

XI Jornadas de Investigación. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

UNA ESCRITURA LIMITE.

María del Carmen Sánchez.

Cita:

María del Carmen Sánchez (2004). *UNA ESCRITURA LIMITE*. XI Jornadas de Investigación. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-029/298>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eVAu/DpA>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

314 - UNA ESCRITURA LIMITE

Autor/es

María del Carmen Sánchez

Institución que acredita y/o financia la investigación

UBACYT P027

Resumen

La lectura de “ Menos Julia” de Felisberto Hernández, es ocasión de recortar un trabajo sobre el referente propio de su inquietante y fragmentaria escritura, que hace del límite del lenguaje, condición de su estética. La interrogación de la realidad constituye el eje de lectura.

Resumen en Inglés

“ Menos Julia” , a Felisberto Hernández story allows us to think about his asystematic and disquieting writting. Reality interrogation masters the reading and puts on a work over lenguaje limit as aesthetic condition for his writing .

Palabras Clave

escritura otredad referente realidad

Un atrayente, enigmático, e incluso subyugante, relato, "Menos Julia" fue ocasión de algunas derivas acerca de la escritura de Felisberto Hernández. En vano he intentado apartar la persistente idea de lo provisorio, lo tentativo y aproximado de aquella primera lectura.

Mucho quedaba por decir. Pero seguramente, no se trata de las consecuencias de una lectura marcada por la insuficiencia sino, y aquí apelo a Roland Barthes, por ese "efecto de realidad" que este cuento construye y trabaja, a mi modo de ver, magistralmente.

Y lo hace bordeando la ambigüedad y la extrañeza que convocan al lector como necesario, pieza clave, a fin de la interpretación y elección, es decir, sanción de un sentido que "estabilicen" al texto.

Dice Felisberto, en *Manos equivocadas*:

...es posible que antes de morir su dueño, las fuerzas espontáneas de la Naturaleza le despertaran de semejante pesadilla, y se encontrara con que la realidad es oscura y confusa en sí, y que cuando los escritores y psicólogos creen haberla aclarado, se refieren a otra cosa; ellos convierten la realidad oscura en realidad clara y entonces esa no es la realidad con su real color, calidad y condición...

La realidad clara que tanto escritores como psicólogos fabrican, no es la realidad. Su "real" color, calidad y condición será el horizonte de la escritura felisbertiana

El espacio literario traspasa los límites de toda realidad conocida, se puebla de espacios imaginarios literalmente salpicados por agujeros negros y silencios que despuntan "otra" realidad proponiendo distintas perspectivas simultáneas (la crítica literaria suele hablar del "cubismo" de esta escritura). Silencios y manchas, ausencias que la escritura no puede dejar de repetir ya que a una idea, dice F, "no se la puede pintar con letras" ("Tal vez un movimiento"). Su escritura se embarca en aquella tarea que Susan Sontag recortara en Mallarme: "desbloquear con palabras nuestra realidad saturada de palabras,

rodeando de silencios a las cosas". Frente a la opacidad y el silencio, esta escritura no se detiene, sino que, por el contrario, busca hacer sonar lo indecible al modo de una música no escuchada ni ejecutada aún, postulando una poética que se decide por el riesgo de " lo otro", oscuro e impenetrable. Así lo dice al inicio de "Por los Tiempos de Clemente Colling":

"(...) tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades."

Esto lo lleva a pronunciarse contra el uso literario de la metáfora. La metáfora, dice Felisberto, "tendría que pensar y sentir con otro ritmo y con otra cualidad; el misterio de las sombras se transforma demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz". Escapando al "encierro de la metáfora", su poética realiza un "uso asignificante de la lengua (Deleuze y Guattari), allí el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos, sus límites" persiguiendo el rescate de lo elusivo del lenguaje, de lo inquietante que amenaza en los bordes sombríos de las palabras, de la extrañeza que habita la palabra misma.

Poética que trabaja persiguiendo la puesta en escena de esa opacidad que el lenguaje revela cuando la transparencia representacionalista cae, cuando se desvanece la ilusión del representacionalismo respecto del referente, siguiendo el recorrido que propone Recanati.

Poética que trabaja esa ineludible suposición del referente a la que Fregue llega al despejar minuciosamente a la significación o denotación (según las traducciones) en su diferencia con el sentido.

