora es la parte de la narración referida a los dos hombres (conectada a estos episodios por el hecho de que eme es un antiguo criminal de guerra nazi). Veintiséis conjeturas, por orden alfabético, son expuestas respecto a la posible identidad del hombre sentado en el banco; a su vez, la última de ellas sirve para mostrar otro buen número de posibles estados de ánimo dependiendo de la conjetura de que se trate. A continuación, el texto reflexiona:

Terminación de las conjeturas posibles en este momento; las hipótesis pueden no tener fin. El alfabeto no da para más (...).

Falla entre otras innumerables; el narrador ha dicho quién puede ser el hombre sentado pero no tenemos sino vaguísimas referencias a eme. Fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la tensión de una inminencia, el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con el objeto de que *tú* escojas la que creas verdadera ¹¹⁰.

Una nueva serie de conjeturas (menos numerosas) tienen por objeto ahora a eme, mientras continúa el relato de la persecución del pueblo judío, ya centrado en los episodios de la Segunda Guerra Mundial, y de la escena del parque y la casa con que se iniciaba la novela. Ésta refleja en todo momento su carácter especulativo, el tanteo de sus posibilidades; una de las cuales es su propio cuestionamiento: «... todo tan difícil y las complicaciones ¿son necesarias? ¿Por qué no decir llanamente

quién es eme, quién es Alguien, qué busca uno del otro, si algo busca? ¿Con qué objeto trazar esta escritura llena de recovecos y digresiones en vez de ir directamente al asunto: comienzo y fin de una historia mil veces narrada?» (p. 105). La novela avanza así articulada en sus especulaciones, sus dudas, la exposición de sus posibles eventos y su consiguiente puesta en duda. Ni siquiera el narrador constituye un punto que ordene el relato: a veces parece ser un narrador omnisciente, otras ese Alguien sentado en el banco; en ocasiones da la impresión de que las voces múltiples que cuentan son las de un grupo encargado de ejecutar la venganza contra eme. *Morirás lejos* se configura como una enorme hipótesis desenvuelta a partir del instante nunca trascendido en que la obra estampa su imagen inicial: eme viendo a Alguien sentado en un banco. Todo son exposiciones y desmentidos; no obstante, cuando el final se va acercando se lee: «Terminaron las hipótesis: comenzarán los desenlaces. Por ahora, intermedio y nueva digresión» (p. 143). Como se ve, no hay desenlace sino desenlaces; absolutamente todo llega a ser cuestionado de nuevo por el propio texto:

pero quién es eme
quién soy yo
quién me habla
quién me cuenta esta historia
a quién la cuento (p. 147).

Aunque se afirme que «se acaban las hipótesis o el narrador omnividente, extenuado a fuerza de mentir y ocultar, prefiere no detener ya más el sórdido fin de la sórdida historia de eme» (p. 148), inmediatamente después de producirse tal desenlace, en el

cual el hombre del parque junto con seis más consuman su venganza, encontramos las siguientes palabras: «La escena anterior no ha ocurrido, pero sucederá dentro de quince minutos, una hora, dos horas, seguramente con numerosas variantes al texto que se esbozó con anterioridad» (pp. 150-151). La obra se cierra con el relato de seis posibles desenlaces: nuevas conjeturas, nuevas hipótesis, ningún centro fijo desde donde descifrar la historia. ¿Qué es lo cierto? Imposible adivinarlo, aunque, eso sí, «lo innegable es el hecho de las persianas abiertas, los diálogos interiores, las contestaciones, réplicas, hipótesis, historias» (p. 151). Todo es verdadero en su misma puesta en duda, en cuanto a su aspecto de ensueño y en la verdad ineludible de su propio movimiento imaginativo y especular. Sólo la escritura se constituye en instancia aislable y perceptible de una obra en la que subyace una tentativa por defender la validez de la ficción como antídoto contra el olvido de ciertas expresiones miserables de la condición humana;

Porque todo es irreal en este cuento, Nada sucedió como se indica, Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira. Todo irreal, nada sucedió como aquí se refiere. Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen no se repita (p. 157).

Novela que frente a todo dogmatismo construye un espacio donde «nada pretende ser definitivo» (p. 99) y todo se mueve dentro del acontecimiento exclusivo que tiene lugar en el preciso instante de su inscripción: donde nada es ya real sino el espejo, el ensueño, la fábula, el estado visionario de la escritura, ahí

donde por siempre estaremos implicados a la hora de construir nuestra propia historia... Solamente por ello contar es posible.

Por su parte, *El Mono Gramático*, de Octavio Paz, construye un territorio que, desplegado una y otra vez hacia parajes y ámbitos dispersos: Galta y Jaipur, en la India, el jardín de su casa en Cambridge, superficies pictóricas de Tàpies, Constable, Bacon, Dadd, etcétera, estampas eróticas, confluye sin embargo en un punto preciso: la mesa de una habitación en Cambridge desde la que todo el relato se evoca y escribe. Punto que es el centro inquieto del relato y que es al mismo tiempo siempre punto de fuga, signo que sólo expresa la huida hacia los terrenos lejanos que la mente y la escritura hacen presentes, pérdidas y recuperaciones de un texto que expresa sobre todo el momento de su producción, donde todo, hecho ya signo, asoma y se oculta en la superficie de las páginas:

A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo. ¿La destrucción es creación? No lo sé, pero sé que la creación no es destrucción. A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte salvo al encuentro de sí mismo. Advierto también que las repeticiones son metáforas y que las reiteraciones son analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto (p. 136).

De nuevo el texto hace de sí un espejo donde se inscriben las interrogantes que él mismo genera. La comunicación --los ecos y llamadas que emiten y reciben entre ellas las diferentes figuras de la obra de Paz-- se logra al convertir el discurso novelístico en la ceremonia de su fabricación y funcionamiento. Toda palabra

de *El Mono Gramático* se hace visible en el instante de su inscripción, todo está detectado en el instante en que se muestra: lectura de una escritura en la que las figuras y los acontecimientos se sitúan en el presente de su presentación. Por lo tanto, el paisaje textual se constituye como campo exclusivo de signos. La novela discurre en el movimiento especulativo que trata de descifrarlos para cifrarlos de nuevo.

El capítulo 4 supone un buen ejemplo de estos vaivenes que tratan de abrir un resquicio entre la espesura de los vocablos y que finalmente trazan un discurso que vuelve al punto de partida, a la misma frase: «La fijeza es siempre momentánea. ¿Cómo puede serlo *siempre*? Si lo fuese, no sería momentánea --o no sería fijeza» (p. 25). Unas líneas después, continúa: «Las relaciones entre la retórica y la moral son inquietantes: es turbadora la facilidad con que el lenguaje se tuerce y no lo es menos que nuestro espíritu acepte tan dócilmente esos juegos perversos» (Ibid.). No obstante, *El Mono Gramático* asume tal irremediabilidad. Ya vimos al comienzo de este apartado cómo el componente especulativo de la enunciación poética parte del hecho de la absoluta preeminencia del lenguaje en toda experiencia del pensar. En este plano, Paz parece insinuar la necesidad de poner en tensión el lenguaje, plasmarlo en continuo escorzo, para desentrañar su en todo momento enigmática configuración; más aún si asumimos la posibilidad, como así lo expresa Octavio Paz, de que «quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quién?). Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas» (p. 26). Todo remite a todo; entonces,

¿qué le queda al escritor?: escribir, viendo en este verbo, acción y acontecimiento, la posibilidad de recrear una instancia del mundo (que ya es en sí texto confuso) en la cual se puede dar cuenta de los guiños y llamadas que sus elementos se provocan entre sí. Especular es también la tentativa de captar aquel nivel donde los signos emiten señales cuyo sentido siempre es percibido en su huida. Al transformar la obra en un conglomerado de signos, el escritor queda encerrado en la jaula verbal del lenguaje: el camino a Galta se transfigura en senda de las paradojas: el capítulo 4 construye un devenir cíclico y fatal incapaz de desentrañar el sinsentido de su expresión porque todo parece querer decir lo mismo y no decir nada; pero, al mismo tiempo, en tal procedimiento se intuye la dimensión potencial en la cual se palpa la «imagen de la escritura y la lectura como metáfora del camino y la peregrinación al santuario como disolución final del camino y convergencia de todos los textos en este párrafo como metáfora del abrazo de los cuerpos. Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello» (p. 137). Al hacer de la obra literaria un ensueño verbal de la mente que escribe, si bien es cierto que lo que se proyecta en el texto no pasará nunca de ser una realidad desencarnada, críptica y opacada por las mismas palabras, novelas como *El Mono Gramático* evidencian la sugestiva realidad de un mundo en perpetuo tránsito e intercomunicación; todo ello logrado gracias a la asunción de su carácter cifrado y tomado en su más estricta literalidad: condición que hace imposible para siempre la apropiación de su sentido.

Considerar lo real en una vertiente únicamente especular diluye toda certidumbre y, al mismo tiempo que borra toda instancia de la realidad, intenta construir nuevos sentidos en medio de ese paisaje hecho de demoliciones. Roland Barthes señala en *Mitologías* que «el lenguaje del escritor no tiene como objetivo *representar* el mundo real sino *significarlo*» (p. 231). El novelista, convencido ya de que el mundo tal y como se presenta en sus formas más inmediatas constituye un ámbito rechazable, hace de su escritura la forma de una exploración, y ya no de una reproducción de instancias de la realidad. Sin embargo, el relato se articula precisamente en su intento de encarnar en un centro fijo, frente a un universo incesante en sus cambios y en el que, como ya se ha repetido, cualquier centro ordenador está para siempre exiliado. La novela se manifiesta en su escritura y ello supone que la narración ya no estructura sino dispersa. Pero la obra es asimismo escritura que busca implantar un suelo firme a su despliegue, y es ahí donde el fracaso espera. Seguramente, es *El hipogeo secreto* el trabajo que más explícitamente se mueve en esta problemática. Esta novela de Salvador Elizondo constituye un ejemplo meridiano a la hora de tratar de conseguir en el relato las condiciones que permitan que él mismo pueda darse. Se llega así al «estado cero» descrito por Barthes, situación de la literatura que «hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana. Instituye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención y, por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje, que la

simple apelación a una palabra discontinua abra la vía a todas las sobrenaturalezas»¹¹⁹. Riesgo y descubrimiento se mezclan indiscernibles en esta escritura múltiple y multiplicadora. Cada escritura un mundo, y el mundo ya no es otra cosa que la suma de todas las escrituras: mundo especular y espejeante que se proyecta hacia un objetivo gigantesco y por ello eternamente inalcanzable: «La multiplicidad de las escrituras instituye una Literatura nueva en la medida en que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto: la Literatura deviene la Utopía del lenguaje», sentencia Barthes¹²⁰.

Sin embargo, de nuevo hemos de concluir que tal aspecto no nos aleja de nuestro propio ser. El hombre jamás ha habitado ni habitará el mundo de lo que es sino que siempre estará ubicado en la maraña de sus significaciones. Paz afirma con lucidez que «miradas por el hombre, las cosas cambian el ser por el sentido: no son, significan»¹²¹; y éste es el único reducto donde el hombre puede morar. En medio del bosque de las significaciones, solamente en el trance de la producción de nuevos sentidos es posible penetrar su maleza: la escritura se erige así en la máxima expresión del pensamiento (y de la vida) y se manifiesta como su única certeza, consagrada en su más alta condición en el mismo instante de su ejecución: «Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba que tengo de que pienso, ergo, de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira

es, él mismo, una ilusión, una mentira». Poco o nada puede añadirse a esta insuperable reflexión de Salvador Elizondo ¹²².

2.3.1. EL UMBRAL DEL SENTIDO

Pero relatar algo no es fácil y menos con sus variantes infinitas

Jorge Aguilar Mora

Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido

Octavio Paz

Camera lucida, uno de los últimos trabajos de Salvador Elizondo, se inicia con un extraño relato titulado «Log». En él encontramos todas las características, señaladas en las páginas anteriores, que hacen de la narración un conjunto verbal de tintes especulativos: «La disciplina no es dolorosa o complicada; es ardua y fastidiosa: consiste en la disección, por la atención y la escritura, de la obsesión inolvidable o de la idea fija» (p. 11). El argumento supone entonces no la construcción de una historia sino más bien el desbrozamiento de un problema previo; el relato intenta destejerlo para así darle un sentido. El cuento juega con la figura de Robinson, habitante solitario de la isla, y su tono es absolutamente conjetural; abandonando todo intento de la simple recreación de la figura del náufrago, se pretende ir más allá: «Pero el garabato que laboriosamente trazaba en la imaginación en torno a ese nombre, con un orden imprevisto y dirigido por la fatalidad de la escritura, lejos de definir el personaje como creación aislada lo presentaba inscrito en un sistema de relaciones que, como el de las cláusulas subordinadas en la sintaxis, dificultaba cada vez más su puesta *in vitro*

definitiva» (pp. 12-13). En este sistema de relaciones, queda excluida la noción de «Realidad», que para el autor sólo produce una literatura farragosa por su detallismo insustancial y su componente didáctico. Por el contrario: «El momento culminante de la obra hubiera sido aquel que transmitiera la emoción del primer encuentro, después de algunos años dedicados a las tareas que aseguraran vitaliciamente la existencia del personaje en la isla, con el cuaderno abierto sobre la mesilla, ante la página en blanco, sin otra tarea que la de dar no un testimonio, sino una imagen, por escrito, de esa figura de la vida, de esa forma especial de existencia aislada o insular; sin otra cosa que hacer, allí en la isla, que colmar esa página virgen» (p. 14). De este modo, el personaje escrito se vuelve escritor y el juego comienza a hacerse cada vez más complejo y ambiguo. A partir de aquí, el texto abre la posibilidad de que el personaje tenga consciencia de que alguien lo observa y, por tanto, lo escribe; pero se produce una inversión paulatina: el náufrago va duplicándose en el escritor que proyecta la figura del mismo náufrago, parece incluso que el autor acaba por convertirse en un personaje escrito por aquél:

La escritura se dirige hacia su propio centro y se reduce a la vez que se duplica en la tentativa de escribir una novela acerca de su autor. El hombre que da vueltas en torno a la mesilla con el cuaderno y la pluma-fuente se convierte poco a poco, a fuerzas de dar vueltas, en el hombre que camina contando sus pasos a lo largo del litoral de la isla. Allí sólo hay palabras, presente de indicativo, la posibilidad de una escritura que da cuenta de una tentativa; la de imaginar y escribir un texto de tal índole que se va creando a sí mismo. La pregunta se plantea entonces en términos diferentes.

¿Se sabe observado mientras escribe? (p. 17)

El personaje da la impresión de convertirse en autor de sí mismo y autor del autor que lo escribe. Digo «da la impresión» porque todo son conjeturas; lo que sí es evidente es que el naufrago «se sabe inscrito en un hecho mental» (p. 19). En este plano, los niveles son cambiantes, las tres figuras del relato a veces parecen coincidir en una sola, a veces se despliegan en dos o tres personalidades:

La tragedia había tejido la trama de manera que la opción del personaje fuera ilimitada. La escritura que le daba vida garantizaba su legibilidad, su planteamiento, su nudo, su desenlace. Claro que podía hacer una novela acerca de la *técnica* con los materiales que ya había reunido y con los cuales trataba de componer una obra que fuera el envés de una sistemática, igual que el envés de una trama. Satisfechas las necesidades, solamente le quedan a las letras las conjeturas que presuponen sistemas más particularizantes, clasificaciones y enumeraciones cada vez más discretas, expresables mediante una escritura cualquiera (p. 21).

Las dos últimas páginas del cuento abren y cierran simultáneamente el relato en un proceso de perspectivas cambiantes. Después de afirmarse en el texto el hecho de que el personaje «había intentado crear un espectáculo mental de prodigiosa y desolada magnitud» (p. 22), se analizan los aspectos de tal espectáculo y, abruptamente, la primera persona toma de nuevo la palabra: «Me confundo con el personaje, no menos que conmigo mismo; el texto es una confusión que se agranda; abarca en un momento dado todas las conjeturas posibles» (pp. 22-23). «Log» acaba por insinuar la totalización de su escritura, la configuración de un conjunto en el que todas las posibilidades son plausibles; por ello, «el personaje ha quedado *in vitro*: obtiene la condición de ser un espectáculo eterno» (p. 23). En

sus últimas líneas el tono grandilocuente parece expresar el logro de un sentido otorgable a lo escrito; el mecanismo puesto en marcha permite una posibilidad ilimitada de sentidos que tal figura encarna: ¿en cual de ellos cristaliza? En ninguno, la obra acaba con una frase desconcertante que subraya precisamente la imposibilidad de que el texto se resuelva en una de sus vertientes que no sea sino la de su destrucción: «¿Quién es ese hombre que, después de leerlas, va arrojando las cuartillas al fuego?» (p. 23).

El texto asume en cierto modo su propia lectura y finaliza con un interrogante que, si bien disuelve la realidad del relato, abre un espacio donde nuevas conjeturas pueden desarrollarse. ¿Quién lleva a cabo esa lectura y la consiguiente quema de los papeles? El autor que es autor del personaje-autor y del personaje-náufrago. El personaje-autor que es autor del personaje-náufrago y del propio autor. Nosotros, un lector cualquiera. Lo que importa, a estas alturas, es la configuración de un cuerpo textual que se limita a exhibir su calidad especular y que, tras el tanteo y la extensión de un número de posibilidades que la escritura abre, se niega a plasmar una resolución que en cierta manera fije lo escrito. De nuevo volvemos a la idea del argumento cómo tránsito sin meta, espectáculo sin verdad y mundo especulativo sin exterioridad...

«Somos tiempo y, por serlo, nunca acabamos de ser; siempre estamos a punto de ser: ¿qué? No lo sabemos. Entre la pregunta y la respuesta brota ese *algo* que nos cambia y que convierte al

hombre en una criatura imprevisible»¹²³. La escritura supone entonces la entonación de ese «¿qué?» que Paz señala como interrogante eterno acerca del enigma de lo humano. Pregunta irresuelta, seguramente también irresoluble, el sentido de toda obra de escritura se sitúa en su decepción. Consciente de enfrentarse a un misterio, y podría decirse que sin nunca saber su exacta dimensión, escribir se resuelve en la tentativa de consecución de un sentido; sin embargo, finalmente la novela va a exponer la argucia de su ocultación. Julia Kristeva ha sabido definir con claridad el ámbito que configura tal proceso: «Este espacio OTRO no es el de la comunicación (intercambio de un objeto discursivo entre sujetos). Es el espacio de la elaboración lenta, permutante, naciente y muriente del pensamiento antes de su constitución definitiva en el sujeto, el tiempo, el enunciado»¹²⁴.

«Érase. ¿Qué se era?» (p. 220); esta frase, que coloca Héctor Manjarrez introduciendo el último capítulo de *Lapsus*, resume a la perfección el estado de perplejidad que la novela tomada en su acción escritural consume. Los acontecimientos cambiantes; el texto como lugar de continuas aperturas; el cuestionamiento de la historia, de los personajes, del autor, de la misma obra, en ausencia de todo centro referible, convierten toda conclusión en una falaz apariencia. «Ante los ojos un escrito deslumbrante y sombrío... sus tantas aberturas lo convierten en plaza imbatible...», se lee en «Neibis (maneras de fumar en el salón literario)»¹²⁵, de Osvaldo Lamborghini, y tal aseveración perfila nítidamente la prosa de este tipo de novela que venimos

estudiando. Fortaleza inabordable para el sentido, la novela de escritura se fundamenta en sus aperturas y todo cierre está vedado. El relato se sustenta en su misma confusión; absorbo en sus propios juegos, se mantiene en sus vacilaciones y reniega de cualquier posibilidad de resolverse en una dirección concreta. Es como si, en medio del terreno que se despliega entre la novela y el mundo y por el que media el lenguaje, no pudieran establecerse en instante alguno las implicaciones del juego verbal que tiene lugar: absorbida por tal procedimiento, la narración se afinca en el único plano en que no miente: el propio juego; cualquier solución podría caer inmediatamente bajo sospecha de didactismo, moralidad e incluso ideología. Percibido el abismo del pensar que el hombre bordea, la escritura abandona toda intención piadosa de construir paraísos donde la calma es posible y, en una actitud sincera que asume tanto la invitación al riesgo como a la fascinación, subraya los entornos insondables que han de transitarse. La extensión desplegada en este tipo de novelas provoca el desasosegamiento y la extrañeza al no ser posible señalar con el dedo un punto del discurso donde uno pueda reconocerse, un suelo firme que perdure y no sea inmediatamente borrado por la continua indeterminación del texto en todos sus niveles.

Las dos novelas de Salvador Elizondo que hemos venido analizando, *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, constituyen dos ejemplos muy relevantes de esta problemática. Si en la primera de ellas se contempla cómo, en el momento en que el espectáculo que va a reproducir los hechos difusos por los que se interroga la

obra, la narración se cierra con la misma pregunta del comienzo: «¿Recuerdas?»; en *El hipogeo secreto*, la culminación de su historia, que no es más que la búsqueda de la propia obra, de la prueba de su existencia, se expresa con un «¡ahora!» que parece dar a entender que es precisamente ahí, el momento en que la novela finaliza, cuando la historia va a tener lugar realmente: comienzo de un relato del que ya no se tendrá jamás noticia y que nunca será escrito ¹²⁶.

Este tipo de literatura refleja de forma absoluta el significado que Roland Barthes otorga a la conclusión de todo producto literario: «Acabar una obra sólo puede querer decir detenerla en el momento en que va a significar algo, en el que de pregunta va a convertirse en respuesta; hay que construir la obra como un sistema completo de significación, y sin embargo, que esta significación quede defraudada» ¹²⁷. El mismo Barthes, en el prólogo de la novela de Severo Sarduy *De donde son los cantantes*, sostiene: «Me temo, sin embargo, que, para ser admitido sin dificultad en la buena sociedad de las letras, le falte esa pizca de remordimiento, ese algo de culpa, esta sombra de significado, que transforma la escritura en lección y la recupera así, bajo el nombre de "obra bella", como una mercancía útil para la economía de lo "humano"» (p. 6). En efecto, la novelística de este escritor aparece exenta de trayectorias tendentes a concretarse o abstraerse en un desenlace que vaya más allá de un plano del texto que no sea el de su propia inscripción.

No hay resquicios, pues, por donde se cuele el aire del sentido. La lectura produce desconcierto si no se asume la

dimensión de este procedimiento, que sólo pretende precisamente eso, exhibir los trazos de un esfuerzo antes que la verdad de un fin a la postre definido. Héctor Libertella ha logrado definir con claridad las condiciones de esta práctica y una posible motivación de tal perplejidad: «Una típica propuesta de "nueva" escritura puede tener su reverso en un "despropósito": la sola señal de una intensidad, de una red teórica y práctica *neutral* frente a las exigencias de Sentido y Verdad proyectadas a un objetivo» ¹²⁹. No se trata simplemente de acceder a una experiencia del pensar en una dimensión frívola y exclusivamente juguetona; la literatura, al verse detectando una condición del mundo como producto del lenguaje, reflexiona ante las incertidumbres que tal conclusión soporta y formula sus propias preguntas, trabajando desde el reconocimiento de su incapacidad para dar respuestas. Ahí se encuentra ubicada su única verdad.

El sentido, así, se localiza tan sólo en su inminencia. El relato transcurre continuamente a la espera de que acontezca lo que se anuncia que tendrá lugar. *La orquesta de cristal*, de Enrique Lihn, constituye uno de los ejemplos más claros de ello. Crónica de los acontecimientos que rodean a la creación y desarrollo de *The Crystal Orchestra*, y más concretamente de sus progresivos intentos de ejecución de la sinfonía *Amor Absoluto*, la narración en seguida muestra, con un evidente tono de farsa en ocasiones, su cariz dudoso: «The Crystal Orchestra (...), que en ese lugar recibió su bautismo de fuego: la impronta, *el recuerdo imborrable de lo que nunca fue*» (p. 17). La razón de ello es bien

simple; la calidad cristalina de los instrumentos provoca su trizamiento en el mismo instante de su ejecución, incluso antes: «Cierto es que su interpretación se malogró casi al momento de iniciarse, cuando al anciano maître d'orchestre se le quebró la batuta entre las manos ya excesivamente temblorosas» (p. 29). La novela gira en torno a un eje inexistente; se estructura sobre la base de las crónicas que, a lo largo del periodo que va desde el inicio del siglo XX hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, van construyendo la alucinante historia de este grupo musical y su tentativa de ejecución de la sinfonía *Amor Absoluto*: relatos que son recogidos y comentados por un narrador un tanto difuso. A través de esta serie de artículos, reseñas y glosas, se asiste a la caracterización de diversas etapas de la historia de este siglo y a consideraciones que incluso entran de lleno en terrenos mitológicos y filosóficos (Narciso, el Zohar, el Banquete platónico, etcétera, son evocados en el comentario de la obra musical), llegándose con ello a un cierto tono de farsa al insistirse una y otra vez en el texto sobre la jamás acontecida interpretación de la obra: «Diga lo que dijere para "emborracharle la perdiz" a sus lectores, lo cierto es que no sólo *no* escuchó la sinfonía Amor Absoluto en esa fiesta de la excentricidad --algo que puede no haber resultado, en ese entonces, tan claro para aquellos--, sino que nunca, ni él ni nadie, llegaría a escucharla» (pp. 31-32). Todas las «interpretaciones» que de la sinfonía se dan en *La orquesta de cristal* hacen referencia a una hermenéutica y no a la ejecución de la pieza; ésta dibuja así el lugar vacío, que subsiste en su

pura inminencia, a partir del cual se va articulando la narración. Incluso la última parte, cuando un tal Heinrich von Linderhöfer (nombre de evidentes similitudes con el de Enrique Lihn) refiere la magisral interpretación del Preludio del *Parsifal* wagneriano por parte de The Crystal Orchestra un momento antes de que la orquesta y el auditorio sean aniquilados por «los mensajeros de la muerte» (las tropas alemanas), queda finalmente negada por la propia narración. Definido como personaje que «se refiere a la Nada para nada», en la nota 59 del texto se pone en duda la existencia real de Von Linderhöfer y se sospecha de su identidad coincidente con la de Enrique Lihn («Por alguna razón (...), *La orquesta de cristal*, en su última o primera edición, aparece firmada por un nombre --Enrique Lihn-- respecto del cual el de Heinrich de Linderhöfer resulta ser --además de la pretensión que presupone la partícula von, ennoblecedora-- superabundantemente anagramático, por así decirlo (p. 152)], lo que le convierte en puro ejercicio retórico, con lo cual: «Si H. v. L. no es más que una figura retórica cuya función sería la de dar por concluido o datado el texto mucho antes de haber sido efectivamente escrito --y todo favorece esta hipótesis--, entonces, o bien la "última" presentación de la Orquesta de Cristal ocurrió después de aquella a la que asistió el ficticio H. v. L. o bien no ha tenido aún lugar, en el caso de que el lector de hoy o de mañana identifique su presente con el o los momentos reales en que el verdadero autor escribió, de hecho, la ficción, en este sentido, real» (pp. 152-153). La disyuntiva de la realidad o irrealdad de la ejecución musical se deja intacta

en la imposibilidad de discernimiento a la hora de establecer qué testimonios son veraces o no. En cualquier caso, al final sigue subyaciendo la verdad de una música nunca interpretada. El acontecimiento no existe en el relato, queda tan sólo su crónica, su escritura, y en algún momento ello parece significar un intento de dejar intacta en toda obra artística la pureza intocada de sus elementos tomados en sus capacidades potenciales: «Y es de notar que los buenos intérpretes de The Crystal Orchestra bien podrían renunciar a partir de un cierto culminante momento, al esfuerzo notorio y penoso que realizan por entregarnos (entre un ruido perturbador de vidrios rotos) la versión necesariamente aproximativa y fatalmente incompleta de una obra que desde el primer momento se resiste a su desacralización. Tanto más preferible (...) es imaginársela» (p. 43). La novela de Lihn refleja igualmente este intento de mantenerse en la proximidad de una resolución; sin traspasar nunca los límites donde una posible verdad puede ser enunciada, escribe una obra que, muy al contrario, se fundamenta en los sucesivos desmentidos que respecto a lo narrado se despliegan por el relato y que acaban por negar todo significado trascendente que, en algún momento de la novela, se le otorgaba a la orquesta:

Así, en otras palabras, renunciando a una puesta en escena que era quizás el primero de todos sus instrumentos, la Orquesta de Cristal no se exhibía ya como el proyecto de un más allá que más acá o aquí, representaba el peligro de su inanidad sonora, la oscilación del ser entre el objeto y su imagen, el silencio que desde los espejos resonantes duplicaba y acercaba la música a la fuente muda de la que brotaba y a la que tendía haciéndose y fluyendo por la hendidura de este doble impulso contrapuesto, el cual la constituía en su ser y en su nada. Reducida a su poco visible constitución material, pesada y costosa, dentro de esa especie de caja velatoria o enorme ataúd, The Crystal Orchestra no parecía más que lo que siempre había

sido de hecho; el desecho de la excentricidad o la cristalomelomanía de un millonario norteamericano de antigua data (pp. 90-91).

La orquesta de cristal, de Enrique Lihn, queda ceñida entonces, de un modo u otro, a las estrictas fronteras de su escritura.

«Hay que revisar lo que hemos dicho. Hay que echar marcha atrás y volver a empezar. En algún lado debe estar la verdad de lo que queremos decir. Es necesario escarbar y escarbar, ir acomodando todas las piezas de las maneras más diversas hasta que formen el rompecabezas, hasta que con la suma de sus signos puedan lograr transmitirnos algún significado» (*Didascalías*; p. 52); Juan Manuel Torres adopta un tono desolado y explicita también este conflicto del sentido que la novela de la escritura encarna. Escribir supone una búsqueda en cuyo final espera un fraude: el del origen, centro, verdad o sentido inalcanzables. El «fin del camino» en *El Mono Gramático*; el libro total de *El hipogeo secreto*; el instante por fin significado en *Farabeuf*, constituyen los hitos novelísticos enunciados al principio de sus páginas y que terminan por mostrar su verdadera faz de promesas incumplidas. Mucho más allá, o acá, se sitúa Severo Sarduy, escritor que proyecta en sus obras la simple materialización de un espacio sin promesas, imposible de dispersar fuera de los límites en que la escritura tiene lugar. Escenografía novelesca que se escribe para representar y representarse (representar su propia representación; doble escena que, como el propio Sarduy lee en *Las Meninas*, «no señala más que su falla: imposibilidad de tener acceso a lo elidido, ni siquiera en tanto imagen especular,

irreductibilidad de una tautología sin residuos: *la obra está en la obra, es verdad, pero --como en El Quijote y en Las Meninas-- para subrayar su alteridad, obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible»* ¹²⁹. El relato, vuelto en todo momento hacia su espectáculo y sus encajes, desdeña en la narrativa de Sarduy todo desenlace que suponga la disolución de su teatralidad. Del mismo modo, cuando en *Tres tristes tigres* los juegos de los protagonistas se definen como «el cuento de nunca empezar» (p. 388), el texto se inscribe en este proceso sin horizontes donde todo está en trance de resolverse y donde lo único aparece es su exclusivo acontecer. Espacio literario que se limita a inscribir no un sentido sino una marca, la de la traición («Tradittori») que toda traducción (toda escritura), en este caso del recuerdo, soporta.

Jacques Derrida, en uno de sus muchos estudios acerca de la metáfora, y no hay que olvidar que la metaforicidad es considerada por él como uno de los rasgos básicos, tal vez el más esencial, a la hora de perfilar todo uso lingüístico, apunta un aspecto muy interesante en lo que se refiere a la producción de sentido:

Señalando el momento del giro o del rodeo durante el cual el sentido puede parecer que se aventura completamente solo, desligado de la cosa misma a la que, sin embargo, apunta, de la verdad que lo concilia con su referente, la metáfora también abre el vagabundeo de lo semántico. El sentido de un nombre, en lugar de designar la cosa que debe designar el nombre habitualmente, se dirige a otra parte. Si digo que el atardecer es la vejez del día o que la vejez es el atardecer de la vida, el «atardecer», por tener el mismo sentido, ya no designará las mismas cosas. Por su poder de desplazamiento metafórico, la significación estará en una especie de disponibilidad, entre el no-sentido que precede al lenguaje (ella tiene un

sentido) y la verdad del lenguaje que hablará de la cosa tal como es en sí misma, en acto, propiamente ¹³⁰.

La obra novelística de escritura consagra a la perfección este proceso en el cual, al desaparecer todo sentido previo a su ejecución, se instaura como procedimiento que no significa sino el constante proceso de significar. La escritura es (en su busca de significado) estrictamente significación; y ésta se muestra asimismo en la disponibilidad que permite el juego incesante de escribir que la narración refleja. La novela se transforma en receptáculo que se abre para recibir los relatos que la llenan sin conmovérsela; asiste impasible a ese vagabundeo de los materiales verbales que discurren por su superficie. El sentido no se da, se mueve disperso a lo largo de ese espacio que Derrida acota y en el que deja tan sólo las marcas de su deslizamiento. Margo Glantz, comentando el fenómeno de la «escritura» en el área mexicana, afirma a este respecto que «el género narrativo busca como buscaron los románticos alemanes, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, con respecto a la poesía, el significado mismo de su sentido» ¹³¹. Pero sentido que es aquí dirección y no cristalización de un proyecto, espectáculo o juego. El sentido está en las propias formas cambiantes que adquiere la narrativa, ejecutadas sin llegar a tomar consciencia totalmente del lugar adonde tal experimentación se dirige, ya que el lenguaje solamente construye abismos inextricables e intemperies inabarcables. La escritura simplemente puede así ser significación: ¿de qué?, de nada que no sea sino la acción de su significar. El escritor, el hombre en general, es posible que

aparezca caracterizado por sus limitaciones; sin embargo, ha de tenerse en cuenta que desde siempre el hombre está exiliado del mundo del ser de las cosas y quedó para siempre circunscrito al de las significaciones, a su condición de emisor permanente de sentidos. Como sentencia Octavio Paz: «No hay colores ni sonos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido» ¹³². El drama, o el juego, arrancan de esa imposibilidad de adivinar y consumir un resquicio donde estampar el emblema de un sentido perdurable y asumible, una vez aceptada nuestra ubicación entre el torbellino del lenguaje, ese que nos borra y despoja poco a poco de nuestras certezas. El sentido, así, se prefigura como el umbral nunca traspasado que se adivina más allá de nuestros balbuceos ¹³³.

3. LA AUTOGENERACIÓN DEL TEXTO NOVELESCO

Para hablar sólo de la poesía moderna (...), su belleza, su verdad, provienen de una dialéctica profunda entre la vida y la muerte del lenguaje, entre el espesor de la palabra y el aburrimiento de la sintaxis

Roland Barthes

3.1. LA DISOLUCIÓN DEL TEMA. LA EXHIBICIÓN DE LA ESCRITURA

No son imágenes, ideas o versos lo que la voz mítica de la Musa susurra al escritor; es la gran lógica de los símbolos, son las grandes formas vacías que permiten hablar y operar

Roland Barthes

«Hacia 1950 pensábamos que la novela era la expresión de una metafísica y de una moral. En 1966 debemos considerarla como la formulación de una manera de sentir y de escribir»¹³⁴; tal vez, un vistazo rápido a esta afirmación puede conducir a considerarla ciertamente obvia. Puede también verse como artificiosa la separación de unos parámetros, expresión de una metafísica y manera de escribir, que suelen considerarse comunes e indesligables en la configuración de todo trabajo literario. Sin embargo, si se toma como una cuestión de primacías, es

precisamente la simplicidad de su exposición la que la convierte en una conclusión muy certera respecto al cambio que en cierta época se produce en la creación novelística y al cual no es ajena la narrativa latinoamericana. Definir la clave de un tipo de expresión literaria en términos que hacen referencia antes a un procedimiento, que va mucho más allá de una noción como la de «estilo», que a un sentido conduce a una serie de implicaciones más relevantes de lo que podría pensarse de una actividad que simplemente pretende testificar la mera realidad de su acontecer.

