

En *Exposiciones: meta-poéticas de la literatura argentina*. Córdoba (Argentina): Epoké.

La persecución y la siesta. Procedimientos metaliterarios en Tizón y Saer.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (2011). *La persecución y la siesta. Procedimientos metaliterarios en Tizón y Saer*. En *Exposiciones: meta-poéticas de la literatura argentina*. Córdoba (Argentina): Epoké.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/27>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/erS>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

**Exposiciones:
meta-poéticas de la literatura argentina**

**Exposiciones:
meta-poéticas de la literatura argentina**

Susana Romano Sued
Agustín Berti
Tomás Vera Barros (comp.)

epoké
ediciones

Romano-Sued, Susana

Exposiciones : meta-poéticas de la literatura argentina /
Susana Romano-Sued ; Agustín Berti ; Tomás Vera Barros. -
1a ed. - Córdoba : El Emporio Ediciones; Epoké Ediciones,
2011.

80 p. ; 21x14 cm.

ISBN 978-987-1268-95-5

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Argentina. I. Berti,
Agustín II. Vera Barros, Tomás. III. Título.

CDD 801.95

Publicación con referato.

Publicación hecha con el apoyo y los aportes de la Secretaría de Ciencia
y Tecnología (Secyt) de la Universidad Nacional de Córdoba y del
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

Dirección Editorial: **Susana Romano Sued**

Compilación de este volumen: **Tomás Vera Barros**

© epoké ediciones, 2011

© El Emporio Ediciones, 2011

editorial@emporiolibros.com.ar

9 de Julio 182, Córdoba, Argentina

(54) (351) 411-7000

ISBN: 978-987-1268-95-5

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Nota editorial

Exposiciones es el primer volumen de una serie conformada por estudios sobre un corpus titulado *Metaliteratura y metaficcionalidad*. Esta serie forma de la colección Estudios Críticos del sello Epoké, que en esta oportunidad se ha asociado al sello El Emporio Ediciones para llevar adelante el presente volumen.

Exposiciones 1 y 2 (de aparición en el 2012) es resultado del trabajo de investigación del programa multilateral interdisciplinario “Estéticas” (Conicet–CIECS–UNC).

Exposiciones es el primer volumen de la serie de estudios sobre Metaliteratura y metaficcionalidad, enmarcados en el programa multilateral interdisciplinario “Est/éticas” (Conicet–CIECS–UNC) dirigido por Susana Romano Sued, y forma parte de la colección *Estudios Críticos* del sello Epoké, que en esta oportunidad publica conjuntamente /en conjunto con el sello El Emporio Ediciones.

Prólogo

Hospitalidad versus tolerancia

La hospitalidad, una perspectiva que propongo para el ejercicio de la crítica, la entiendo como Derrida: sería el gesto amigable, la seña que puede hacerse al visitante inesperado, a quien abro la puerta de mi casa e invito a hospedarse con confianza. Realizando dicho gesto, este volumen crítico tomaría la forma de un centón, de una rapsodia, que el memorar de los textos componen para hacerse literatura, y metaliteratura, leyendo y acompañando, hospedando a Martínez Estada, a Saer, a Lamborghini, a Tizón. Es decir, mimetizando el gesto matinezestradiano, hospitalario, anfitrión por excelencia de la literatura, y anticipador eficiente de los aparatos críticos al uso académico de hoy.

La tolerancia supone un **otro radicalmente diferente**, a quien consentiríamos su existencia, **a pesar** de lo que es, forzando una aceptación de aquello que jamás seríamos, Derrida dixit.

Hay muchas variantes de este concepto, que van desde lo religioso, incluido el derecho canónico, hasta lo más cotidiano, pasando por los sistemas categoriales de la crítica literaria, es decir, lo que en ella se denomina justamente “canon”. Acudo a las contribuciones de Juri Lotman, quien al pensar la cultura como un enorme conjunto dinámico de textos, llama la atención sobre la problemática relación entre canon y literatura y las formas de archivo que tiene la cultura para memorizar sus monumentos: “Los descendientes reciben de cada etapa de la literatura no sólo cierta suma de textos, sino también la leyenda creada por ella sobre sí misma y determinada cantidad de obras apócrifas –rechazadas y echadas en el olvido” (Lotman, 1994, 245). Continúa Lotman: “La literatura existe como una determinada multiplicidad de ordenaciones, cada una de las cuales organiza sólo una u

otra esfera de ella, pero aspira a extender el dominio de su influencia lo más ampliamente posible. En vida de tal o cual etapa histórica de la literatura, la lucha de esas tendencias constituye la base de lo que hace posible expresar en la literatura los intereses de las diferentes fuerzas sociales, la contienda de las concepciones morales, políticas o filosóficas de la época" (1994, 256).

Es así que la fijación de términos y conceptos para abordar el fenómeno literario acumula, desde el siglo XX, un sinnúmero de esquematismos, casi siempre intolerantes por su tendencia a la imposición de lo homogéneo, eso que detestaban tanto Adorno como Mukarovsky y Bajtin¹. O sea, estamos ante nuevas demandas de atender a la dimensión heteronómica de los lenguajes artísticos.

La **hospitalidad**, por el contrario, alberga sin prevenciones lo que llega inesperado, es el acontecimiento imprevisto que hace lugar sin cita previa; es utópica y por eso su misma existencia corroe los casilleros fijos del canon, prefiere la Banda de Moebius a la planilla Excel, o al cuadrado semiótico, o al listado infinito de *Figures* palimpsestuosas de Genette, y las exégesis clasificatorias de todo método que se quiera exhaustivo, captor del Todo.