De ese ineludible trabajo allí en el límite del lenguaje la escritura felisbertiana recibe su nítida impronta dialógica.

Paul de Man se pregunta cómo puede el dialogismo hacer frente a la eterna cuestión de la condición del referente en las obras de ficción. Responde ubicando en el dialogismo un principio de otredad radical, o, siguiendo los términos de Bajtín, un principio de exotopía que lejos de aspirar al telos de una síntesis o resolución, la función del dialogismo es examinar la exterioridad radical o heterogeneidad de una voz en relación a cualquier otra. Voces de alteridad radical que allí, en su alteridad, evidencian su realidad misma. El principio de realidad coincide con el principio de otredad.

Aquél "efecto de realidad " que mencionamos al comienzo, podemos ahora ponerlo a cuenta de esa otredad con voz como camino hacia una proximidad "real" que el artificio literario busca recrear y fracasa. De allí que Felisberto diga que la escritura no puede dejar de repetir esos fracasos, ya que a una idea (una voz) no se la puede pintar con letras.

Menos Julia es fundamentalmente un texto dialógico que trabaja en el procedimiento de la pregunta. Preguntas que no se responden *"pero...¿qué cosa es ésa? ¿por qué se ponen paños negros?¿comprendes?.*

Respuestas que en su distorsión, prorrogan la pregunta relanzándola. Preguntas que el protagonista prohíbe formular dentro del túnel, pero las preguntas se multiplican, proliferan *¿qué ocurre? ¿qué te pasa? ¿qué tenía aquella primera caja? ¿quién hizo andar la máquina? ¿qué es esto?... ¿una cabeza de muñeca?...¿un perro?...¿una gallina?* Ecos dentro del túnel pero también fuera de él: en la escena textual la interrogación es resonancia constante en su insistencia *"Alejandro anda en amores con una muchacha a la que*

*nunca vio ni sabe cómo se llama ... la que se equivocó de llamado siguió equivocándose todas las noches y él apenas **la toca** con los oídos y con las intenciones. Las patillas negras de Alejandro estaban rodeadas de la vergüenza que le había subido a la cara..."* Si la muchacha siguiese equivocándose el contacto seguiría siendo posible, el contacto con el otro, la comunicación con el otro se hace posible a partir de la equivocación; ahora bien, ¿quién se equivoca? ¿quién está del otro lado? ¿quién habla? ¿qué dice?.

. Entre preguntas que no se responden y respuestas que preguntan, en ese entre, en ese entrelugar el texto compone figuras relativas al tocar. Tocar hace posible la comunicación inequívoca con el otro, sólo se la alcanza por fuera de las palabras, en el tocar "... y él apenas **la toca** con los oídos y las intenciones ... la vergüenza le había subido a la cara...". Subrayado gráficamente en este tramo del cuento, el tocar es consigna fundamental en el rito del túnel, junto con el requisito del silencio. Tocar-ser tocado: cifra de un código excéntrico a las palabras, es impuesto como condición en el ritual del túnel donde se enlazan cuerpos, objetos, los cuerpos como objeto "*me sentía en una excitación dichosa y pensaba que el gran objeto de túnel era mi amigo*". Allí, en el túnel, oscuro territorio de la silenciosa extranjería de los cuerpos, el tocar sustituye al hablar.

"Todo ocurrirá en un túnel ... por ahora no tocarás las caras de las muchachas: ellas te conocen poco. Tocarás nada más lo que esté a tu derecha y sobre el mostrador" El túnel es cúmulo de objetos y de cuerpos, muchachas alejadas, la oscuridad las hace invisibles, también a los objetos que aparecen y se esconden en un mostrador que no muestra. Entre lo que se esconde y se muestra, en el primer pasaje, en su primera entrada, el narrador testigo toca-reconoce- adivina objetos que tienen que ver con el cuerpo, que "cubren el cuerpo" *una media de mujer, zapatitos de niño, guantes*. También

toca un huevo de gallina, una caja de botines conteniendo un pollo pelado, una vejiga inflada. En la serie de objetos ligados al cuerpo, se intercalan otros *una máquina de escribir, un libro abierto.* Incluso se tocan *unos impertinentes.*

La línea del tocar abre a una proliferación de objetos, a un montaje de escenas visuales con una fuerte pregnancia sensorial de luces y sombras que acercan al texto a lo pictórico (Cubista) reforzando el juego de fragmentación y unificación que es sello de su escritura. Entre fragmentación y unificación, en ese entre-lugar (Silvia Molloy) se monta una complicada puesta en escena, verdadero espectáculo de un raro ritual que se desarrolla en el secreto de un extraño espacio: un oscuro túnel en donde se deben reconocer al tacto objeto que provocan asociaciones de imágenes y pensamientos.