Al negarse como portadora de una revelación, la obra defrauda; y, simultáneamente, al no estar condicionada por los imperativos de un mensaje, señala el espacio de una libertad incesante. Definiéndose como campo de probabilidad ¹³⁵, la obra de arte moderna supone la apertura de un campo de elecciones potenciales. Y ello, si bien se produce a partir del instante en que la literatura, como cualquier otra de las expresiones artísticas, se impone a sí misma la necesidad de exhibirse como un proceso destructor de formas fijas provenientes de la tradición, provoca que tal desarrollo culmine con esta exposición de la novela en su vertiente puramente escritural, que ya no supone solamente un componente destructivo que trate de hallar nuevas formas de producir sentidos sino que llega a disolver toda instancia que encierre un posible significado, verdad, revelación, sentencia o respuesta. La escritura no es la aparición de un nuevo modo de comunicar, es el descubrimiento de una forma expresiva que consigue plasmar en la novela la imposibilidad de la comunicación de la que el escritor moderno

toma conciencia. Este tipo de novela se caracteriza por su condición autista, subrayada en su reflexividad e intransitividad. El gran tema de la novela de la escritura se sitúa en el perfil de las condiciones en que se produce, y que se hacen explícitas en sus páginas. La escritura constituye el punto extremo del camino que en la literatura moderna señala el cambio de situación del lenguaje, según el cual la obra literaria deja de contemplarlo como utensilio de una labor para ver en él el ámbito donde todas las posibilidades de la obra se encuentran prefiguradas, punto que es principio, medio y fin, que encierra el espacio literario ciñéndolo a su calidad ficticia, casi fantasmagórica en ocasiones, sin que ello suponga una merma en el establecimiento de una verdad, desoladora o festiva, referida a la dimensión de lo humano que en ella se manifiesta.

Ya se ha expuesto en páginas anteriores el hecho de que este tipo de novelas instituyen un sistema narrativo en el que la distancia entre realidad y ficción supone un aspecto carente de pertinencia. Tal distancia desaparece en el propio espaciamento que los signos de la novela llevan a cabo, y que hace de ambos extremos reductos intercambiables al estar situados en un mismo plano. Todo es ficción, o todo es realidad (como se prefiera), ya que el ejercicio escritural se encarga de ubicar toda referencia en el nivel de los procesos puramente verbales. Cuando Tomás Segovia en *Trizadero*, al plasmar la inquietud de un poeta, escribe: «No bastaba con que sus productos quedasen impresos para las generaciones: era preciso que la producción misma fuese vista, seguida, comprendida --más que eso: experimentada, vuelta

a armar pieza por pieza en otro espíritu, como él imaginaba que lo serían sus versos por los años de los años» (p. 153), nos está ofreciendo una de las claves no sólo de esa misma obra sino de toda una novelística. Es esta necesidad de que la producción misma resulte exhibida uno de los rasgos más definitorios y concluyentes de esta clase de novela. *Trizadero* se mueve en la problemática del libro dentro del libro; comienza con un índice absurdo, o no, que supone una ordenación diferente de *Trizadero*, o su propia ordenación, ya que esta disposición corresponde a un libro titulado *Almarío* que aparece a lo largo de la obra; así el primero de ellos podría ser considerado como una lectura del segundo, que aparece en forma de manuscrito en un momento de la narración y del que se ha tenido noticia anteriormente por una carta enviada a un editor. En la página 81 encontramos el índice definitivo de *Almarío/Trizadero*; pero, sutilmente, el juego se complica: en la página 33 (que en el libro señala el comienzo de *Almarío*) el título del capítulo que aparece en el índice es el de «El más grande embuste». El libro cuestiona al libro; y este cuestionamiento, escritural, va dejándose entrever a lo largo de las páginas: textos incompletos, fragmentos que merodean alrededor de un sentido último que siempre se escapa, análisis explícitos de la problemática del propio relato; itinerario, en fin, que desmenuza cualquier certeza:

Regla de composición: escribir los nuevos fragmentos tratando de ignorar a qué fin van destinados (como se escribieron los otros), El resultado de la combinación tiene que seguir siendo una sorpresa.

¿Un paso más? Por ej. imaginar un escritor que estuviera imaginando todo esto, Vertiginoso.

¿Y de dónde saco la convicción de que los mismos textos, por el hecho de estar situados en distinto nivel, adquieren otra significación, son *otros*?

Tal vez no la saco de ningún lado, tal vez no hay tal convicción (pp. 226-227).

La respuesta está en que cada nivel textual instituido por su escritura supone una imposibilidad más para pensar fuera del lenguaje. «Almario» y «Trizadero» (título que en la narración es anterior a aquél según la historia del manuscrito) acaban por convertirse en vocablos sinónimos en la obra de Tomás Segovia; el alma expuesta en sus trizas, rota y dispersada: «"Trizadero", sí, resumía la desesperación por fin asumida, la maraña de arañazos en la sensitiva piel del alma por fin aceptada y amada como una marca, un signo o una escritura» (p. 43).

Todas la novelas vistas hasta aquí se caracterizan, como *Trizadero*, por la ostentación, en alguna de sus páginas, de su calidad de escritas o, más concretamente, de mostrarse en el pleno proceso de su ejecución, contemporánea a los hechos referidos, que en último término aluden a aquélla. Los ejemplos son inacabables. En *Farabeuf*, hay un instante en que una de las voces (culminando así su identidad borrosa), tras el intento de otro personaje de aclarar y ordenar los sucesos e identidades que surgen y se confunden en el relato, expone:

--No se puede negar que tiene usted el don de la recapitulación de los hechos. La claridad de su pensamiento es asombrosa. Los hechos, según la relación que de ellos ha hecho usted, encajan perfectamente unos dentro de otros (...). Sin embargo ha hecho usted abstracción de un dato que no carece por entero de importancia; imagino que lo habrá usted hecho *ex profeso*, para simplificar el curso de su admirable lógica y apresar con mayor claridad y prontitud sus espléndidas conclusiones. Se trata de un hecho que por ningún concepto debe ser dejado de lado al hacer cualquier apreciación acerca de la existencia, propia o ajena, ya que de él deriva un sinnúmero de posibilidades capaces de trastocar radicalmente el sentido de nuestro pensamiento; me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente

improbable, de que nosotros no seamos o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo --¿es así como hay que llamar a estas conjeturas acerca de la propiedad de nuestro ser?-- como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos (pp. 63-64).

En *El hipogeo secreto*, por su parte, hablar de la explicitación del nivel escritural del relato significaría hablar de la novela en su conjunto; toda ella se muestra en su misma elaboración.

Asimismo, Severo Sarduy presenta con frecuencia este recurso, como cuando en las primeras páginas de *Cobra* aparecen fragmentos que, tras definir el término «escritura», ejemplifican la definición en las líneas que siguen: «La escritura es el arte de la elipsis: en vano señalaríamos que de todas las agendas era la de Cobra la más frondosa» (p. 15). «La escritura es el arte de la digresión. Hablemos pues de un olor a hachís y a curry, de un basic english tropezante y de una musiquilla de baratijas...» (p. 16). O cuando, en *De donde son los cantantes*, los personajes recriminan al autor:

¡Vaya! Lo único que faltaba; ¡el escritor Dios, el que lo ve todo y lo sabe todo antes que nadie, el que da consejos y mete la nariz en todas partes menos donde debe!

Bueno, pues como iba diciendo cuando me interrumpieron las Llenas de Gracia... (p. 31).

Incluso un hipotético lector entra en el juego:

El Lector --Pero, ¿y ese disco de Marlene?

Yo --Bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden, ¿no? No van a pedirme que aquí en la calle Zanja, junto al Pacífico (sí, donde come Hemingway), en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina les disponga un *«ensemble»* chino con pelos y señales. Haré lo que pueda.

Así es que... (pp. 27-28).

Detectada y expuesta la escritura en el momento de su trazo, lo que tiene lugar es un procedimiento pictográfico, una sucesión de grafías en la que, según el propio Sarduy, «la escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podría llamarse *escripturalidad*» ¹³⁶; lo que conduce a una «literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página» ¹³⁷.

El texto novelesco intenta por todos los medios mostrarse como pura inscripción, cuestionar su encadenamiento a una temática previa y encontrar su sentido en una trayectoria sin rumbo. Por ello, dos obras como *Terra nostra* y *Morirás lejos*, que incorporan a su discurso un paisaje fragmentado en diversos planos históricos espaciales y temporales, finalmente pretenden fundamentarse en su pura realidad textual. Ambas novelas, como el resto de las analizadas, se instalan en último término en un nivel estricta y explícitamente discursivo, y pienso que es este aspecto el que no puede dejarse de lado en cualquier lectura que se lleve a cabo. Además de su visión de la historia como un texto susceptible de ser escrito, el hábil manejo de los planos narrativos que Carlos Fuentes realiza en *Terra nostra*, donde incesantemente unos narradores van relatando cómo otros cuentan nuevos sucesos, concentra el relato en su pura enunciación. La novela se va haciendo una y otra vez y toda lectura reactualiza

perennemente este plano de la obra en el que nunca puede darse por ya escrita sino que siempre va leyéndose en el trance de su escritura, creándose de manera continua esa «realidad sin precedentes» que ya destacábamos en otras páginas al hablar de esta novela. Lo mismo sucede con la novela de José Emilio Pacheco; la Roma de Vespasiano, la España de los Reyes Católicos, la Alemania hitleriana y el México del siglo XX confluyen en un espacio ineludible que el propio texto se encarga de no obviar en ningún momento; el espacio de su escritura. El drama íntimo del texto pasa a ser, más que la persecución y éxodo de un pueblo, los conflictos que se derivan de su exposición; dentro de una tentativa que procura el rescate del olvido, la escritura pone en funcionamiento un mecanismo actualizante que en cierta medida hace del relato una forma de vivir más que de recordar los hechos:

--No filosofe, no poetice. Díganos de una vez por todas quién es ene, qué pasará con ene, quién es usted, qué está haciendo en el parque...
--Bien, es hora de continuar, el momento se acerca, entonces... (p. 116).

Párrafos como éste sumen a la lectura en una dimensión no arqueológica del historicismo que trata de convertir a la recepción del texto en una vivencia parangonable a la de su escritura y que intenta alejarse de instancias de verosimilitud tendentes a consagrar actitudes acomodaticias de la memoria, aquellas que buscan en todo relato un significado asumible que acabe por justificar un esfuerzo y tranquilizar una conciencia:

--Su historia es inverosímil.
--Como todas las demás, igual que toda historia codificada o no a la que sólo damos crédito por pereza... (p. 130).

Para Jean-Louis Baudry ¹³⁸, la obsesión del pensamiento occidental a lo largo de su historia ha sido la obsesión del tema. El autor destaca asimismo la incapacidad de pensar fuera de esta referencia que ha aquejado al pensar durante tantos años. Frente a este hecho, defiende en otras páginas la caracterización de la escritura como lugar de una acción ¹³⁹; en mi opinión, ambas consideraciones delimitan muy bien el campo de esta problemática. «O cómo una novela que empezó sin trama está pretendiendo quedarse sin trauma» (p. 280), se afirma en una de las notas de *Lapsus*; frase que refleja la intencionalidad de esta novelística de borrar toda temática y, sin traumas, hacer ostentación de ello. La ficción deja de ser entonces el espacio de la imaginación y del ensueño, representativo de un ámbito irreal y posible que queda enfrentado a la realidad y el mundo; ahora la ficción es, como Foucault lo expresa, «una constante relación móvil e interior al propio lenguaje» ¹⁴⁰.

Este aspecto de la ficción conformado por la escritura instauro la exclusividad del sustrato verbal de la obra. La novela, consagrada ya como una mediación incesante y meramente verbal entre la realidad y ella misma, deviene negativa, porque, como señalara Kristeva, la escritura conlleva «el lenguaje considerado como *negatividad*, la desustancialización de las

idealidades lingüísticas, la operación de inscripción de lo real a-simbolizado en el tejido de la escritura» ¹⁴¹. Por ello mismo, al usurpar el papel que tradicionalmente desempeñaba la realidad en el establecimiento de una verdad que sancionara la validez del relato, la novela opera ceñida a su estricta intransitividad, ya que a estas alturas «no es posible limitar el acto de escribir ni por un *porqué* ni por un *hacia qué*», sentencia Barthes ¹⁴²; con lo cual, la autorreferencialidad, que en este tipo de narraciones llega a sus extremos, convierte toda lectura en una aventura difícil y en un ejercicio desasosegante y desalentador, debido a que, en su lectura, ya no se ha de tender al descubrimiento de las realidades ocultas tras el velo de los vocablos; el placer, el terror o el desaliento son efectos de un lenguaje cuya escritura no esconde nada sino que aparece siempre de forma obscena en primer plano. De este modo, la novela, por último, cristaliza en su compacta opacidad; no desea informar, consolar ni aconsejar, asumiendo esa tarea que Libertella otorga a «cierta práctica latinoamericana: la que sugiere un trabajo de distinta cualidad comunicativa, un cuestionamiento radical del hecho literario ("antinatural") y una dedicación frontal al texto como objeto incluso ¿opaco? para que primariamente se lo vea como tal» ¹⁴³. La obra literaria, desplegada en su acción escritural, vislumbra entonces su distintivo en su conversión en experiencia de sí, situando en este rasgo el anhelo arcano del arte: conseguir en el discurso la presencia de lo que se menciona. Al hablar de su propio acontecer consagra tal aspiración, aunque en esa presencia, sin embargo, lo que quede convocado sea la

ausencia total de las cosas, al reducir toda instancia de la novela a su materialidad lingüística. Todorov expone este hecho de forma precisa y brillante: «El discurso transparente ideal, caso de que existiera, no implicaría la presencia máximo de las cosas de que se habla, sino al contrario su ausencia total. La palabra no sirve para salvaguardar las cosas sino para destruirlas: al pronunciar una palabra, sustituimos la presencia real del objeto por un concepto abstracto. El discurso opaco lucha contra el sentido abstracto para imponer la presencia casi física de las palabras» ¹⁴⁴.

La escritura aboca al estallido del tema. No hay origen ni horizonte que se constituyan en eje alrededor del cual la narración pueda articularse; pero sobre todo, y éste es un aspecto que se ha insinuado y que debe ser analizado más extensamente, llega a cuestionarse incluso la responsabilidad del sujeto-autor en la creación de la obra ¹⁴⁵. Encarnada la novela en la dispersión de los signos, ni siquiera el autor se contempla como una posible instancia que encamine su discurrir. Las citas que han ido apareciendo a lo largo de este apartado reflejan bien a las claras cómo esta figura queda absorbida por la escritura y ésta la encierra en el relato para que allí sea continuamente interpelada y puesta en duda. El sujeto responsable de la firma y, supuestamente, de la autoría aparece en todo momento incapaz de sujetar un discurso en estallido y dispersión perpetua. Como si continuamente se viera agujoneado por el lenguaje, el autor, enfrentado a un procedimiento escritural, se ve obligado a

remarcar su condición de reo del lenguaje, inscribiéndose él mismo como su efecto y asumiendo la hemorragia de signos que lo traspasa: «Así, más que de un sujeto de la escritura, hablaremos de una productividad del texto: el "sujeto" de tal productividad constituye un vacío, su imagen sería un gozne haciendo girar las palabras, las frases, los párrafos» ¹⁴⁶; de ahí, seguramente, de esa toma de conciencia de la primacía y precedencia de las palabras, vendría esa continua exhibición del trabajo novelístico como producto de una escritura. Octavio Paz, abiertamente, así lo expresa en *El Mono Gramático*:

ahora mismo mis ojos, al leer esto que escribo, inventan la realidad del que escribe esta larga frase, pero no me inventan a mí, sino a una figura del lenguaje: al escritor, una realidad que no coincide con mi propia realidad, si es que yo tengo alguna realidad que pueda llamar propia; no, ninguna realidad es mía, ninguna me (nos) pertenece, todos habitamos en otra parte, más allá de donde estamos, todos somos una realidad distinta a la palabra yo o a la palabra nosotros (pp. 53-54).

José Guilherme Merquior apunta que «uno de los rasgos típicos de la estructura existencial moderna, marcada por la declinación de la autenticidad del vivir, es la ruina de la capacidad de transmitir su propia experiencia, la destrucción del sustrato existencial del narrar» ¹⁴⁷; en tal afirmación se detecta fácilmente la grieta que se abre en esta literatura, y precisamente en la abolición de ese sustrato se esconde el conflicto humano de esta novelística. Al instalarse un proceso disgregante que amenaza al hombre con su disolución, figura de la que sólo quedan ya las marcas de su paso a través de un yo narrador, sólo resta el juego, en efecto, pero jugado siempre al borde de un abismo. El tono desolado o escéptico, desgarrador o

intrascendente, depende de las actitudes con las que cada escritor se enfrente al problema; eso sí, en todos se adivina la lucidez de tal aceptación, como se trasluce de este fragmento de *Didascalias*:

Porque lo único que se puede salvar es la historia, las relaciones, los tejidos, aunque los personajes vayan cambiando, aunque los nombres y los disfraces varíen, aunque el autor ya no sea el mismo, porque la historia puede relatarse por sí misma. Nosotros somos la única ficción en todo esto, lo único inseguro somos nosotros mismos, los que a base de palabras queremos dar una prueba (bastante frágil) de nuestra propia existencia, ya sea yo, el que escribe ahora estas didascalias, o el otro, el que algún día ha de escribir esta novela para salvarse a sí mismo de sí mismo (p. 39).

En el caso de *Cambio de piel*, la técnica de una perspectiva metamorfoseada se constituye en factor fundamental en el desarrollo de la narración. Lugar vacío y dios de la fertilidad, asistimos en tres epígrafes aislados a las metamorfosis del narrador. Pero, mucho más allá, la novela entera se estructura en un incesante juego de voces cambiantes que toman y usurpan el papel de la enunciación del relato. El título de esta obra de Fuentes hace referencia en gran medida a esta caracterización del contar sometida al torrente indetenible de la escritura, lo que lleva a que la misma novela, en su asfixiante autorreferencialidad, se reconozca desde dentro sumida en un ámbito fatal donde toda vida se ve a sí misma primeramente como dictada e inscrita ya en un texto:

--Todo está escrito. No hay nada que no haya sido escrito, legado, memorizado en un pedazo de papel. Aquí. Y aquí, Y aquí (p. 488).

Es evidente que las condiciones de la existencia que emanan de las formulaciones artísticas comentadas hasta aquí han de

encontrar, irremediablemente, cierta resistencia a la hora de ser aceptadas. No es fácil de asumir el que el hombre se contemple a sí mismo poseído de manera absoluta por el lenguaje; borrado, reconstruido y otra vez disuelto en la maraña de discursos en la que se ve enredado. Por supuesto, en ningún momento he pretendido defender la verdad de este tipo de conclusiones sino simplemente exponerlas a partir de una corriente novelística que acontece en cierto lugar durante cierto periodo y en la que subyace un pensamiento manifestable en tales términos. Lo que sí parece incuestionable es que estas hipótesis no se cifien al ámbito del arte, o la literatura en este caso, sino que ocupan un área muy importante del saber de la época. Dos ejemplos ilustran con claridad esta afirmación. En el campo del psicoanálisis, Jacques Lacan establece en la diferenciación del yo (*moi*) del sujeto con el yo (*je*) del enunciado, en los enmascaramientos recíprocos que ejecutan, una de las claves de la actividad psicoanalítica, y concluye:

Es siempre pues en la relación del yo del sujeto con el yo [*je*] de su discurso donde debéis comprender el sentido del discurso para desenajenar al sujeto.

Pero no podréis llegar a ello si os atenéis a la idea de que el yo del sujeto es idéntico a la presencia que os habla ¹⁴⁹.

Con lo cual, el eje de toda personalidad se presume transitando en un yo que a cierto nivel aparece como entidad textual, discursiva, siendo ahí donde se encuentra latente, aludido. Unos años después, un pensador de la importancia de Paul Ricoeur apunta una hipótesis tan llena de incertidumbre como fascinante:

la de la vida definida como relato en busca de narrador. En ella al hombre se le ubica en medio de una red de estructuras simbólicas que median entre su acción y el relato de éstas. A través de ejemplos cotidianos, del psicoanálisis y del campo judicial, y asimismo de algunas teorías narrativas, que se extienden desde Aristóteles hasta el estructuralismo francés de los años sesenta, configura una realidad del sujeto muy ligada a los procedimientos del relato y definida en el término «identidad narrativa», ya que «aquello que llamamos *sujeto* nunca está dado desde el principio. O, si está dado, corre el riesgo de verse reducido al yo narcisista, egoísta y avaro, del cual justamente nos puede librar la literatura. Ahora bien, lo que perdemos por el lado del narcisismo, lo ganamos por el lado de la *identidad narrativa*. En lugar del yo atrapado por sí mismo, nace un *sí mismo* instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos por la tradición literaria. Son ellos quienes nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa» ¹⁴⁹. Sirvan ambos, Lacan y Ricoeur, como ejemplos de hasta qué punto las consideraciones sobre lo humano se encuentran penetradas de lenguaje en cierto periodo del pensamiento (muy actual, por cierto), o, mucho más allá, hasta dónde puede llegar la literatura, ya desplazada en su caracterización temática y asumida como ejercicio escritural (como acción), en su bosquejo de la «realidad» íntima del individuo.

3.2. EL «PRESENTE MASIVO» DEL TEXTO

El hombre persigue ese trueque de la nada en germen, del germen en acto

José Lezana Lima

El gran concepto de la metafísica occidental ha sido siempre el concepto de «presencia»; unida a la idea de Ser, la limita y marca el horizonte de su sentido: el sentido último, y primero, del pensamiento se muestra en la tentativa de hacer del Ser un ente presente, de definirlo en su identidad consigo, de forma absoluta y no sobre la base de las representaciones que de él puedan hacerse. Durante muchos siglos, la filosofía se ha pensado a sí misma como capaz de consumir este proceso, sobre todo, en su ostentación de un lenguaje calificado de propio, por su utilización bajo criterios lógicos, frente al componente metafórico de, por ejemplo, el lenguaje del arte. Probablemente sea Derrida, dentro de una problemática cuyo origen puede situarse quizás en Heidegger y en su artículo «El final de la filosofía y la tarea del pensar»¹⁶⁰, quien más ha insistido en el desenmascaramiento de estos postulados, no sólo en cuanto a su defensa de la metafóricidad de todo lenguaje sino asimismo, y en conexión con ello, en la introducción de los conceptos de *différance* y diferencia, en posición frontal respecto a la idea de presencia, en la base de su sistema filosófico. Además, la

importancia de tales conceptos en sus reflexiones viene dada como efecto de la primacía otorgada a la noción de escritura, que supera su significado tradicional y pasa a abarcar toda actividad del pensar en la que ya no es posible atenerse a un centro que, disfrazado bajo las máscaras del Ser, Origen, Dios, significado o presencia, se muestre capacitado para fijar sentidos inmutables. El despliegue del lenguaje en la escritura, ámbito en el que el pensar queda cercado, hace así de la presencia un hito impensable: sólo expresable por el lenguaje, queda convertida en la marca que la difiere (y aquí entra el proceso que la *différance* instituye, procedimiento del diferir perpetuo que el lenguaje lleva a cabo). Lo que se manifiesta en todo momento, no sólo en Derrida sino en gran parte del pensamiento de la actualidad, es la evidencia de que el lenguaje está ya ahí antes de nuestras palabras, y, por ello, las resoluciones que puedan ser establecidas han de situarse en los mecanismos y utilizaciones del lenguaje antes que en todo significado trascendental y la improbable consecución de su «presencia».

Presencia es traer al presente, convocar una aparición. Si me he referido a este problema de la filosofía se debe a que la novela de la escritura, aunque consciente de esa imposibilidad fatal de lograr la consumación de la presencia, constituye un proceso no exento de tales pretensiones: traer al presente y convocar una aparición. ¿Lo logra? Sí y no, como veremos. Lo que sí puede afirmarse es que logra articular un procedimiento que se desenvuelve totalmente en un presente masivo, temporalidad que en la obra se anuncia por doquier y que encierra una paradoja: la

escritura en la obra literaria consigue hacer presente algo precisamente para subrayar la ausencia que la fundamenta. Habrá que analizar esto con más detenimiento.

El Mono Gramático, desde el momento en que expresa su anhelo de «ir hasta el fin» --ya en la primera página--, se reconoce encerrado en una «trampa verbal». El relato, a partir de ese momento inicial, avanza en un buceo constante en el lenguaje, tejiendo y destejiendo sus propias propuestas verbales (los juegos con la frase «la fijeza es siempre momentánea» serían un buen ejemplo de ello). Lo que acaba por perfilarse en *El Mono Gramático* es una narración poblada de instantes poéticos contruidos desde dentro, en las evocaciones que desde Cambridge realiza el propio Paz del camino de Galta, de obras pictóricas, de capítulos mitológicos de la religión hindú. La heterogeneidad de estos espacios cristaliza en el territorio común de su escritura, de su puesta en marcha: instante de su evocación y análisis. Poco a poco, el argumento va estampando tanto el momento contemplativo y evocativo de los lugares traídos al texto como el simultáneo instante escritural en que el proceso anterior va haciéndose lenguaje; en ambas direcciones se mueve su discurso, con lo que éste es a la vez recreación y crítica de tal procedimiento, en el cual de alguna manera, como expresa el texto, el propio ser del escritor está puesto en juego:

Manchas; malezas; borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras. Ahogado por los trazos, los lazos de las vocales. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos; negación de los signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. Plétora termina en extinción; los signos se comen a los signos. Maleza se convierte

en desierto, algarabía en silencio; arenales de letras. Alfabetos podridos, escrituras quemadas, detritos verbales. Cenizas. Idiomias nacientes, larvas, fetos, abortos. Maleza: pululación homicida, erial. Repeticiones, andas perdido entre las repeticiones, eres una repetición entre las repeticiones. Artista de las repeticiones, gran maestro de las desfiguraciones, artista de las demoliciones (...). Eres (soy) es una repetición entre las repeticiones. Es eres soy: soy es eres; eres es soy. Demoliciones; me tiendo sobre mis trituraciones, yo habito mis demoliciones (pp. 39-40).

Atrapado en la maleza de los signos, *El Mono Gramático* evidencia la fragmentación del ser que la escritura encarna y que Octavio Paz expresa en esa confusión del «eres soy es...» repetido, invertido, para demostrar finalmente la imposibilidad de saber quién somos puesto que necesitamos echarnos en los brazos del lenguaje para formular nuestra identidad. Así, ante la impasibilidad de la naturaleza encerrada en su realidad inextricable --«el árbol está más allá de su nombre, realidad hojosa y leñosa: impenetrable, intocable, realidad más allá de los signos, inmersa en sí misma, plantada en su propia realidad: puedo tocarla pero no puedo decirla, puedo incendiarla pero si la digo la disipo» (p. 52)--, el poeta se da cuenta de que «las cosas se mueren para que vivan los nombres» (p. 51). La realidad queda vedada, nombrar es nombrar lo que se dice y no lo que es; la escritura supone el dibujo de un mundo sin presencias: «La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza» (p. 54). El «residuo verbal», se nos dice seguidamente, es lo único que queda de las realidades sentidas. ¿Por qué entonces seguir hablando, escribiendo, emitiendo palabras, si buscamos la presencia a través de aquello

que precisamente la usurpa? Roland Barthes señala que «la modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible»¹⁵; habría que añadir a esto que la novela de la escritura culmina esta dirección instalándose explícitamente en el centro de esta imposibilidad, tal y como se refleja en *El Mono Gramático*:

El que la arboleda no tenga nombre y no el que la vea desde mi ventana, al declinar la tarde, borrón contra el cielo impávido del otoño naciente, mancha que avanza poco a poco sobre esta página y la cubre de letras que simultáneamente la describen y la ocultan --el que no tenga nombre y el que *no pueda tenerlo nunca*, es lo que me impulsa a hablar de ella. El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es (pp. 96-97).

¿Qué es lo que se presenta en la escritura? ¿Dónde están las presencias que el procedimiento escritural consagra? Lo que se presenta en el texto no es otra cosa que su misma presentación, su existencia en un presente ineludible y total: única instancia donde el texto deja de representar y pasa a encarnarse en él mismo y plano exclusivo donde puede ejecutarse este anhelo de Paz, expuesto en la cita anterior, de, aceptada la condena que supone el que el mundo sólo pueda ser abordado como lenguaje, la utilización crítica y destructiva de éste en la poesía permite consumir una constitución del lenguaje como universo, en la que es posible adelgazar el grosor compacto de las palabras y hacer así que no medien en la visión y sean ellas mismas por un instante lo contemplado. La escritura logra el surgimiento de la

literatura en un momento compulsivo que supone la máxima proximidad a ese instante donde el lenguaje, «la consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo» (p. 114), abandonaría sus mecanismos de representación y pasaría a ser él mismo la realidad que se intenta bosquejar.

«La escritura es una búsqueda del sentido que ella misma expelle. Al final de la búsqueda el sentido se disipa y nos revela una realidad propiamente insensata. ¿Qué queda? Queda el doble movimiento de la escritura: camino hacia el sentido, disipación del sentido» (*Ibid.*). La escritura, de este modo, desvela la ausencia que todo trabajo lingüístico insinúa esconder; pero, al hacer de la obra el presente exclusivo, la presencia, de su presentación, logra un procedimiento poético que se ubica en una dimensión del lenguaje difícilmente superable en su radicalidad y pureza; y ello ya había sido expuesto, muchos años antes, por el propio Paz en una afirmación categórica: «El poema no explica ni representa: presenta» ¹⁵². Presencia de la presentación que coloca en la obra la proliferación del presente de la acción escritural: presente de unas presencias que tintinean y se callan, que parpadean y se borran: «Los signos no son las presencias pero configuran otra presencia, las frases se alinean una tras otra sobre la página y al desplegarse abren un camino hacia un fin provisionalmente definitivo» (p. 56).

El presente en que se obceca la narración esconde asimismo otro deseo. Captado en el acontecer de su aparición, el lenguaje es detectado por la escritura en un estado de extrema integridad,

desplegándose en «puras palabras nacientes consumidas en el puro acto naciente», como lo designa Lezama Lima ¹⁵³. Las obras de esta novelística invocan con su acción el instante fugitivo en que las palabras es posible que guarden aún su fuerza y su poder intactos, sin los desgastes previos de un sentido ya expresado o un significado trascendente que las delimite: «Ahora, no antes ni después --después-- ahora, ese apreciable inapresable, esa energía solar» (p. 125), escribe Lamborghini en «La mañana», subrayando una impotencia y al mismo tiempo la tentativa sincera de superarla; intento que en estas novelas se mueve en un proceso que busca alcanzar un confín inabordable. Salvador Elizondo ha sabido definir muy bien este conflicto en que las posibilidades más prometedoras del lenguaje apuntan a la necesidad de creación de «un universo literario potencial; un universo que sólo puede agotarse cuando ha llegado a las fuentes últimas de ésa que es la más clara condición del ser que es el lenguaje. Porque el lenguaje es la actualización de todas las potencias del mundo» ¹⁵⁴. Evidentemente, la actualización de tales potencias por medio del lenguaje encuentra su forma más pertinente en la escritura, en el texto descrito en el instante de su misma aparición y ocurrencia.

El «presente masivo» del discurso escritural conlleva también el que el texto no se construya como conjunto de enunciados que refieran aspectos exteriores al texto sino que cristalice en su estricta enunciación, que constituiría la única temporalidad del relato ¹⁵⁵. Este aspecto, lógicamente, es común a todas las novelas, donde con frecuencia la voz escribiente irrumpe en el

texto; pero quizá sea en *Cambio de piel* donde mejor se perciba tal caracterización, ya que además de las intervenciones explícitas del narrador, en muchas páginas de la obra el relato se puebla de las interpelaciones que la voz narrativa hace a los personajes femeninos; con lo que la obra, según las palabras de su autor, niega su sucesividad e intenta plasmar la simultaneidad de todas sus instancias: «Hay una historia paralizada. Hay una historia convertida en Estatua de la Historia, remitida a sí misma, regresada a sí misma. No hay progreso histórico, eso es lo que está diciendo un poco la novela: no hay escatología, hay puro presente perpetuo. Hay la repetición de una serie de actos ceremoniales» ¹⁵⁶. Y así, tanto ésta como el resto de las obras que se estudian aquí sitúan en el hito extremo de su expresividad la expresión de su presentación y de la ausencia a la que aluden y que late tras sus palabras. Es la única verdad de la inscripción la que se manifiesta, asunción de una negatividad fatal que la escritura revela a cada paso; ya que, en ella, «el modo negativo --señala Kristeva glosando a Barthes-- se absorbe en una apariencia de afirmación (el momento de la inscripción) que sólo es una apariencia» ¹⁵⁷. Es el perpetuo movimiento de la *différance* actualizado una y otra vez en el ahora de la escritura, como Derrida ha demostrado insistentemente al escrutar los efectos que el lenguaje provoca, siempre en el presente y siempre amenazando con la muerte de todo decir, con nuestra propia muerte: «Alegoría de la mortalidad», dice de sí misma *El Mono Gramático*. ¿Qué queda entonces? La simple verdad

del gesto de la escritura, el ademán que remarca el vacío de un otro lado siempre otro por el lenguaje.

3.3. EL GESTO ESCRITURAL: MERODEAR UN VACÍO

El signo expresa pero no se demuda en la expresión. El signo pasado a la expresión hace que la letra siempre tenga espíritu. En el signo hay siempre como la impulsión que lo agita y el desciframiento consecuente (...). En el signo queda siempre el conjuro del gesto

José Lezana Lina

Al hablar en una de sus obras del *music-hall*, Roland Barthes califica su temporalidad de «literal», perfecta a su entender para servir al gesto, y añade seguidamente: «Es evidente que el gesto sólo existe como espectáculo a partir del momento en que el tiempo ha sido cortado» ¹⁵⁰. Si extrapolamos esta consideración al campo de la escritura (pienso que sin que tal proyección resulte forzada), la capa que el corte temporal muestra refleja el mecanismo de un funcionamiento del texto en el plano siempre actual de su notación. Como concluíamos en el apartado anterior, este instante del relato, que lo engloba totalmente, desvela la imposibilidad de toda encarnación del lenguaje en cualquier instancia de lo real y se cifra a la exhibición de la mueca escritural en todo momento contemporánea a lo narrado.

Así, cuando Severo Sarduy define *Gestos*, su primera novela, como un intento «de lograr una práctica gestual de la literatura» ¹⁵¹, no solamente hace referencia a un modo de percibir y describir aquello de lo que se pretende dar cuenta, cierto paisaje habanero captado en su plasticidad inquieta

(componente que se estudió al hablar de la espectacularidad de esta forma de novela), sino también al procedimiento que despliega esa literatura. Vinculando él mismo la técnica narrativa de *Gestos* a cierto tipo de *action painting*, el relato se transforma así en *action writing*, acción cambiante de la escritura evidenciada como tal en el texto. De tal manera que en la lectura es imposible sustraerse a esa dimensión escritural que una y otra vez se exhibe de modo exclusivo en el ademán productor de su caligrafía. Al igual que en Sarduy, las obras de Paz, Elizondo, Fuentes, Torres, Lihn y el resto de los autores tratados en este trabajo destiejen sus argumentos a este nivel. Ya se ha señalado la manera en que, en su origen, la obra se abre delimitando un campo de probabilidad; la escritura es el procedimiento que hará que la novela se mantenga impasible en esa escala, soportando el difícil equilibrio de un juego incesante y sin promesas y cuya teatralidad no se limita a la farsa de sus acontecimientos sino que llega a convertirse en la parodia, cómica o grave --aquí el autor elige--, de su misma producción, restringida ya a su simple calidad mímica. Si el relato se implanta en la inmediatez del gesto, ¿qué encontramos un poco más allá, detrás del aluvión de las máscaras?

En *El grafógrafo*, de Salvador Elizondo, el texto breve titulado «Presente de indicativo» narra la descripción por parte de un personaje de un hecho que «ocurre a las 12:29» (p. 87); todo lo que rodea al instante en que ese momento ocurre es descrito, y el personaje escribe por fin «que el hecho tiene lugar» (p. 87). El texto va evidenciando cómo sólo las

circunstancias que rodean al hecho y lo hacen posible pueden ser descritas, pero nunca el hecho en sí, porque el hecho es un lugar vacío, un acontecer que ocurre en su transparencia por ser un acontecimiento puro, indetenible e imposible de fijar con palabras. El texto se cierra con la postrera insistencia en tal imposibilidad:

La naturaleza de este acontecimiento es digna de la más ávida atención, si bien ayuda poco o casi nada a su descripción. Y es que la naturaleza del hecho es más importante que el hecho mismo; su naturaleza de ser un hecho que tiene lugar en el núcleo de un cúmulo de circunstancias; que tiene lugar sí, pero indescriptiblemente, como si su verdadera naturaleza no fuera otra que la de acontecer, sin más; sin la posibilidad misma de que se pueda registrar más que como el acontecer de la imagen de las doce y veintinueve en que tiene lugar un hecho carente de importancia y que no puede ser descrito más que como una figura de la nada. El hecho no puede ocurrir sino como el vacío dentro del que él mismo está teniendo lugar como hecho de acontecer puro. Ello se debe a que del hecho sólo lo que no es él puede ser descrito, a pesar de que el hecho está aconteciendo ya, aquí, ahora (p. 89).