S.R.S.

¹ Véase Romano Sued: *Jean Mukarovsky y la fundación de una nueva estética*, epoké, Córdoba, 2001.

Introducción Metapoéticas

Susana Romano Sued

Contemporáneamente constatamos que las obras literarias y artísticas recuperan una dimensión eclipsada durante décadas, la heteronomía, eclipse debido bien a posiciones inmanentistas exclusivas, bien a la desconfianza globalizada en la materialidad del lenguaje, propia de la desmaterialización de la cultura tecnoutópica y celebratoria de la virtualidad digital. El valor referencial del arte y de la literatura recupera su estatuto y pertinencia, junto con la cuestión de la capacidad del lenguaje para representar, su condición indiciaria, para remitir al mundo material, así como por la legitimidad de hacerlo a través de vías estéticas, poéticas. Esta problemática deriva directamente del “contenido de verdad” que tendría una obra, en el sentido de Adorno, al interrogar la relación entre los materiales de la producción artística y las relaciones de clase de donde provienen, y de “objeto estético” de Mukarovsky (resultado de los procesos de decantación de la obra en su inserción sociocultural)². Ambas, la indiciabilidad

² La sistematización de Mukarovsky a fin de cernir el fenómeno artístico desde la perspectiva de una estética semiológica de alcances socioculturales indica que toda obra en su proceso de constituirse como tal participa de dos instancias que les son inherentes: la de la factura del *artefacto*, en el que se integran las operaciones creativas de organización del lenguaje específico en todos sus niveles, y una instancia ulterior, la del *objeto estético*, resultado de los procesos de decantación de la obra en su inserción sociocultural en la que se integran los aspectos críticos, de valor, y normativos. Estas dos instancias conforman la Obra de Arte. Cfr. Mukarovsky, J. (1971) *Problemas de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona y Romano Sued, S. (2001), *Jan Mukarovsky y la Fundación de una Nueva Estética*, epoKé Ediciones, Córdoba.

y la heteronomía, participan de la condición ética del lenguaje, en tanto y en cuanto revelan los lazos entre los aspectos propios de la creación artística, sus vínculos con la técnica, y de éstos con dimensiones de lo real cognoscible, histórico, social, cultural, y lo incognoscible, que se manifiesta por fuera de la programática intencional del productor (lo que Freud llamaba “la otra escena”), lo no integrable en lo racional del lenguaje, pero inferible en los datos incontrolados y esparcidos en los intersticios de lo inteligible. Los fenómenos perceptivos y multiceptivos insertos y registrados por los sistemas no racionales presentes en la experiencia artística, lo que llamaríamos “lo acusmático e imprevisible”, nos autorizan a reinsertar las obras en lo real que se devuelve como vía referenciable. Los estudios críticos de *exposía*³ de los autores de este volumen han demostrado el valor de yacimiento de cadenas de significación con que dichas remisiones contextuales e intratextuales dotan a las obras.

Las operaciones metapoéticas tienen rasgos específicos constatables en las obras que a lo largo del siglo XX –aunque genealógicamente pueden remontarse al siglo XIX– incorporaron procedimientos experimentales autorreflexivos sobre el contexto y la factura de la obra misma y los elementos específicos sobre su lenguaje y su género. De ello encontramos numerosos ejemplos en obras de las literaturas de Europa y América, en los cuales la dimensión metatextual es propia⁴.

³ Cfr., entre otros, Romano Sued, 2001, 2003, 2006, 2007, 2010. Berti, 2011, 2007; Vera Barros, 2012, 2011a, 2011b; Ré, 2011.

⁴ En el campo literario argentino, en las primeras décadas y al promediar el siglo XX se destacan las obras de Macedonio Fernández, de Jorge Luis Borges, de Ezequiel Martínez Estrada. Luego entre la abundante producción vernácula de la segunda mitad del siglo, nos encontramos con obras como las de Julio Cortázar, Griselda Gambaro, Héctor Tizón, Daniel Moyano, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Manuel Puig, entre muchas otras, cuyas narrativas ostentan una serie de operaciones metaliterarias y metaficcionales a través de las cuales dirimen tensiones ideológicas, políticas, sociales, regionales, culturales, de género (discursivo y sexual).

Estos aspectos fundamentales y constitutivos de las obras que se inscriben en la dimensión mayor de la Metapoética, organizan la perspectiva de investigación del presente volumen, que adopta una posición crítica frente a las concepciones canónicas convencionales y aloja las obras en la senda de la *hospitalidad*.

La consideración de la dimensión Metapoética implica el relevamiento de los procesos y operaciones que forman parte de la construcción de la obra en sí y que se tematizan de manera explícita y/o elíptica con remisiones a tipos, modos y modelos contextuales y de técnicas de construcción de la obra misma, señalando a su vez dimensiones disciplinares de acceso crítico y teórico para su elucidación, lo que normalmente no es tomado en cuenta por las corrientes conceptuales y lecturas establecidas. Explorar esta dimensión significa un desafío epistemológico a la institución estética y crítica, e introduce una apertura a la creación de categorías y a la revisión y resignificación de las preexistentes. En ello se habilita un espacio para reflexionar sobre las vinculaciones que las obras tienen con la historia, la cultura, la política, así como con las subjetividades de productores y receptores. La Metapoética, que abarca los conceptos de metaliterariedad y metafictionalidad⁵, restituye la mirada y la discusión crítica en torno a la condición de autonomía o heteronomía de las obras en un contexto discursivo de hospitalidad.