Esta línea pictórica nos recuerda el comentario de Italo Calvino "lo que

más sorprende en la escritura de Felisberto Hernández es la forma de darnos el carácter físico de los objetos y de las personas... las sensaciones provocan ecos visuales que continúan repercutiendo en el lector".

Esta línea pictórica, no sería acaso, un esfuerzo por "pintar las ideas con palabras"? Y en ese esfuerzo, construcción de imágenes, composición de puestas en escena, montaje de espectáculos que se ofrecen a la "lujuria de ver", ecos visuales que intentan recuperar aquella otredad que la palabra aloja, aquella extrañeza que la habita. Trabajo en lo pictórico del dialogismo intra-lingüístico que hace sea tan difícil contar este cuento, y en esa dificultad, otra vez, demostración del límite mismo del lenguaje.

Trabajo que, bajo los distintos modos del "misterio", figura permanente en su poética, construye una estética del misterio, o mejor, una estética misteriosa, en el intento de puesta en forma de aquellos "ecos, afinidades y vigilancias" (Borges), de aquellos sonidos últimos "el ruido del las máquinas", la sonoridad musical de una partitura, el sonido de un instrumento, en fin, aquellos sonidos últimos que sólo pueden ser oídos cuando las palabras son vaciadas de toda significación y se ofrecen como cosas, como cosa entre los objetos más diversos que dialógicamente el arte combina. Leamos en "Por los tiempos de Clemente Colling": "...objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio; en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la manera más extraña. En esa extraña reunión de elementos de un instante, un objeto venía a quedar al lado de una idea, o un ruido – a lo mejor ninguno de los dos había tenido ninguna relación antes ni la tendría después-; una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran comprendidas o incomprensibles o la reunión se deshacía."

Pero entonces, si del dialogismo nos interesa el recorte del referente que en esa producción de la otredad como voz realiza, y si reconocemos en la producción de esa otredad el modo, el "procedimiento privilegiado" que la poética felisbertiana encuentra y la instala en ese "efecto de realidad" , en esa impresión de realidad que atrapa al lector, pero entonces no estamos volviendo una y otra vez sobre ese límite del lenguaje, límite, un nombre para esa pérdida constitutiva, para esa pérdida que es condición de posibilidad de la realidad?

Y esa fuerte pregnancia sensorial del texto felisbertiano no es acaso, efecto de ese trabajo literario que construye una estética en y con el límite que su materia, la palabra, aloja?

Trabajo literario, poética que, en la construcción de su otredad, bordea un Real que si bien la escritura socava, no cesa de inscribir ("repetir la ausencia", dice FH), retornando como espectro mudo y marcando el límite de la literatura ("no es posible pintar con letras") límite en el que Felisberto reconoce la condición de posibilidad y que llama la materia viva de sus cuentos, esa materia que sólo podría atraparse al leerlos en voz alta: "He decidido leer un cuento mío, no sólo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la materia que elegí para hacerlos.... cuentos cuya materia sea la palabra viva...".

BIBLIOGRAFIA

RECANATI, F.: *La Transparencia y la Enunciación*. Edit. Hachette,

BsAs, 1981

FREGUE, G.: *Sobre sentido y referencia* en "La búsqueda del significado".

Edit. Tecnos, Madrid, 1991.

DE MAN, P.: *La Resistencia a la Teoría*. Visor, Madrid, 1990.

LACAN, J.: *La Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*,

En "Lectura estructuralista de Freud". Siglo veintiuno,

México, 1971.

FREUD, S.: *Pérdida de realidad en neurosis y psicosis*

HERNANDEZ, F.: *Obras Completas*. Arca/Calicanto, Montevideo,
1981.