De este modo, la escritura, al ser la instancia de la literatura en que ésta se muestra en su puro acontecer, encarna con precisión milimétrica aquella dimensión del lenguaje donde éste reconoce abiertamente su carácter enmascarador, gesticulante, detrás del cual, a causa de su imposibilidad de designar a la realidad en sí misma, aparece la mueca burlona de una ausencia (y ello supone un drama o una invitación al juego, ya que el campo de las posibilidades nunca es agotado). La escritura hace de la literatura el merodeo incesante por la orilla de un vacío, una inmensa ceremonia de la simulación, y la simulación, según establece Sarduy, parte de una noción de realidad concebida «como *bluff* enfático de la nada (...). La simulación enuncia el vacío y la muerte» ¹⁶⁰.

Si, como se ha venido destacando en esta parte que ha tratado de analizar las técnicas e implicaciones de la autogeneración del texto novelesco, todo tema queda borrado y la única realidad de la escrituralidad de la obra ciñe el relato al presente hueco de su autopresentación y de la mera gestualidad que ésta conlleva, la escritura, en su componente autogenerativo, supone una toma de conciencia extrema de los efectos con que el lenguaje amenaza a través de su funcionamiento; la autogeneración de la obra llega a mostrarse como una irremediabilidad no restringida exclusivamente al campo de lo literario o lo artístico, la opresión de las redes que el lenguaje tiende hacia el hombre, y de la que este rasgo novelístico es manifestación puntera, adquiere tintes ontológicos evidentes.

4. UNA EXPERIENCIA DE LA FUSIÓN. EL ESPACIO
DEL DESEO Y DEL GOCE: CUERPO FRAGMENTADO Y
FUSIÓN DE LOS CUERPOS

La noche de los cuerpos, anterior a la designación; la noche del encuentro erótico, anterior al lenguaje o superior a él. La revelación del espíritu y la del cuerpo trascienden el lenguaje; lo hacen estallar, rebasan la semántica, lo devuelven a la espera o la conciliación final

Pere Gimferrer

¿Y qué es la obra? El momento en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo

Maurice Blanchot

Que las décadas de los sesenta y setenta de este siglo se hayan constituido en momentos de máxima exaltación del cuerpo y de su expresión erótica es un hecho que no admite dudas. Más allá de este trasfondo histórico evidente, sobre el que descansa una práctica artística directamente conectada con él, el arte ha trazado su propio camino, podría decirse que desde el comienzo de la modernidad, en la consecución de una vertiente abiertamente erótica y corporal manifestada en todos los niveles del proceso creativo, desde su producción a su recepción: sustitución de poética y hermenéutica por una erótica que englobe a ambas. La progresiva y creciente valoración de los elementos formales que

caracteriza desde sus orígenes a la poesía y el arte modernos (exaltación de sus aspectos plásticos y sonoros: calidades rítmicas, visuales, imaginería abundante, exploración de las instancias casi táctiles de las palabras) ha ido convirtiendo la experiencia poética en una práctica donde las aproximaciones sensoriales cobran una importancia relevante, aun sin llegar a ser exclusiva. Las sensibilidades puestas en juego se esparcen, se ubican y se recogen en aquellos flancos de las palabras en los que éstas laten desdeñando sus componentes significativos y mostrando cualidades detectables preferentemente a través de procesos sensitivos. Al mismo tiempo, el camino emprendido por la literatura moderna, desde el romanticismo a las vanguardias (con el movimiento surrealista en primer plano), en su intento de exploración de los espacios más recónditos de lo humano, supone asimismo una tentativa de acercarse a la raíz mítica del hombre, lugar donde impera el deseo y la pasión, intocados aún por la racionalidad y la lógica.

Lenguaje del deseo y sensualidad del lenguaje marcan la caracterización del lado erótico que la poética moderna ha exhibido durante los últimos doscientos años (y que incluso el arte barroco detenta en muchos de sus rasgos; de ahí su nueva relectura, como ya veremos). Ya se ha insinuado en ocasiones cómo en muchos aspectos la problemática de la escritura supone una culminación de conflictos que se extienden por todo el periodo del arte moderno. También aquí puede entreverse un hecho similar. La escritura se muestra, en una de sus caracterizaciones más esenciales, como experiencia corporal de la literatura. Hay que

recordar aquí la manera en que la acción escritural de la literatura deniega toda profundidad para así modelar la epidermis de lo que se quiere dar cuenta, materializarlo en su superficie. A este nivel, ya no se trata de buscar lo que subyace al texto sino de yacer con lo que el texto está expresando, abrirse al aluvión de sensaciones que puedan adivinarse en la multiplicidad de elementos que el discurso atesora en su planicie. La tentativa por desentrañar lo que las palabras esconden se sustituye por el anhelo de hacer de su recepción una experiencia de goce. Con lo cual, se pretende no la creación de un conjunto verbal que necesite de la exploración del intelecto sino la cristalización de un lenguaje que permita, mantenido en su intrascendencia, un contacto situado en su inmediatez, sin sublimación, recibido asimismo sin la mediación racional que lo haría inteligible: lenguaje epidérmico que sólo exige una lectura igualmente detenida en las fronteras de la piel y los sentidos.

Frente a la absoluta ceremonia de la desencarnación que el lenguaje, y mucho más en su dimensión escritural (que supone precisamente su reconocimiento explícito), lleva a cabo de forma incesante, lo que se procura es el logro de un cuerpo exclusivamente textual, encarnado en el transcurrir y la materialidad de sus signos. El texto novelesco toma cuerpo al no ir nunca más allá de su textualidad, de su textura, de las calidades epidérmicas que su lenguaje sea capaz de tatuar en él. Cuando Octavio Paz destaca este proceso que él mismo llama de *encarnación de las imágenes*, llega a una conclusión muy reveladora en lo referente a este nivel de la creación artística:

«Desde este punto de vista, el arte es el equivalente moderno del rito y de la fiesta: el poeta y el novelista construyen objetos simbólicos, organismos que emiten imágenes. Hacen lo que hace el salvaje: convierten al lenguaje en cuerpo. Las palabras ya no son cosas y, sin cesar de ser signos, se animan, *cobran cuerpo*. El músico también crea lenguajes corporales, geometrías sensibles. A la inversa del poeta y del músico, el pintor y el escultor hacen del cuerpo un lenguaje» ¹⁶¹. Lo que el escritor expone es la necesidad de desfijar al lenguaje de su encadenamiento a una representación, transformándolo en una especie de organismo vivo que emita sin pausa imágenes, sentidos, nuevos signos en medio de una corriente indetenible e imposible de ser trascendida hacia significados inmutables. Al mismo tiempo, la exaltación del cuerpo en su acontecer erótico como emisor de lenguajes y detentador de rasgos similares a los de la creación poética (que ya se irán destacando a lo largo de este estudio) supone el paso definitivo a la hora de considerar a ambos procesos como experiencias parangonables, hecho evidente en este periodo de la narrativa latinoamericana. En la cita anterior de Paz se habla de procedimientos artísticos que, por un lado, hacen del lenguaje un ente corporal y, por otro, de aquellas experiencias que convierten el cuerpo en un lenguaje; ambos desarrollos van a darse cita en este tipo de novela: todo acontecimiento de la narración que incida en ese plano del cuerpo erótico como sustentador de un lenguaje va a quedar englobado en una experiencia totalizadora de la literatura que apunta a la posibilidad de erigirse ella misma en ejercicio corporal donde el

deseo late y se revuelve. Porque, en el fondo, lo que se desvela es el eterno anhelo de fusión con lo Otro, con el Todo; vista ya la solución que la escritura da a tal anhelo siempre defraudado en relación al lenguaje, es el momento ahora de destacar cómo estas novelas descubren en el acontecimiento erótico un nuevo horizonte donde tal deseo se hace de nuevo intuible, capaz de ser expresado a través de ese instante de consumación en el que nos sentimos en nuestra propia disolución abriéndonos a lo que nos rodea, a aquello que el lenguaje nos negaba de modo perpetuo y que sólo nos ofrecía en fulgores casi imperceptibles. No resulta extraño entonces que Georges Bataille, en un momento de su estudio fundamental sobre el erotismo, haga coincidir las experiencias erótica y poética: «La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte» ¹⁶². Acto poético y acto erótico son asumidos en determinado momento como formas equivalentes de un deseo de eternidad y absoluto que sólo aparece en la fugacidad de un instante sólo perceptible en su huida. No creo descabellado señalar a la escritura y el orgasmo como las formas en que tal instante se muestra en cada una de estas experiencias.

Por lo tanto, no se trata de llevar a cabo una lectura de estas novelas a partir de postulados psicoanalíticos tendentes a detectar la libido escondida en un texto, a partir de técnicas más o menos clínicas; el objeto de estas páginas será evidenciar la conciliación de poesía y erotismo que se hace patente, por

parte de autores y teóricos de los dos campos, en diversos niveles de ambas experiencias. La escritura y el cuerpo señalan un punto siempre situado más allá de ellos mismos; sus búsquedas, movimientos y mecanismos se reflejan el uno en el otro:

El camino es escritura y la escritura es cuerpo y el cuerpo es cuerpos (arboleda). Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino (un fin que deja de serlo apenas llegamos, un sentido que se evapora apenas lo enunciamos), el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable; el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo (*El Mono Gramático*; p. 123).

Es sin duda Octavio Paz quien muestra una mayor preocupación por las correspondencias y ecos que se expanden y concretan entre la actividad poética y la erótica. Las bases surrealistas de su formación artística y su conocimiento de ciertos ritos y doctrinas orientales, sobre todo los del tantrismo, constituyen ejes fundamentales de su toma de conciencia respecto a la necesidad de explorar las posibilidades de totalización que puedan entrecruzarse en la igualación de las ceremonias verbales y corporales ejecutadas en sus respectivas áreas. La identidad, «signo de los signos» en la obra de Paz, según Jorge Aguilar Mora¹⁶³, ubicado siempre en el horizonte de la creación poética, no apunta a la instancia inalcanzable de un alma o espíritu totalizador que asegure su permanencia eterna sino que alude a la pretensión de hacer de la escritura su encarnación en un cuerpo --«símbolo unitivo», como ya apuntara Lezama, y frente al cual la poesía aparece «como cuerpo de transmutaciones»¹⁶⁴ que logra el contacto entre los cuerpos--, y cuerpo no definido por su disposición anatómica sino por sus movimientos eróticos; o

sea, cuerpo como punto siempre fugitivo, objeto del deseo y siempre en continua fragmentación y recomposición, poseído por su anhelo de fusión con el otro, lo otro, a través de un acto instantáneo que se diluye inmediatamente después de consumarse:

El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpo descuartizado cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpago que se precipita hacia una fijeza blanca, negra, blanca. Fijeza que se anula en otro negro relámpago blanco; el cuerpo es el lugar de la desaparición del cuerpo. La reconciliación con el cuerpo culmina en la anulación del cuerpo (el sentido). Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; todo lenguaje, al alcanzar el estado de incandescencia, se revela como un cuerpo ininteligible. La palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido; y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal; reverso de los nombres (pp. 123-124).

Así, el cuerpo, en su dimensión erótica, con su fragmentación y su movimiento convulso (donde cada parte representa la totalidad del cuerpo en el plano del deseo) desplazados hacia la consecución de un clímax relampagueante y fugitivo, emula el procedimiento de dispersión y derroche de la escritura, que la hace objeto de goce y la dirige en su deseo de fusión, de encarnación en aquello que en ella es mencionado. El abrazo de los cuerpos, como la acción escritural, busca el instante donde todo deja de significar para ser en sí el instante plenario donde no hay sentido sino puro acontecer, momento del desfondamiento en el que es imposible ver algo que nos sustente, donde nos contemplamos en nuestra propia disolución en medio de un frenesí al que es imposible dar un sentido que no sea el de su misma ocurrencia. La escritura, como ya se ha insistido en otros lugares de este estudio, intenta moverse en un nivel en el que el

lenguaje asimismo deje de tener sentido para limitarse a ocurrir, tratando así de lograr un nivel textual en la obra donde, fuera de toda trascendencia, se construya un corpus discursivo en el que el lenguaje, como el cuerpo en su momento álgido, abandone todo decir para constituirse en acontecimiento puro: máxima expresión de un lenguaje capaz de ser en sí su propia realidad y no atenerse a la representación de una exterioridad. «Convergencia de todos los textos en este párrafo como metáfora del abrazo de los cuerpos» (p. 137), sentencia Paz casi en el final de *El Mono Gramático*, y con esta frase hace explícito un proceso paralelo de escritura y de ceremonial erótico desplegado a lo largo de toda la narración.

Escuchemos ahora a Severo Sarduy:

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo «natural» de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje --el de los elementos reproductores en este caso--, sino su desperdicio en función del placer ¹⁶⁵.

Juego, pérdida, desperdicio: *placer*. Los tres primeros sustantivos delimitan con precisión el desarrollo del relato en cuanto escritura; su efecto es común: el placer. No existe reproducción de una idea, ni construcción de un mensaje; al mismo tiempo, el disfrute del texto no está en función del descubrimiento de lo que oculta, la verdad, sino en la participación en el juego verbal, pleno de artificialidad, con el

objeto perdido (perdido precisamente por su verbalización, su mera escritura); juego valorado en sí mismo, no por sus resultados sino por su simple acción. Con esta lectura del barroco, Severo Sarduy se coloca en el centro de la problemática; su literatura muestra también, como conflicto esencial, esta dimensión del relato que exige para sí un acercamiento ceñido a su degustación gozosa, sin promesas de un sentido inteligible que ordene su escritura. ésta, en Sarduy, nunca queda sujeta a los imperativos de una moral o ideología; como se afirma en *Cobra*, «la escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden» (p. 20). Desde esta premisa, el cuerpo textual de su literatura rechaza su configuración arquitectónica, la que haría que sus elementos reposaran unos en otros en una disposición armoniosa, y exige para sí una figuración erótica, en la que las formas aparecen en su plena acción, en perpetuo movimiento y desorden, en busca de una consumación inexpresable, imposible de reducir a toda representación. Al mismo tiempo, las novelas de Severo Sarduy se constituyen como expresiones variables del drama del cuerpo: desarreglos (los pies de *Cobra*), duplicación (tema del doble en la segunda parte de *Maitreya*) y miniaturización (*Pup* y *Cobra*, *la Señora* y su reducción), búsqueda defraudada de una identidad corporal estable (metaformosis de los personajes en *De donde son los cantantes*). Esta expresión múltiple de ceremoniales protagonizados por el cuerpo en la literatura del escritor cubano repiten el movimiento de un cuerpo textual que subsiste en sus deformaciones, autoirrisiones; en definitiva, en su dirección centrífuga que busca consumir su propia corporeización.

Una nueva vertiente de lo erótico puede ser encontrada en las reflexiones y en la literatura de Salvador Elizondo: «El coito --afirma-- es el mayor atentado contra la razón que ha sido concebido» ¹⁶⁶. Con ello, Elizondo hace de la actividad sexual una potencia capaz de actuar en el plano cognoscitivo y que sirve a la perfección para depreciar el papel ordenador de la razón en ese campo (aspecto éste muy característico del periodo en que esta novelística tiene lugar). El acto sexual supone en Elizondo la expresión máxima del conocimiento sensitivo, el único según él capacitado para desenmascarar las trampas de la lógica y la abstracción racional. Pero tal saber no es exclusivo del encuentro erótico; la tortura y su expresión, el dolor, configuran el otro extremo de tal procedimiento cognoscitivo. Con ambos, es posible dar cuenta de «una nueva teoría del conocimiento que determinará el valor gnoseológico de la relación entre dos experiencias que constituyen los polos de la sensación: el orgasmo y el suplicio» ¹⁶⁷. Así, en *Farabeuf*, ese relato desasosegador que intenta descifrar la naturaleza íntima de un instante, la clave circunda las orillas de una ceremonia erótico-quirúrgica donde el placer y el dolor extremos parecen guardar la llave del enigma: otra vez la tortura y el rito erótico como centros del misterio. No obstante, de nuevo ambos elementos, placer y dolor, no se limitan a constituir una temática dentro de la obra narrativa; los dos se asumen como planos en que incluso la propia escritura, en cuanto a su calidad de procedimiento cognoscitivo, queda implicada ¹⁶⁸. La escritura encuentra en el erotismo una posibilidad inmejorable de despliegue al ver en él

el perfil de un ámbito inalcanzable a la hora de su expresión; y la expresión de lo imposible es la condición esencial de la escritura. Como señala Elizondo, «cuando el dolor y el placer se producen en los extremos de la escala de las sensaciones la descripción se queda corta por la imposibilidad de encontrar símiles suficientemente rarificados o por su imprecisa localización en el cuerpo» ¹⁶⁹. La escritura se quiere a sí misma, otra cosa es hasta dónde lo logre, manifestación pasional del conocer. Por ello, los autores en sus reflexiones sobre su actividad poética buscan afinidades en ese plano. No es extraño que el mismo Elizondo proclame: «El artista obra secretamente y su actividad sólo es, como la de la pareja o el asesino, aproximativamente imaginable» ¹⁷⁰.

«Aquí se trata como siempre --con la arbitrariedad ecuánime de la escritura-- de la muerte y la masturbación» (p. 37), destaca Lamborghini en *Sebregondi retrocede*, haciendo de la autorreferencialidad e impotencia de la escritura una forma de onanismo; del mismo modo, Carlos Fuentes, en su objetivo de reescritura de la historia, coloca al cuerpo y sus anhelos como uno de los factores esenciales en la articulación de *Terra nostra*. Son dos nuevos ejemplos para mostrar hasta qué punto escritura y erotismo confluyen en esta fase de la narrativa latinoamericana; lo que impera es la necesidad de asumirlos como formas del saber con aspectos comunes, sobre todo en lo que se refiere al problema del impoder del lenguaje en el momento de consumir(se) en su propio discurrir. No hay que olvidar que

cuando Bataille, autor sobradamente conocido por estos escritores, analiza en profundidad el fenómeno erótico, dedica precisamente unas páginas a resaltar la impotencia del lenguaje para expresar la totalidad erótica, más especialmente en el caso del lenguaje filosófico ¹⁷¹. El centro del placer aparece en el horizonte de la escritura ocupando el terreno de ese origen y centro perdido que se escurre cuando el lenguaje intenta alcanzarlo; exige un espacio que, como el de la escritura, es para Barthes «el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura, la deflación, el *fading* que se apodera del sujeto en el centro del goce» ¹⁷². El ser erótico, como el ser del lenguaje, supondría en su plenitud la desaparición del sujeto, su muerte; he aquí un nuevo y definitivo umbral común en ambos reductos de la actividad humana.

4.1. RELATO, DESEO Y PLACER: EL CUERPO INQUIETO DEL TEXTO

El deseo sería incluso una de esas constantes que permiten definir a la literatura misma

Tvzetan Todorov

Michel Foucault caracteriza el ocaso de la época clásica, que suponía el predominio del lenguaje representativo, a partir de la irrupción del deseo en el campo de la *episteme*, y por tanto en el espacio del lenguaje. La figura de Sade encarnaría para el pensador francés este cuestionamiento de los estrictos límites de la representación; con *Juliette*, se agotaría la transparencia de la representación y se comienza a desplegar una capa de sombra en el territorio que se extiende entre el pensamiento, el lenguaje y el mundo. Concluye el análisis definiendo esta zona oscura como un «mar por beber», lugar donde los enigmas e interrogantes no tienen término ¹⁷³. El deseo, entonces, supone el inicio de una época, la nuestra, y al mismo tiempo, y ello es más importante, la apertura de un espacio inagotable e imposible de echarle el cierre. La causa está en que el deseo señala siempre el lugar de una ignorancia, un punto en que su mención jamás podrá colmarlo. El lenguaje está condenado a una tibia expresión del deseo, nunca a su satisfacción. En este impoder se ubica el arranque de la obra literaria; en ella, apunta Barthes, «no hay más significado primero que un cierto deseo: escribir es un modo del Eros. Pero

este deseo, en principio, sólo tiene a su disposición un lenguaje pobre y vulgar» ¹⁷⁴.

Ha sido Octavio Paz quien en mi opinión mejor y con más claridad ha expresado la grieta sin sutura en la que el hombre está apoyado con respecto a sus apetitos, y lo hace con una frase concluyente: «No sabemos nada del deseo, excepto que cristaliza en imágenes» ¹⁷⁵. En efecto, esta sentencia del poeta y ensayista mexicano cubre los dos lados del problema: nuestra ineptitud expresiva y, tal vez a causa de ella, la emisión constante de imágenes, figuras y signos con que el deseo nos abruma. Por tal motivo se convierte en un conflicto poético esencial, quizás el más radical. Por una parte, porque el deseo no es una más de las inquietudes que aguijonean al hombre sino que es concebido por el propio Paz (y tal afirmación refleja muy bien los derroteros por los que el pensamiento discurre en este periodo) como «el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser» ¹⁷⁶; por otra, porque la literatura desde sus orígenes se ha movido en la distancia entre las palabras y las cosas, y su mirada ha sido siempre la expresión del deseo de sus palabras por encarnar en las cosas mismas, el despliegue de una imaginería efecto del apetito insatisfecho de alcanzar una realidad que siempre escapa a sus palabras, a causa precisamente de ellas. La literatura, en su raíz, ejecuta y remeda el conflicto que provoca la inserción del deseo en la mirada humana. Todorov, por los mismos años en que tiene lugar esta narrativa en Hispanoamérica, acierta a expresar el paralelismo de ambos procedimientos:

Podemos ahora restablecer sin esfuerzo la relación profunda entre palabra y deseo. La una y el otro funcionan de una manera análoga. Las palabras implican la ausencia de las cosas, lo mismo que el deseo implica la ausencia de su objeto; y estas ausencias se imponen a pesar de la «necesidad» natural de las cosas y el objeto del deseo. La una y el otro desafían la lógica tradicional que quiere concebir los objetos en sí mismos, independientemente de su relación con aquél por el cual existen. La una y el otro terminan en un callejón sin salida: el de la comunicación, el de la dicha. Las palabras son a las cosas lo que el deseo es al objeto del deseo ¹⁷⁷.

El fragmento está repleto de aspectos muy sugestivos en relación con lo que se viene tratando. El deseo jamás existe en su objeto en sí, el deseo es un trance, una ocurrencia cuya existencia depende de su recorrido y no de su satisfacción; ésta supone su finalidad y su final. Bajo esta premisa, la escritura refleja de forma absolutamente nítida ese estado de la literatura en que la obra aparece siempre en ese trance, mostrando abiertamente su anhelo y consiguiente frustración, al verse y afirmarse a sí misma de manera incesante en su simple condición textual. Además, si sólo queda reafirmada en tal condición, su pretensión comunicativa resulta denegada: ¿qué le queda? Lo que Todorov ha llamado la dicha, situada al otro extremo de la comunicación; o sea, transformar el relato en un instrumento de placer, fuera de todo afán informativo. Al mismo tiempo, si esta caracterización parte de su dimensión autorreferencial, hemos de admitir un hecho evidente que el propio Todorov destaca y que le lleva a una muy sugerente conclusión:

Tomando el deseo como una de esas constantes temáticas, la literatura, de un modo indirecto, nos descubre su secreto que es su ley primera; este secreto es que ella es su propio objeto esencial. Al tratar del deseo no hace más que tratar de ella misma. Por consiguiente, podemos desde ahora adelantar una hipótesis sobre la naturaleza de los universales semánticos de la literatura; éstos nunca serán más que transformaciones de la literatura misma ¹⁷⁸.

Lo que individualiza al texto de escritura dentro de este proceso de autorreflexión de la literatura es su abierta explicitud a la hora de exhibirse como discurso que sólo trata de él mismo y que solamente de su propia textualidad quiere dar cuenta. Al no querer nunca resolverse en un mensaje y pretender mantenerse en todo momento en el nivel meramente expresivo de su avidez verbal, el lenguaje, en este tipo de novela, surge en función del derroche y la sobreabundancia. Por ello, nada más lógico que la lectura actualizada que Severo Sarduy hace del barroco: «Ser barroco significa hoy (...) malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje en función de placer --y no, como en el uso doméstico, en función de información--» ¹⁷⁹; por ello, tampoco resulta extraño que Roland Barthes vea en el escritor del texto de placer al «escriba [que] toma un lenguaje de bebé glotón» ¹⁸⁰.

El lenguaje del placer es entonces aquel que discurre sin un objeto que no sea él mismo, gastándose en sus mismos procedimientos. Caería en una reiteración inútil si volviera a analizar aquí en profundidad hasta qué punto la escritura encarna esta posibilidad. De lo que se trata es de seguir descubriendo, al hilo de este proceso, aspectos que insistan en la visión de la labor literaria unida al deseo, el placer y otras formas del erotismo; visión recurrente en una gran parte de los escritores y teóricos de la época no sólo en Hispanoamérica sino asimismo en Europa. El texto de la escritura no va a ninguna parte y al mismo tiempo no cesa de transcurrir; su fluir se articula sobre sus

continuas aperturas sin meta (y, como de nuevo nos recuerda Barthes, el lugar más erótico de un cuerpo se sitúa allí dónde la vestimenta se «abre» ^{1e1}), las aberturas no muestran nada inteligible sino espacios abiertos sin más a la contemplación; el discurso se transforma en algo que no «dice» nada sino que «alude» continuamente a aquello que oculta (en último término su propia imposibilidad), con lo que se pretende igualmente la reactivación del deseo del lector, ansioso de adivinar lo que la narración se niega a desvelar. Pero no hay nada que desvelar, nada que se insinúe tras el velo de las palabras. Por eso el texto escritural es perverso, porque detenta en su expresión un plano nunca trascendido de promesa siempre incumplida, porque invierte el orden «natural» del relato finalmente resuelto y se detiene en el instante en que sólo el gesto de escribir prevalece para evidenciar el progresivo alejamiento de lo que se desea. Una caracterización de la escritura como ésta no se aleja mucho de la del sujeto perverso que Sarduy lleva a cabo: «El perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un *juego* lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable, como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo. Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo» ^{1e2}.

La obra entonces cesa de significar, de informar, de lograr un resultado trascendente por la aplicación de unas reglas; la novela delira, y su delirio, trastorno eminentemente pasional,

construye la propia conmoción del relato: «Fin de la obra de arte (quizás): expresar las fuentes del delirio»¹⁰³, sostiene Elizondo; y así, el cuerpo textual de la escritura se constituye no en el cuerpo quieto y ordenado de la fisiología sino en el cuerpo inquieto del erotismo: convulso, indetenible e ininteligible, en perpetuo desorden, emisor de los signos difusos de la pasión, el deseo y su satisfacción imposible. La escritura es la formación incesante del cuerpo del texto bajo tales premisas.

El cuerpo, en su acontecer erótico, se manifiesta y se perfila como acción, movimiento llevado hasta el exceso que de modo incesante traza formas convulsas reacias a toda fijeza. El arte en todo momento anuncia para sí una voluntad de forma, no en cuanto a la construcción de una arquitectura rígida que trate de evidenciar la bella disposición de las partes que la integran; la forma artística, mucho más en la modernidad, supone un principio activo de búsqueda que, en sus niveles más extremos, deja traslucir en la obra de arte el plano visible de su propia formación. En la segunda mitad del siglo XX la crítica ha superado ya ciertas rigideces derivadas de la corriente formalista y asume en su gran mayoría esta caracterización inestable de los elementos formales de la creación artística¹⁰⁴. La literatura hispanoamericana no es ajena al desarrollo de estas reflexiones y, en cierto plano, esa voluntad de forma se traduce en un deseo de, a través del intento por lograr una configuración casi física de las palabras (no otra cosa es la textualidad y

literalidad buscada), hacer de la experiencia poética un regreso al cuerpo. Ésta es la conclusión a la que llega Octavio Paz cuando valora la dimensión formal de la actividad artística:

¿La forma es el triunfo contra la muerte o es una nueva trampa de Tanatos y su cómplice, la sublimación? Tal vez ni lo uno ni lo otro: es amor frenético, deseo exasperado e infinitamente paciente por fijar --no al cuerpo sino al movimiento del cuerpo; el cuerpo en movimiento hacia la muerte. El cuerpo sacudido, movido por la pasión. No niego que el arte, como todo lo que hacemos, sea sublimación, cultura y, por tanto, homenaje a la muerte. Agrego que es sublimación que quiere encarnar: regresar al cuerpo (...). El arte es lo contrario de la disipación, en el sentido físico y espiritual de la palabra: es concentración, deseo que busca encarnación ¹⁸⁵.

Encarnación, palabra clave. Ella sería el instante de plenitud en que la forma aparecería en su consumación; pero ello supondría la muerte, la detención, el fin del movimiento del cuerpo: la forma sólo es triunfo contra la muerte mientras surja en formación, en el trance de formarse. Al mismo tiempo, la literatura, sierva renegada del lenguaje, sólo podrá contemplar la encarnación como una imposibilidad, ya que el lenguaje es ya una instancia sublimada que lleva en sí esa caracterización, por lo que subsistirá siempre en la búsqueda de esa encarnación, límite indesbordable de su tarea. La novela de escritura constituye la operación literaria que mejor y más abiertamente recoge todos estos aspectos dispersos de la literatura como rito análogo al erotismo y expresión pasional de lo humano invadida de deseo: forma convulsa y en continuo trance de formación; textualidad, materialidad del lenguaje en medio de un anhelo de encarnar, y por ello regreso al cuerpo, y, simultáneamente, búsqueda imposible (deseo insatisfecho) e interminable de esa

encarnación. El cuerpo textual de las obras que relatan su misma producción rastrea y niega al tiempo la fijeza plenaria donde se promete el éxtasis y la muerte, donde ambos son indistinguibles.

El cuerpo, en este tipo de novelas, emerge irreductible a la quietud. Se transforma en un ente comunicativo cuyos mensajes sin embargo resultan ininteligibles y en un cauce que canaliza el fluir constante de las analogías que en él se dan cita. *El Mono Gramático* tiende en su relato un proceso paralelo al de su escritura; en él asistimos a una serie de ceremonias y estampas eróticas, protagonizadas por Esplendor, en las que esta dimensión corporal aparece reflejada de modo muy sugestivo:

Cuerpo más palpado que visto, cuerpo hecho de pedazos de cuerpo, regiones de sequía y humedad, regiones claras o boscosas, eminencias o hendeduras, nunca el cuerpo sino sus partes, cada parte una instantánea totalidad a su vez inmediatamente escindida, cuerpo segmentado descuartizado despedazado, trozos de oreja tobillo ingle nuca seno uña, cada pedazo un signo del cuerpo de cuerpos, cada parte entera y total, cada signo una imagen que aparece y arde hasta consumirse, cada imagen una cadena de vibraciones, cada vibración la percepción de una sensación que se disipa, millones de cuerpos en cada vibración, millones de universos en cada cuerpo, lluvia de universos sobre el cuerpo de Esplendor que no es cuerpo sino el río de signos de su cuerpo (pp. 63-64).

La imagen «río de signos» plasma esa visión del cuerpo fundamentada en su inconstancia. Su inconsistencia le permite adoptar esa disposición en que lo que aparece es «nunca el cuerpo sino los cuerpos que se dividen, escisión y proliferación y disipación, plétora y abolición, partes que se reparten, signos de la totalidad que sin cesar se divide» (*Ibíd.*). Si, como ya se ha mencionado, la escritura hace de la novela la constante búsqueda de sí misma, el cuerpo se muestra asimismo como búsqueda de sí, del sentido que atesora en sus ademanes. De nuevo, el

sentido, también a esta escala, queda siempre defraudado. Cuando el autor comenta una ilustración en que se despliega una multiplicidad de copulaciones entre diversos animales, entre éstos y una mujer y, por último, entre las imágenes desdobladas de ésta, concluye el capítulo con una reflexión que dota al cuerpo de una magnitud caligráfica, jeroglífica más bien: «Sobre el espacio inmóvil --muro, cielo, página, estanque, jardín-- todas estas figuras se enlazan, trazan el mismo signo y parecen decir lo mismo, pero ¿qué dicen?» (p. 74). Lo que debe destacarse es la forma en que el marco de la escrituralidad penetra y absorbe todos los niveles del relato, convirtiendo los elementos de la novela en un conjunto de significaciones que sin embargo nunca acaban por concretar un significado. De ahí que en otro momento de esta obra Octavio Paz proclame: «Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece» (p. 123). La novela de la escritura y el cuerpo erótico viven en común el momento anhelante de una plenitud inalcanzable, ya que ese instante señala su silencio, para la primera, su disolución, para el segundo: su acabamiento, para ambos.

La literatura de Sarduy es quizá la que más insistentemente coloca al cuerpo como eje narrativo central, incidiendo asimismo en su condición cambiante, manipulable, sustentada en las metamorfosis y en sus disfraces, en la esencia coyuntural y aparential de la identidad. El tratamiento que hace del cuerpo en sus obras es igualmente erótico, al incidir exclusivamente en sus formas y superficies y obviar toda psicología. Es sintomático de

ello el que uno de los narradores en *De donde son los cantantes* se defina como peluquero y modisto, o sea, como simple servidor de las composturas de los personajes, encargado de configurarlos cifándose exclusivamente a sus atavíos y ornamentos. Del mismo modo, el cuerpo se despliega en sus analogías y emisiones de imágenes; pero si en Paz son el fuego y la pasión los que articulan el movimiento analógico y expresivo de los cuerpos, en Sarduy es el tatuaje el medio por el cual la carne se constituye en superficie, como la página, susceptible de ser incisa, de ser trazada por signos y pictogramas:

Él le muestra su sexo, rosado y perfectamente cilíndrico. El glande es un caracol o una cúpula rayada en blanco y en el amapola fluorescente de la camisa, como un caramelo o un reguilete. María lo toca con la punta de los dedos. Risita. Le muestra ahora sus senos, igualmente decorados: una espiral amarilla parte de los pezones y se pierde en el pecho; le muestra su ombligo: pintada, la reproducción en miniatura de un tondo cóncavo. Johnny se pega contra el vientre para verlo. Un mar embravecido ocupa casi toda la media esfera --líneas continuas en tinta negra, como las vetas de un árbol--, en él se distingue apenas una barca. A la derecha un farallón, rocas que ciffe la espuma, un cielo con cuños rojos (*De donde son los cantantes*; p. 43).

Sin embargo, será en *Cobra* donde el cuerpo adquiera un mayor protagonismo: la lucha del personaje con sus pies, su duplicación en otro cuerpo y su posterior restitución de la unidad corporal. No son abundantes en las novelas de Sarduy las apariciones de la pareja en su convulso ceremonial erótico, como lo eran en *El Mono Gramático*. La erótica de la escritura de Sarduy se sitúa en la calidad bella y perfecta del cuerpo precisamente en cuanto a su mutabilidad. Es al nivel de la carne, del cuerpo sumido en su materialidad puramente física, y por tanto erótica, donde la corporeidad de los personajes puede manifestarse en su capacidad

para el transformismo. Y ello hace del cuerpo no un agente del acto erótico sino más bien un objeto de contemplación cuya sensualidad emana del esplendor de su ornamento: «Lo que sí merece mención es que los fervientes de Cobra no se amotinaban más que para adorarla de cerca, para permanecer unos instantes en su muda contemplación» (p. 15).

A partir de esta comparación del componente erótico en Paz y Sarduy, puede entreverse la distinta caracterización de su escritura (siendo al mismo tiempo ambas remedos de una concepción de lo erótico). Si en Octavio Paz prevalece la imagen de los cuerpos en movimiento captados en agitación extrema (a la busca de su consumación), no es extraño que la narración de *El Mono Gramático* se declare una y otra vez en perpetua búsqueda, tejiendo un texto que, como él mismo dice al final, trata de ir al encuentro de sí mismo. Por el contrario, en la narrativa de Sarduy el cuerpo, materializado en su calidad emblemática e inconstante, supone un eco de una escritura que pretende mostrar en todo momento su pura materialidad, su estricta condición textual; literatura solamente legible que prohíbe toda hermenéutica, y por legible hay que entender aquí la lectura tomada como contemplación, visión de las estampas en que la escritura progresivamente cristaliza y se desmembra. Porque, como el propio autor defiende, «todo lo que no es textual es castrable»¹⁶⁶. Y así, su obra se funda en el anhelo de dar forma a un cuerpo capaz de permanecer intacto en medio de sus brillos verbales.