⁵ La metaliterariedad está comprendida en la categoría mayor e inclusiva de la metatextualidad, concepto que reconoce dos vertientes básicas: por una parte proviene de una expansión del modelo comunicacional de Roman Jakobson (1960) en el que define las funciones del lenguaje, entre ellas la función poética propia de los textos artísticos y la función metalingüística, que es la que designa la operación de informar al receptor acerca del código lingüístico.

Metapoética/ heteronomía

Los textos artísticos, a diferencia de los no artísticos, poseen la cualidad de remitir no solamente al mundo sino que frecuentemente lo hacen a sí mismos; dicha cualidad que los distingue de los demás textos, la “función poética”, siguiendo la tradición de Jakobson. La Metapoética abarca otros aspectos y factores. El prefijo “Meta” indica en primer lugar y en general el fenómeno de reflexión, de la dimensión hetero- y autorremisiva de los textos artísticos y Metapoética es la designación abarcativa de la cualidad de las obras de remitir tanto a sus contextos como a ellos mismos, y describe y define dichos procesos y procedimientos implícitos o explícitos. Las remisiones implican **a.** a los contextos históricos, sociales, políticos de las obras, **b.** la dimensión técnico-analítica intratextual de la construcción del texto tales como materiales, sus repertorios de procesos y procedimientos que lo constituyen; **c.** factores filosóficos y estéticos (igualmente analíticos) que apuntan a la constitución del sentido a partir de operaciones interpretativas **d.** factores culturales y el rol del texto en la conformación y/o transformación de la culturas. Metapoética es una dimensión del texto en la cual éste se refleja a sí mismo.

Variantes (que no se excluyen entre sí): **1.** En la metapoética **histórica** el creador y su texto se ubican en una situación social económica, política, o psicológica. También las condiciones subjetivas (fisiología, intelecto y emoción) de la escritura y de la recepción pertenecen a esta variante. **2.** En la metapoética **técnica** en la que están incluidas las condiciones materiales, tiene por objeto la continuación o la ruptura de tradiciones estilísticas, el empleo de repertorios estandarizados o nuevos, la reutilización o refuncionalización de procedimientos artísticos y la constitución formal del texto. **3.** En la metapoética **estético-filosófica**, se trata de la reflexión sobre la estética filosófica aunque no sólo de ella. El arte como actividad humana, su necesidad, contingencia, o su condición superflua, su carácter lúdico o su funda-

ción metafísica se problematizan en esta variante de la dimensión, así como las cuestiones de la constitución de sentido y de la inspiración (no en sentido psicológico sino ontológico). 4. La variante metapoética **cultural** contiene la cuestión y la pregunta fundamentales acerca de la inscripción de la obra de arte en su época. La confrontación con pre-textos ya no es sólo una cuestión técnica sino cultural, cuando los diferentes procedimientos así como las diferentes funciones de los procedimientos tienen que ver con distintas visiones de mundo.

Esferas ética y técnica

La dimensión Metapoética adquiere a su vez el estatuto de un *doppelgänger* que parodia, replica, discute o refirma el discurso “principal” de los textos. Como ha sido dicho, este fenómeno se expande y se complejiza en el tránsito del siglo XX al XXI, nuestra contemporaneidad, y con él se lleva al límite la mostración de los elementos constitutivos de las obras en la dimensión técnica, en la interpelación a la búsqueda del referente (histórico, político, social), a la dimensión de lo real y con ello a sus implicaciones éticas. Así, cuando una obra se muestra en su despojo total, su condición “minimalista”, señalando sus propias formas y materiales, no solamente pone en cuestión las antiguas concepciones de la representación y la autonomía inmanentista, sino que transforma en contenido estos elementos junto con los tradicionalmente significativos, e interroga sobre lo inquietante del vacío de lo real y la subjetividad, sobre las dimensiones históricas, políticas, económicas y culturales en las que la técnica tiene un papel primordial, y con ello cuestiona los regímenes de visibilidad e inteligibilidad que abandonan las convenciones de que vemos lo que miramos, para destacar que lo que vemos nos mira en un espacio de orden ontológico que es la marca de una ausencia. La autorreferencialidad a los materiales y la técnica, lejos de garantizar entonces la autonomía, integra más que nun-

ca la referencia al mundo, aun en su estatuto de vacío, y por lo tanto resalta con mayor potencia la esfera ética.

Casos ejemplares

La nouvelle *Marta Riquelme* de Ezequiel Martínez Estrada, es un caso ejemplar de metapoética, que puede ser considerado como una realización lograda de las propuestas críticas, paradójicas y deconstructivas de los géneros propios de Macedonio Fernández, y al mismo tiempo como el antecedente, “precursor” del ciclo que se inaugura con *Rayuela* de Julio Cortázar. *Marta Riquelme*, publicada 1956 en la editorial Nova, consiste en un desmesurado prólogo que pospone en forma continua la narración y discurre paródicamente en la dimensión paratextual y metaficcional, tematizando y deconstruyendo las funciones y las normativas narratológicas. Simultáneamente construye un sistema de escritura y lectura, un paradigma de crítica, de teoría y de historiografía literarias. Y fundamentalmente desarrolla discursos paralelos mordaces que cuestionan modelos familiares, prejuicios, sistemas de memoria, categorías psicoanalíticas y hábitos culturales, que en conjunto desarman las convenciones tanto del género del relato, cuanto de los estereotipos sociales.