Cuando Salvador Elizondo, en *Contextos* ¹⁹⁷, realiza una serie de reflexiones acerca de la pornografía en el campo del arte, los conceptos y ejemplos que maneja se justifican en un plano que resulta fundamental para este problema: «Estas ideas me vienen a la mente porque en ellas el cuerpo es el protagonista de un drama del que ciertamente será muy difícil impedir su representación, casi constante, reiterada, ineluctable, placentera y decepcionante: la representación del drama mental secreto que todos nos representamos bajo la especie de las imágenes inconfesables que siempre nos estamos narrando de una manera sutilísima, el drama absolutamente obsceno de la memoria, del pensamiento y de la imaginación» ¹⁹⁸. La noción del cuerpo como protagonista de un drama en el que la memoria, la imaginación y el pensamiento están implicados constituye una definición perfecta de *Farabeuf*, obra cuyo argumento se desencadena a partir de una evocación y una promesa del placer que conlleva el ofrecimiento del cuerpo tanto para su éxtasis como para su destrucción. Una representación pictórica de la virginidad y otra de una flagelación erótica, el coito llevado a cabo por la borrosa pareja protagonista, son algunos de los elementos que enmarcan el instante esencial de *Farabeuf*; pero sobre todo, dos son los hechos fundamentales que articulan la acción, y ambos referidos al cuerpo en una dimensión erótica: el gesto extático de un supliciado (captado en una instantánea fotográfica) y la promesa de éxtasis de una ceremonia erótico-quirúrgica a la que una mujer anhela entregarse. Ambos elementos estructuran el desarrollo del relato; constituyen los instantes --o el instante

único: el del placer extremo-- que parecen guardar la respuesta a todas las interrogantes del texto: punto inolvidable cuya respuesta es el cese de todas las preguntas y respuestas, el momento de la disolución, del conocimiento a través del dolor y el arrebatos extremos de la carne:

¿Acaso no compraste un día, en una pequeña tienda del barrio judío, un folleto que se llamaba *Las Aguas del Leteo, método antimnemónico basado en los últimos descubrimientos de la ciencia cabalística*? Yo he visto ese folleto entre tus cosas, entre las cosas que guardas con recelo, temerosa de que ellas delaten ese compromiso ineludible que has concertado con tu pasado, con un pasado que crees que es el tuyo pero que no te pertenece más que en tu delirio, en la angustia que te invade cuando miras esa fotografía, como lo haces todas las tardes hasta que sientes que tu pulso se apresura y tu respiración se vuelve jadeante. Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?... (pp. 37-38).

El relato constituye en *Farabeuf* el intento de descifrar un instante de la memoria, y ésta está fija «en la imagen del suplicio voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible» (p. 42); el terror y el placer aparecen indisolubles, el olvido es imposible cuando se ha entrevisto la posibilidad de un goce supremo: la obra entonces avanza al encuentro de ese instante, reproducibile gracias a las artes del doctor Farabeuf: «Es preciso --piensa-- que seamos reales, para disipar el temor que le provoca esta fantasía que Farabeuf ha creado con nuestros deseos más ocultos. Es preciso un sacrificio infinito para escapar de esta muerte que nos mira de frente desde ese rostro tumefacto y alerta, desde ese rostro en el que se retrata la muerte como en un espejo; desde ese rostro que es la materialización de nuestro deseo» (p. 103). Es la imantación de

un cuerpo lo que dinamiza el relato, y su lectura es asimismo la caída en esa atracción irresoluble. La obra acaba con la ejecución del rito, pero se detiene en el momento en que va a dar comienzo: ¿por qué? Porque allí el lenguaje ya no llega; porque, como se dice en una de sus páginas, «será preciso entonces morir para poder recordarlo» (p. 91), y en la muerte ya no hay palabras. ¿Por qué este plano de la obra conduce igualmente a su magnitud escritural? Porque en *Farabeuf* todo este conflicto resulta ser, como el problema de la escritura en estas obras en relación con la cuestión del sentido ya estudiada, un drama del conocer, del significado atribuible a una identidad que se ve obligada a buscarlo en el gesto y la disposición extática de un cuerpo, que solamente en la carne cree poder encontrar la respuesta: «Este hombre desnudo cuya fotografía amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas» (p. 51). E igualmente, la escenificación de esta tragedia desemboca en el reconocimiento de la imposibilidad de expresar el saber que late en los anhelos de nuestra epidermis: «Pero has aprendido, mediante todas estas disciplinas, a reconocer esas sensaciones indefinibles. Has aprendido ya a definir las como algo que escapa al conocimiento» (p. 155) ¹²³.

La tentativa de expresión de la culminación erótica, al igual que el texto novelesco expresado en el instante de su escritura, comparten por tanto el hecho de ser discursos siempre abiertos, interminables, sustentados en el merodeo alrededor del vacío expresivo que detenta aquello de lo que quieren dar cuenta a

través de las palabras; componen un relato siempre retardado, ya que la verdad que buscan está ubicada en el umbral del silencio y de su propia muerte, por lo que sólo pueden subsistir en la demora de su resolución. Ésta es precisamente la condición esencial apuntada por Barthes del texto sobre el placer: «Todo texto sobre el placer será siempre dilatorio: será siempre una introducción a aquello que no se escribirá jamás. En forma similar a esas producciones del arte contemporáneo que agotan su necesidad inmediatamente después de ser vistas (puesto que verlas es comprender inmediatamente la finalidad destructiva con la que están expuestas: no hay en ellas ninguna duración contemplativa o deleitable), esta introducción sólo podría repetirse sin introducir nunca a nada»¹⁹⁰. Así, de la misma manera que cuando hablábamos del vacío en torno del cual se movía la novela de la escritura, definíamos a ésta como una ceremonia de la simulación; ahora podemos establecer, llevándola a una dimensión corporal, el hecho de que tal simulación haga del texto la exclusiva manifestación de su travestismo, realidad estricta de un discurso cambiante y sustentado en sus disfraces, calidad heterogénea de una escritura que brilla en sus adornos y filigranas verbales: promesa de un cuerpo textual nunca consumado y apoyado en sus artificios para subsistir. Travestismo, salvación del cuerpo por la escritura (Sarduy); escribir, volver presente un cuerpo (Elizondo); en último término, la escritura constituye ese momento del lenguaje más cercano al cuerpo, el instante donde todavía éste parece empujar el fluir de las palabras, accionar la

mano que despliega el trazo de nuestras sensaciones más íntimas y oscuras.

4.2. EL ACONTECIMIENTO ERÓTICO

Una conmoción descomunal la inmovilizó en su centro de gravedad, la sembró en su sitio, y su voluntad defensiva fue demolida por la ansiedad irresistible de descubrir qué eran los silbos anaranjados y los globos invisibles que la esperaban al otro lado de la muerte

Gabriel García Márquez

El átomo, la galaxia y el racimo erótico son espejos infieles: reproducen los cuerpos del lenguaje, sus movimientos y sus abrazos, no su sentido. Le roban su sombra, ese reflejo que arrojan los signos sobre la conciencia humana

Octavio Paz

El estudio de Bataille sobre el erotismo declara expresamente su punto de arranque: la evidente discontinuidad que caracteriza al ser respecto a los otros seres. Este rasgo nos aísla y coloca una barrera infranqueable que el autor expresa de forma terminante: «Ese abismo se sitúa, por ejemplo, entre ustedes que me escuchan y yo que les hablo. Intentamos comunicar, pero ninguna comunicación entre nosotros podrá suprimir una diferencia primera. Si ustedes mueren, no soy yo el que muere. Somos ustedes y yo, seres discontinuos»¹⁹¹. Para el pensador francés, la única aspiración de los individuos ha de ser la de convertir en experiencia común el vértigo de tal hecho, acto comunal que remite a la nostalgia de la continuidad perdida. La obra de Bataille, que estudia el erotismo distinguiendo tres manifestaciones: erotismo de los cuerpos, de los corazones y sagrado, expone desde el principio su objetivo explícito: «Hablaré de ellas a fin de mostrar adecuadamente que en ellas lo

que está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda»¹⁹². Por lo tanto, la experiencia erótica se asume como un posible estado de comunicación, pero no concebido como transmisión de información sino como participación: inmersión en lo otro, en lo que se ubica más allá de nosotros. No resulta extraño que Octavio Paz, un buen lector de Bataille, titule entonces uno de sus ensayos fundamentales sobre este problema «El más allá erótico», subrayando así esa imagen de umbral anhelado que la problemática del deseo subraya en este periodo de la cultura; es decir, manifestándose como conflicto cognoscitivo no obstante alejado del campo de lo inteligible. La primera frase del ensayo de Paz es concluyente: «Los actos eróticos son instintivos; al realizarlos el hombre se cumple como naturaleza»¹⁹³. La naturaleza parece encarnar ese espacio de comunión donde todo participa con todo en una ceremonia gratuita y cíclica de derroche, de plenitud y disolución progresivas. Sin embargo, Paz precisa el carácter absolutamente humano del erotismo, al compararlo con la sexualidad animal y determinar siempre la existencia de un algo más del primero respecto a la segunda y que constituye su esencia. El erotismo, para Paz, es función social y es historia, lo que evita la caída del hombre en la naturaleza indiferenciada y se convierte en representación. Representación de ¿qué? Precisamente de su deseo de regreso al estado natural, ya que uno de los rasgos definidores del erotismo es la imitación de la sexualidad animal:

El hombre quiere ser león sin dejar de ser hombre. Es decir: quiere ser un hombre que se porta como un león. La palabra *cow* --imagen por comparación-- implica tanto la distancia entre los términos, hombre y león, como la voluntad de abolirlos. La palabra *cow* es el juego erótico, la cifra del erotismo (...). El erotismo no es una simple imitación de la sexualidad; es su metáfora ¹⁹⁴.

En esta distancia, en el cuerpo se entrevé aquello que necesita ser traspasado para la culminación del acontecimiento erótico, y este desbordamiento supone un nivel que borra todo saber, una dimensión que la conciencia capta y de la que lúcidamente se percibe en primer término su inefabilidad: «El deseo, la imaginación erótica, la *videncia* erótica, atraviesa los cuerpos, los vuelve transparentes. O los aniquila. Más allá de ti, más allá de mí, por el cuerpo, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver *algo*. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti. No sabemos a ciencia cierta lo que es, excepto que es algo *más*. Más que la historia, más que el sexo, más que la vida, más que la muerte» ¹⁹⁵. Si, como en otras páginas afirma el propio Paz, la pareja es una metáfora del universo, *analogon* de sus movimientos y formas cambiantes, y lo erótico solamente puede ser concebido inmerso en un tiempo instantáneo, parpadeo de un éxtasis culminado y borrado casi simultáneamente, la escritura es un estadio erótico de la literatura, ya que la novela así concebida discurre en un presente masivo, cambiante e inconcluso del cuerpo textual modelado. El cuerpo, al señalar un punto que quiere ser traspasado para descubrir lo que promete más allá de él mismo, se transforma en signo que remite a un sentido que lo desborda, emite señales y acaba por convertirse en escritura: espacio

transparente y cifrable por el que los signos fluyen construyendo significaciones sensibles, y por tanto inextricables. En la novelística latinoamericana que se viene analizando, tal dimensión es fácilmente detectable.

Puede observarse cómo constantemente en *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, el relato supone una revisión del pasado en la que lo que se trasluce en primer lugar es un afán por volver al cuerpo, «centro solar del mundo» (p. 522); la narración está traspasada por un erotismo obsesionante. La posición frontal de las corrientes heréticas respecto a la religiosidad lúgubre de la España de la Contrarreforma queda enmarcada por tal pretensión; de la misma forma que las ideas milenaristas, advenimiento del gran cambio, que el texto exhibe están marcadas por el anhelo de tal regreso: «La vida del nuevo milenio debe expulsar las nociones de sacrificio, trabajo y propiedad, para instaurar un solo principio, el del placer» (p. 33), le dice Celestina a Polo, protagonista de los capítulos inicial y final. La vuelta al cuerpo supone en la novela la subversión del relato de la historia que nos ha sido legada. «Decir es desear» (p. 617), se afirma en un momento de la obra; *Terra nostra* desvela una tentativa por plasmar ese deseo de las palabras en un repaso de la historia que conduzca a su reescritura, dictada ahora por los signos del cuerpo, que puede ser la superficie muda en la que todo puede ser escrito: «Un cuerpo cuerpo, sin palabras que lo prolonguen, unos ojos en blanco, sin signos, vacíos, blancos como la arena de la alcoba; cualquier cosa puede escribirse sobre esa

arena, un nombre, Juan, una posesión» (p. 275); pero que en esta obra, sobre todo, se transforma en la página que detenta los signos de un mensaje indescifrable. Los labios tatuados de Celestina (de todas las Celestinas que proliferan en la obra y que van transvasándose esta marca), la cruz roja de carne entre las cuchillas de la espalda, impresa en la piel del personaje principal en todas sus multiplicaciones, y sus pies de seis dedos configuran señales de un enigma cuya clave postrera queda siempre negada, irresuelta. Si los labios de la mujer apuntan al misterio de sus conocimientos: «Todo lo pueden repetir mis labios tatuados, mis labios para siempre impresos con el beso llagado de mi amante, mis labios marcados con las palabras de la secreta sabiduría» (p. 257), los símbolos corporales del muchacho, o muchachos, abren un espacio que se llena de interrogantes sobre su sentido, preguntas que van urdiendo el enigma por el que el argumento discurre: «Pronto vio Celestina que el parecido entre los dos niños no se limitaba a los signos extremos de los pies y la cruz, sino que en todo lo demás, proporción y facciones, eran idénticos. Se lo hizo notar a Ludovico; el estudiante sólo pudo decirle que se trataba de un verdadero misterio, puesto que nada podía explicarlo, y siendo ésta su naturaleza, no quedaba más remedio que confiar en que, algún día, el misterio revelase su propia razón» (p. 529). Pero el abismo subsiste engarzado en sus propias interrogantes y contradictorias interpretaciones: símbolo de la usurpación, de la dispersión, del principio de síntesis y activación de los tiempos que el número tres encarna, poder del cuerpo, dominio del placer, promesa del gran cambio. Sin embargo,

todos ellos no pasan de ser sentidos borrosos de un cuerpo que, como todo lenguaje, aluden y simulan la incapacidad postrera que arrastran consigo: distancia que traza el espacio donde la literatura camina:

--Sí, La verdad es ésta. Cuando hablo de un lugar es porque ya no existe. Cuando hablo de un tiempo es porque ya pasó. Cuando hablo de una persona es porque la deseo (p. 764).

Farabeuf contiene asimismo entre sus páginas esta problemática del cuerpo como jeroglífico opaco del que emana una escritura y que convierte el relato en la escritura de su desciframiento. El supliciado, elemento narrativo que va impregnando cada vez más el relato con su presencia, poco a poco va figurándose en su gesto y su pose, va cobrando forma como trazo de una acción escritural. El suplicio del magnicida acaba por congelarse en una caligrafía:

El suplicio es una escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes. Tienes que embriagarte de vacío: estás ante un hecho extremo (p. 135).

El gesto del placer y el dolor absolutos formula un signo absoluto, un lenguaje total que sin embargo supone al mismo tiempo la muerte de todo lenguaje, del mismo modo que la calidad icónica del supliciado está captada en el momento previo a la desmembración de su cuerpo por el *Leng-tch'é*; de ahí su significado inefable, su verdad silenciosa: «En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna. Es

preciso estudiar ese diagrama» (p. 149). ¿Qué se descubre tras él al final de la novela? La mera realidad de nuevos signos: la disposición hexagonal de los verdugos, la actitud del supliciado que recuerda los caracteres del número seis chino. Hexágono, seis; escritura que se mueve entre signos, que los dispone, descoloca y redistribuye de nuevo para adivinar lo que ocultan: juego de hexagramas; escritura: método adivinatorio; ouija, oscilación entre el *yin* y el *yang* para lograr el significado de un instante: instante de fusión de los principios masculino y femenino que diluya la dualidad antagónica del mundo. Escritura, adivinación, fusión, erotismo... 196.

En la obra de Severo Sarduy, la condición grafológica de lo corporal se manifiesta de modo preferente en las metamorfosis; el cuerpo se muestra como ente connotativo esencializado en la dispersión de sus representaciones, de los signos que lo dibujan. El tatuaje, el disfraz y las formas cambiantes suponen la configuración de una arquitectura anatómica móvil, una visión del cuerpo que, antes que una estructura, constituye una escritura. El hombre para Sarduy, por tanto, no se fundamenta en la perdurabilidad de sus formas y relieves corporales, éstos son sólo un momento del cuerpo, su signo; y esta entidad semiótica rechaza toda consideración sustancial de lo humano para expresarlo en su contingencia; el hombre, como se afirma en *Cobra*, «es un haz: ni sus elementos, ni las fuerzas que los unen tienen la menor realidad» (p. 114), conjunto de rasgos que cristalizan en un espejeo efímero. Ya se ha insistido mucho en el

tratamiento escritural que Severo Sarduy impone en sus obras al cuerpo. Lo que ha de resaltarse ahora es la manera en que esa calidad signica resulta ser simultáneamente el punto desde donde la escritura se despliega. El ejemplo más patente se encuentra en *De donde son los cantantes*; en el «Curriculum cubense», capítulo introductorio del relato que sirve de presentación de los personajes, Auxilio y el General (dos de los personajes que aparecen a través de sus metamorfosis a lo largo de toda la novela) quedan enganchados y enredados la una del otro de sus cabellos, medallas y galones; ante las preguntas de Socorro por la suerte de su amiga, el escritor toma la palabra para explicar cómo «el binomio Auxilio-General chupó todo lo que había alrededor, y claro está, chupó a una negra y a una china: así se completó el curriculum cubense» (p. 20). La china y la negra no son otras que Flor de Loto y la Dolores Rondón, los personajes que faltaban para completar la nómina de *De donde son los cantantes* ¹⁹⁷. Tras esta ósmosis, a lo que se asiste es a la inscripción de un signo, a su trazo: «El conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yoruba de los cuatro caminos» (pp. 20-21). De esta forma, los personajes fundamentales de la narración componen un signo plural, heterogéneo pero homogeneizado en la caligrafía única con la que se alude a un sentido siempre defraudado, ya que el relato no va a suponer su desciframiento sino el simple destejimiento del jeroglífico, la reproducción de los movimientos y ademanes que las figuras que lo conforman irán ejecutando a lo largo del

argumento: metamorfosis, inestabilidad del cuerpo y de la identidad ¹⁹⁶. Al final de esta parte introductoria, el autor se limita así a anunciar, tras la formación del símbolo, el inicio de su tránsito por las páginas de la novela, el despertar de sus trazos, su escritura: «Allí os los dejo. Cuatro seres distintos y que son uno solo. Ya se van zafando, ya se miran. ¡Qué graciosos!» (p. 21). Al hacer del cuerpo una realidad cifrada e indescifrable, el tema erótico en estas novelas no abandona en ningún momento el conflicto de la inefabilidad de ciertas instancias del conocimiento, inabordables desde nuestro lenguaje: si en páginas anteriores se ha hablado de la inalcanzabilidad del origen, de la imposibilidad del lenguaje absoluto, es ahora el cuerpo la figura que encarna esa dimensión unitaria y totalizadora, la que hace patente, como un sarcasmo más, la impotencia de nuestras palabras para repetir las suyas.

Sin embargo, ha sido Octavio Paz quien más y de modo más sugestivo ha insistido en esta problemática. En sus ensayos, en su poesía, en *El Mono Gramático*, reitera y desentraña los ecos y analogías que se esparcen entre los lenguajes del erotismo y la poesía. No obstante, el mayor logro de Paz está en su destreza para demostrar cómo tal paralelismo no supone una intelectualización fría y desencarnada de lo erótico, una mera semiosis de sus rasgos y procedimientos, sino que, muy al contrario, en él se dirime un conflicto humano esencial que, a pesar de referirse a un plano cognoscitivo, no por ello deja de lado su caracterización radicalmente vital. En *El signo y el*

garabato puede encontrarse una exposición inmejorable del problema, que aquí se constituye en uno de los ejemplos más expresivos de su pensamiento:

Cada época escoge su propia definición del hombre. Creo que la de nuestro tiempo es ésta: el hombre es un emisor de símbolos. Entre esos símbolos hay dos que son el principio y el fin del lenguaje humano, su plenitud y su disolución: el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética (...). La metáfora poética y el abrazo erótico son ejemplos de ese momento de coincidencia casi perfecta entre un símbolo y otro que llamamos analogía y cuyo verdadero nombre es felicidad. Ese momento es apenas un anuncio, un presentimiento de otros momentos más raros y totales: contemplación, liberación, plenitud, vacuidad (...). Es el único paraíso abierto a todos los hombres, a condición de que se olviden de sí mismos. Es el momento de la gran abstracción y de la gran distracción: somos el centelleo de un vidrio roto tocado por la luz meridiana, la vibración de un follaje oscuro al pasar por el campo, el crujir de la madera en una noche de frío. Somos bien poca cosa y, no obstante, la totalidad nos mece, somos un signo que alguien hace a alguien, somos el canal de transmisión: por nosotros fluyen los lenguajes y nuestro cuerpo los traduce a otros lenguajes. Las puertas se abren de par en par: el hombre regresa. El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones es el lugar de la reconciliación ¹⁹⁹.

El cuerpo erótico, como el lingüístico, es entonces cifra de nuestro ser. Si además es un emisor de significaciones, produce incesantemente una escritura; sensible, es cierto, pero igualmente inscrita en sus caracteres. *El Mono Gramático* ejemplifica magistralmente ese plano escritural común que cuerpo y lenguaje comparten. En ese recorrido al encuentro de sí mismo, el texto de Paz marca dos cauces principales: la propia escritura del texto y el ceremonial erótico que gira alrededor de Esplendor. Si el primero supone la tentativa de corporeización de un ejercicio narrativo, la segunda por su parte se sustenta en un esfuerzo por mostrar el cuerpo erótico en una constante emanación de sombras que trazan símbolos que son signos que esconden sentido. El capítulo 11 de la novela refleja un rito corporal en

el que, además de los actos que los participantes ejecutan, continuamente se expresa el modo en que el fuego escribe los movimientos cambiantes de sus cuerpos sobre la superficie de un muro, escritura sensible del deseo que es a un tiempo fascinante y peligrosa:

Por una parte, el espectáculo los fascinaba y alimentaba su lujuria; aquella pareja de gigantes eran ellos mismos; por la otra, al sentimiento de exaltación que los embargaba al verse como imágenes del fuego se aliaba otro de inquietud, resuelto en una pregunta más temerosa que incrédula: ¿eran ellos mismos? Al ver aquellas formas insustanciales aparecer y desaparecer silenciosamente, girar una en torno de la otra, fundirse y escindir-se, palpase y desgarrarse en fragmentos que se desvanecían y un instante después reaparecían para inventar de nuevo otro cuerpo quimérico, les parecía asistir no a la proyección de sus acciones y movimientos sino a una función fantástica, sin relación alguna con la realidad que ellos vivían en aquel momento (p. 59).

Los cuerpos acaban por existir en su propia escritura hecha a fuego (y ello los multiplica y descentra, los enaltece y los separa de sí), conformando «una trama de símbolos y jeroglíficos» ilegible, una «enramada» impenetrable. Los dos cauces de *El Mono Gramático* buscan en su recorrido su conjunción: lenguaje que cristaliza en cuerpo; cuerpo que discurre entre sus lenguajes. Pero tal conjunción no señalará en ningún momento el punto climático de una fusión, refleja el discurrir de un discurso que es tan sólo un fluir inagotable (lenguaje corporeizado que al formar un cuerpo se transforma en punto de transmisión de nuevos lenguajes que buscan cristalizar en un cuerpo que... O cuerpo como discurrir de lenguajes que anhelan su corporeización cuya figura resultante envíe nuevos mensajes que pretendan perfilar la imagen de un cuerpo que...). El tratamiento escritural del

cuerpo, como el de la novela en general, construye un plano narrativo inacabable, una circulación de signos sin clausura, la verdad de un significado inencontrable y en cuya búsqueda el hombre encuentra su único sentido, el abismo y el vértigo que modelan su ser. Por eso *El Mono Gramático* acaba con la asimilación del cuerpo de Esplendor a la página donde la escritura acontece; por ello, asimismo, abundan los ejemplos en los trabajos de Paz donde los cuerpos se definen por ser jeroglíficos sensibles, donde el falo y el coño aparecen como objetos simbólicos y simultáneamente emisores de símbolos del lenguaje pasional del cuerpo. Si la escritura reniega de toda trascendencia, el tema erótico permite expresar el anhelo de la perfección del lenguaje concebida como un grado máximo de proximidad a la carne, a la epidermis, a la superficie intrascendente y exclusivamente sensible de los cuerpos.

El texto de escritura es un texto desnudado. Su autorreferencialidad, su calidad de discurso que muestra su textura, su confección, su puesta en escena, los procesos especulares que lo integran, etcétera, son rasgos que descubren los mecanismos textuales, que los hacen abiertamente explícitos. El andamiaje textual de estas novelas se encuentra al descubierto y su fabricación se erige en tema central del relato, en su casi exclusiva instancia argumental. Este tipo de texto literario se plaga de aperturas, de lugares donde puede entreverse lo oculto. Georges Bataille afirma, en una conclusión que desde

luego no puede calificarse de revolucionaria, que la acción decisiva de la actuación erótica es ponerse desnudos; pero sí es muy reveladora la interpretación que de tal situación el mismo Bataille lleva a cabo: «La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad» ²⁰⁰. En este párrafo se hace patente una idea que viene insinuándose a lo largo de todas estas páginas: en su máxima escala, la desnudez, la acción erótica es comunicación, no transmisión de información sino apertura a la participación; como el texto múltiple de la escritura, el cuerpo desnudo se abre para participar en la pluralidad de lo otro; como la opacidad del discurso escritural, la comunicación discurre por cauces secretos, cifrados, difícilmente inteligibles.

La desnudez textual y erótica es comunicación, pero comunicación ¿de qué? Sin movernos del nivel erótico, y en lo que su experiencia tiene de vinculable a la muerte, hay que volver al escritor francés para percibir lo que se esconde en el horizonte extremo de esta experiencia: «La convulsión de la carne, más allá del consentimiento, solicita el silencio, solicita la ausencia del espíritu. El movimiento carnal es singularmente extraño a la vida humana: se desencadena fuera de ella, con la condición de que se calle, con la condición de que se ausente» ²⁰¹. Un precipicio sin fondo imaginable se abre en los umbrales postreros de ambos acontecimientos: clímax erótico y confín de la

escritura. La vida y el espíritu se escapan, el lenguaje se exilia y solamente el silencio es exigido. Al final de ambos procesos se ubica lo innombrable. La verdad de lo erótico sólo está en su imaginería, nunca en su sentido, ya que no es posible ir más allá del cuerpo. En Paz, en Fuentes, en Sarduy y en Elizondo tal conciencia se hace evidente: «Tú que serás perfecta, escueta, como un icono» (p. 115), se dice en *Cobra*; «tu cuerpo, en un estremecimiento de horror ante la posibilidad de ciertas experiencias, huyó ante mí hasta convertirse en un garabato informe, un signo incomprensible trazado con la punta del dedo sobre el vaho de la vidriera» (p. 167), se afirma en *Farabeuf*. La condición inefable de toda erótica es la razón por la que en el final de muchas de estas obras tal vertiente aparece asimismo en su inminencia. Finales como el de *Terra nostra*, novela que concluye con la imagen de la fusión total de dos cuerpos en el coito hasta convertirse en uno solo, construyen una metáfora tal vez un tanto ingenua si se piensa que durante toda la narración se expone la imposibilidad de toda consumación, la derrota expresiva que la misma novela conlleva. Si bien es cierto que en la conclusión de esta novela queda negada la posibilidad de otorgar un sentido a tal acto, ya que el relato se detiene en su imagen, en mi opinión, finales como los de *El Mono Gramático* y *Farabeuf* logran una escala narrativa del tema mucho más acorde con el nivel escritural del que sus relatos hacen gala: la detención del argumento en el instante en que el escritor y Esplendor parecen disponerse al abrazo, sin que se sepa muy bien si se lleva o no a cabo, en la novela de Paz, y la suspensión de

la obra en el momento en que la ceremonia erótico-quirúrgica va a tener lugar para así desvelar todo el misterio en que se apoya la narración, en *Farabeuf*, logran esa concepción inexpresable de la consumación erótica, abandonada en su estado latente, si de lo que se trata es de revelar sus posibilidades expresivas. ¿Qué queda entonces? Tanto al analizar el espacio literario de la novela de escritura como al hacerlo con su espacio erótico, nos topamos con un ámbito irresoluble. Si los cuerpos son emisores de símbolos, un final novelístico que se mueva en los terrenos de la fusión y la experiencia erótica de los cuerpos supone que el discurrir de los signos, la escritura, no se detiene, que el confín del texto narrativo es inconcluso e indescifrable. La clausura no puede tener lugar. Lo que queda es de nuevo el simple movimiento, el tránsito de la escritura, el discurrir de su búsqueda. Tales conclusiones ya fueron expuestas al hablar del espacio literario de la novela de escritura; pero asimismo pueden concebirse tales rasgos en absoluto ajenos al acontecer erótico. Cuando Bataille habla de la prostitución, en cuyos orígenes puede definirse como una consagración de la mujer en cuanto objeto del deseo masculino, establece que, como todo objeto, ellas «anunciaban el instante en el que, en el abrazo, no había nada que no desapareciese, no dejando subsistir más que la continuidad convulsiva» ²⁰². Por lo tanto, puede decirse que todo objeto del deseo es signo de ese instante pletórico donde sólo queda el movimiento convulso como única realidad; la obra de escritura, como se ha reiterado, al encarnarse en la búsqueda irresoluble de sí misma, detenta la simple realidad de su movimiento inquieto

con el que intenta remedar el ritmo anhelado que la totalidad, en los parpadeos de su plenitud, usa para mecernos. «En el texto de placer --señala Barthes-- las fuerzas contrarias no están en estado de represión sino en devenir: nada es verdaderamente antagonista, todo es plural» ²⁰⁹. Si todo está en devenir, si el texto de placer es, como el propio Barthes afirma, siempre dilatorio, una última interrogante viene para incomodarme: la voz del deseo, esa que para Paz constituye precisamente la voz del ser, ¿sólo obtendrá respuesta en el hombre en la desoladora experiencia de una calentura sin clímax? Sin embargo, tal vez sólo sea así cuando el deseo sea tan sólo el deseo de expresarla.

5. EL TRAZADO NOVELESCO: EL SIGNO DE INTERROGACIÓN

¿Cómo explicar el hueco de un gesto que ya no está aconteciendo?

Salvador Elizondo

5.1. EL ESPACIO CIFRADO E INDESCIFRABLE: SIGNOS, SÍMBOLOS, JEROGLÍFICOS, IMÁGENES, GARABATOS

¿Qué revelación? No hay nada que ver, nada que decir: todo es alusión, seña secreta, estamos en una de las esquinas del cuarto de los ecos, todo nos hace signos y todo se calla y se oculta. No, no hay nada que decir

Octavio Paz

La idea de mundo que subyace en la novela de la escritura revela su caracterización eminentemente textual; a lo largo de las páginas anteriores tal consideración se ha hecho de algún modo patente: el tejido verbal que estas obras confeccionan subsiste siempre en su pretensión de mantenerse en su calidad gráfica, nunca trascendida, y esta materialidad lingüística del texto de escritura es la respuesta a la tentativa de captación de la realidad a la que se enfrenta. Si no hay origen ni significado trascendental, si al intentar desvelar una presencia se encuentra su marca, la huella de su ausencia, si en definitiva ha de

tomarse conciencia de que el lenguaje siempre está ahí antes de nuestras palabras, de que es el código el que marca las fronteras de nuestro decir y no éste el que configura el código a través del cual comunicar es posible (lo que, según Lacan, convierte al sujeto en siervo «de un discurso en el movimiento universal del cual su lugar está ya inscrito en el momento de su nacimiento, aunque sólo fuese bajo la forma de un nombre propio» ²⁰⁴); si todo ello así parece ser, toda forma de pensamiento discurre en una circulación de signos que se combinan y se comunican entre ellos. Las relaciones y analogías que se establecen en el desarrollo de la actividad cognoscitiva pasan a ser fenómenos de intertextualidad. ésta es una de las razones por las que la escritura supone un concepto esencial en el saber moderno. Si el campo epistemológico se asume como un conjunto de signos, pensar se convierte en una forma de escribir, porque al pensar sólo le queda la recolección y reactualización de esas marcas que están ya desde siempre inscritas y con las que solamente es posible operar de una manera distinta, establecer nuevas relaciones, ejecutar un juego diferente: todo ello siempre dentro de un terreno acotado y traspasado por los signos. Si el pensamiento está de forma perpetua inmerso en el devenir del lenguaje, la intertextualidad se instituye como condición y efecto inherente al pensar: poética y hermenéutica pasan a ser manifestaciones de esa caracterización, reescrituras de grafías previas.

El concepto de mundo como campo de significados, y no de cosas, constituye una idea muy recurrente del pensamiento moderno. Barthes, Baudry y el propio Paz son algunos de los

pensadores que explícitamente así lo definen. Si Barthes destaca en tal concepción la vigencia de un antiguo mito, «el de mundo como libro, de la escritura trazada en la propia tierra» ²⁰⁵, Baudry, por su parte, ve en esta noción el bosquejo de un espacio ilimitado (en forma de texto inacabable, sin principio ni fin) donde el desciframiento no se sitúa en su resolución sino que «consiste en conseguir significantes» ²⁰⁶, o sea, en incorporar nuevos haces de signos a ese ámbito, con lo que se refuerza su dimensión infinita y la imposibilidad de su cristalización en un sentido; espacio entonces en que sólo resta escribir, y escribir es ya una reescritura, un reenvío al lenguaje de las señales que desde él nos llegan. Pero es de nuevo Octavio Paz quien consigue una visión más sugerente, y más sombría, de este perfil de lo existente: «El universo se nos apareció como un sistema solar de correspondencias y de pronto, en el centro, el sol ennegrece. El texto se vuelve ilegible y hay una laguna: el hombre. El único ser que oye (o cree oír) el poema del universo, no se oye en ese poema --salvo como silencio» ²⁰⁷. Articulando las tres conclusiones que estos autores extraen de tal concepción de lo real, puede verse la omnipotencia del lenguaje en todo quehacer humano --mucho más en el poético--, la persistencia de tal condición y, lo que es más importante, esa difícilmente definible posición del escritor en este caso dentro del complejo textual en que transita: no es que todo sea lenguaje, es que tan sólo como lenguaje el hombre puede concebir el mundo, sólo en sus categorías puede inscribirse; y cuando intenta ir más allá, se da cuenta de que está obligado a prescindir de lo único que lo

fundamenta: sus palabras. En el silencio se esconde la verdad, en la autodisolución se ubica el punto de arranque de la participación con el Todo: la muerte aparece así como el límite del deseo y del horror. El artista, en la modernidad, deduce finalmente la paradoja en la que subsiste: sin cesar de contemplar aquello a lo que quiere dar alcance, ve en el lenguaje el camino exclusivo para lograr que su avance sea posible; inmediatamente percibe que en tal camino sólo la carrera de Aquiles en pos de la tortuga puede tener lugar; tal vez la escritura constituya la distancia más corta entre los dos contendientes, pero de todos modos el animal persiste en su huida. Detrás del lenguaje, todo un otro lado se esconde encarnando el límite de nuestros anhelos: pero el silencio que participa de él no es un simple callar, solamente es asequible si se logra porfiar en las palabras hasta agotarlas, utilizarlas hasta que acaben por estallar y abandonen todo sentido, ponerlas en tensión, en escorzo, hasta su desmembración o su transparencia, hasta que ya gastadas dejen pasar las realidades que esconde su carga significativa: la escritura se muestra entonces como un procedimiento que atesora en su actuación una posibilidad de cumplimiento, un anuncio del fin de todo decir, de, por tanto, su propio final.

La intertextualidad se convierte en un concepto de gran operatividad en la teoría y crítica literarias, sobre todo si se piensa en que la literatura exhibe esta configuración de su proceder de manera más inmediata. Es evidente que, bajo otros fines y otra terminología, tal noción ha estado presente de

manera fundamental en el arte de todas las épocas: el concepto de imitación del arte clásico ha funcionado de modo permanente en ese largo periodo de la creación artística. Sin embargo, el cambio de término es muy revelador; si en el arte de la época clásica lo que se procuraba con la imitación era ejecutar una reproducción de ciertas instancias artísticas asumidas ya como formas arquetípicas, la intertextualidad conlleva la consideración de los elementos artísticos del pasado como formas susceptibles de reactualización y por lo tanto como principios aún activos que se encuentran en continua intercomunicación con la actualidad, lo que permite tanto su revisión como su utilización crítica. Bajtin, el primer gran teorizador acerca del concepto de intertextualidad, usa el término «reacentuación» para referirse a este aspecto, destacando en todo momento su utilidad para el estudio de las obras literarias: «El proceso de reacentuación tiene una importancia muy grande en la historia de la literatura. Cada época reacentúa a su manera las obras del pasado reciente. La vida histórica de las obras clásicas es en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socio-ideológicas» ²⁰⁸. Poco a poco, la literatura de los últimos tiempos va tomando consciencia de que la dimensión intertextual de la producción literaria no se limita a ser una posibilidad sino que constituye más bien un aspecto esencial de su proceder. A esta progresiva toma de conciencia no es ajena la teoría de la literatura; es el propio Bajtin quien sitúa en esta característica el origen de toda palabra novelística, en «la palabra ajena representada, el lenguaje ajeno puesto entre

comillas entonativas» ²⁰⁹ que aparece en la prehistoria de géneros anteriores a la aparición de la novela y en los que se vislumbra su posterior surgimiento. Muchos otros teóricos insistirán a lo largo de este siglo en el estudio de los trabajos literarios desde tal supuesto.

La novela latinoamericana de esta época y de esta corriente manifiesta un alto grado de sensibilización respecto a esta caracterización del texto novelesco como fenómeno intertextual, donde otras escrituras se dan cita a la hora de subrayar la calidad verbal del trabajo ejecutado. Lo que prevalece es un fin subversivo que, según Libertella, trata de desfijar ciertos conceptos anquilosados de la tradición literaria para mostrarlos ahora móviles, cambiantes, reescribibles en suma: «Lo que ha de subvertir esa fijeza será lo que el ojo agregue como proyecto: si el lenguaje no es el instrumento neutro de la ideología dominante, en algún momento sus recortes y residuos pueden recomponer el instrumento activo de una producción crítica emergente. Es decir, los textos de la tradición no serán leídos ahora pasivamente, como lenguaje dado y recopilable, o como la "expresión" de escritores que respondieron sumisamente a proyectos, opuestos, de clase. Empiezan a ser, más bien, un compendio de procedimientos y apuestas re-hechos que se deslizan en los nuevos textos allí donde éstos han querido leerlos, y presentes (sobreviviendo) en una práctica que los devuelve reescritos a la piedra del Continente» ²¹⁰. Frente a la imitación sumisa del clasicismo, la intertextualidad es en la modernidad, al contrario, un ejercicio desacralizante que utiliza los otros

textos para sus propios fines: la mimesis se transforma en robo, la emulación en parodia, la semejanza en artificio. En último término, es de nuevo el reconocimiento de que todo es lenguaje, y, por ello, ninguna trascendentalidad debe ser otorgada a los textos del pasado, la obra de la tradición es vista simplemente como un instante más de un proceso escritural fundamentado siempre en los rasgos cambiantes de sus discursos. Son frecuentes los ejemplos de este procedimiento en las novelas tratadas hasta aquí; la explicitud de este recurso va desde menciones aisladas, que denotan un toque de estilo o una alusión concreta a las palabras de otro autor, hasta procedimientos de este tipo que se deslizan a lo largo de toda la obra; son estos últimos los que reflejan este nivel de la obra en toda su magnitud. Prácticamente todas las novelas que se vienen analizando asoman con ese perfil. Veamos brevemente algunos ejemplos ²¹¹.

La obra de Lihn entra de lleno en un periodo cultural, el de la *Belle époque* francesa, y a través de los textos y crónicas que se retoman de allí desarrolla un juego paródico perfilado por esos mismos discursos que en el relato se dan cita. Al constituirse en monografía literaria de un asunto inexistente, de un vacío, la novela perdura de forma exclusiva en un plano escritural donde los textos se exponen, se desmienten y se parodian, constituyendo una superficie novelesca artificial en la que sólo los textos circulan para trazar la marca de una ausencia. En lo que se refiere a *Didascalías*, Juan Manuel Torres recupera las figuras del Ulises homérico y el joyciano con el fin de convertir la obra en un viaje perpetuo y haciendo de la

culminación de la novela la itaca de su narración, lugar que será en todo momento inabordable; así, el punto final de la novela puede caer en cualquier parte, aparecerá siempre como puntos suspensivos. «Log», por su parte, juega a lo largo de sus líneas con el enfrentamiento de dos escrituras en el tratamiento de la figura del náufrago solitario. El relato clásico de Defoe queda desmentido por una nueva escritura; su didactismo a la hora de reflejar la lucha y la superación del hombre individual en el intento y consecución del dominio sobre el medio natural (metáfora del capitalismo naciente, según muchos intérpretes), se transforma en puro ejercicio conjetural, en la simple evidencia de un proceso confuso que tan sólo transmite el laberinto de su propia construcción. Respecto a *El Mono Gramático*, lo primero que ha de ser destacado es el modo en que los trazos de la escritura de Paz manifiestan inmediatamente su calidad de signos de otros signos. La narración arranca en la evocación y desciframiento de objetos ya fuertemente culturalizados: obras pictóricas, relieves, figuras mitológicas, santuarios, e incluso cuando lo evocado no sustenta tal condición de forma inmediata, se asume en seguida en cuanto a su posible carga significativa: la arboleda y, cómo no, el mismo camino hacia Galta.

No obstante, pienso que la novela que con mayor insistencia hace de su dimensión intertextual uno de sus rasgos fundamentales es sin duda *Terra nostra*. Esta novela monumental de Fuentes acaba configurando un relato en el que los mundos quedan inscritos en continuo diálogo textual; en el intento de destrozarse toda concepción de la historia como campo lineal y de sentido unívoco,

Fuentes propugna su revisión bajo la luz del delirio imaginativo y en un anhelo de hacer del pasado un terreno de liberación, participación y comunión entre los hombres y los mundos ²¹², con la tutela de su reactualización a través del lenguaje crítico y renovador de la ficción. Al convertir lo pretérito en una dimensión hecha presente por la escritura, *Terra nostra* arrasa toda prefiguración cronológica y causal de la historia y construye un espacio donde todo opera y se intercomunica al mismo nivel: Don Quijote y Cervantes, éste escribiendo los textos de Kafka, Felipe II coexistiendo con el Don Juan de Tirso, Celestina caminando junto a Buñuel, residuos de *Cien años de soledad* junto con relatos mitológicos precolombinos, imágenes de *El perro andaluz* y crónicas de conquista compartiendo la superficie textual, el mito de Frankenstein y de Drácula actuando en el Escorial, Oliveira, Pierre Menard y Euendía compartiendo el fin del milenio con otros personajes de la novela... Los ejemplos serían interminables. Desde esta visión la historia se convierte en un libro constantemente abierto, imposible de cerrar y en perpetua escritura; del mismo modo y a partir de esto, Fuentes llega en cierto momento a la idea de literatura como obra de un único autor, «un polígrafo errabundo y multilingüe llamado, según los caprichos del tiempo, Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Cide Hamete Benengeli, Shakespeare, Sterne, Goethe, Poe, Balzac, Lewis Carroll, Proust, Kafka, Borges, Pierre Menard, Joyce...» ²¹³. En opinión de Teodosio Fernández, «esta formulación es la que Borges había encontrado en Valéry, en Emerson, en Shelley: todos los libros son obra de un espíritu

único, y ninguna importancia tiene el nombre de los amanuenses. La teoría literaria contemporánea desarrollaría esta idea de que la literatura es el *corpus* que forman los textos: la significación deriva de su estructura interna y de las relaciones que establecen entre sí» ²¹⁴. Narrativa latinoamericana y teoría literaria ven entonces en este nivel de la literatura un posible procedimiento para consumir la visión de la historia en general y de la literaria en particular como texto en continua confección y destejimiento, por lo que esta entidad textual convierte al lenguaje, sobre todo en su plano poético, en un principio activo en el que las jerarquías y fronteras que puedan establecerse a la hora de operar con él se anulan. Tal concepción se muestra particularmente viva en este periodo de la narrativa hispanoamericana con el fin de hacer de la actuación en la literatura, tanto en el nivel crítico como en el creador (nunca ambos ámbitos han estado tan próximos), un ejercicio que se niegue a admitir cualquier tipo de restricción a su proceder; como señala Sarduy:

Después de todo, sería útil renunciar, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacrónica y volver al sentido original de la palabra texto --tejido-- considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo; tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde. La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas; sistema de vasos comunicantes. Hablar de la influencia del *Castillo* en el *Quijote*, de la de *Muerte de Narciso* en las *Soledades* ²¹⁵.

Puede concluirse que la noción de intertextualidad y la imagen de mundo como campo de significaciones constituyen dos

elementos absolutamente interdependientes. Por ello, no es extraño que, cuando por ejemplo Kristeva retoma por esta época el concepto bajtiniano, lo utiliza para subrayar el carácter productivo del texto novelesco, sobre la base de su circulación incesante entre otros textos y otros signos, para acabar conformando un proceso que tan sólo instituye su propio proceder, su «gesto» productivo; del mismo modo, la reinterpretación que Sarduy realiza del barroco participa de esta visión en la que «hablar sería ya participar en el ritual de la perífrasis, habitar ese lugar --como el lenguaje sin límites-- que es la escena barroca» 216.

Desentrañar la forma en que la intertextualidad opera en las diferentes obras de estos autores constituye sin duda una labor fascinante. Soy consciente de que sólo unos tibios bosquejos han sido trazados aquí; ello se debe a que he pretendido simplemente resaltar el modo en que este tipo de novela arranca, se desenvuelve y concluye en una compostura exclusivamente cifrada: son signos lo que en todo momento se evoca, se despliega y se construye. Estas obras a menudo toman como materia narrativa elementos que ya están previamente semiologizados, para desarrollar el relato a través de una nueva semiosis y acabar mostrando tan sólo su iconicidad, las operaciones llevadas a cabo con las figuras y señales manejadas 217. El inicio frecuente de los capítulos de la obra de Paz, aquellos en los que comienza con la asimilación del paisaje y del lenguaje: «Manchas: malezas: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las

letras»; «frases que son lianas que son manchas de humedad que son sombras proyectadas por el fuego»; nos transportan a ese lugar donde la omnipotencia de los signos resulta asfixiante. Cuando el relato de *El Mono Gramático* trata de desliar su tupida red, lo único que se revela es la realidad de nuevos signos, nuevas significaciones que remitirán a los nuevos caracteres que la escritura trace. Al final de *El Mono Gramático* sólo queda la inminencia de un abrazo, nuevo ideograma que persistirá interrogándonos e invitándonos a su imposible desvelamiento. Algo parecido tiene lugar en la narrativa de Severo Sarduy; las características que se han ido exponiendo acaban por configurar una realidad novelesca apoyada en exclusividad en el perfil artificioso de sus imágenes. El relato apoyado en la sucesión de sus estampas, en las que aparecen decorados y figuras artificiales y abigarrados, afirmados en la calidad de su agobiante ornamento; el cuerpo como dominio de la escritura que se llena de tatuajes, de signos textuales, que deja de actuar como tal para convertirse en emblema, suponen, ambos, aspectos de una forma de novelar que termina por configurarse a sí misma como cuerpo textual en el que solamente se pretende proyectar la fabricación de su imaginería con el fin de exhibirla para su mera contemplación; novela, por tanto, que se limita a enseñar la calidad de su estampado, la figura de su figuración. De lo que se trata entonces es de, al admitir nuestra configuración a partir de los signos, nuestra magnitud verbal, subrayar y dejar intacta en la obra la pluralidad de significaciones que los signos, en su indescifrabilidad, atesoran, porque, ubicados en pleno estallido

de los signos, toda pretensión de unicidad deja de tener cabida. Escribir conlleva un desvelamiento y un opacamiento casi simultáneos, desentrañar un signo conduce no a un sentido sino a otro signo, detrás de toda marca aparecen los trazos de una nueva huella: escribir, interpretar, descubrir significados, acaba por revelarse como un incesante camino entre una maraña de trazos sin sentido. Si la única realidad de los signos está en la insignificancia de sus trazos, el signo de la escritura se transforma en un garabato.

Aunque tal vez se deba a que mi conocimiento de las reflexiones acerca del lenguaje sea ciertamente limitado, no deja de sorprenderme el hecho de que el concepto de garabato no haya sido muy utilizado en ellas. Pienso que en él se encierra muy bien la dimensión de toda esta problemática. Por ello es por lo que me parece un acierto insuperable el que Octavio Paz encabece sus reflexiones sobre *Farabeuf* con el título de «El signo y el garabato». En este artículo Paz analiza los personajes y las operaciones que tienen lugar como signos que se rigen por una cierta combinatoria. Para analizar la dimensión última de la obra de Elizondo, define el funcionamiento de tales operaciones en la obra en cuanto a su entidad de «metáforas de otra: la operación erótica que, a su vez, es una metáfora ¿de qué? Las novelas de Elizondo son el asedio a ese ¿de qué?» ²¹⁸. En efecto, el relato en *Farabeuf* se desenvuelve a partir de las interrogantes, de los ecos y guiños que los signos se hacen recíprocamente, se convoca una escritura que actúa desde dentro y que, como ya se vio, acaba por ceñirse a su calidad gráfica. No obstante, considero que

merece la pena dejar que sean las palabras de Paz las que ofrezcan el último sentido de tal proceso:

Se abre así un abismo; el acto de escribir, convertido en escritura *dentro* de la escritura, pierde de pronto todas sus referencias; la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre es ya escritura, ya es personaje también. La referencia no está ya del lado del hombre sino del otro lado: el lado de la escritura abierta hacia la no-significación. Como diría Sarduy: la pregunta sobre el ideograma escritura-erotismo-muerte pasa ahora del nivel del significado al del significante. Al extirpar el significado, el signo se vuelve *garabato*. La crítica de la escritura por la escritura es el eslabón que cierra la cadena placer-muerte. Elizondo se enfrenta, y nos enfrenta a una nueva pregunta: ¿qué significa el sacrificio, la destrucción de los signos? Pero esta pregunta, ¿no es la misma del principio? La Misma del Principio... ²¹⁹,

Con *Farabeuf*, Salvador Elizondo logra la máxima expresión de ciertas inquietudes de su pensamiento que aparecen dispersas en otras reflexiones suyas: su fascinación por la escritura china, fuente de muchas de sus ideas sobre la escritura, y su interés por el carácter caligráfico de las formas, encuentra en esta obra un perfecto cauce de expresión. Logrando mantener la narración en su estricta caligrafía y transformándola en el dibujo de su rébus (¿y qué es un rébus sino la pregunta que hace el lenguaje por su significado?), *Farabeuf* consigue una dimensión escritural en la que es la propia novela, su propia escritura, la que se pregunta por su significado más íntimo. Si la respuesta es un garabato, ¿qué queda? ¿Dónde hemos de rastrear su sentido? La respuesta es simple y común a todas las novelas de esta tendencia: en su propia iconografía ²²⁰.

5.2. EL ESPACIO INCONCLUSO. EL SILENCIO COMO HORIZONTE INMINENTE

*Una palabra hunea al lado de una palabra que no fue dicha, el
cuerpo marcha al lado de un cuerpo inexistente*

José Lezama Lima

Enamorado del silencio, al poeta no le queda más remedio que hablar

Octavio Paz

Acabábamos el primer capítulo de este estudio hablando de cómo, en la narrativa de García Márquez, Roa Bastos, Onetti y Borges, la caída en el silencio venía dada por un agotamiento del espacio narrativo; el discurso quedaba resuelto en un silencio, solución que parece ineludible si se produce, como era el caso de esos cuatro escritores, como efecto de la consumación, con todas sus implicaciones, de la ficción instaurada. En el final de estas narraciones, las obras parecen decidir callarse, y tal mutismo supone el confín de la labor imaginativa que los relatos ponen en marcha. Por el contrario, en el caso de lo que vengo llamando, por pura convención acomodaticia, novela de la escritura, este estadio narrativo no provoca el punto final de la obra; muy al contrario, el silencio en la novela concebida en su acción escritural es su punto de arranque, el hito desde el que la novela se expresa; ésta sólo se detiene con puntos suspensivos. Si la narrativa que se estudió anteriormente acababa por tomar conciencia de forma definitiva de la brecha que se abre entre su

expresión y lo expresado, la novela tratada ahora se instala en esa grieta desde el comienzo. Se escribe aludiendo al final de su decir; no hay derrota de la expresión resuelta en silencio, éste se insinúa de forma constante desde el principio, manteniéndose en un estado de inminencia: la escritura es la escala del lenguaje allí donde éste expresa el umbral de su inmediata desaparición, sin que, no obstante, ésta llegue jamás a producirse. La escritura traza incesantemente el confín del lenguaje y de nosotros mismos, porque allí ya no estamos, son las continuas llamadas y respuestas de los signos lo único que se anuncia, y, sin embargo, escribir es al mismo tiempo subrayar una y otra vez la delgada línea que separa a la propia escritura de su próxima desaparición. Analicemos con más detalle este aspecto.

Los rasgos que se han destacado en este tipo de novelística durante todo este capítulo (en una enumeración somera e incompleta podríamos resaltar: el texto como confección, como la simple construcción de su superficie, relato como espectáculo que sólo evidencia su simple puesta en escena, tono conjetural producto del carácter especular de sus argumentos, decepción del sentido, plano erótico que acaba por resolverse en la imposibilidad de toda fusión; novela en fin que sólo de su propia fabricación quiere dar cuenta) confluyen en un mismo punto: la inconclusión del espacio narrativo. Lo que finalmente se despliega en estas narraciones se reduce a las condiciones bajo las cuales la obra tiene lugar. Toda obra literaria, es obvio, en primer, segundo o último término es el producto de una elaboración lingüística. Este nivel de la creación poética

constituye la dimensión esencial de todo trabajo de la literatura; podrá estar más o menos oculta, situada a mayor o menor profundidad respecto a la problemática más inmediata que la obra literaria exponga, pero es evidente que siempre se encuentra allí. Lo fundamental es que tal dimensión constituye la raíz, el plano radical del poema o la novela; en este punto, sólo una cosa puede ser dicha: no hay más que lenguaje, ninguna otra cosa existe fuera de él. Esta afirmación apunta a un hecho central: en ella se ubica el confín de toda interpretación, no hay decir que pueda ir más allá, ya que tal tentativa derivaría forzosamente en las reiteraciones ineludibles a las que una aseveración de esa clase nos constriñe; todo lo que pudiera decirse a partir de ello sería otra vez lenguaje, ahora diciéndose explícitamente a sí mismo: sólo un juego de repeticiones resulta plausible ²². El reconocimiento de la materialidad verbal supone el umbral postrero de toda expresión porque detrás de ella únicamente lo inexpresable se esconde. Por tanto, si una novela como ésta aparece suspendida en su pura acción escritural, o sea, en un plano que evidencia de forma inmediata su estricta calidad lingüística, su relato transita ya desde su origen por el límite de su expresividad; el acabamiento de sus palabras está desde el comienzo aludido. No puede resultar extraño que se produzcan inicios de obra como este de *Cambio de piel*: «El Narrador termina de narrar una noche de septiembre»; para inmediatamente rematar: «Terminado, el libro empieza» (p. 9). Del mismo modo, Juan Manuel Torres construye en *Didascalías* un argumento en el que, de los dos capítulos de que consta la obra, el primero es «El fin» y el

segundo y último es «El principio». Con este recurso, se insinúa la fragilidad de lo relatado, donde nada es en sí sino en cuanto a que es escrito; las primeras líneas de la novela resultan muy reveladoras en cuanto a esto:

El primer momento de conciencia se parece muy poco a un momento de conciencia, y yo quiero olvidar y estar seguro de que me espera la tranquilidad. Así, de ese olvidar, de esas ganas de olvidar, de ese tener ganas de olvidar, voy retornando a una conciencia de cosas que no sucederán, de miradas que ya no ordenarán, que ya no parecerán miradas, que ya no lo serán (p. 13).

Tan sólo la escritura de todo ello prevalecerá a lo largo de la novela, y ella encarna, por un lado, un estado débil del lenguaje: el del reconocimiento de su impotencia para ir más allá de él y abandonar la perenne tautología a la que ha de entregarse, ese perpetuo «escribo que escribo» que veíamos en *El grafógrafo* de Elizondo al inicio del capítulo. No otra cosa construyen estas obras sino la simple reiteración de esa frase, su prolongación ilimitada hacia nuevas formas y juegos cambiantes, y aquí la escritura se muestra por el contrario sustentando un poder verbal irreductible, aunque no obstante quede fijada en esa evidencia. Fuera de esa afirmación, la escritura no tiene nada que decir, no puede estar más acá (donde se revelaría como sustentadora de un mensaje consumado al que se le otorga un sentido resuelto como verdad) ni más allá (donde el único habitante de ese espacio exige el cese de toda palabra): está obligada a mantenerse exactamente en ese punto donde alba y ocaso son indistinguibles, todo comienza al borde de su extinción. El texto de escritura es un texto que se clausura

desde el comienzo y que dicta asimismo un estado naciente anunciándose de forma incesante; en esta encrucijada permanece, no inalterable sino en continua inquietud. Por tanto, aspectos como los vistos en *Cambio de piel* y *Didascalias* no constituyen una simple inversión cronológica, señalan más bien la imposibilidad de establecer distinciones en la temporalidad del relato: todo es presente, estado naciente de las palabras e inminencia de su agotamiento, génesis y muerte detectados en un instante mínimo del lenguaje, en la escritura. Maurice Blanchot ha expresado magistralmente esta relación del espacio literario con la muerte, lugar de la literatura nocturno y amenazador que no permite conciliarse ni siquiera con el silencio (rasgo que el autor encuentra en Mallarmé, escritor que en buena medida inicia en la literatura moderna toda esta problemática): «En la noche, el silencio es palabra, y no es reposo, porque la posición falta. Allí reina lo incesante y lo ininterrumpido, no la certeza de la muerte realizada, sino "el eterno tormento de morir"» ²²². La cita señala de forma muy precisa el drama en que el relato subsiste; emergiendo allí donde la narración está a punto de no tener nada que decir, excepto decirse a sí misma, el espacio novelesco queda caracterizado por su extensión inabarcable, ya que sólo le resta proclamar su mera dimensión verbal para a partir de ahí mostrarse exclusivamente detentando el movimiento de los signos y las palabras que en la obra han sido convocados, y tal movimiento no puede solventarse en nada sino en la continuación de su acción, si se tiene en cuenta que el lenguaje está situado en el origen, desarrollo y fin de toda reflexión:

todo es distancia, grieta sin sutura entre el nombrar y aquello que se nombra en medio de un anhelo irreparable de encarnación. En el texto como acción escritural, la novela jamás se resuelve en una síntesis que concilie esta antítesis fundamental sino que no deja de consagrar este ámbito infinito por donde los lenguajes y escrituras circulan sin esconder nada ni poder callarse nunca, ya que si sólo se pretende que el lenguaje se diga a sí mismo nunca tal pretensión puede desvelarse en el silencio. Desde una perspectiva en que, como apunta Elizondo, hasta la realidad es producto de una enfermedad del sueño, el infinito es precisamente, según el mismo autor, el «centro justo de todas las antítesis que conforman el sistema de las ideas» ²²³; en el abismo insondable que se abre entre lo real y las palabras que tratan de atraparlo, un espacio inabarcable, y por ello siempre inconcluso, de juegos verbales sin término queda delimitado: allí es donde medran la poesía y el sueño, nos dice Salvador Elizondo; constituye, de cualquier modo, el lugar que la escritura instala de inmediato en toda novela que bajo sus premisas se despliegue, lugar que únicamente es concebible en un perpetuo hacerse.

Pero es evidente que también estas novelas acaban. Entonces, ¿cómo acaba una obra que está continuamente proclamando su final sin alcanzarlo nunca? La respuesta es simple: la novela de escritura no finaliza, se detiene; no termina su argumento, suspende su argumentación. En mayor o menor medida, esta clase de narraciones consiguen en el término de sus relatos producir el efecto de su suspensión, no de su agotamiento, parálisis del

narrar que adopta formas diversas. Osvaldo Lamborghini es uno de los autores que más y de manera más abierta inciden en este rasgo; muchas de sus obras inscriben esta consideración del final como lugar que no supone un punto fijo sino que prolonga el devenir indetenible de la escritura; así se expresa en *Sebregondi retrocede* cuando el fin de la obra está próximo: «Y escribí, estaría por escribir estas líneas, parándome en el escribir para volver, volver a trinarle a la ventana suciadorada. ¿Pero por qué parar?» (p. 71). Un final de este tipo supone el reconocimiento de la imposibilidad que se da a la hora de hacer de la novela un conjunto cerrado; despedir la obra conlleva borrar toda intención estructuradora y acabar de consagrar esa dimensión del relato, roto por las fisuras del propio discurrir narrativo; ello es lo que emerge de las últimas líneas de *Sebregondi se excede*: «Creo que ya he puesto todos los tropezones de lecturas necesarios, creo que ya es suficiente (pero nunca es suficiente)» (p. 105). Sin embargo, es en algunos fragmentos del relato «Sonia (o el final)» donde Lamborghini más abiertamente enfrenta su escritura con este problema, en el reconocimiento de que escribir es siempre un final que no acaba nunca, un seguir sin inicio ni meta: «Yo soy aquel que ayer no más decía, y esto es lo que digo: porque ya empezamos, porque ya habíamos empezado, cuando empezar era un lamentable "seguirla", después y después y después de la espléndida culminación. La catástrofe de seguir, cuando todos los finales son buenos, cuando siempre se trata --cualquiera sea el final del mejor final, cuando cualquier instante es el final, cuando nada existe salvo el final» (p. 136). La «catástrofe de

seguir» lamborghiniana señala esa línea del devenir de la obra que no viene de ninguna parte y no llega a ningún sitio y que se limita a mantenerse en sus propios juegos, en su estricto plano escritural; este aspecto de la novela es común a todas ellas y ya ha sido insinuado a lo largo de estas páginas cuando tratábamos algunas de sus características. La apertura a diversos desenlaces hipotéticos que se da en *Morirás lejos* es otro buen ejemplo; este desenlace plural consagra definitivamente el cariz conjetural de que la obra hace gala en todo momento. El hecho de que tal tono dudoso domine la novela de Pacheco por completo posa en la lectura la sensación de que las hipótesis resolutorias del argumento pudieran ser inacabables, porque en el relato, como en él mismo se enuncia, «ya todo es posible» (p. 157). En efecto, sólo un mundo de posibilidades queda implantado, y el número no puede ser finito porque no hay nada que sujete la obra: la escritura se mueve exclusivamente a través de combinaciones del lenguaje, en este nivel, ni más acá ni más allá; por lo tanto, la narración no se encuentra nunca supeditada a una biografía, a un proyecto, a un periodo o lugar de la historia; al contrario, son estas premisas las que resultan absorbidas por la vorágine verbal en que esta clase de obras se mantiene: en el lenguaje, allí donde no se salga nunca nada de él, todo es posible, todo es verdad; o lo que es lo mismo, todo, hasta la realidad, es ficticio, especular, conjetural, cuestionable, teatral. Imposible entonces detenerse en un sentido consolidado por la obra si se tiene en cuenta que a este nivel sentido y sinsentido resultan imposibles de discernir. Tan sólo resta el juego gratuito con la

materia narrativa: la hermenéutica intrascendente que *La orquesta de cristal*, por ejemplo, pone sobre su tapete verbal; la fragmentación irrestituible que se percibe al final de *Trizadero*, donde finalmente Tomás Segovia se declara instalado y traspasado por la infinitud a la que la escritura no deja de aludir, sea aquélla la del propio lenguaje o la de la misma vida:

Quando juego con las palabras no tengo límite. Si me detengo es por motivos exteriores o contingentes. Pero basta un par de líneas para que esté claro que el juego prosigue infinitamente (virtualmente, se dirá; pero ¿qué diferencia hay aquí, en un mundo puramente imaginario, entre lo virtual y lo efectivo?).

Sin embargo ¿no es cierto también que si me pongo a hablar de la vida puedo hablar igualmente sin límite? Sí, pero no es lo mismo; puedo hablar *interminablemente*, pero no *infinitamente*. O mejor; puedo decir infinitas cosas, pero no cualquier cosa. (¿Cómo era aquello de «universal» e «indiferente» o qué sé yo? Puta madre, para qué habré tirado el manual de lógica de 22.)

Bueno: son dos infinitos y hay que escoger. Eso es, carajo: no volver a jugar con las palabras. Si juego no *digo* nada y mi infinitud es la del lenguaje en sí mismo. Si *digo* cosas puedo no tener fin pero esa infinitud no es la del lenguaje. La infinitud del puro lenguaje es la infinitud del diablo (pp. 235-236).

Pero son sobre todo las narraciones desasosegadas y decepcionantes de Elizondo las que, subsistiendo en sus interrogaciones infinitas, mejor reflejan este plano novelístico donde origen y fin acaban sumidos en la confusión agobiante de sus argumentos, hasta fundirse en un idéntico espesor narrativo ajeno por completo a la posible distinción entre ambos términos. Tanto *Farabeuf* como *El hipogeo secreto* enuncian desde sus primeras páginas aquello que las fundamenta: la promesa de un placer extremo que colinda y se confunde con la muerte, en el caso de la primera, y la consecución de la propia novela --hacer posible que pueda ser escrita, de que exista--, en el caso de la segunda; pero lo esencial está en que ambas premisas constituyen

al mismo tiempo el punto de partida y la meta de la narración. No hay un avance de la materia argumental, ésta se desenvuelve en el merodeo alrededor de todo lo que insinúa la descorazonadora lejanía de aquello que quiere ser atrapado por su escritura: «Miro a mi alrededor. Parece que fuera la exacta mitad de un desierto y nada, los libros, los accidentes de la luz, los callejones que la escritura va destrazando sobre la blancura del papel; nada tiene un significado tangible de palabras» (*El hipogeo secreto*; p. 38). El mayor logro de ambos trabajos está en la capacidad de Elizondo para no moverse en ningún instante de ese plano hipotético que invade las novelas en su totalidad, perseverando en un combate con el propio relato donde ni se gana ni se pierde, simplemente se actúa (se escribe): «La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando» (*El hipogeo secreto*; p. 45). Mantener esa lucha intacta en su mera ejecución, sin pretender lograr una victoria y aceptando de principio a fin la derrota previa que permite participar en ella, constituye un acto supremo de sinceridad; supone el negarse del escritor a resolver su novela en una coartada que engrandezca su labor, en medio del perenne conflicto entre lenguaje y realidad que la literatura refleja, incluso en el caso de que tal coartada estribe en el reconocimiento de su impotencia a la hora de abordar tal problemática. La lucha con el lenguaje ya no se desarrolla en un esfuerzo máximo que se transforma en derrota expresiva (como tal vez podría desprenderse de los autores analizados en el primer capítulo), supone por el contrario un proceso gratuito que

pretende escribir algo y no acerca de algo; en definitiva escribir que simplemente se está escribiendo ¿qué?; tan sólo escribiendo que se escribe, y así hasta el infinito. La esencia de la novela se encuentra no en la calidad de un alma o las implicaciones de magnos eventos sino en las palabras (porque aquéllas también se limitan a ser hechos verbales); o sea, en las formulaciones contingentes de sus combinaciones, de sus variaciones, del azar que las mueve. Por todo ello, sus novelas finalizan en el momento en que esta combinatoria parece estar a punto de cristalizar, en que la búsqueda establecida se encuentra al borde del hallazgo de su clave. Cuando sus obras acaban, la sensación que dejan es precisamente la de que no han hecho más que empezar: *Farabeuf* se cierra con la misma pregunta que abría el libro; *El hipogeo secreto* termina con una interjección que parece señalar el inicio del primer acontecimiento que verdaderamente ocurrirá en la novela, pero que ya no leeremos; tras la interrogación y la exclamación, en ambas aparecen los puntos suspensivos. En esos tres puntos queda cifrado el último sentido de los relatos, que no es otro que la imposibilidad de consolidar la narración en un sentido. De nuevo, la última imagen es un vacío, un hueco indecible que sin embargo ya no exige un silencio sino que invita a seguir hablando. Las novelas de este tipo, y en Elizondo ello es mucho más evidente, consiguen con sus finales en suspenso subrayar el carácter inefable y la situación intacta de aquello que quieren expresar en último término; al dejar tal lugar en estado de inminencia, los puntos suspensivos constituyen una invitación a que las palabras sigan fluyendo; el

agujero indecible que se ubica en el confín del relato es ahora el espacio inabarcable e inconcluso que los signos eternamente habrán de recorrer. Una forma como ésta de desenlace narrativo supone por último el recurso más perfecto para perfilar la configuración puramente escritural del relato, para dejar su calidad de simple escritura intacta: si todo son hipótesis, conjeturas sin solución, si no hay resquicios para el sentido, sólo queda el tránsito perenne de las palabras, el recorrido verbal sin meta, el simple trabajo que busca producir una obra imposible. Los puntos suspensivos son la llamada a otras escrituras, de Elizondo o de cualquiera, para que continúen la batida de ese terreno que toda la literatura moderna no ha dejado de explorar: *Farabeuf* continuado en *El hipogeo secreto*, o viceversa, éste continuado en *El Mono Gramático*, o viceversa, la obra de Paz en *Terra nostra*; todos prolongando el golpe de dados de Mallarmé, continuación de la senda trazada por *El Quijote*: puntos suspensivos...

Las imágenes eróticas que culminan el relato de *El Mono Gramático* y *Terra nostra* inscriben asimismo en su epílogo la escena de su incumplimiento. Ya se ha estudiado aquí cómo el tratamiento del erotismo en esta época incide a menudo en su calidad significante, que sin embargo alude en todo momento a significados indecibles. Por tanto, cerrar la narración con una experiencia erótica de fusión supone signar el espacio narrativo haciendo que en su final nos topemos con un elemento que nos remite a nuevos ámbitos, aunque no podamos saber cuáles son. El

flujo de emisión no cesa por tanto en ningún instante, no hay reunión de los cuerpos y los signos sino dispersión de las nuevas señales que se emiten desde ellos: nuevos puntos suspensivos... A pesar de que *Terra nostra* concluya con la fusión extrema de dos cuerpos hasta culminar su reunión en uno solo, todo un territorio de inminencia se crea sin resolverse, ahí es donde la obra cesa. Pero es en *El Mono Gramático* donde mejor se vislumbra este aspecto:

Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen,
 aquello (aquella) que está allá, al fin de lo que digo, al fin de esta página y que aparece aquí, al disiparse, al pronunciarse esta frase,
 el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo.
 la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y la lectura (p. 140).

Con este final, Octavio Paz condensa admirablemente en cuatro párrafos todas las líneas narrativas de esta obra peculiar. Cuerpo que es página, abrazo que es escritura: abrazo y escritura que buscan un camino que reconcilie mientras en sus formas de búsqueda van dispersándose simultáneamente nuevas significaciones. En ese movimiento pendular de reconciliación/liberación donde la obra se detiene, es ese vaivén lo único que queda y se extiende más allá de las palabras postreras del relato. El gesto erótico y el gesto escritural acaban por pervivir en su mera persecución de una fusión tan remota como inexpresable. La escritura nunca significa nada porque construye discursos permanentemente expuestos en el puro proceso de significar; encarna ese ir «de ningún lado a ninguna

parte» ²²⁴ que según Paz caracteriza el periodo moderno, o, en otro plano, refleja esa condena a manifestar un sentido en todos sus actos que el hombre soporta: «Todo lo que hacen los hombres, incluso sus crímenes, dice. Estamos condenados a emitir sin cesar sentido. Somos lenguajes» ²²⁵. Si ello es como Paz lo define, callarse, el silencio, es la muerte; subsistir, entonces, ha de apoyarse en una búsqueda de un cariz distinto y confuso, en un combate con el lenguaje donde destrucción y creación actúan de forma unánime: «La poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero, igualmente, palabra en busca de la Palabra» ²²⁶. Si insisto tanto en las citas de Octavio Paz es porque sin duda ha sido el escritor que, en el área hispanoamericana, mejor ha sabido explicar esta experiencia de su límite que la literatura y el arte modernos llevan a cabo; trazado del borde que separa el decir del callar, la palabra del silencio, la vida del lenguaje, y del hombre, de la muerte de ambos. En el análisis que Paz realiza en *Los hijos del limo* sobre la relación entre analogía e ironía en la modernidad, sostiene que si la primera perfila la imagen del universo como una escritura sustentada en un sistema de correspondencias, la ironía demuestra que «cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética --concluye-- termina en aullido o silencio» ²²⁷.