En las novelas *Fuego en Casabindo* (1969) de Héctor Tizón y *El limonero real* (de Juan José Saer, 1974) puede verificarse la relevancia modelar que tienen las búsquedas escriturarias amplificadas en el nivel metapoético. Podemos rastrear dichas búsquedas en las experimentaciones en el terreno de lo paratextual y en la organización de la narración, en las reformulaciones de textos clásicos que los lectores entrenados pueden reconocer sin que esto interfiera en la literalidad de las diégesis y en constante entrecruzamiento (y confusión) con textos de otros órdenes (legal, histórico, religioso, folclórico). Ambas novelas permiten asimismo sistematizar rasgos comunes en sus respectivas poéticas a partir de una idea de lenguaje que confronta con la doxa literaria

de su época, desde la reafirmación de una experiencia ligada al espacio regional y las particularidades dialectales que intentan desmontar la representación pintoresquista y habilitar un espacio para el tratamiento singular de los conflictos políticos y sociales que atraviesan dicho estado de la lengua. Los procedimientos experimentales metaficcionales postularían una representación de la experiencia que buscaría una paradójica “mímesis no realista” de los procesos mentales. De allí que la construcción de un modelo de memoria del trauma sea uno de los temas recurrentes en las novelas, y una programática escrituraria contemporánea que desafía la historia, la historiografía y la crítica literaria, según lo desarrolla ejemplarmente Dominic Lacapra.

En cuanto al género lírico, las obras del poeta argentino Leónidas Lamborghini constituyen casos ejemplares de metapoesía, y aportan verdaderos modelos metaliterarios que abarcan complejas tópicas e implican diversos niveles retóricos y discursivos.

Leónidas Lamborghini practicó de forma sistemática y constante búsquedas experimentales explorando hasta la extenuación los límites del lenguaje poético. La parodia, la estilización de las tradiciones del tango y la gauchesca y el procedimiento de la reescritura conviven en su obra con la reflexión sobre el quehacer poético.

El procedimiento de la reescritura fue transformándose con el transcurso de las décadas y la evolución de su escritura. Desde la reelaboración al reensamblaje (Vera Barros, 2009) pasó a la reflexión poética sobre este procedimiento como fracaso en *Odiseo confinado* (1992), un extenso poema/manifiesto sobre la parodia y la reescritura. En sus experimentaciones autotextuales (*Carroña última forma*, 2001) emprendió un trayecto que lo llevó a la negatividad de la poesía, que formula una pregunta incesante sobre la identidad del texto.

En el caso de Marcelo Cohen...

Referencias

Berti, A.: *"Fuego en Casabindo: el documento historiográfico como efecto de sentido"*, Revista Letras, Universidade Federal de Santa Maria; Núm. 35 - Julho / Dezembro de 2007, Santa Maria, RS, Brasil, 2007

Genette, G.: *Palimpsestos, literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989

Lamborghini, L.: *Carroña última forma*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001

Lamborghini, L.: *El solicitante descolocado*, Paradiso, Buenos Aires, 2008

Lamborghini, L.: *Odiseo confinado*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005

Lamborghini, L.: *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972

Martínez Estrada, E.: *Marta Riquelme*, Nova, Buenos Aires, 1956

Romano Sued, S. y Arán, P. "La desficcionalización de la crítica literaria", Revista ETC, Nro. 6, Narvaja Editor, Córdoba, 1995

Romano Sued, S.: "Borges y la ficción como crítica: ficción, abismo, y metatextualidad", en Bradford, L. (comp.): *Traducción como cultura*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1997

Saer, J. J.: *El limonero real*, Seix Barral, Buenos Aires, 2002

Tizón, H.: *Fuego en Casabindo*, en *Obras escogidas I*, Perfil, Buenos Aires, 1998

Vera Barros, T.: "Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco", Anuario Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional La Pampa, 2008-2009, año IX, núm. 9, Santa Rosa, 2009

Autonomía/heteronomía de la obra literaria. Metatextualidad y metaficcionalidad en *Marta Riquelme* de Ezequiel Martínez Estrada

Susana Romano Sued
Universidad Nacional de Córdoba
Conicet

1. Metatextualidad y heteronomía

Agotadas las aventuras posmodernas y ultradeconstruccionistas de remisiones exclusivas de los textos a ellos mismos o únicamente a otros textos, la obra literaria recupera una dimensión eclipsada durante décadas, ya sea por posiciones inmanentistas exclusivas, ya por la desconfianza globalizada en la materialidad del lenguaje, propia de la desmaterialización de la cultura tecno-utópica y celebratoria de la virtualidad digital. La heteronomía vuelve a ser una dimensión que interroga al crítico, al teórico, al intérprete. La caída del valor referencial del arte y de la literatura se ha detenido, y recupera afortunadamente su estatuto, aunque con mucha dificultad. De nuevo entonces la pregunta por la capacidad del lenguaje para representar, remitir al mundo material, así como por la legitimidad de hacerlo a través de vías estéticas, ficcionales, poéticas, cobra un nuevo sentido y una mayor pertinencia. Conciérne entonces reubicar la cuestión de la *ostranenie*, el extrañamiento como condición de los lenguajes estéticos, procedimiento tematizado y fundado por los formalistas rusos, que describían así el resaltarse del signo en un texto artístico. Entiéndase este proceso como una exaltación del significado, y un extrañamiento de la referencia, que siempre vienen precedidos por el reconocimiento del signo en su acep-

ción corriente. Nos situamos entonces en el terreno del “contenido de verdad” que tendría una obra, en el sentido de Adorno, y de “objeto estético” de Mukarovsky, que podemos a su vez asociar a la concepción de Peirce: el lenguaje tiene capacidad indicial, su función semiótica de indicar, que es lo que permite reconstruir el sentido y los significados que arrastra consigo el signo, entre los que se encuentra la función referencial, expandida en el caso de los lenguajes estéticos. Y ambas, la indicialidad, la heteronomía, participan de la condición ética del lenguaje. La metatextualidad es uno de los modos que puede adquirir la heteronomía.

Los procedimientos experimentales autorreflexivos sobre la escritura, sobre los géneros, fueron, como se ha dicho, desarrollados fundamentalmente a lo largo del siglo XX, y encontramos numerosos ejemplos en muchas de las literaturas de Europa y América. Dentro del género narrativo -o antinarrativo- argentino, en las primeras décadas y al promediar el siglo destacan las obras de Macedonio Fernández, las del ya nombrado Jorge Luis Borges, las de Ezequiel Martínez, de cuya *nouvelle* nos ocupamos aquí¹, Esta dimensión metatextual adquiere entonces el estatuto de un *doppelgänger* que parodia, replica, discute o refirma el discurso principal de los textos.

2. Un caso ejemplar

La *nouvelle Marta Riquelme* de Ezequiel Martínez Estrada, es un caso ejemplar de metapoética, y sin dudas constituye una realización lograda de las propuestas críticas, paradójicas y

¹ Luego entre la abundante producción vernácula de la segunda mitad del siglo, nos encontramos con obras como las de Cortázar, Tizón, Moyano, Saer, Piglia, Puig, entre muchas otras, cuyas narrativas ostentan una serie de operaciones metaliterarias y metaficcionales a través de las cuales dirimen tensiones ideológicas, políticas, sociales, regionales, culturales, de género (discursivo y sexual).

deconstructivas de los géneros propios de Macedonio Fernández, y al mismo tiempo como el antecedente, “precursor” del ciclo que se inaugura con *Rayuela* de Julio Cortázar. Esta nouvelle, publicada en 1956 por la editorial Nova, consiste en un desmesurado prólogo que pospone en forma continua la narración y discurre paródicamente en la dimensión paratextual y metaficcional, tematizando y deconstruyendo las funciones y las normativas narratológicas. Simultáneamente construye un sistema de escritura y lectura, un paradigma de crítica, de teoría y de historiografía literaria. Y fundamentalmente desarrolla discursos paralelos mordaces que cuestionan modelos familiares, prejuicios, sistemas de memoria, categorías psicoanalíticas y hábitos culturales, que en conjunto desarman las convenciones tanto del género del relato, cuanto de los estereotipos sociales, estableciendo permanentes enlaces referenciales con sujetos y nombres, con lugares y tiempos reales.

3. De autorías y precursoriedades

...el objetivo no es recobrar, sino combinar, mezclar y construir otros cuerpos y otros acontecimientos, las operaciones esperan que nuevos y diversos sentidos conlleven la memoria y la invención de las andaduras (Camblong, 2003, 115).

El discurso paradójico habita los corpora, es huésped, y distribuye los sentidos, impugnando la sucesión, el origen, la propiedad sobre los textos. Es un discurso que no se capta de un solo golpe, requiere de la intelección imaginativa, del desentrenamiento de molicias canónicas, la anamnesis direccionada hacia lo no evidente.

La precursoriedad de los textos, la originalidad de las ideas, han sido temas propios de la discusión moderna (para algunos “posmoderna”), con sus heterotopismos, teorías de la cita, de la intertextualidad, a veces empleados como eufemismos del plagio.

El plagio en sí, tomado desde una perspectiva cínica, es consentido de una manera alegre: Foucault instaaura en 1967 un lugar legalizado para la remisión a otro texto, un gesto de *auctoritas*, en este caso realizando el ademán eficaz de doble consagración, la propia y la de Borges, en *Las palabras y las cosas*. Y así se inscribe también como eslabón en la larga cadena de los legados intelectuales, disciplinares de la cultura occidental. Este libro nace de un texto de Borges, se nos dice en la obra mencionada. Su inclusión allí aparece luego como salvoconducto del desorden, o del desarreglo fantástico que instituye una dimensión –u orden *otro*– al tiempo que la *figura de autor*, convertida luego en muerto carnal pero resucitado como *pliegue de discurso*, participa de la paradójica condición de ser consentido y expulsado de la escritura, por efecto de la alocada enumeración wilkinsoniana y de la enciclopedia china.

La precursoriedad, sin embargo, ya nos la había presentado y destituido el mismo Borges cuando, en “Kafka y sus precursores”, su ensayo trajinado, colocaba en la misma (a)-posición a Kafka y a Browning, mejor dicho a sus obras, para que se supiera cómo una hace luz a la otra, es decir, revelando cómo trabaja la literatura: a relámpagos de iluminaciones que no hacen caso de la cronología.