El término aullido se corresponde con más exactitud con este tipo de narrativa; las novelas hacen finalmente patente un grito de impotencia que no resuelve sino remarca la imposibilidad de dar fin a la titánica, por interminable, tarea emprendida. En su confín, un sonido intraducible o un signo indescifrable queda inscrito; el hecho es que de cualquier manera el final de las obras culmina, con ese enigma postrero, un discurso que ha ido articulándose en sus balbuceos, texto que no cesa de preguntarse por él mismo sin dar respuesta alguna, relato que de principio a fin no transmite más que un ruido ininteligible. El ejemplo terminal de este rasgo se encuentra en una novela que se publica por los mismos años en que esta novelística cobra un auge evidente; *Los huecos*, de Carlos Páramo ²²⁸, extrema hasta la ilegibilidad esta problemática. Si en el resto de los trabajos se alude a la absoluta indescifrabilidad del torrente de signos que cerca al escritor, esta novela lleva a cabo la recreación de tal instancia. La obra de Páramo ofrece un producto lingüístico convertido exclusivamente en balbuceo, en chirrido verbal, una narración que parece dictar el murmullo de un idiota o un loco, logrando para sí una entidad de texto asignificativo, afásico, conscientemente autista. En su primera página, una especie de declaración de intenciones, se leen las claves de la novela, este inicio constituye el único reducto narrativo donde una leve lógica vigila el discurso:

las contradicciones son muchas
no hay conclusion principio o final
tampoco historia

niego que afirmo

afirmo negando
 dura el tiempo necesario en leerse
 no mas
 desconozco el sentido de lo escrito se es
 mi tiempo hecho palabra (p. 9).

Desde estos proyectos, el resto de la novela se limita a plasmar tales intenciones, a encarnarse en su propio ritmo dislocado; disuelta toda gramática, simplemente queda el discurrir opaco y enajenado de su avance por los huecos de silencio que el texto implanta. El lenguaje adopta un escorzo forzadísimo, la sintaxis es abandonada. Origen y fin coexisten resueltos en un continuo trabalenguas:

por que decir para callar acallar lo que dice que el otro mera
 circunstancia mera posibilidad el pez
 empezando como se podria decir que es el final que acaba (p. 15).

Y así, el texto no va nunca más allá de su tono berreante, del delirio de un murmullo ilegible; tan sólo subsiste en sus interrogantes perplejas preguntándose por ellas mismas:

presente en el tiempo no lo hay hay que tiempo que presente del que teclea
 delque piensa delque siente del que no sabe callar por que lo desea
 vaciedad a bismo posibilidad repetida interminablemente que se pregunta que
 pregunta pregunta
 antes del silencio despues silencio transito solo medida la medida del
 tiempo que obsesion que compulsion a tie-
 mpo del tiempo en tiempo que tiempos que no seran que no fueron no son
 pregunta que se pregunta respuesta que pregunta (*Ibid.*).

Los huecos alcanza la más extrema radicalización en lo que se refiere a la transformación de la escritura en rumor babélico. La novela culmina una dimensión narrativa que hace de la obra la sucesión de su palabrería mantenida en su perpetuo errar. Con

este ejemplo límite, puede deducirse definitivamente cómo la novela de la escritura se reduce al parloteo acerca de sí misma, referido al trance de su propia fabricación; pero ese instante mínimo por el que discurre se traduce en un espacio inacabable en el que tras el último sonido o signo que se inscriba siempre habrá otro más que es referido por ese último y que al mismo tiempo remitirá a otro y éste a uno nuevo, y así hasta que la obra decida detenerse. Pero en esta decisión no se vislumbrará nunca su final sino el mero cese de su discurso, pues la circulación de los signos por el territorio exclusivamente verbal que la novela implanta no puede cerrarse jamás: la escritura es un perpetuo decirse a sí mismo del lenguaje que permite infinitas formas de realización; la escritura no permite tomar decisiones (discurso transformado en Verdad), tan sólo permite tomar aliento.

Tras este problema, es el mismo ser del lenguaje lo que se pone en juego; la tentativa de desvelarlo se encadena siempre al fracaso consecuente. Pero ante este fracaso, la reacción del escritor es la misma que Sarduy designa al artista barroco en la captación de su objeto, «cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo»; en esta lucha, la perenne alteridad en que se encuentra el ser del lenguaje frente al autor no impide la porfía en tal tarea, haciendo de su escritura un derroche imparable de lenguaje; de este modo, y como señala Sarduy, «la constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto» ²²⁹; por el contrario, es la reiteración de las formas y procedimientos lo

que se despliega como efecto de ese impoder. Si no sabemos lo que dice el lenguaje, sólo podemos preguntarnos por ello; sólo así el novelista podrá esquivar el silencio, engañar a la muerte con las máscaras que teje y desteje.

5.3. LA INTERROGACIÓN RADICAL DE LA ESCRITURA

Ahora ya sabemos que la única certeza se engendra en lo que nos rebasa. Y que el icárico intento de lo imposible es la única seguridad que se puede alcanzar

José Lezama Lima

A estas alturas, puede concluirse que una novela desplegada en el mismo acontecer de su escritura crea un relato que no es otra cosa sino una pregunta por la propia escritura; pregunta que, preguntándose por ella, al mismo tiempo la cuestiona. Pero este cuestionamiento no es una conclusión fraguada a lo largo de la narración y en la que ésta desemboca; la novela como escritura supone un vivir constante de su argumento en esta puesta en cuestión. Este tipo de obra se expresa como discusión perpetua al no atesorar nada que la fije, ningún elemento que la ordene. En primer término, por tanto, la escritura en estas novelas se interroga acerca de sí misma; se pregunta por su razón de ser, por su sentido, consciente en todo momento de que, no obstante, opera sustentada en el sinsentido, al tener la certeza de que no obtendrá jamás respuestas, de que estará condenada para siempre a la reiteración insalvable de su preguntar: «Escribir --dice Paz-- quizá no tiene más justificación que tratar de contestar a esa pregunta que un día nos hicimos y que, hasta no recibir respuesta, no cesa de agujijonearnos» ²³⁰; la afirmación es de 1956, poco a poco, tanto Paz como el resto de estos autores

perciben que esa pregunta del escribir no puede resolverse sino en la pregunta por el propio escribir, y, lo que es más importante, acaban por caer en la cuenta de que tal respuesta resulta inalcanzable, que el agujoneo no cesará nunca, que, en definitiva, escribir es vivir en, por y para esa inquietud.

«Todo se vuelve indescifrable: ésa es la clave» ²³¹, exclama Elizondo, en uno de los ejercicios narrativos de *Camera lucida*, al hablar de las condiciones bajo las que su escritura tiene lugar. Situar en el centro del relato el hueco de un desconocimiento conduce a su descentramiento de principio a fin; por ello, ya no tiene cabida el orden y el sosiego de la narración lineal, el trazado novelesco zigzaguea con sus interrogantes buscando posibilidades de sentido. Si la novela se enfrenta en su raíz a una experiencia de lo inefable, no resulta extraño que haya de detenerse con frecuencia para volverse hacia sí misma y preguntarse por lo que está haciendo: por el alcance y la validez de su labor. Así, el texto novelesco inscrito como escritura es eminentemente digresivo; cesa de narrar para cuestionar lo narrado y acaba por construir una narración apoyada en su constante cuestionamiento, ya que, como afirma Elizondo, «en la digresión no está la esencia, sino la vida de la prosa» ²³². La opinión es muy útil para esta novelística que se desarrolla en Hispanoamérica por estos años; la digresión constituye un principio vital del novelar porque es allí donde se teje el pliegue textual desde el que la obra se cuestiona, va a ser en su terreno donde la escritura novelística expondrá sus interrogantes fundamentales: ¿qué escribo cuando escribo que

escribo sino tan sólo que estoy escribiendo? ¿Adónde lleva toda esta hemorragia de lenguaje? Aunque no se vislumbra una contestación definitiva, sí se logra, con este perenne cuestionamiento, instalar al lenguaje en ese nivel de «desacato sin tregua» que Fuentes, haciendo explícitos los anhelos íntimos de todos ellos, exige para el trabajo artístico: «El lenguaje es libertad o no es; y para mí la libertad es mantener el margen de herejía, mantener el mínimo disentimiento para que nunca se cierren del todo las puertas de las aspiraciones concretas de los hombres concretos» ²³³. Ni siquiera entonces la libertad es formulable ya en un lema que la precise; la libertad es acción, dispersión continua de cualquier verdad consolidada (aun de aquellas que proclamen la liberación otorgándose para sí un sentido definitivo; tal vez sean incluso las más peligrosas), difamación incesante de todo decir en el que se transluzca la actuación de un poder de cualquier signo. La libertad no está ya en las frases que la proclaman sino en la actitud irreverente del escritor al ejecutar esa proclamación; en último término, una novela que parta de estas premisas ha de concluir en la expresión del descrédito de su propio discurso. Todo ello no es más que el horizonte extremo de uno de los aspectos fundamentales de la modernidad en el campo del arte y que Paz define con el nombre de «mito de la crítica»: crítica permanente del arte moderno que culmina en la crítica de la misma crítica; la novela de escritura latinoamericana logra plasmar este círculo incesante en el que al escritor no le queda más remedio que saberse encerrado. Ante tal evidencia, la actitud indócil del autor termina convertida en

puro gesto, al ser consciente de la jaula verbal en la que se encuentra recluido; pero, no obstante, consigue por otro lado aislar una perspectiva desde la que es posible actuar con cierta autonomía e independencia; punto de vista desde el que, más allá de la preocupación por los resultados, es posible hacer de las palabras un verdadero territorio comunal donde el hombre, a través de la duda y la crítica, contemple la posibilidad de obrar en libertad.

Estas novelas pueden definirse entonces como sustentadas en sus interrogantes y articuladas por las digresiones en que aquéllas se manifiestan: la proliferación de estos elementos hace que el relato se limite a subsistir en ese nivel narrativo: ni a las preguntas les sucede su contestación ni las digresiones son capaces de desentrañar los conflictos que la obra va planteando; muy al contrario, los subraya aún más. En su final, las obras colocan el punto debajo del enorme signo de interrogación que sus argumentos han ido garabateando: en el desenlace de *Tres tristes tigres*, Cabrera Infante confiesa la traición irredimible cometida en el relato y cierra éste con un epílogo en el que un lenguaje balbuciente se ofrece como única respuesta; sumido en un «Páramo de espejos» (título del capítulo que cierra la novela), el escriba de *Trizadero* declara: «El texto se ha hecho absolutamente indecible» (p. 232). Del mismo modo, el mensaje postrero de *Lapsus* se manifiesta en la perplejidad de ese «érase. ¿Qué se era?» que introduce el último capítulo y que insiste de forma definitiva en la omnipresencia de ese suelo resbaladizo sobre el

que se sustenta en todo momento el relato; *La orquesta de cristal*, por su parte, se cierra con el testimonio, por parte de Heinrich von Linderhöfer, de la única actuación de la orquesta en la que la ejecución de una obra se consiguió llevar a cabo; pero tal declaración no sólo es negada finalmente a través de las anotaciones que el narrador anónimo inserta en el texto; antes del testimonio de tal personaje, el relato desmiente por completo su valor, al definir a su autor como «un humorista descreído y sombrío que se ocultaba --como si ello fuera posible-- hasta de sus propias palabras, bajo el lenguaje de los demás, del *Se de Heidegger*, hablando, pues, desde ese lugar inexistente: el hábitat habitual del que se refiere a la Nada para nada» (pp. 76-77). Con este cuestionamiento de las palabras de Von Linderhöfer, lo que acaba estampándose es la negación de sí mismo ejecutada por el propio Enrique Lihn, el lugar vacío que se escribe y desde el que se escribe, el desmentido absoluto de la narración engendrado desde el propio relato.

Lo que emerge de todos estos experimentos es la culminación de un proceso que, según el preciso análisis de Barthes, desdobra la literatura en objeto contemplador y contemplado, en objeto y mirada sobre ese objeto; por tal motivo, el repaso, por parte del crítico francés, de los hitos literarios que en Francia han ido configurando esta dimensión de la literatura le permite llegar a una afirmación concluyente, que, aunque referida al área francesa, sirve sin duda para englobar el camino emprendido por la literatura moderna en general: «Todas estas tentativas quizá permitan definir nuestro siglo (quiero decir desde hace cien

años) como el de los: *¿Qué es literatura?* Y, tras señalar el umbral extremo --desde el interior de la literatura misma-- donde esta cuestión se desarrolla, concluye: «La consecuencia de ello es que nuestra literatura, desde hace cien años, es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla (...). Ahora bien, ello define un estatuto propiamente trágico: nuestra sociedad, encerrada por el momento en una especie de *impasse* histórico, sólo permite a su literatura la pregunta que es por excelencia la de Edipo: *¿Quién soy?* Por el mismo movimiento le prohíbe la pregunta dialéctica: *¿Qué hacer?*» ²³⁴. En efecto, y la revelación paradójica de Barthes me parece insuperable, no hay nada que hacer porque lo único que la literatura puede hacer es hacerse continuamente la pregunta por su ser, que es hacer continua y literalmente nada, tan sólo reiterar una interrogante incontestable; y esta circunstancia no hace sino remarcar una y otra vez el umbral de su muerte, ya que la respuesta a ese «¿quién soy?» desembocaría en el cese de toda literatura. Entonces, ¿cuál es el sentido de la literatura?: «El reverso mismo del sentido --contesta el propio Barthes--, es decir, una *pregunta*. ¿Qué es lo que significan las cosas, qué es lo que significa el mundo? Toda literatura es esta pregunta, pero hay que añadir en seguida, porque esto es lo que determina su especialidad: *es esta pregunta menos su respuesta*» ²³⁵.

Así pues, la literatura termina revelándose en una escritura en lucha consigo misma que trata de resurgir obstinadamente de sus incesantes fracasos. Es por ello por lo que una obra como *El Mono Gramático* se convierte en una tentativa de desentrañamiento

de las palabras que ella misma engendra; frases transfiguradas en maleza impenetrable y paisajes transformados en una caligrafía intraducible, todo exhibe en la obra de Paz su trazo opaco. El ritmo analógico que rige el discurso de *El Mono Gramático* marca un compás circular balanceándose entre el ser y el sentido: desde el lugar donde las cosas son y por ello nada significan hasta el sitio en que, al significar, dejan de ser y ni siquiera podemos saber lo que dicen:

Hace un instante, mientras ardía en el brasero solar, la arboleda no parecía ser una realidad ininteligible sino un emblema, una configuración de símbolos. Un criptograma ni más ni menos indescifrable que los enigmas que inscribe el fuego en la pared con las sombras de dos amantes, la maraña de árboles que vio Hanuman en el jardín de Ravana en Lanka y que Valmiki convirtió en un tejido de nombres que leemos ahora como un fragmento del *Ramayana*, el tatuaje de los monzones y los soles en el muro de la terraza de aquel palacete de Galta o la pintura que describe los acoplamientos bestiales y lesbianos de la nayika como una excepción (¿o una analogía?) del amor universal. Trasmutación de las formas y sus cambios y movimientos en signos inmóviles; escritura; disipación de los signos; lectura. Por la escritura abolimos las cosas, las convertimos en sentido; por la lectura, abolimos los signos, apuramos el sentido y, casi inmediatamente, lo disipamos; el sentido vuelve al amasijo primordial (p. 97).

Fuera ya de toda noción de escritura como creación, se adivina de forma definitiva que escribir es, antes que nada, disipar, borrar lo nombrado con el nombré que lo menciona. A partir de esta toma de conciencia, el relato se convierte en un combate que trata de conseguir un lenguaje del que se elimine esa acción demoledora que sustenta, tentativa de llegar al fin del pensamiento y del mismo lenguaje: «No pensar: ver, hacer del lenguaje una transparencia» (p. 99). *El Mono Gramático* avanza en su perpetua interrogación acerca de la capacidad de sus palabras para lograrlo: las palabras del texto afirman, niegan, describen,

comparan y narran siempre en primera y última instancia vueltas hacia sí mismas, preguntándose por lo que están haciendo, por el rumbo que toman a cada momento. La novela acaba convertida en laberinto verbal donde las palabras hacen guiños de luz y sombra, nos prometen y nos niegan la salida; el camino de Galta acaba siendo la escritura que se pregunta si es posible llegar a algún lado y que, trazando un recorrido intermitente de apariciones y desapariciones, de ecos que parecen remitir a otras cosas y que en seguida se acallan, parece proclamar la única verdad del tránsito; todo es cifra, escritura hecha intraducible por la propia tentativa de desentrañarla: «En los vericuetos del camino de Galta aparece y desaparece el *Mono Gramático*: el monograma del Simio perdido entre sus símiles» (p. 107). En medio de este dédalo, el anhelo de transparencia del lenguaje conlleva el juego del texto con su propia muerte, sobrevivir desemboca entonces en la pervivencia del juego, en la insistencia en el propio preguntar del discurso acerca de sí. *El Mono Gramático* es el constante discurrir de los jeroglíficos y criptogramas que los mismos vocablos construyen; claves, en definitiva, desde las que el propio lenguaje se pregunta por su último sentido: es en esta entonación donde la obra pervive.

El fracaso se manifiesta en toda su plenitud; hasta un autor tan poco dado a las confesiones como Severo Sarduy llega a proclamarlo al final de una de sus obras: «Entre sus figuras constantes, a lo largo de los siglos, la retórica ha catalogado la *excusatio propter infirmitatem*, esa confesión de modestia, de incapacidad ante el tema a tratar que debe preceder a todo

discurso. No la utilizo aquí (aunque esta denegación sea una de sus formas): la impertinencia de las páginas que preceden la declaran por mí, de sobra» (*De donde son los cantantes*; p. 153). Este reconocimiento revela un estado de lucidez a la hora de afrontar los interrogantes esenciales del trabajo escritural; sin embargo, la frustración inminente de toda expectativa no hace que el texto rehúse afrontarla; ¿por qué? La derrota de la escritura ante las cuestiones extremas que plantea termina siendo el garante de la vida del lenguaje, y por añadidura de la vida del hombre; en la persecución de lo real, en el primero se insinúa su necesidad de cesar, de agotarse o hacerse transparente, a la hora de darle alcance; en su deseo de fusión con la naturaleza, con todo lo que lo envuelve, el segundo intuye la obligación que tiene de llevar a cabo esa anulación del lenguaje para dejar de significar la realidad y pasar a participar en ella, y, al mismo tiempo, sabe con absoluta certeza que el hombre sin lenguaje sólo es concebible en la muerte. Por tanto, solamente en esa búsqueda insatisfecha es concebible subsistir. Juan Manuel Torres expresa en *Didascalias* esta doble inquietud: «Esto es el fracaso. El saber de antemano que no se está diciendo nada importante. Y la necesidad de escribir, quizá como única posibilidad de salvar el rostro, de ser por fin alguien» (p. 106); la afirmación no deja de ser paradójica si se tiene en cuenta que la salvación del rostro y de la identidad se logra en la permanencia allí donde se está en continuo trance de perder ambos, porque, como se ha visto, no sólo el sujeto de la escritura es un hueco por donde el lenguaje fluye, un resorte que utilizan las palabras para

desplegarse, sino que asimismo éstas surgen al borde de su extinción. No resulta extraño que los tintes sombríos de esta encerrona provoquen en el autor de *Didascalias* la súplica de «¡algo que rompa este encierro! ¡Algo que rompa esta desesperación!» (p. 107).

Al ceñir todo su discurso a la reiteración de sus interrogantes, la novela desplegada en el instante de su producción vive su conflicto de manera absolutamente literal. Situado el relato en el punto justo, ni más acá ni más allá, donde ni puede ofrecer una historia ni puede desvelar una respuesta definitiva a sus incertidumbres, debe sobrevivir en la enunciación constante de éstas. Las conjeturas y vacilaciones circulan intactas por todo lo largo del discurso, ni se rehúyen ni resultan superadas por posibles respuestas, sino que permanecen en la entonación sin pausa de su interrogar; toda novela de este tipo es «literalmente» la escritura de su pregunta, ni más ni menos: «¿El arte?, ¿a quién refleja el arte?, ¿y el arte que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente?» (*El hipogeo secreto*, p. 74). Si una obra plantea su problemática esencial en estos términos, sólo podrá desarrollarse, como lo hace Elizondo en sus dos novelas, en la machacona exposición de las versiones a las que tal cuestión puede dar lugar: todas diferentes pero todas diciendo literalmente lo mismo. En *El hipogeo secreto*, todo lo que se dice refiere a ese mismo decir, por lo que la obra no dice algo, tan sólo dice: ¿qué dice?; simplemente la repetición constante de esa

pregunta. Lo mismo sucede en *Farabeuf*; en la novela, un instante se congela, invocado por un garabato trazado sobre un vidrio, y en ese momento todos los seres de la obra quedan «fijos en mitad de un gesto inconcluso» (p. 75). La vida se detiene y para que vuelva a discurrir el grafo ha de ser descifrado; para lograrlo, «todo, absolutamente todo, puede tener una importancia capital. Es preciso recordarlo todo, ahora, aquí» (p. 57). La narración de *Farabeuf* es ese intento de reconstrucción del instante; tentativa de ejecución literal, que no omita detalle alguno, constituye la prolongación de ese «¿recuerdas?» que abre la obra y la progresiva toma de conciencia en cuanto a la posibilidad de responderlo: «¿Recuerdas? Desde aquel día no sabemos cuál es el sueño, no sabemos cuál es la imagen del espejo y sólo hay una realidad: la de esa pregunta que constantemente nos hacemos y que nunca nadie ni nada ha de contestarnos» (p. 85). El relato queda retenido entre esos dos signos de interrogación, en medio de las dos preguntas idénticas que abren y cierran la novela y cuya clave está asimismo inscrita en un garabato indescifrable. La novela como presentación exclusiva de una escritura está en la obligación de ser literal porque sabe que los enigmas que plantea son insolubles; por lo tanto, ha de limitarse estrictamente a su mera exposición, por supuesto, en forma interrogativa; ya no trata de lo que está velado tras los signos sino que debe limitarse a trazar esos signos que aluden a ese espacio innombrable. Del mismo modo, toda interpretación debe dejar intacto tal desenlace, como así lo hace Sarduy al hablar de esta obra de Elizondo:

¿Qué dio lugar al grafo, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?; ésa es la pregunta de *Farabeuf* (...).

De un lado y otro del signo, esas búsquedas (...) demuestran que, a pesar de sus resistencias, el hombre se adentra en el plano de la literalidad que hasta ahora se había vedado, formulando esa pregunta sobre su propio ser, sobre su *humanidad* que es ante todo la del ser de su escritura ²³⁶.

El ser del hombre y el ser de su escritura aparecen así implicados en el mismo juego, ya que a este nivel son ahora indiscernibles; y el juego puesto en marcha concierne a sus respectivos acabamientos. Las cuestiones que se plantea la narrativa hispanoamericana en esta época, como las del pensamiento en general y de cualquier latitud por estos mismos años, conducen a la disolución del hombre en el lenguaje, hecho sobre el que la escritura, como utilización de éste en su fase terminal, se muestra capaz de testificar. Las preguntas que el pensar de este periodo proclama parecen dejar definitivamente al hombre fuera de su discusión: «¿Con qué (palabras) se piensa a sí mismo el pensamiento?» ²³⁷; se plantea Elizondo, y ahí ya no participa el hombre, es una pregunta por el lenguaje (que es el pensamiento) utilizado por el pensamiento (que no es más que lenguaje) para pensarse (escribirse) a sí mismo. En este conflicto ya no pintamos nada, es la propia escritura la que acaba por exponerlo; ésta es la interrogación radical de la escritura; radical porque está en la raíz y en el confín de su actuación, pero no en una raíz escondida bajo tierra ni en un confín alejado en la distancia: es una interrogación que está de principio a fin inmediatamente ahí, en primera línea, topándonos con ella nada más enfrentarnos al texto. Ante esta interrogante,

el propio Elizondo concluye que «el lenguaje sólo puede expresar la imposibilidad de expresar»; por lo tanto, «todo lo que expresa lo imposible es la tentativa de ser un lenguaje» 238.

En mi opinión, este problema demuestra una cierta audacia del pensamiento de este periodo, ya que él mismo se encarga de exhibir unos conflictos ante los que sabe que tendrá que agachar la cabeza, aunque no por ello dejar de plantearlos. En medio de este cercado, una parte de la literatura latinoamericana, haciendo de su propia escritura su argumento único, subraya hasta el agobio las claves inefables que la sustentan, y cuando llega el momento de encararlas definitivamente, sus palabras cesan: «¿Qué dios, decía Valéry, osaría tomar por lema: *Defraudo?* La literatura es este dios --responde Barthes--; quizá algún día sea posible describir toda la literatura como el arte de la decepción. La historia de la literatura ya no volverá a ser la historia de las respuestas contradictorias aportadas por los escritores a la pregunta del sentido, sino, muy al contrario, la historia de la pregunta misma» 239.

5.4. LA INTERROGACIÓN SOBRE EL LENGUAJE, EL HOMBRE Y EL MUNDO

La metáfora de mí mismo es mi desposesión en el lenguaje

Jacques Derrida

Poética la voz, anónimo el rostro. Buena señal

José Lezama Lima

«Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el ser (...), cuyo iniciado poema es el hombre»²⁴⁰; señala Paz citando las palabras de Heidegger; la frase refleja muy bien un estado del pensamiento cuyas únicas certidumbres, a la hora de enfrentarse al problema del ser, se plantean en términos de los límites y barreras de su actuación. En medio de ese tránsito perpetuo hacia algo que fije al hombre en su ser, llega un momento en que el hombre, en medio de esa búsqueda incesante de sí mismo, se descubre buscándose en lo Otro. El problema de la «otredad», o «alteridad», es una constante en el pensar de los últimos tiempos. Para Octavio Paz,

la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello. Y también: estoy solo y estoy contigo, en un no sé dónde que es siempre aquí. Contigo y aquí: ¿quién eres tú, quién soy yo, en dónde estamos cuando estamos aquí?

Irreductible, elusiva, indefinible, imprevisible y constantemente presente en nuestras vidas, la *otredad* se confunde con la religión, la poesía, el amor y otras experiencias afines²⁴¹.

Lo fundamental en esta definición de Paz es la aparición de este anhelo de lo otro en las expresiones más vitales de nuestra cultura, por un lado, y su carácter irreductible y elusivo, por otro. Separación y reunión, caída del hombre en la soledad de un mundo extraño y participación en la totalidad, son para el propio Paz los extremos del compás pendular que la otredad marca; tal vaivén pienso que no está muy alejado del movimiento que los relatos de estas novelas trazan a lo largo de sus argumentos. En ellas se perfila sin duda una experiencia poética de la alteridad, una exploración, en lo otro, de las posibilidades de encontrarnos a nosotros mismos. ¿Qué se constituye en lo otro en la novela de escritura? Indudablemente, el lenguaje, ese «gran Otro» que según Sarduy está siempre allí; «el Otro del discurso universal, de todo lo que ha sido dicho en la medida en que es pensable» ²⁴². La posición puntera que adquiere el lenguaje en el pensamiento de la modernidad hace que éste asuma en la literatura el papel de la alteridad que figuras como las de la divinidad o la pareja representan en ciertas experiencias de otro signo; y esto es mucho más patente cuando la obra literaria se convierte en la expresión del simple desarrollo de su escritura. El hombre --o, más concretamente, el escritor-- se muestra, en ella, caído desde siempre y para siempre en los brazos del lenguaje, abdicando en él la pregunta por su ser. El problema viene cuando finalmente percibe que, si todo es lenguaje, éste sólo puede hablar de sí mismo, decirse sin cesar sin llegar a decir nada: «¿Para qué sirve el lenguaje? --se pregunta Elizondo-- He ahí una buena pregunta que sería de enorme valor poder contestar si

prescindiéramos del empleo del lenguaje para hacerlo» ²⁴³. Así, en medio de un torbellino lingüístico en el que jamás puede llegar a ser definido, la figura humana encarna en un «perpetuo llegar a ser», se convierte en «fundamento de una negatividad»; con estas expresiones Paz suma su voz a todas aquellas que proclaman, desde todos los lugares del pensamiento, la disolución del hombre del espacio del saber: Lacan, desde el psicoanálisis, subraya, en el inicio de sus *Escritos*, su condición de referencia insegura; Lévi-Strauss anuncia, en la introducción de su *Antropología estructural*, el hecho de que el papel de ésta haya de ser el cuestionamiento del hombre, del mismo modo que en otra de sus obras, *El pensamiento salvaje*, declara que el objetivo último de las ciencias humanas no está en la constitución del hombre sino en la tentativa de su disolución. No obstante, ha sido Michel Foucault quien con más brillantez ha expuesto este problema, inscribiéndolo en un espacio que va desde el campo de la literatura hasta el de todo el pensar, en el final de *Las palabras y las cosas*:

El que la literatura de nuestros días esté fascinada por el ser del lenguaje esto no es ni el signo de un fin ni la prueba de una radicalización; es un fenómeno que enraíza su necesidad en una configuración muy vasta en la que se dibuja toda la nervadura de nuestro pensamiento y de nuestro saber. Pero si la cuestión de los lenguajes formales hace valer la posibilidad o imposibilidad de estructurar los contenidos positivos, una literatura consagrada al lenguaje hace valer, en su vivacidad empírica, a las formas vivaces de la finitud. Desde el interior del lenguaje probado y recorrido como lenguaje, en el juego de sus posibilidades tensas hasta el extremo, lo que se anuncia es que el hombre está «terminado» y que, al llegar a la cima de toda palabra posible, no llega al corazón de sí mismo, sino al borde de lo que lo limita: en esta región en la que ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en la que la promesa del origen retrocede indefinidamente ²⁴⁴.

Tras la pregunta por su ser, el hombre encuentra no una verdad sino el conflicto de su finitud. La respuesta a la pregunta es el problema, que se resuelve desplazando la cuestión (nos recuerda Foucault en otra de sus obras ²⁴⁵), la literatura moderna consagra definitivamente este desplazamiento inacabable; en él, la narrativa latinoamericana ocupa una posición central en el impulso a esta problemática. La novela de la escritura, por su parte, culmina esa situación de alerta de la literatura de Hispanoamérica ante los enigmas más candentes del saber de los dos últimos siglos que siempre la ha caracterizado. Desde que con Darío y el modernismo entrara de lleno en el territorio incierto de la modernidad, la producción poética y novelística latinoamericana ha sabido en todo momento asumir la dimensión activa y crítica que el nuevo espacio del conocimiento ha exigido ante la realidad enigmática de las cuestiones por él planteadas.

La escritura pone en primer plano la contienda en la que hombre y lenguaje porfían sin que pueda ser contemplada solución alguna. «¿Para qué escribir? ¿Para qué desnudarse si en realidad esto es una mentira, un ir cubriéndose de otras ropas, de otros nombres, de otros recuerdos, un hacer imposible la desnudez, un desvestirse con las notas de una canción triste que tristemente habla de otra tristeza más triste?» (pp. 14-15); se pregunta Juan Manuel Torres al comienzo de *Didascalias*; unas páginas después él mismo responde: «Para salvarse a sí mismo de sí mismo» (p. 39). En esta eterna reflexividad, el sujeto va transfigurándose hasta convertirse en ficción suprema, porque, en el intento humano de

superar los límites que lo definen, el lenguaje supone tanto la llave de la trascendencia como la clave de la distancia en el camino hacia la participación con la alteridad. «El lenguaje es la consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo, significa la distancia entre las cosas y nosotros», afirma Paz en *El Mono Gramático*; «la poesía es (...) el fundamento abismal de la medida» (p. 114), añade inmediatamente. Ante este paisaje, sólo un camino hacia ninguna parte el escritor se ve en la obligación de recorrer, senda descrita genialmente de nuevo en esta misma obra de Paz: «Yo siempre voy adonde estoy, yo nunca llego adonde soy» (p. 85). El mundo, entonces, termina configurando un ámbito poblado exclusivamente de signos; signos que se interrogan unos a otros sin contestarse jamás. En este espacio ya no es posible postular modelos definitivos del mundo ni proclamar imágenes reveladoras de nuestro ser; pensar ya no ofrece respuestas, no consuela ni sosiega y sólo es concebible como una escritura, si por este término se entiende ese continuo interrogatorio mutuo que hombre y lenguaje celebran hasta la extenuación con el objeto de dirimir la condición del espacio que ambos habitan; porque, como afirma Paz a propósito de la novelística de Fuentes, «escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje. Tarea interminable y que el novelista debe recomenzar una y otra vez: para descifrar un jeroglífico se vale de signos (palabras) que no tardan en configurar otro jeroglífico. La crítica destruye la mentira de

las palabras con otras palabras que, apenas pronunciadas, se congelan y se convierten de nuevo en máscaras» 246.

En medio de este panorama y ante la pregunta ¿qué somos?, solamente los vocablos que denoten una búsqueda, un movimiento, una dirección, un recorrido, pueden acercarnos a una tibia intuición acerca de nosotros mismos: somos la apertura a todo lo posible y la condena a no ser nunca más que una posibilidad, la tentativa de ser algo limitada a actuar perennemente dentro de ese mero intento. Sin una sola verdad que nos coarte pero a la que tampoco podamos aferrarnos, nos sentimos liberados y al mismo tiempo reducidos a parodia de nosotros mismos, pues el tránsito hacia el ser detectado en la alteridad simultáneamente nos aleja de nuestro propio ser: el hombre llega a ser definido como el lugar del desconocimiento 247. Ante este nivel extremo de la reflexión sobre el lugar del hombre en el territorio del saber, no puede resultar extraño que por esos años la crítica literaria, a la hora de establecer la realidad más íntima de la literatura, tan sólo encuentre la simple verdad de un impoder que la traspasa de principio a fin; sin embargo, tal condición impotente no está exenta de implicaciones, al encerrar en sí una verdad total y absoluta respecto a la concepción del conocimiento humano que en determinada época cobra gran vigencia. Ha sido de nuevo Roland Barthes quien mejor ha sabido plasmar esta consideración, y sus consiguientes implicaciones, de la literatura:

La literatura se convierte entonces en el signo (y quizás el único signo posible) de esa opacidad histórica en la que vivimos subjetivamente; admirablemente servido por este sistema signifiante deceptivo, que, a mi

entender, constituye la literatura, el escritor puede entonces *a un tiempo* insertar su obra en el mundo, en las preguntas del mundo, pero suspender esta inserción precisamente allí donde las doctrinas, los partidos, los grupos y las culturas le dictan una respuesta. La interrogación de la escritura es entonces, con un único y mismo movimiento, infima (respecto a las necesidades del mundo) y esencial (puesto que esta interrogación es lo que la constituye). Esta interrogación no es: *¿cuál es el sentido del mundo?*, ni quizá tampoco: *¿tiene un sentido el mundo?*, sino sólo: *he aquí el mundo, ¿hay sentido en él?* La literatura es entonces verdad, pero la verdad de la literatura es a la vez esa impotencia para responder a las preguntas que el mundo se hace sobre sus desgracias, y ese poder de formular preguntas reales, preguntas totales, cuya respuesta no se presuponga, de un modo o de otro, en la forma misma de la pregunta: empresa en la que quizá ninguna filosofía haya triunfado, y que entonces pertenecería verdaderamente a la literatura ²⁴⁸.

Al pervivir en un juego estéril que retroalimenta su ineficacia, la novela de la escritura, encarnando a la perfección esa incapacidad postrera que según Barthes caracteriza a todo ejercicio literario, responde definitivamente a esa pregunta que este trabajo se hacía al comienzo de este capítulo, acerca del carácter del juego emprendido a partir de ese «escribo que escribo» expresado por Elizondo y que encierra la clave de toda esta novelística. ¿Juego gratuito o terrible?, nos cuestionábamos allí; orientar todo un trabajo novelístico hacia la mera constatación de la calidad balbuciente de su escritura, y en definitiva de toda expresión humana, parece conducir aparentemente a la primera opción; lo que ocurre es que tal conclusión evidencia al mismo tiempo una dimensión esencial del ser del hombre que apunta a un permanente hacerse y deshacerse de su identidad, a su calidad especular, simuladora, casi ficticia. Toda referencia a este tema que tenga lugar en las obras va a subrayar la sospecha bajo la cual toda posible entidad real del hombre queda colocada, la duda de que quizás también somos el

efecto de una escritura de renglones torcidos: «Habéis hecho una pregunta --se lee en *Farabeuf*--: "¿Es que somos acaso una mentira?", decís. Esta posibilidad os turba, pero es preciso que os avengáis a pertenecer a cualquiera de las partes de un esquema irrealizado» (p. 96); para, a partir de aquí, proyectar un torrente de hipótesis que remarque el carácter eminentemente conjetural de todo acercamiento hacia la siempre más que dudosa identidad de los seres que habitan la novela:

Somos el sueño de otro, ¿Por qué no? O una mentira (...). Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante (...). Somos el pensamiento de un demente (...). Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro (...). Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar (...). Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto (...). Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha (...). Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto... (pp. 96-97).

De nuevo nos topamos con una noción del ser del hombre sólo concebible en el acontecer de su búsqueda; el enigma intraducible que atesora en su raíz funciona ya definitivamente como espacio en blanco. Al percibir esta ausencia en el centro huidizo de todo sujeto, la escritura se instituye como operación barroca que, como todo hecho barroco, funciona en su horror al vacío, con lo que el sujeto es expulsado y sustituido por el fluir de signos de una práctica. El barroco, como señala Sarduy, no admite «la posibilidad de un *yo* generador, de un referente individual, centrado, que se exprese (...), que oriente o detenga la crecida de signos» ²⁴⁹; en esta dimensión es donde se logra para el

barroco «la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual» ²⁵⁰, necesidad proclamada por el propio Sarduy en esos años. Como proceso en el que no hay nada antes ni después de su lenguaje, procedimiento que sólo refleja la realidad de sus filigranas verbales, lo barroco reposa ahora en esta escritura enfrentada a su propia imposibilidad; ante este dilema, se ve en la necesidad de emprender un ejercicio eminentemente destructor que, al llegar al desmoronamiento de las certezas más elementales: el lenguaje, el mundo, el hombre, ha de subsistir en la extensión ilimitada de su acción, en la corriente torrencial de sus signos: «Mimaron ritos hasta la idiotez o el hastio. Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo» (p. 187), leemos al final de *Maitreya*; la novela de la escritura es el traslado al campo de la literatura de esos ritos --ahora en un ámbito textual-- mantenidos hasta el hastío, ya que al final del rito verbal de la escritura no se encuentra la solución de los enigmas sino el cese en la reiteración de idénticas interrogantes.

La ficción escritural resulta inagotable porque parte de un pensamiento que se enfrenta a lo ignoto y, aún más allá, a lo irreconocible. En la introducción de este capítulo se intentó demostrar cómo, a partir ciertamente de una problemática que no dejaba de ser propia, la literatura hispanoamericana entronca con la vanguardia de un pensamiento universal que desde tiempo atrás se viene interrogando acerca de sus propios límites. En el

periodo en que esta novelística tiene lugar, el escritor de Latinoamérica se siente ya inscrito en un espacio común, fuera de toda relación de dependencia respecto a otras áreas geográficas. Se aludía en aquellas páginas al hecho de que la pregunta por su identidad es ya una cuestión que concierne a la escritura, puesto que la identidad americana empezó a forjarse en la imaginación, ensueños y relatos fabulosos de las mentes de Europa. En esta escala del problema puede establecerse de nuevo una relación similar. Lezama Lima afirma que «la imantación de lo desconocido es por el costado americano más inmediata y deseosa. Lo desconocido es casi nuestra única tradición» ²⁵¹; por lo tanto, el conflicto que emana de las experiencias del saber con realidades inefables encuentra en Hispanoamérica un territorio proclive a su despliegue; el problema de la realidad americana no ha dejado de ofrecer, durante el último siglo, tentativas de respuesta que han discurrido por zonas inciertas del pensamiento: mitos y mitologías autóctonas, mestizaje étnico y cultural, tratamiento muy particular de la naturaleza y lo telúrico, visión delirante de la historia; todo ello absorbido finalmente en la búsqueda de una expresión propia, en el anhelo de liberación de un lenguaje. En este punto es donde la literatura adquiere especial relevancia, y mucho más en el caso latinoamericano; así, una literatura que se pregunta por su propia condición coloca de inmediato al lenguaje en el centro de su reflexión; y toda pregunta por el lenguaje acaba manifestando una problemática imposible de delimitar a tal o cual lugar, a esta u otra literatura; es una cuestión en la que la totalidad está implicada

y en la que, según avanza la reflexión, se percibe con mayor nitidez el espacio babélico que habitamos, donde todo termina convertido en «hervor de idiomas, fermentación y efervescencia del líquido verbal, burbujas y gorgoritos que ascienden del fondo de la sopa babélica y estallan al llegar al aire, la multitud y su oleaje, su multieje y su multiola, su multialud, el multisol sobre la soledumbre, la pobredumbre bajo el alasel, el olasel en su solitud, el solalumbre sobre la podrecumbre, la multisola» (*El Mono Gramático*; p. 102). La literatura ya no constituye ahora el intento de ordenar y hacer legible el galimatías lingüístico en que el hombre está inscrito; por el contrario, se contempla a sí misma como el medio para constatar tal hecho: «La palabra --afirma Octavio Paz--, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original --es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo--, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido. La poesía sería una empresa fútil y, al mismo tiempo, monstruosa: ;despoja al hombre de su bien más precioso, el lenguaje, y le da en cambio un sonoro balbuceo ininteligible!» ²⁵²; opiniones como ésta demuestran de una vez por todas el grado de madurez que la reflexión poética hispanoamericana consigue, resolviendo así el conflicto de su expresión no a través del alejamiento de las corrientes de pensamiento de la época, para lograr una dimensión autóctona de su búsqueda, sino insertándose plenamente en ellas y ofreciendo, en algunos casos, con su propia voz experiencias punteras dentro del laberinto universal en que el combate del

hombre con su lenguaje tiene lugar. En mi opinión, ha sido Octavio Paz quien, en sus escasas reflexiones sobre el tema, mejor ha sabido dar cuenta de la necesidad de superar ciertas rigideces a la hora de abordar el problema de «lo americano», sobre todo una vez que queda inscrito definitivamente en el círculo mayor de su expresión; en sus palabras se adivina la idea de que tal cuestión supone una parcela más de la gran incógnita, nunca despejada, que se dirime en el saber de nuestra época: el papel que se le reserva al hombre en el lenguaje para pensar el mundo: «La literatura hispanoamericana no es solamente la expresión de nuestra realidad ni la invención de otra realidad: también es una pregunta por la realidad de esas realidades» ²⁵³. Con lo cual, esta literatura se convierte en emisor de ese balbuceo ininteligible que provocan las cuestiones en ella planteadas, se instala de lleno en la incesante pregunta que el pensamiento se dirige a sí mismo acerca de sus límites; la novela de la escritura, por su parte, culmina esa imagen que Paz otorga a la poesía y al arte latinoamericanos en sus productos más relevantes, un arte no «de certidumbres sino de exploración, no es una poesía que muestra un camino sino que lo busca. Es un arte y una poesía que dibujan el signo que, desde el comienzo del comienzo, han visto los hombres en el cielo: la interrogación. Las manos que trazan ese signo pueden ser latinoamericanas pero su significado es universal» ²⁵⁴. Puede entonces concluirse la futilidad que, a cierto nivel, se desprende de la polémica sobre la identidad americana si se lleva a cabo con criterios restrictivos y excluyentes: aquellos que dividen a los escritores

en cosmopolitas y nativistas. Independientemente de las temáticas elegidas, y las novelas que se han ido comentando suponen un buen ejemplo de ello, la narrativa hispanoamericana llega a plantearse la pregunta suprema que el pensar puede alcanzar a enunciar. ¿Cuál es esa pregunta? Pienso que puede ser expresada de innumerables maneras; sin embargo, quizá la fórmula más concluyente sea la que utiliza Octavio Paz y que vislumbra en el fondo de las operaciones de la antropología de Lévi-Strauss: «¿Cuál es el sentido de la significación?» ²⁵⁵; cuestión idéntica a la que Blas Matamoro adivina cuando, en su intento de delimitar la dimensión epistemológica de la crítica literaria, habla del alcance de algunas ideas freudianas a la hora de establecer el horizonte de toda hermenéutica: «¿Qué significa significar?» ²⁵⁶. En definitiva, la escritura desemboca en la pregunta por el «*meaning of meaning* en que --según Lacan-- encuentra su coartada toda búsqueda» ²⁵⁷. La proliferación de tal pregunta refleja muy a las claras la dimensión adquirida por las reflexiones del pensar de esta época, porque enunciar tal interrogante conduce a aludir a lo indecible, insinuar un pensamiento impensable; vislumbrar ya para siempre la imposibilidad de dar respuestas, o, como Genette afirma para una literatura convertida ya en portavoz privilegiado de todas estas incertidumbres, acatar el posible fin de todo novelar:

Lo que a menudo se interpretó como una aplicación de las teorías behavioristas a la literatura no era quizá sino el efecto de una sensibilidad particularmente aguda para ciertas incompatibilidades del lenguaje. Todas las fluctuaciones de la estructura novelística contemporánea sin duda merecerían ser analizadas desde este punto de vista y, en particular, la tendencia actual, quizás inversa a la precedente (...), a reabsorber el relato en el discurso presente del escritor, en lo

que Michel Foucault llama «el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él». Todo sucede aquí como si la literatura hubiera agotado o desbordado los recursos de su modo representativo y quisiera replegarse sobre el murmullo indefinido de su propio discurso. Quizá la novela, después de la poesía, vaya a salir definitivamente de la edad de la representación. Quizás el relato, en la singularidad negativa que acabamos de reconocerle, es ya para nosotros, como el arte para Hegel, una *cosa del pasado*, que debemos apresurarnos a considerar en su ocaso antes de que haya abandonado completamente nuestro horizonte ²⁵⁸.

No queda entonces sino saber definitivamente que sólo es posible pervivir insistiendo en la pregunta por nosotros mismos, bordear indefinidamente ese umbral del fin, ya que, afirma visionariamente Paz, «al fin de la escritura (...), nos espera otro signo» ²⁵⁹. Ante la pregunta: ¿qué somos?, solamente hay una respuesta: no somos sino en la pregunta ¿qué somos? Ante el enigma del mundo, únicamente nuevos misterios pueden ser revelados, porque «escribir (...) es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo» ²⁶⁰.

La novela como acontecimiento puramente escritural, que en Hispanoamérica se da con cierta frecuencia dentro del panorama literario de los años sesenta y setenta --y en algunos casos más allá--, consagra de forma absoluta una visión de la literatura concebida como conciencia de la duda. Duda del escritor respecto a sí mismo, convencido ya de que su identidad, como la de todo hombre, se oculta en las raíces difuminadas de ese Verbo inicial que lo único que nos dice es que desde el principio ya no hay principio, que estamos para siempre exiliados del origen de nuestro ser. Aun así, la desolación no es la única salida; la desesperanza es asimismo cuestionable porque, aunque el mundo se

revele como escenario de una tragedia absurda, resulta posible celebrar el autorreconocimiento de nuestra condición mortal: «Todo pesimismo es sospechoso dado que la condición del hombre es deplorable. El único pesimismo válido es el de Dios» ²⁶¹, nos dice Elizondo. En último término, también en esa condición permanentemente fragmentada del hombre puede adivinarse la cifra de un camino por donde, aunque poseídos por la pérdida, deambular en libertad: «Los signos, sean los del cielo o los de la ciencia moderna, no dicen nuestro destino. Nada está escrito» ²⁶².

NOTAS AL CAPÍTULO II

1. «Escritura» ya no como acción cuyo producto es la obra sino concepto que provoca la demolición de ciertas actitudes del pensar; es en este plano donde tal término adquiere una importancia fundamental en nuestra época. Respecto al lenguaje, la escritura ya no es una de sus manifestaciones, ahora es él el que se ve traspasado por ella, convirtiéndolo no en un sistema válido para la expresión de sentido sino en el espacio omnipresente donde todas las incertidumbres del conocimiento son convocadas; pensar no es ya la consecución de una verdad sino el devenir de un signo a otro; o sea, escribir. La escritura como forma de pensamiento encuentra, en los inicios de la época moderna, en la literatura su portavoz más privilegiado y adelantado, ya que, como destaca Michel Foucault, «se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar --en contra de los otros discursos-- su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener otro contenido más que decir su propia forma; se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino --particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal--, hacia el propio acto de escribir. En el momento en que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser» (*Las palabras y las cosas*; pp. 293-294).

En lo que se refiere a la literatura producida en Hispanoamérica, es evidente que la idea de escritura está siempre presente en toda novela; sin embargo, se han escogido para su análisis aquellas que manifiestan su exclusiva dimensión escritural de un modo inmediato y explícito, aquellas que logran la imposibilidad de ser pensadas a un nivel diferente al de su propia fabricación y puesta en marcha, plasmando en primer y último término ese devenir incesante de signos como única verdad de sus narraciones; o sea aquellas para las que, siguiendo las palabras de Margo Glantz (*Ensayos de narrativa mexicana*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 1979; p. 18), «la escritura sería para la ficción lo que la naturaleza muerta es a la pintura: la creación de objetos delimitados por su propia esencia y que no se refieren nunca a otra realidad que no sea la suya propia, porque son creaciones interiores de la mente, están asentadas en un espacio relativo a ellas, delimitadas y detenidas por su creación misma y sin posibilidad alguna de salir de sí». Por supuesto, cuando hablo de «la novela de la escritura» lo hago con todas las precauciones, ya que en ningún momento se esconde la intención de englobar un grupo compacto de escritores y bautizar así una entidad del tipo «novela de la tierra» o algo por el estilo a estas obras; soy consciente de que otras problemáticas guardan en sus páginas y desde otras perspectivas pueden ser abordadas; por ello, simplemente pretendo resaltar uno de sus aspectos que de alguna manera las unifica.

2. Esta idea es una de las aportaciones más valiosas que Foucault realiza en *Las palabras y las cosas*: la reflexión acerca del camino inverso que las preguntas por el ser del lenguaje y por el ser del hombre recorren. El paralelismo entre la aparición del primero como problema y la consiguiente desaparición del segundo constituye uno de los ejes esenciales del desarrollo de este trabajo fundamental del pensador francés.

3. Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972; p. 9
4. Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1974; p. 63.
5. Severo Sarduy, *Gestos*, Seix Barral, Barcelona, 1973; pp. 19-23.
6. Carlos Fuentes, ob. cit.; p. 58.
7. Héctor Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Monte Avila, Caracas, 1977; p. 11.
8. Rubén Bareiro Sagüier, «Encuentro de culturas», en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1976; pp. 21-40 (p. 21).
9. Carlos Fuentes, ob. cit.; p. 94.
10. Octavio Paz, *Puertas al campo*; p. 16
11. idem; p. 21.
12. José Lezama Lima, *Las eras imaginarias*, Fundamentos, Madrid, 1971; p. 61.
13. José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Era, México, 1978; p. 136.
14. Libertella, ob. cit.; p. 12.
15. Véase Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, Monte Avila, Caracas, 1977; p. 137.
16. Tal vez sea en este punto donde pueda empezar a vislumbrarse una zona de conciliación en el eterno dilema de la identidad americana y de su relación con otras áreas culturales, sobre todo la europea, conflicto que Noé Jitrik ha expresado de forma certera: «Y bien, ¿por qué esa preocupación generalizada, qué ocurre en la cultura latinoamericana para obligar a considerar explícitamente sus problemas? Por un lado, creo, Latinoamérica vive desde hace algunos años un momento de acceso a la universalidad, lo que obliga a replanteos en todos los planos y niveles; por el otro, hay que tener en cuenta que para los latinoamericanos la universalidad se ubica muy precisamente en la cultura europea; si este telón de fondo existe, la necesidad de igualarse, de separarse, de dejar atrás, de comprender más que lo que la cultura europea comprende, de gozar de un sitio dentro de lo que la cultura occidental, con los resortes que si no producen enteramente justifican por lo menos esta utilización del diálogo que visto desde esta perspectiva canalizaría esa vasta puesta al día» (*Producción literaria y producción social*, Sudamericana, Buenos Aires, 1975; p. 170).
17. Octavio Paz, *El arco y la lira*; p. 34.
18. José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981; p. 201.
19. Salvador Elizondo, *Retrato de Zoe y otras mentiras*, Joaquín Mortiz, México, 1969; p. 27.
20. Jacques Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1986; p. 123.

21. Aunque en la cita siguiente de Derrida aparezca el término «diferancia», elegido por el traductor de la obra para referirse a este concepto, yo he preferido el vocablo original francés, que debe pensarse en relación con la palabra francesa *différence* --de idéntica pronunciación a la del término *différance*-- si pretendemos captar el verdadero valor de «esta discreta intervención gráfica [que] ha sido calculada en el proceso escrito de una interrogación sobre la escritura... diferencia (...) puramente gráfica; se escribe o se lee, pero no se oye» (Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989; p. 40).
22. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*; p. 46.
23. Jacques Derrida, *De la gramatología*; p. 353.
24. Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989; p. 385.
25. Umberto Eco, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972; p. 438.
26. Julia Kristeva, «Cómo hablar con la literatura», en Roland Barthes et al., *El proceso de la escritura*, Caldén, Buenos Aires, 1974; p. 98.
27. Eco, ob. cit.; p. 445.
28. Jacques Lacan, *Escritos*, Siglo XXI, México, 1989; p. 76.
29. Umberto Eco, *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Barcelona, 1965; p. 189.
30. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969; p. 57.
31. Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1986; p. 48.
32. Severo Sarduy, *La simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, FCE, Buenos Aires, 1987; pp. 53-142 (p. 101).
33. Véase José Lezama Lima, *La expresión americana*, Alianza Editorial, Madrid, 1969; pp. 43 y 123.
34. Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*; pp. 167-184 (p. 183).
35. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 48.
36. Octavio Paz, *Corriente alterna*; p. 174.
37. Severo Sarduy, *Nueva inestabilidad*, Vuelta, México, 1987; pp. 50-53.
38. Jacques Lacan, ob. cit.; p. 835.
39. Salvador Elizondo, *Narda o el verano*, Era, México, 1964.
40. Jean Ricardou, «Función crítica», en Redacción de *Tel quel*, *Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971; pp. 263-300 (p. 268).

-
41. Salvador Elizondo, *Camera lucida*, Joaquín Mortiz, México, 1983; pp. 49-50.
42. Octavio Paz, *Corriente alterna*; p. 125.
43. José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1958; p. 407.
44. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*; p. 52.
45. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969; p. 20.
46. Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México, 1983; pp. 109-110.
47. Roland Barthes, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1983; p. 14.
48. Octavio Paz, *El arco y la lira*; p. 185.
49. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*; p. 44.
50. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*; p. 13.
51. Maurice Blanchot, ob. cit.; p. 25.
52. Es con esta idea con la que Derrida arranca en su *De la gramatología*; para el pensador francés, el concepto de escritura acaba por desbordar al de lenguaje y éste aparece ahora «como la apariencia o el disfraz de una escritura primaria» (p. 12). Este estado inaugural del lenguaje que implica la escritura es lo que la convierte en «peligrosa y angustiante. No sabe adónde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro» (*La escritura y la diferencia*; p. 21). Lo que se revela aquí es sin duda la incertidumbre que se apodera del campo del lenguaje y, por añadidura, de todo el saber; en esta puesta en crisis, es el ser del hombre el que acaba finalmente atrapado.
53. Maurice Blanchot, ob. cit.; p. 166.
54. Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967; pp. 84-85.
55. Octavio Paz, *Pasión crítica*; p. 212.
56. Margo Glantz, en *Onda y escritura en México*, Siglo XXI, México, 1971; y Héctor Libertella, en la obra ya citada aquí, son los dos autores a los que me refiero; a pesar de que sus análisis son, en muchos casos, muy precisos, predomina una intención demasiado localista si se tiene en cuenta la dimensión global que un problema como éste adquiere en el pensamiento de la actualidad.
57. Emir Rodríguez Monegal, ob. cit.; p. 57. Para refrendar la absoluta evidencia de esta afirmación puede consultarse el excelente artículo de Emil Volek «*Tres tristes tigres en la jaula verbal; las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de Guillermo Cabrera Infante*», en *Cuatro claves para la modernidad*, Gredos, Madrid, 1984; pp. 154-178.
58. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 1986; p. 240.

-
59. José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*; pp. 130-131.
60. Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, Seix Barral, Barcelona, 1987; p. 9.
61. Héctor Libertella, ob. cit.; p. 60.
62. Octavio Paz, *El Mono Gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1988; p. 11.
63. Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981; p. 105.
64. Severo Sarduy, *Maitreya*, Seix Barral, Barcelona, 1978; p. 19.
65. Jacques Derrida, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975; p. 443.
66. Enrique Lihn, *La orquesta de cristal*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976; pp. 10-11.
67. Maurice Blanchot, ob. cit.; p. 235.
68. Juan Manuel Torres, *Didascalias*, Era, México, 1970; p. 35.
69. Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988; p. 37.
70. Umberto Eco, *La estructura ausente*; p. 291.
71. Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, Joaquín Mortiz, México, 1968.
72. Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1989; p. 104.
73. Héctor Manjarrez, *Lapsus*, Joaquín Mortiz, México, 1971.
74. Noé Jitrik, «Destrucción y formas en las narraciones», en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*; pp. 219-242 (p. 238).
75. Severo Sarduy, *Cobra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986. A lo largo del presente trabajo serán frecuentes las consideraciones acerca de esta novela de Severo Sarduy, que se referirán a aspectos muy diversos de la obra: teatralidad, textualidad, corporalidad, escritura, etcétera. El planteamiento de este estudio hace que estas aproximaciones se encuentren dispersas en diferentes páginas y apartados. Por esta razón, aprovecho la primera cita de esta novela para remitir al artículo de Roberto González Echevarría «Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*» (en *Relecturas; estudios de literatura cubana*, Monte Ávila, Caracas, 1976; pp. 129-152) si se quiere ver un ensayo que, de manera clara y concisa, estudie estos rasgos y manifieste sus interrelaciones en esta obra del escritor cubano.
76. Tomás Segovia, *Trizadero*, FCE, México, 1974.
77. Salvador Elizondo, *Salvador Elizondo*, Empresas Editoriales, México, 1966; pp. 24-25.
78. Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1986; pp. 309-342.

79. Salvador Elizondo, *Farabeuf*, Montesinos, Barcelona, 1981. El análisis de esta novela de Salvador Elizondo aparecerá de forma recurrente a lo largo del presente estudio en un intento de mostrar cómo toda línea argumental queda absorbida por la dimensión escritural de la que el relato hace gala. No obstante, para un análisis más técnico de este aspecto, centrado en los mecanismos internos del texto que rigen el funcionamiento de su escritura, en cuanto a su componente enunciativo y al corpus de sus grafemas textuales, así como en cuanto a las interrelaciones entre escritura y lectura dentro del propio texto, puede consultarse el libro de René Jara *Farabeuf*, Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 1982.
80. Salvador Elizondo, *Salvador Elizondo*; p. 23.
81. Véase, por ejemplo, Jacques Derrida, «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en *La escritura y la diferencia*; pp. 383-401 (pp. 400-401); y «Lingüística y gramatología», en *De la gramatología*; pp. 37-95 (pp. 63-65).
82. Jacques Lacan, ob. cit.; p. 684.
83. Octavio Paz, *Corriente alterna*; p. 24.
84. José Lezama Lima, *La expresión americana*; p. 9.
85. José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*; pp. 70-71.
86. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*; p. 15.
87. Jean-Louis Baudry, «Escritura, ficción, ideología», en Redacción de *Tel quel*, ob. cit.; pp. 153-176 (pp. 162-163).
88. Osvaldo Lamborghini, «La mañana», en *Novelas y cuentos*; pp. 125-134 (p. 134).
89. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1988; p. 9. En ningún momento pienso que haya que entender esta oralidad de la novela de Cabrera Infante en oposición a la idea de escritura. La atención puesta en la voz habanera no supone en absoluto un tratamiento pintoresco del habla cubana; al contrario, los juegos verbales se despliegan por la superficie de la página para mostrar así la maleabilidad de todo lenguaje; es en esa superficie donde todo componente narrativo es convocado, donde las palabras encuentran su campo de juego. Dice a este respecto el propio autor: «Concibo la literatura en función de la página, inclusive muchas veces no percibo exactamente el designio de una página, su designado diseño, hasta que no está pasada a limpio. Inclusive, aun pasada en limpio esa página, no me doy cuenta del juego de sus componentes hasta que esa página está impresa, cuando aparentemente es ya demasiado tarde» [Rita Guibert, «Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*», en Julián Ríos (ed.), *Guillermo Cabrera Infante*, Fundamentos, Madrid, 1974; pp. 19-46 (p. 21)]
90. Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*; p. 82.
91. Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1985; p. 657.
92. Angel Gabilondo, «El final de la escritura y el final de la modernidad», en *ER*, separata del número 4, Sevilla, mayo, 1987; pp. 141-163 (pp. 148-149). La cita es de Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Sendas perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1979; pp. 13-67 (p. 39).

-
93. Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*; p. 110.
94. Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974; p. 74.
95. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el barroco*; pp. 225-317 (p. 280).
96. Severo Sarduy, *La simulación*; pp. 121-122.
97. Roland Barthes, prólogo a Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, Seix Barral, Barcelona, 1980; p. 5.
98. Severo Sarduy, *La simulación*; p. 92.
99. *El País*, Madrid, 21-8-1990; p. 33.
100. Roger Caillois, *El mito y el hombre*, Sur, Buenos Aires, 1939; p. 107.
101. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*; p. 238.
102. Véase Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1988; p. 90.
103. Roland Barthes, *Ensayos críticos*; p. 317.
104. Roland Barthes, *El placer del texto*; p. 126.
105. Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1981; p. 47.
106. Salvador Elizondo, *Retrato de Zoe y otras mentiras*; pp. 127-128.
107. Salvador Elizondo, *Camera lucida*; p. 73.
108. *idem*; pp. 138-139.
109. Emir Rodríguez Monegal; *ob. cit.*; pp. 278-279.
110. Para un análisis de la teatralidad en Severo Sarduy, puede consultarse también el libro de Gustavo Guerrero *La estrategia neobarroca*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987; en concreto, el capítulo I, «El espacio». En éste, Guerrero perfila la caracterización teatral de las novelas de Sarduy, insistiendo en lo que este aspecto tiene de derivación de la literatura barroca, del tópico del *theatrum mundi*.
111. Héctor Libertella, *ob. cit.*; p. 83. Es sobre todo en la primera parte de *Cobra* donde mejor se refleja toda esta caracterización del relato; por ello, las citas y mis comentarios se refieren a los acontecimientos que giran alrededor del Teatro Lírico de Muffecas.
112. Héctor Libertella, *ob. cit.*; p. 79.
113. Roger Caillois, *Medusa y Cía.*, Seix Barral, Barcelona, 1962; pp. 131-132.
114. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Sigüeme, Salamanca, 1988; pp. 557-558.
115. *idem*; p. 563.

-
116. Salvador Elizondo, *Retrato de Zoe y otras mentiras*; pp. 88-89.
117. Margo Glantz, ob. cit.; p. 37.
118. José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, México, 1983; pp. 71-72.
119. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*; pp. 53-54.
120. idem; p. 89.
121. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1986; pp. 103-104.
122. Salvador Elizondo, *El grafógrafo*; pp. 60-61.
123. Octavio Paz, *Pasión crítica*; p. 233.
124. Julia Kristeva, ob. cit.; p. 236.
125. Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*; p. 118.
126. Aurea M. Sotomayor, en «La escritura como palíndromo y cópula», en *Revista Iberoamericana*, 112-113 (1980); pp. 499-513 (p. 507), expresa una conclusión muy sugestiva respecto a este rasgo de *El hipogeo secreto*: «De ahí que, sin ambages, pueda afirmarse que todo el texto es un desperdicio, todo su paréntesis entre estos dos polos simulados una tomadura de pelo de la cual el lector debe percatarse porque sólo así llega al centro de la caja china que somos nosotros mismos»
127. Roland Barthes, *Ensayos críticos*; p. 194.
128. Héctor Libertella, ob. cit.; p. 27.
129. Severo Sarduy, *Barroco*; p. 83.
130. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*; pp. 280-281.
131. Margo Glantz; ob. cit.; p. 31.
132. Octavio Paz, *El arco y la lira*; p. 19.
133. Aunque las obras que se han ido estudiando en este trabajo conforman una tendencia novelística que tiene su momento álgido en los años sesenta y setenta, periodo en que este problema de la «escritura» domina buena parte del panorama del pensamiento, en 1947, un autor llamado Alberto Vinasco publica por primera vez una novela que responde al título de *Sin embargo Juan vivía* (Sudamericana, Buenos Aires, 1967); relato donde se alcanzan niveles mucho más radicales de problemas destacados hasta aquí, como son el del tono especular y conjetural de la narración y la resolución del argumento dejándolo en un estado de inminencia. Podría afirmarse incluso que no es solamente el desenlace el que queda en tal estado, es toda la trama, de principio a fin, la que permanece de ese modo. *Sin embargo Juan vivía* está escrita en futuro, los acontecimientos constituyen una posibilidad, no aparece en ningún momento un mundo factual, sino que se limita a su dimensión potencial desde la primera palabra: «El cadáver --en verdad-- será encontrado una mañana a eso de las nueve» (p. 21). Además, lo que empieza construyendo un efecto de novela no ocurrida, de inmediato añade una condición de obra no escrita todavía pero cuya escritura se desenvuelve paralelamente, en ese futuro

omnipresente, a los eventos aún no acaecidos: «Cuando llegues (a las diez menos cuarto) te encontrarás con la muerte de tu hermana, con varios policías y las primeras páginas de la novela» (p. 22). Así, el conflicto escritural acaba por absorber el drama de los acontecimientos; una escritura no escrita que da cuenta de unos hechos no ocurridos. Porque al final se percibe que «todo aquel cúmulo de combinaciones, cálculos y angustias entrevistas, jamás encauzarían en la realidad, porque apenas tocaran la superficie se desmenuzarían, se desvirtuarían para siempre» (pp. 119-120). La novela llega a su fin con una moraleja explícita y muy reveladora: «No creas nunca que algo pueda ser, o darse, o suceder, ni que remotamente pueda llevarse a cabo» (p. 120). Es esta imposibilidad la que Vanasco consigue inscribir de forma absoluta en el relato, al lograr construir un argumento en que ni los hechos ni su expresión parecen nunca poder tener lugar; el umbral de un sentido se niega definitivamente desde el principio, el espacio de la escritura da la impresión de que jamás es alcanzado.

134. R. M. Albérès, *Metamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris, 1967; p. 10. Citado por Margo Glantz, ob. cit.; p. 31.

135. Así la define Umberto Eco: «La poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que requieren una particular participación autónoma del gozador, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una esencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece como un campo de probabilidad, una "ambigüedad" de situación, capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas.» (*Obra abierta, Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*; p. 87)

136. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*; p. 266.

137. *idem*; p. 267.

138. Jean-Louis Baudry, «Freud y la creación literaria», en Redacción de *Tel quel*, ob. cit.; pp. 177-206 (p. 177).

139. Jean-Louis Baudry, «Escritura, ficción, ideología»; p. 165.

140. Michel Foucault, «Distancia, aspecto, origen», en Redacción de *Tel quel*, ob. cit.; pp. 13-28 (p. 19).

141. Julia Kristeva, art. cit.; pp. 78-79.

142. Roland Barthes, *Ensayos críticos*; p. 169.

143. Héctor Libertella, ob. cit.; p. 18.

144. Tzvetan Todorov, ob. cit.; pp. 234-235.

145. Un análisis mucho más exhaustivo de esta cuestión puede verse en Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63 année, Juillet-Septembre, 1969, Tomo 62-63, 1968-1969; pp. 73-104.

146. Julia Kristeva, ob. cit.; p. 152.

147. José Guilherme Merquior, «Situación del escritor», en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*; pp. 372-388 (p. 380).

-
148. Jacques Lacan, ob. cit.; p. 292.
149. Paul Ricoeur, «La vida: un relato en busca de narrador», en *Educación y política, (De la historia personal a la Comunidad de Libertades)*, Docencia, Buenos Aires, 1984; pp. 45-58 (p. 58).
150. Artículo recogido en *¿Qué es filosofía?*, Bitácora, Madrid, 1980; pp. 95-120.
151. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*; p. 44.
152. Octavio Paz, *El arco y la lira*; p. 112.
153. José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*; p. 47.
154. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*; p. 10.
155. Esta diferenciación entre enunciado y enunciación es frecuente en la teoría literaria; puede encontrarse, por ejemplo, en Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», en Roland Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972; pp. 155-192; donde precisamente el autor resalta el caso extremo «en el que el tiempo de la enunciación es la única temporalidad presente en el relato: sería un relato enteramente vuelto sobre sí mismo, el relato de una narración» (p. 177); o sea, un relato plasmado en su escritura.
156. Emir Rodríguez Monegal, ob. cit.; p. 126.
157. Julia Kristeva, art. cit.; p. 94.
158. Roland Barthes, *Mitologías*; p. 181.
159. Emir Rodríguez Monegal, ob. cit.; p. 274.
160. Severo Sarduy, *La simulación*; p. 84.
161. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*; p. 20.
162. Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988; p. 40.
163. Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Era, México, 1976; p. 125.
164. José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*; p. 158.
165. Severo Sarduy, *Barraco*; p. 101.
166. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*; p. 131.
167. ídem; p. 138.
168. Afirma el propio Elizondo respecto a *Farabeuf*: «El expediente novelístico propiamente es el empleo del cuerpo como personaje central de la novela. Pero no todo el cuerpo; sólo esa zona en la que las sensaciones dan cuenta de la existencia del mundo. El escenario de *Farabeuf* es la epidermis del cuerpo. Todo lo que pasa allí, pasa

en un nivel sensible.» (Margo Glantz, «Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe», en *Ensayos de literatura mexicana*; pp. 27-33 --p. 28--).

169. Salvador Elizondo, *Camera lucida*; p. 87.

170. Salvador Elizondo, *El grafógrafo*; p. 67.

171. Véase Georges Bataille, ob. cit.; pp. 362-363 y 375-378. Así, en la última página del libro, leemos: «¿Qué seríamos sin el lenguaje? Ha hecho de nosotros lo que somos. Sólo él revela, en el límite, el momento soberano en el que ya no tiene lugar. Pero, al fin, el que habla reconoce su impotencia» (p. 378).

172. Roland Barthes, *El placer del texto*; p. 16.

173. Michel Foucault, «El deseo y la representación», en *Las palabras y las cosas*; pp. 206-209.

174. Roland Barthes, *Ensayos críticos*; p. 15.

175. Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*; p. 147.

176. Octavio Paz, *El arco y la lira*; p. 136.

177. Tzvetan Todorov, ob. cit.; pp. 135-136.

178. idem; p. 137.

179. Severo Sarduy, *Barroco*; p. 99.

180. Roland Barthes, *El placer del texto*; p. 12.

181. idem; p. 19.

182. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*; p. 233.

183. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*; p. 141.

184. El cuestionamiento de estas rigideces teóricas del formalismo es prácticamente contemporáneo a los inicios y el momento de máxima pujanza de esta corriente. Mijail Bajtin advierte ya en 1924 sobre sus defectos y excesos teóricos en «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989; pp. 13-75.

185. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*; p. 26.

186. Severo Sarduy, *La simulación*; p. 88.

187. Salvador Elizondo, *Contextos*; Secretaría de Educación Pública, México, 1973.

188. Salvador Elizondo, «Pornografía y legalidad», en *Contextos*; pp. 74-77 (p. 77).

189. En el análisis de las relaciones entre erotismo y escritura me he ceñido, en el caso de Elizondo, a *Farabeuf*; para ver aspectos similares referidos a su otra novela,

El hipogeo secreto, puede consultarse el artículo de Aurea M. Sotomayor, «*El hipogeo secreto: la escritura como palíndromo y cópula*»; sobre todo las páginas 505-510.

190. Roland Barthes, *El placer del texto*; p. 31.

191. Georges Bataille; ob. cit.; p. 25.

192. idem; p. 29.

193. Octavio Paz, «El más allá erótico», en *Los signos en rotación y otros ensayos*; pp. 183-205 (p. 183).

194. idem; p. 189.

195. *Ibid.*.

196. Analogías todas ellas a las que se alude ya en las dos primeras páginas de la novela y que laten durante todo el argumento.