Eliseo Verón es quien tuvo el mérito de explicar de una manera didáctica (es como nombro a la transferencia de conocimientos en el circuito del lazo social) cómo son en determinados momentos de una cultura, las miradas y los pensamientos en torno de una obra o conjunto de obras en lo que él llama la “dialéctica entre los textos fundadores y las gramáticas de reconocimiento”, esa incesante producción de sentido en la semiosis social³.

Cualquiera sea el instante de suspensión del flujo discursivo que elegimos para prestar atención a un texto, instauramos de inmediato el orden aludido, efectuamos un reconocimiento en pleno ejercicio de la gramática; de modo que hacia atrás (*nachträglich*) y hacia adelante se despliega un recorrido, una lógica.

Todo este prolegómeno para introducir mi comentario sobre la lectura de un relato, una nouvelle acaso, de Ezequiel Martínez Estrada (M.E.), *Marta Riquelme* (MR), que aspira a ser tratado según las inteligencias con que años después Kristeva empezaría a nombrar a los textos literarios o del tipo “mosaico”, “lugar de encuentro”, “de cita”, de varios y variados textos, y que más tarde Genette organizaría como sistema teórico-metodológico.

Mosaicos, injertos, repeticiones, rizomáticas, linajes, parásitos imagológicos: una vitrina para el goloso lector, modelizado ya desde las inquietantes máquinas con las que Umberto Eco empezó a hostigarnos, para sacarnos del ocio o la pereza, y hacernos entrar de un saque a la interactividad con los textos.

Me autorizo, entonces, a situarme en la instancia de *abrir la obra*, en el **campo de posibilidad**; al respecto Eco nos dice que se trata de una expresión que conjunta la noción proveniente de la física, “campo”⁴, y de “posibilidad”, que proviene de la filosofía; la primera ya institucionalizada en la crítica literaria

y sobreentiende una renovada visión de las relaciones clásicas de causa y efecto unívoca y unilateralmente entendidas implicando ahora una constelación de acontecimientos; la segunda, indica el abandono de las visiones estáticas y hace lugar a las decisiones individuales, subjetivas, ligadas a sus circunstancias históricas e historizadas de los valores que la atraviesan (Eco, 1965, 92).

La tradición, es, sin embargo, más vieja: hago una caótica genealogía y recuerdo que Schleiermacher, José Hernández, los epitafios de la antigüedad clásica, interpelaban desde hace mucho a los lectores, al *viator*, a la audiencia. La cita del texto mesiánico, su injerto en los pasajes bíblicos de *Lucas* o de *Hechos* del Nuevo Testamento⁵, podrían ser considerados una forma primitiva consagratoria de la intertextualidad precursora y *avant-la-lettre*. Con lo cual –y vuelve, en la repetición, Borges– todo lo que hay sería un *après-la-lettre*.

Suscribo la hipótesis de Verón antes citada: deberíamos decir que nos hallamos en el momento gramatical de reconocimiento de M.E., dada la efemérides típicamente funeraria acaecida en su ápice en el año 2004, al cumplirse las cuatro décadas desde su fallecimiento. Pero es una gramática fallida, en vista de la llamativa escasa voluntad de internarse en la narrativa de M.E. –ni hablar de su poesía– y su canonización en el no poco restaurado honor del género ensayo.

4. *Marta Riquelme*, precursora

Marta Riquelme, figura ambigua, equívoca e inquietante, es el título y personaje central de la nouvelle de M.E., el nombre de la autora, *doncella cautiva* de unas *Memorias* escandalosas sobre su propia familia, escritas desde su pubertad y durante casi una década. Son unas memorias cifradas, en las que se muestra y se oculta al mismo tiempo la peripecia atroz y candorosa, perversa e inocente de las figuras familiares, delineadas al amparo de la engañosa memoria voluntaria. El manuscrito, comentado largamente en el prólogo –que es en sí mismo la nouvelle de Martínez Estrada– es declarado ilegible por el enunciador (“Martínez Estrada”, narrador protagonista, quien tiene el rol de editor de las *Memorias*, en cumplimiento de un encargo de “Orfila Reynal”).

Las memorias tienen casi dos mil páginas, pero la numeración es caótica, arbitraria, su orden es pesadillesco: faltan párrafos y páginas, otros se duplican o triplican; la caligrafía es confusa e ilegible; todo lo cual obstaculiza la laboriosa y agobiante tarea del editor y sus compañeros de descifrado, quienes deciden cada vez la movida-significado de las piezas-escrituras en simultáneas partidas de ajedrez, modelo de las combinatorias de los significantes. Más de tres años lleva la tarea del grupo para *establecer* el manuscrito, ahora perdido en algún recoveco absurdo de la imprenta. La edición de la obra, entonces, debe

hacerse a partir del registro mnemotécnico perfecto que ha hecho “Martínez Estrada”, para dar cumplimiento al encargo y también hacer lugar al vaticinio que la propia autora de las *Memorias* ha formulado en sus páginas: “*comprendo, por mi destino, que este libro nunca se publicará*” (MR, 1956, 10).

Así, el prólogo –anuncio permanente de una inminencia suspendida– imbrica los contenidos del relato y las vicisitudes de la imposible existencia de los sentidos infinitamente probables de las páginas, y se instala en el discurso paradójal. La historia de la familia transcurre en una casa monstruosa figurada cual laberinto en el tronco central de un enorme árbol, un magnolio, que multiplica y mezcla espacios y miembros de la familia en términos de crímenes, incestos, suicidios, narración que mimetiza el relato transmitido en los mitos de las comunidades.

Pero nada ha quedado del manuscrito; sólo unas huellas, que, como las huellas mnésicas de Freud, deben atravesar sucesivas barreras para su establecimiento como recuerdo autorizado en la conciencia, ordenándose en dirección a un sentido.

Hago mío el enunciado de Camblong referido al prologuismo de Macedonio Fernández, canjeando el nombre de Macedonio por el de Martínez Estrada:

*Si se instala la máquina de leer en estos mundos prologantes, es factible relevar diversas configuraciones discursivas que van armando los complejos teóricos del universo **estradiano**. Por lo pronto cabe reiterar que el pensamiento paradójal no acata las diferencias ni la dialéctica de los contrarios; los principios de identidad, contradicción y tercero excluso, no lo rigen, ni lo determinan. Dicho de otra manera, la discursividad paradójal hace juegos alternativos, no intenta ni refutar ni contradecir, su sentido se orienta a problematizar, poner en crisis (Camblong, 2003, 132).*

Marta Riquelme fue publicada primero en 1949 y luego en 1956 en la editorial Nova⁶. Estamos en los prolíficos años 40 y 50 que cobijaran tantos proyectos ejemplares de la cultura argentina, período en que se produjo la expansión del psicoanálisis y su absorción en la literatura⁷. Estas décadas albergan una buena parte de lo que llamaríamos la producción *literaria* de Martínez Estrada, para distinguirla mínimamente de su ensayística, haciéndome perfectamente cargo de que los ensayólogos airados discutirán esta categorización. Ojalá.

Es decir que *Marta Riquelme* es muchos años anterior a *Rayuela* [1962], novela esta última constituida para la crítica en signo mayor y modelo de la destitución del continuum narrativo y del formato convencional de *libro*. Señalo que ambas novelas no hacen sino habitar el mismo horizonte en el cual el proceso de desescritura de la herencia decimonónica de la narratividad llega a su apogeo, y que por lo que conocemos como efectos de la larga duración, es un proceso que no puede fecharse a modo de efemérides.⁸ La tematización metadiscursiva de tiempo y espacio como dimensiones *sui generis* de la ficción del relato con sus responsabilidades en la construcción de la historia y sus personajes, proporcionan en *MR* un testimonio de dicho proceso, según puede apreciarse en este párrafo, anticipatorio a su vez de teorizaciones de la disciplina:

Hago esta advertencia porque la sensación del tiempo en la novela es falaz. Un autor poco avezado en estas cuestiones podría

⁶ Se trata de la edición con la que estoy trabajando y que incluye un segundo relato titulado “Examen sin conciencia”.

⁷ Véase Mariano Ben Plotkin, *Freud en las Pampas*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

⁸ En los cincuenta, el semiolvidado Carlos Mastronardi reconocía los desmoronamientos ejercidos por Valéry en sus lógicas escriturales y metódicas: un atajo hacia afuera de la tradición francesa. Véase de Mastronardi: *Valéry o la infinitud del método*, Raigal, Buenos Aires, 1955. También en esa década Sabato planeaba minuciosamente destituciones de los planos narrativos y discursos psicologizantes en *Sobre Héroes y Tumbas*.

suponer que abarcan medio siglo y por lo que cuenta ella en muchas de sus páginas, que la autora ha llegado a la ancianidad. No es así. Pero esto tampoco quiere indicar que esos ocho años no equivalgan, no a medio siglo, sino a un siglo entero, por la intensidad con que ha vivido su vida ya saboreándola minuciosamente, ya como si cerrara los ojos en un vértigo. Si el lector observa cuidadosamente advertirá también que por la naturaleza de los acontecimientos, por la índole de las personas y por mil detalles que se precipitan en la lectura, el tiempo no tiene ninguna importancia. Tampoco la tiene el lugar. Creo que el pueblo de Bolívar es apacible y de población no muy grande; pero si uno olvida que esos hechos ocurrieron allí y en nuestro tiempo, podría caer en la falsa idea de que se trata de una ciudad inmensa y de tiempos muy lejanos (MR, 21).

¿Cuál de ambas novelas sería el borrador, y cuál la versión definitiva?

Tanto da, si vamos a pensar con el maestro Borges, que no hay razón para suponer que el borrador H es mejor o más correcto que el 9 en el infinito fluir de las *versiones* –que así llama él a la literatura–, según se nos aclara en el ensayo “Las versiones homéricas”. Esto atañe a críticos, teóricos, traductores, en el incesante traducirse de los textos, unos a otros⁹. Los exegetas de las memorias de Marta Riquelme han hecho lo que se hace normalmente para traducir un original lejano: el *establecimiento* de un texto¹⁰. Han procedido a su descifrado palabra por palabra incluso con la ayuda de un perito calígrafo, y grafólogo para más

⁹ Véase Susana Romano Sued: *La escritura en la diáspora, poéticas de traducción*, Narvaja Editor, Córdoba, 1998.

¹⁰ Y si así pensamos, el manuscrito, la copia mecanografiada tras el *establecimiento* exegetico, o el libro supuestamente editado por Tierra Purpúrea, o finalmente la versión transcrita de memoria de las memorias gracias a la extraordinaria capacidad de memoria del prologuista, serían todos originales, todos borradores, o todos versiones del discurrir de M.R.