197. Sí, falta Socorro entre los trazos del signo; sin embargo, pienso que la sinonimia entre Auxilio y Socorro va mucho más allá de sus nombres, por lo que en cierta manera ella también se encuentra ahí.

198. Este acontecimiento de *De donde son los cantantes* es destacado en términos similares por Adriana Méndez Ródenas, *Severo Sarduy, el neobarroco de la transgresión*, UNAM, México, 1983; pp. 112-114. La idea de los cuerpos que configuran el signo yoruba es retomada por la misma autora en «Erotismo, cultura y sujeto en *De donde son los cantantes*», *Revista Iberoamericana*, 102-103 (1978); pp. 45-63, para destacar cómo en esta obra de Sarduy el texto «forma un sistema de escritura "somática": cuerpo/texto creado por el deseo verbal, que motiva el deseo de los cuerpos inscritos en el mismo lenguaje» (p. 47). Otras consideraciones sobre esta dimensión del cuerpo como productor de una escritura en las novelas de Severo Sarduy pueden verse en Alicia Rivero Potter, «Algunas metáforas somáticas --erótico-escrpturales-- en *De donde son los cantantes y Cobra*», *Revista Iberoamericana*, 123-124 (1983); pp. 497-507.

199. Octavio Paz, *El signo y el garabato*; p. 30.

200. Georges Bataille, ob. cit.; p. 31.

201. idem; p. 147.

202. idem; p. 185.

203. Roland Barthes, *El placer del texto*; p. 52.

204. Jacques Lacan, ob. cit.; p. 475. Octavio Paz se expresa en los mismos términos cuando en *Corriente alterna* afirma: «Desde que nacemos, ingresamos al mundo de los símbolos; apenas nos bautizan, somos un símbolo frente a otros símbolos, una palabra en relación a las otras» (p. 69).

205. Roland Barthes, «Drama, poema, novela», en Redacción de *Tel quel*, ob. cit.; pp. 29-47 (p. 42).

206. Jean-Louis Baudry, «Escritura, ficción, ideología»; p. 160.

207. Octavio Paz, *In/mediaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1979; p. 116.
208. Mijaíl Bajtin, «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*; pp. 77-236 (p. 235).
209. Mijaíl Bajtin, «De la prehistoria de la palabra novelesca», en *Teoría y estética de la novela*; pp. 411-448 (p. 420).
210. Héctor Libertella, ob. cit.; pp. 58-59.
211. Tanto *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, como las novelas de Sarduy que se vienen analizando se caracterizan asimismo por este juego con la intertextualidad manifestado de manera explícita. Si dejo a un lado la descripción de tal aspecto en estas obras es porque considero que poco podría añadirse a lo expresado por Emir Rodríguez Monegal en «Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*» (*Narradores de esta América*, Alfa, Buenos Aires, 1974; pp. 331-364) y «Sarduy: las metamorfosis del éxito» (ídem; pp. 421-445). En ambos artículos el crítico detecta con especial agudeza las relaciones textuales que a todos los niveles en *Tres tristes tigres* y en *Cobra* se producen: tanto con otras obras y autores como dentro de los propios textos. Respecto al componente intertextual de la narrativa de Sarduy, puede consultarse también el último capítulo de la obra de Gustavo Guerrero *La estrategia neobarroca*, «Transtextualidad»; pp. 161-195.
212. En «*Conjunciones y disyunciones: para una sintaxis de las culturas*» (*Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Taurus, Madrid, 1991; pp. 138-148), Teodosio Fernández realiza un muy sugerente análisis de los esfuerzos de Octavio Paz para desentrañar los términos por los que se rigen cierto tipo de sociedades y culturas. Para el autor mexicano, según Teodosio Fernández, éstas se articulan a través de signos ocultos que operan binaria y opositivamente; con ellos, Octavio Paz intenta construir lo que el crítico llama una «sintaxis simbolizante» cuyo fin último estaría determinado por la construcción de una «sintaxis universal de las culturas»; es evidentemente en *Conjunciones y disyunciones* donde esta inquietud se manifiesta en mayor medida. Junto a la experiencia erótica, tal vez sea este anhelo la otra experiencia de fusión que este tipo de literatura y de pensamiento manifiesta; al hacer de la realidad un conglomerado de signos funcionando en sus interrelaciones, la escritura, y algunas de las obras que se han ido estudiando lo reflejan claramente, muestra una posibilidad de comunicación entre los hombres al convertir sus aspectos distintivos en manifestaciones diversas de signos de características próximas. Además de en *Terra nostra*, donde ello es muy patente, en *El Mono Gramático* puede verse asimismo cómo manifestaciones de culturas muy diferentes le sirven a Paz para encontrar aspectos comunes a la hora de tratar el problema universal del sentido secreto que tutela a todo aquello que nos rodea. La experiencia más original la encontramos en Severo Sarduy; en su obra, la intercomunicación entre culturas queda atrapada en la perspectiva barroca que este escritor aplica a todo conflicto desarrollado en sus novelas. Con Sarduy se produce la irrisión respecto a este tema; el diálogo entre el mundo oriental y occidental se transforma en mezcla abigarrada, en sintaxis abrupta. Seguramente es en la segunda parte de *Cobra* y en *Maitreya* donde mejor queda reflejado el tratamiento burlón e irreverente que el escritor cubano lleva a cabo; ceremonias budistas ejecutadas en antros suburbiales, búsqueda y adoctrinamiento del Buda futuro con métodos burocráticos, enseñanzas del dios planificadas con criterios mercadotécnicos... Salvador Elizondo, en *Farabeuf*, también incorpora al relato elementos de la cultura oriental, en este caso la china, como son el método *Leng Tch'é* de tortura y el método adivinatorio por hexagramas del *I Ching*, además por supuesto de la influencia, reconocida por él mismo, de la escritura china en sus reflexiones sobre la escritura.

Independientemente de las formas de aproximación, lo que queda claro es que todos estos autores ven, en esa concepción simbólica del mundo que encierra la escritura, la posibilidad de establecer un modo de aproximación al tejido de la realidad que, reconociendo las disyunciones que en todo momento se manifiestan, haga de éstas la diferente expresión de las conjunciones que las diferentes áreas culturales posean en cuanto a su tentativa de exploración del hombre, del mundo; en definitiva, de todo territorio ignoto de lo real.

213. Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*; p. 96.

214. Teodosio Fernández, «Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje», en *Carlos Fuentes, Premio «Miguel de Cervantes» 1987*, Anthropos, Barcelona, 1988; pp. 103-124 (p. 122).

215. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*; p. 281.

216. Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco»; p. 180.

217. Pienso que tal recurso es común a todas estas obras. El argumento de estas novelas se desarrolla dentro de paisajes que podrían denominarse «culturales», por oposición a «naturales»; o sea, escenarios que detentan ya un sentido, que son signos de algo susceptible de ser reescrito; la *Belle Epoque* de *La orquesta de cristal*; los hitos históricos que retoma *Terra nostra*; el viaje a Vietnam que realiza uno de los protagonistas de *Lapsus*; la Galta mitológico-religiosa de *El Mono Gramático*, así como las obras artísticas que son reinterpretadas; el *Ulises* de Torres, y, sobre todo, la artificialidad de los decorados de Sarduy, donde sutilmente todo objeto se muestra como signo de época donde lo arcano y lo actual se confunden; *pop* y *art nouveau* confundidos con ornamentos y esplendores de las religiones orientales; el cabaret y los «antros» con los santuarios budistas; todo mezclado en una ceremonia de lo *kitsch*, signo asimismo de cierta tendencia de la modernidad.

218. Octavio Paz, *El signo y el garabato*; pp. 200-206 (p. 202).

219. *idem*; p. 206.

220. Otra obra que plantea una problemática similar es *El garabato* (Joaquín Mortiz, México, 1967), de Vicente Leñero; en ella aparecen tres novelas de igual título: la propia obra, un manuscrito de igual título, que recibe el mismo Leñero y, dentro de ella, un manuscrito que un joven escritor entrega al protagonista de la anterior. A partir de la aparición de esta última, la obra se despliega a través de la lectura que Moreno, el protagonista del manuscrito entregado a Leñero, realiza del trabajo del joven. Sin embargo, la lectura no se consuma, nunca llegamos a saber el desenlace, sólo sabemos que el escritor novel considera totalmente errónea la lectura de Moreno. La novela queda finalmente reducida al testimonio de un error, sin trazar el dibujo completo de los tres «garabatos». La obra se constituye como un corpus textual asignificante, garabato de niveles narrativos, confuso, incompleto, ininteligible en definitiva como el que aparece en la página 125, sólo el trazado insignificante de su configuración se acaba por reflejar.

221. Una afirmación de este tipo en ningún momento se limita a expresar la mera tendencia lúdica e intrascendente de una forma de novelar. Esta conclusión atañe, y así se percibe, al saber en general. Por estas mismas fechas, en las reflexiones que Foucault realiza en su *Theatrum Philosophicum*, a partir de su lectura de la obra de Deleuze *Lógica y diferencia*, se llega a proclamar la necesidad de un pensamiento que,

obligado a estas alturas a dirigirse a problemas insolubles, ha de subsistir en un juego de repeticiones.

222. Maurice Blanchot, ob. cit.; p. 109.
223. Salvador Elizondo, *Retrato de Zoe y otras mentiras*; p. 131.
224. Octavio Paz, «Los signos en rotación»; p. 312.
225. Octavio Paz, *Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona, 1983; p. 40.
226. Octavio Paz, *Corriente alterna*; p. 7.
227. Octavio Paz, *Los hijos del limo*; p. 111.
228. Carlos Páramo, *Los huecos*, Novaro, México, 1970.
229. Severo Sarduy, *Barraco*; pp. 101-102.
230. Octavio Paz, *El arco y la lira*; p. 7.
231. Salvador Elizondo, *Camera lucida*; p. 24.
232. Salvador Elizondo, *El grafógrafo*; p. 26.
233. Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*; p. 145.
234. Roland Barthes, *Ensayos críticos*; pp. 127-128.
235. idem; p. 243.
236. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*; p. 247.
237. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*; p. 127.
238. idem; pp. 129-130.
239. Roland Barthes, *Ensayos críticos*; pp. 243-244.
240. Octavio Paz, «Los signos en rotación»; p. 325.
241. idem; p. 323.
242. Severo Sarduy, *Nueva inestabilidad*; p. 34.
243. Salvador Elizondo, *Contextos*; p. 48.
244. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*; pp. 371-372.
245. Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*; p. 33.
246. Octavio Paz, *Corriente alterna*; p. 46.
247. Así llega a expresarlo Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*; p. 314.

-
248. Roland Barthes, *Ensayos críticos*; pp. 192-193.
249. Severo Sarduy, *Barroco*; p. 51.
250. Severo Sarduy, «Barroco y neobarroco»; p. 168.
251. José Lezama Lima, *Las eras imaginarias*; p. 35.
252. Octavio Paz, *El arco y la lira*; pp. 47-48.
253. Octavio Paz, *In/mediaciones*; p. 43.
254. Octavio Paz, *Sombras de obras*; p. 207.
255. Octavio Paz, *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1984; p. 120.
256. Blas Matamoro, *Saber y literatura*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1980; p. 206.
257. Jacques Lacan, ob. cit.; p. 815.
258. Gérard Genette, «Las fronteras del relato», en Roland Barthes et al., *Análisis estructural del relato*; pp. 192-208 (pp. 207-208).
259. Octavio Paz, *El signo y el garabato*; p. 53.
260. Octavio Paz, *Los hijos del limo*; p. 109.
261. Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*; p. 135.
262. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*; p. 58.

CONCLUSIÓN

Los tipos de narraciones se han distinguido a lo largo de todo este trabajo. De las primeras se dijo que, en ellas, el relato, en su umbral más extremo, parecía cerrarse y encerrarse en el silencio; de las segundas se destacó cómo el ámbito novelesco forjado subsistía finalmente en la proliferación de interrogantes para siempre irresueltas, en aperturas sin dirección que, al contrario del caso anterior, nunca acababan por cerrarse, por fijarse en un suelo firme, aunque éste fuera el de la pérdida. Si ello es verdaderamente así, resulta obvio preguntarse hasta qué punto es posible ofrecer una conclusión; cómo otorgar un significado indiscutible a tales obras, narraciones que bien invitan a callarse o bien perviven en un constante cuestionamiento que, al intentar demoler toda «verdad» estable que pueda ser afirmada, llega a dirigirse contra ellas mismas. Tal pregunta me la he ido haciendo desde que empecé a redactar estas páginas, y ya desde hace mucho tiempo me di cuenta de que lograr para este trabajo una formulación definitiva de la

problemática suscitada en estas novelas, una conclusión sólida que aclarara definitivamente la complejidad del conflicto que esta narrativa atesora, resultaba prácticamente imposible. Los relatos que se han venido estudiando tratan de dar una solución a la distancia que se abre entre el verbo humano y la realidad de la que quiere dar cuenta. No considero descabellado afirmar que estas narraciones representan un estado terminal de la cuestión: la solución que ofrecen supone el simple asentimiento ante lo irresoluble. Esta literatura habla no para cerrar el desgarrón abierto sino para subrayarlo, para ahondar en él hasta convertirlo en una evidencia insoslayable. Por tanto, toda afirmación referida a estas obras habrá de ser negativa; toda conclusión, cuestionable; toda solución, restrictiva.

Las narrativas analizadas constituyen dos formas de expresión situadas en los bordes extremos del «decir». Ambas se dicen a sí mismas; y cuando la literatura no hace sino nombrarse a ella misma, parece lógico pensar que lo que intenta exponer es su decisión de renunciar a abrirse a todo lo que sea exterior a ella; al mismo tiempo, lo que se apunta en tal caracterización es el recorrido que ejecuta la obra por el umbral de su propio agotamiento. Cuando un relato se limita a decirse a sí mismo, está diciendo que no tiene nada que decir, que no hay «decir» que vaya más allá. Este rasgo es común a todas las novelas que han ido apareciendo aquí, y ciertamente no es ésta la única coincidencia que podría establecerse entre ambas clases de narraciones. Soy consciente de que en más de una ocasión la

división en capítulos adoptada para este trabajo ha podido parecer un tanto forzada, al subrayar la distinción entre unas obras que en más de un aspecto ofrecen planteamientos y conclusiones similares, dentro siempre de una problemática común. Ambos tipos de relatos exhiben en todo momento su materialidad verbal y en todo momento se interrogan acerca de las implicaciones que sustenta esa omnipresencia de las palabras, del tejido exclusivamente lingüístico a cuya mera confección estas obras parecen condenadas. Uno de los puntos que articulan este estudio, que le otorgan cierta unidad, es el intento de caracterización del espacio literario creado en estos dos tipos de narraciones y, a consecuencia de ello, el sentido último que emana de ambos. En los relatos del primer capítulo ha podido verse cómo el espacio literario propuesto en la obra supone la configuración de una ficción «totalizada», agotada en sí misma, apurada hasta las últimas consecuencias a las que su propia esencia verbal pueda conducir. ¿Cuáles son estas últimas consecuencias? Su denegación final, el reconocimiento de su impotencia. El silencio, como ya se resaltó, supone el umbral extremo al que parece aludirse en estas ficciones. En el caso de las novelas de la segunda parte, se intentó mostrar el modo en que el espacio de la escritura aparece siempre en el trance de su configuración; supone un ámbito siempre móvil, inquieto, en perpetua apertura hacia la consecución de un sentido para sus palabras. Es finalmente en la propia búsqueda donde se encuentra tal sentido; no se da un agotamiento del espacio narrativo sino que éste surge siempre a punto de su extinción, sin que no

obstante ésta llegue a producirse; la simple circulación de sus signos refleja con exactitud la irresolución final a que este espacio literario está condenado. Entonces, en ambos casos se produce un cuestionamiento de los mundos verbales expresados; ambas narraciones señalan la fractura que el lenguaje provoca en su mediación entre el hombre y su entorno. ¿Dónde está entonces la diferencia? En mi opinión, la narrativa de autores como Borges, Onetti, García Márquez y Roa Bastos inicialmente trata de trascender tal fractura para finalmente consagraria; en las obras de Paz, Fuentes, Elizondo, Sarduy y en general todos los autores de la segunda parte, se escribe de principio a fin desde la brecha abierta. Si el mensaje postrero que los relatos de los primeros transmiten es que escribir desemboca en un desencuentro imposible de eludir, las novelas de los segundos parecen afirmar que, aunque tales limitaciones no puedan superarse, sólo escribir es posible.

Orfeo representa el gran mito de la literatura de todos los tiempos y lugares. El sueño de toda creación poética ha sido, es y será lograr entonar el canto de Orfeo, poder lograr con la entonación de unas palabras que los ríos se detengan y los mares se calmen; o sea, lograr que el verbo actúe directamente sobre la realidad. La modernidad poética ha supuesto en muchos aspectos la recuperación y potenciación de este mito; ello se demuestra en primer término por lo que la literatura de los dos últimos siglos tiene de preocupación por su propia expresividad, por el propio canto y no por lo que en él se proclama. Sin embargo, pienso que

la literatura de este periodo ha ido poco a poco introduciendo una variante fundamental en la lectura del mito de Orfeo. Si durante muchos siglos se pensó que, para hacer realidad ese sueño, el escritor tenía que mirar hacia el mundo sobre el cual se quería actuar, el episodio fundamental de los hechos de Orfeo muestra un aspecto diferente. Cuando Orfeo tiene que entonar el canto más importante, aquel que le servirá para rescatar a su amada de la muerte, se ve en la necesidad de dar la espalda a aquello para lo que canta; debe entonces dirigirse hacia el propio canto, es en él mismo (y no en nada ajeno a él) donde se encuentra la clave de la salvación de Eurídice. Y así, cuando Orfeo dirige sus ojos hacia la realidad, su canto se vuelve inútil. La literatura moderna refleja perfectamente esta caracterización de su expresión; según iba intentando llevar más allá sus posibilidades de acercamiento al mundo, iba volviéndose cada vez más y más hacia sí misma. El periodo de la narrativa latinoamericana analizado en estas páginas representa, en mi opinión, uno de los ejemplos más relevantes de este proceso y demuestra muy a las claras el estado de alerta en que la literatura hispanoamericana se viene moviendo desde hace ya muchos años respecto a las expresiones más punteras de la cultura contemporánea.

NOTA

La ausencia de estas páginas de referencias y comentarios de obras como *Cadáver lleno de mundo* y *Si muero lejos de ti*, de Jorge Aguilar Mora, y *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorge Enrique Adoum, no significa que las considere fuera de la problemática tratada en este trabajo ni carentes de interés respecto a ella. Creo evidente que introducir referencias, descripciones y comentarios de todas las novelas latinoamericanas que formarían parte de un problema tan amplio y difuso como el tratado aquí convertiría a este estudio en inacabable. He considerado, y ello constituye la principal justificación de tales exclusiones, que el análisis de estas obras tan sólo conduciría a la mera reiteración de planteamientos ya expuestos y desarrollados. Sé que estas palabras no reparan la injusticia cometida, pero al menos sirven para no obviarla.

BIBLIOGRAFÍA

A. FICCIONES ESTUDIADAS

ADOUM, Jorge Enrique; *Entre Marx y una mujer desnuda*, Siglo XXI, México, 1976.

AGUILAR MORA, Jorge; *Cadáver lleno de mundo*, Joaquín Mortiz, México, 1971.

--*Si muero lejos de ti*, Joaquín Mortiz, México, 1979.

BORGES, Jorge Luis; *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989 (II vols.).

CABRERA INFANTE, Guillermo; *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1988.

CORTÁZAR, Julio; *Rayuela*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

ELIZONDO, Salvador; *Narda o el verano*, Era, México, 1964.

--*Farabeuf*, Montesinos, Barcelona, 1981.

--*El hipogeo secreto*, Joaquín Mortiz, México, 1968.

--*Retrato de Zoe y otras mentiras*, Joaquín Mortiz, México, 1969.

--*El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

--*Camera lucida*, Joaquín Mortiz, México, 1983.

FUENTES, Carlos; *Cambio de piel*, Seix Barral, Barcelona, 1987.

-
- Terra nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel; *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- LAMBORGHINI, Osvaldo; *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.
- LEÑERO, Vicente; *El garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- LEZAMA LIMA, José; *Paradiso*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Oppiano Licario*, Era, México, 1978.
- LINH, Enrique; *La orquesta de cristal*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
- MANJARREZ, Héctor; *Lapsus*, Joaquín Mortiz, México, 1971.
- ONETTI, Juan Carlos; *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1979.
- Cuentos completos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1976.
- La muerte y la niña*, Bruguera, Barcelona, 1981.
- Dejemos hablar al viento*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- PACHECO, José Emilio; *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- PÁRAMO, Carlos; *Los huecos*, Novaro, México, 1970.
- PAZ, Octavio; *El Mono Gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1988.
- RÍOS, Julián; *Larva*, Edicions del Mall, Barcelona, 1983.
- ROA BASTOS, Augusto; *Yo el Supremo*, Cátedra, Madrid, 1983.
- SARDUY, Severo; *Gestos*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- De donde son los cantantes*, Seix Barral, Barcelona, 1980.
- Cobra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986.
- Maitreya*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- SEGOVIA, Tomás; *Trizadero*, FCE, México, 1974.
- TORRES, Juan Manuel; *Didascalias*, Era, México, 1970.

VANASCO, Alberto; *Sin embargo Juan vivía*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

B. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEMA

AGUILAR MORA, Jorge; *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Era, México, 1976.

AÍNSA, Fernando; *Las trampas de Onetti*, Alfa, Montevideo, 1970.

--*Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*; Gredos, Madrid, 1986.

ALAZRAKI, Jaime; *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1987.

ALVAREZ-BORLAND, Isabel; «Identidad cíclica en *Tres tristes tigres*», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 215-233.

BANNURA-SPIGA, Maria Grazia; «La obra narrativa de G. Cabrera Infante en sus rupturas: el libro como poética del cuerpo», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 195-201.

BARRENECHEA, Ana María; «Severo Sarduy o la aventura textual», *Textos hispanoamericanos (de Sarmiento a Sarduy)*, Monte Ávila, Caracas, 1978; pp. 221-234.

--«La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos», *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982); pp. 377-381.

-
- BLOCK DE BEHAR, Lisa; *Diseminario: la desconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ Editores, Montevideo, 1987.
- Análisis de un lenguaje en crisis*, Nuestra Tierra, Montevideo, 1969.
- BRUSHWOOD, John S.; *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, FCE, México, 1984.
- México en su novela*, FCE, México, 1973.
- BURGOS, Fernando; *La novela moderna hispanoamericana*, Orígenes, Madrid, 1985.
- CAMPOS, Julieta; *Función de la novela*, Joaquín Mortiz, México, 1973.
- CASTAÑÓN, Adolfo; «Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incompreensión... (la narrativa mexicana de los setentas)», en Aurora Ocampo *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981; pp. 265-288.
- CORTÁZAR, Julio; *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Madrid, 1984 (II vols.).
- El último round*, Siglo XXI, México, 1986 (II vols.).
- COSTA, Horacio; «Sarduy: la escritura como épure», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 275-300.
- ECHAVARRÍA, Arturo; *Lengua y literatura en Borges*, Ariel, Barcelona, 1983.
- ELIZONDO, Salvador; *Salvador Elizondo*, Empresas Editoriales, México, 1966.
- Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- Contextos*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.

-
- FERNÁNDEZ, Teodosio; «El problema de la escritura y la narrativa hispanoamericana contemporánea», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 14, Universidad Complutense, Madrid, 1985.
- «Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje», en *Carlos Fuentes: Premio «Miguel de Cervantes» 1987*, Antrhopos, Barcelona, 1988.
- «Jorge Luis Borges, o el sueño dirigido y deliberado de la literatura», en *Jorge Luis Borges. Premio «Miguel de Cervantes» 1979*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Taurus, Madrid, 1991.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.); *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1976.
- FUENTES, Carlos; *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1988.
- Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- GÁLVEZ, Marina; *La novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987.
- GIL, Lourdes e ITURRALDE, Iraida; «Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 337-341.
- GIORDANO, Jaime; «El nivel de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Nueva Narrativa Hispánica* (1974); pp. 307-344.
- GLANTZ, Margo; *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Siglo XXI, México, 1971.

--*Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979.

GONZALEZ-ECHEVERRÍA, Roberto; «Son de La Habana: la ruta de Severo Sarduy», *Revista Iberoamericana*, 76-77 (1971); pp. 725-740.

--«Sarduy en traducción», en *Relecturas: estudios de literatura cubana*, Monte Avila, Caracas, 1976; pp. 119-127.

--«Memoria de aparencias y ensayo de *Cobra*», en *Relecturas: estudios de literatura cubana*, Monte Avila, Caracas, 1976; pp. 129-152.

GUERRERO, Gustavo; *La estrategia barroca*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena; «El paso a la textualidad en *Camera lucida*», *Revista Iberoamericana*, 150 (1990); pp. 235-242.

HARSS, Luis; *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

INCLEDON, John; «Salvador Elizondo's *Farabeuf*: The Reader as a Victim», en Rose S. Minc (ed.), *Latin American Fiction Today*, Hispamérica, Maryland, 1979; pp. 71-74.

JARA, René; *Farabeuf*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 1982.

JITRIK, Noé; *Producción literaria y producción social*, Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

LEZAMA LIMA, José; «Diarios», en *Syntaxis*, números 23-24; Tenerife, 1990.

--*La expresión americana*, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

--*Tratados en La Habana*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1958.

--*Las eras imaginarias*, Fundamentos, Madrid, 1971.

--*Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981.

LEVINE, Suzanne Jill; «La escritura como traducción: *Tres tristes tigres y una Cobra*», *Revista Iberoamericana*, 92-93 (1975); pp. 557-567.

--«Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a *Maitreya*)», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 309-315.

LIBERTELLA, Héctor; *Nueva escritura en Latinoamérica*, Monte Ávila, Caracas, 1977

MacADAM, Alfred J.; «*Confessio amantis*», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 203-213.

MADRID, Lelia; *La fundación mitológica de América Latina*, Fundamentos, Madrid, 1989.

MARQUEZ, Enrique; «*Cobra*: de aquel oscuro objeto del deseo», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 301-307.

MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana; *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, UNAM, México, 1983.

--«Erotismo, Cultura y Sujeto en *De donde son los cantantes*», *Revista Iberoamericana*, 102-103 (1978); pp. 45-63.

MERRELL, Floyd; «La cifra laberintica: más allá del *boom* en México», *Revista Iberoamericana*, 150 (1990); pp. 49-61.

MORENO ALISTE, Ximena; *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973.

ONETTI, Juan Carlos; *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca, Montevideo, 1975.

--«Onetti en Caracas», en *Imagen*, número 6, 1967.

-
- ORTEGA, José; *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, Porrúa, Madrid, 1984.
- ORTEGA, Julio; *La contemplación y la fiesta*, Lima, 1968.
- OVIEDO, José Miguel; «*Terra nostra: Historia, relato y personaje*», en Rose S. Minc (ed.), *Latin American Fiction Today*, Hispamérica, Maryland, 1979; pp. 19-31.
- PALENCIA-ROTH, Michael; *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Gredos, Madrid, 1983.
- PALEY-FRANCESCATO, Martha; «*Re/creación y des/construcción de la historia en Terra nostra de Felipe Montero*», *Revista Iberoamericana*, 151 (1990); pp. 563-568.
- PAZ, Octavio; *El arco y la lira*, FCE, México, 1986.
- Puertas al campo*, Seix Barral, Barcelona, 1989.
- Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1990.
- Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1984.
- Conjunciones y disyunciones*, Seix Barral, Barcelona, 1991.
- El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1986.
- Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- In/mediaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Pasión crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

-
- REST, Jaime; *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*; Fausto, Buenos Aires, 1976.
- RÍOS, Julián (ed.); *Severo Sarduy*, Fundamentos, Madrid, 1972.
- Guillermo Cabrera Infante*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- RIVERO POTTER, Alicia; «Algunas metáforas somáticas --erótico-escripturales-- en *De donde son los cantantes y Cobra*», *Revista Iberoamericana*, 123-124 (1983); pp. 497-507.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir; *Narradores de esta América*, Alfa, Buenos Aires, 1974.
- El arte de narrar*, Monte Ávila, Caracas, 1982.
- «Borges y Paz: un diálogo de textos críticos», *Revista Iberoamericana*, 89 (1974); pp. 567-593.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge; «Onetti desde el ámbito de la fábula», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct.-dic. 1974; pp. 131-146.
- ROGGIANO, A. *Octavio Paz*, Fundamentos, Madrid, 1979.
- ROMERO, Armando; «Hacia una lectura de *Barroco*, de Severo Sarduy», *Revista Iberoamericana*, 112-113 (1980); pp. 563-569.
- ROMERO, Rolando J.; «Ficción e historia en *Farabeuf*», *Revista Iberoamericana*, 151 (1990); pp. 403-418.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis; «El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980); pp. 235-254.
- SARDUY, Severo; *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987; pp. 225-317.
- La simulación*, en *Ensayos generales sobre el Barroco*; pp. 53-142.

--*Nueva inestabilidad*, Vuelta, México, 1987.

SEGOVIA, Tomás; «El silencio y el resto», en *Contra-corrientes*, UNAM, México, 1973.

SHAW, Donald L.; *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1983.

SIEMENS, William L.; «Rayas extravagantes: *Tres tristes tigres* y el neobarroco», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991); pp. 236-243.

SOTOMAYOR, Aurea M.; «El hipogeo secreto: la escritura como palíndromo y cópula», *Revista Iberoamericana*, 112-113 (1980); pp. 449-513.

VARGAS LLOSA, Mario; *García Márquez, historia de un deicidio*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

VERANI, Hugo J.; *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila, Caracas, 1981.

--«Dos ensayos en torno a dos novelas de Onetti», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct.-dic. 1974; pp. 408-464.

VILLEGAS, Paloma, «Nueva narrativa mexicana», en Aurora Ocampo, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981; pp. 225-249.

VOLEK, Emil; *Cuatro claves para la modernidad*, Gredos, Madrid, 1984.

C. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BACHELARD, Gaston; *El aire y los sueños*, FCE, México, 1989.
- La poética del espacio*, FCE, México, 1986.
- La poética de la ensoñación*, FCE, México, 1986.
- BAJTIN, Mijail; *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- BARTHES, Roland; *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1987.
- Mitologías*, Siglo XXI, México, 1988.
- Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1983.
- El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1989.
- et al.; *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- El proceso de la escritura*, Caldén, Buenos Aires, 1974.
- BATAILLE, George; *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988.
- BLANCHOT, Maurice; *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- CAILLOIS, Roger; *El mito y el hombre*, Sur, Buenos Aires, 1939.
- Medusa y Cía.*, Seix Barral, Barcelona, 1962.
- Imágenes, imágenes*, Edhasa, Barcelona, 1970.
- CALVINO, Italo; *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989.
- DERRIDA, Jacques; *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1986.

-
- La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.
- La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
- ECO, Umberto; *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972.
- FOUCAULT, Michel; *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1988.
- Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- «Qu'est-ce qu'un auteur», en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63 année, Juillet-Septembre, 1969, tomo 62-63, 1968-1969; pp. 73-104.
- FREUD, Sigmund; *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- FRYE, Northrop; *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- GABILONDO, Ángel, «El final de la escritura y el final de la modernidad», en *ER*, separata del número 4, Sevilla, mayo, 1987; pp. 141-163.
- GADAMER, Hans-Georg; *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; *Teoría de la literatura*, Cátedra, Madrid, 1989.
- HEIDEGGER, Martin; «El final de la filosofía y la tarea del pensar», en *¿Qué es filosofía?*, Bitácora, Madrid, 1980.
- JUNG, Carl G.; *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1984.
- KRISTEVA, Julia; *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981.

-
- LACAN, Jacques; *Escritos*, Siglo XXI, México, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Antropología estructural*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1968.
- El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1984.
- MATAMORO, Blas; *Saber y literatura*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1980.
- REDACCIÓN DE «TEL QUEL»; *Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- RICOEUR, Paul; *La metáfora viva*
- «La vida: un relato en busca de narrador», en *Educación y política (De la historia personal a la Comunidad de Libertades)*, Docencia, Buenos Aires, 1984.
- SONTAG, Susan; *Estilos Radicales*, Munick, Barcelona, 1989.
- STEINER, George; *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila, Caracas, 1970.
- TODOROV, Tvetzan; *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1974.
- VALENTE, José Ángel; «La hermenéutica y la cortedad del decir», en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, México, 1971; pp. 59-70.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *Tractatus lógico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

INDICE

PRÓLOGO	6
CAPÍTULO I	
LA FICCIÓN CONSUMADA	
1. INTRODUCCIÓN	23
1.1. EL LUGAR DEL ORIGEN: EL LENGUAJE, LA ÚLTIMA MORADA	23
2. EL DIALOGO FRACASADO	53
2.1. JORGE LUIS BORGES, LA VISIÓN TOTAL	53
2.2. LA OBRA COMO RASTREO Y RESCATE	76
2.3. EL FRACASO: EL LENGUAJE COMO CONSTATAción PRIMERA (Y POSTRERA) DE LA RUPTURA	107
3. EL FRACASO ASUMIDO: CONSUMACIÓN Y AGOTAMIENTO DEL ESPACIO NARRATIVO	129
Notas al capítulo I	144

CAPÍTULO II
LA FICCIÓN IMAGOTABLE

1. INTRODUCCIÓN	151	
1.1. ESCRIBIR LA ESCRITURA Y BRUNIR EL DISCURSO:		
<i>EL GRÁFÓGRAFO</i> , DE SALVADOR ELIZONDO, Y UN FRAGMENTO DE <i>GESTOS</i> , DE SEVERO SARDUY	153	
1.2. LOS DOMINIOS DE LA DIFERENCIA: EL LENGUAJE Y EL EXILIO DEL ORIGEN		159
1.3. LA LITERATURA COMO OPERACIÓN INFINITA, LA ESCRITURA COMO OPERACIÓN EXCLUSIVA		177
2. LA ESCRITURA COMO ARGUMENTO Y RAZÓN DE SER		191
2.1. EL ESPACIO LITERARIO DE LA ESCRITURA		191
2.1.1. EL TEXTO COMO TEJIDO: LA CONFECCIÓN		199
2.1.2. EL MOVIMIENTO DE SUPERFICIE		205
2.1.3. LA CONFIGURACIÓN DE LA PLANICIE TEXTUAL: LA IMAGEN SIGNIFICANTE Y LA DISOLUCIÓN DEL SIGNIFICADO		216
2.2. LA ESCRITURA ESPECTACULAR: RELATO Y PUESTA EN ESCENA		241
2.3. EL MUNDO ESPECULAR		261
2.3.1. EL UMBRAL DEL SENTIDO		274
3. LA AUTOGENERACIÓN DEL TEXTO NOVELESCO		289
3.1. LA DISOLUCIÓN DEL TEMA. LA EXHIBICIÓN DE LA ESCRITURA		289

3.2. EL «PRESENTE MASIVO» DEL TEXTO	304
3.3. EL GESTO ESCRITURAL: MERODEAR UN VACÍO	313
4. UNA EXPERIENCIA DE LA FUSIÓN. EL ESPACIO DEL DESEO Y DEL GOCE: CUERPO FRAGMENTADO Y FUSIÓN DE LOS CUERPOS	317
4.1. RELATO, DESEO Y PLACER: EL CUERPO INQUIETO DEL TEXTO	329
4.2. EL ACONTECIMIENTO ERÓTICO	345
5. EL TRAZADO NOVELESCO: EL SIGNO DE INTERROGACIÓN	361
5.1. EL ESPACIO CIFRADO E INDESCIFRABLE: SIGNOS, SÍMBOLOS, JEROGLÍFICOS, IMÁGENES, GARABATOS	361
5.2. EL ESPACIO INCONCLUSO. EL SILENCIO COMO HORIZONTE INMINENTE	375
5.3. LA INTERROGACIÓN RADICAL DE LA ESCRITURA	393
5.4. LA INTERROGACIÓN SOBRE EL LENGUAJE, EL HOMBRE Y EL MUNDO	406
Notas al capítulo II	421
CONCLUSIÓN	437
Nota	442
Bibliografía	443

REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE Apto "cum laude"
MADRID, 23 de marzo de 1992

EL PRESIDENTE,

EL SECRETARIO

FEDATARIO: Angel Gálvez

FDO.: Antonio Rey Heras

PRIMER VOCAL,

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,

FEDATARIO: Ángel Gálvez

FDO.: José María

FDO.: J. Pri