(el señor Limperalta) figura a través de la cual se hace hablar la doxa psicológica y psicologista ingresada en forma masiva en la cultura porteña, en la misma década en cuestión¹¹. Como se ve hay aquí una teoría de la traducción, entre las muchas metatextualidades o metapoéticas que como un *doppelgänger*, desfilan por la nouvelle¹².

5. De prólogos y umbrales

Macedonio, Borges, Eco y Genette se han ocupado de prólogos y de sus teorías más o menos explícitas: su discurrir insta una relación privilegiada entre el lector y el escritor, revelando y propiciando un deseo fundamentalmente lúdico. Se habilita de este modo la complicidad del lector para el engaño, el placer, la hospitalidad, el entretenimiento.

He mencionado el término *umbral* puesto que es así como titula Genette en francés su estudio teórico sobre los prólogos: *Seuils*. La utilidad de conservar ambos términos para mi propósito de abordar MR, se puede ver de inmediato en la siguiente cita –primer párrafo– del libro:

La obra inédita de M.R. –el nombre me era conocido, hasta familiar, no recuerdo por qué lecturas– que el lector encontrará a continuación fielmente reproducida y que por este prólogo se le presenta, ha sido escrita por su autora con la intención de que llegara a conocimiento de muchas personas. Quiero decir, que se publicara, y es lo que hago yo ahora obediente a su voluntad y al interés del relato. Pero debo advertir que M.R. no es una escritora. Hasta diría que casi no sabe escribir. Los originales me fueron entregados por el Dr. Arnaldo Orfila Reynal, quien los obtuvo a

¹¹ Véanse las consideraciones del apartado **Constelaciones psíquicas**.

¹² Véase Susana Romano Sued: *Consuelo de lenguaje*, Ferreyra Editor, Córdoba, 2005.

su vez de un amigo de la autora con recomendación de que los revisase y que, en caso de encontrarlos de interés los publicara con un prólogo que es el que estoy escribiendo (MR, 9).

Se nos introduce en el *umbral* de un relato, el *prólogo*, que nunca será abandonado en cuanto tal. Radicado al modo de un atractor extraño, centrípeto, absorbe toda la narración, y cumple al mismo tiempo la función que Borges signó para el género *prólogo*. Pues hace posible la buena relación entre su objeto y su receptor: las apelaciones continuas al lector, sea en términos de una increpación directa, “tú”, sea en la condición neutral de la tercera “sepa el lector”¹³; y porque establece las pautas a las que todo prólogo debe ajustarse.

En concreto, tanto desde el punto de vista de los contenidos como de la forma, este prólogo performativiza las funciones a las que todo prólogo debe aspirar, y los compromisos que todo prólogo debe contraer. Habría entonces aquí una estética del prólogo, una poética, que a su vez vuelve a hacer vivo, presente, el linaje que comenzaría con el *Museo de la novela de la Eterna*. Allí como aquí, en la dimensión para- y metatextual, se trata de una función *literaria y normativa, práctica y teórica*, en tanto el prólogo-nouvelle, se constituye en un paradigma de creación, de teoría y de crítica literarias.

Después de la presentación de ese *umbral*, todo lo que sigue en el relato es la construcción paradójica de un discurso que oscila en el vacío: se vuelve difuso el límite entre ficción y realidad, entre narración e imposibilidad de narración, entre escritura y su negación, entre enunciación y enunciado, entre registro escrito y memorización, entre diégesis y mundo, entre manuscrito y

¹³ Resulta además evidente la figura del lector previsto, tematizado hasta el cansancio en las diversas teorías de la recepción y del lector implícito, que arrancan con Jauss y Eco, pasando por Iser, Link, Schmidt, acogidas ampliamente por la crítica vernácula desde el último cuarto del siglo XX.

libro, entre paratexto y texto. Las puestas en abismo acosan al lector, lo intranquilizan; haciéndolo entrar y salir fatigosamente de los circuitos de estas dimensiones que acabo de enumerar en forma de pares. En fin, que la fusión y fisión de los mundos intra- y extratextuales ponen en escena la confusión: “Debo advertir que M.R. no es una escritora. Hasta diría que casi no sabe escribir” (MR, 9).

A partir de estas primeras marcas paratextuales –en las que lo extra- e intratextual se conectan como por una Banda de Moebius– se desencadena la nouvelle de Martínez Estrada atravesada por la imposibilidad “extra-” e “intratextual”:

se diría que Marta Riquelme previó tantas dificultades en un estado de clarividencia profética ... aunque éste es episodio extraño al texto, no lo es en cuanto coincide en su semántica con el destino de la autora y aún refleja una faceta pavorosa de su misteriosa existencia (MR, 10).

De lo que está consignado como extratextual por el narrador, sus estrategias de verosimilización, señalo el mundo editorial, con sus etiquetas semánticas, sus espacios, sus funcionarios, con nombres propios, parlantes y enciclopédicos (“Martínez Estrada”, el editor-prologuista; “Finderalte”, en alemán “el viejo encontrador”; “Orfila Reynal”, editor por excelencia; el linotipista, el gerente, etc.). Allí es por donde el narrador busca: por los laberintos kafkianos de depósitos y oficinas, como un detective iría tras el autor de un delito (de acuerdo a lo que nos sugiere Eco en su relectura de Peirce, para quienes la captura del sentido de un texto seguiría por los senderos detectivescos de Scherlock Holmes), y/o del rastreo abductivo de un Freud tras los dichos de la subjetividad inconsciente.

En tanto continuó diligencias para rescatar el original de sus indignos poseedores ... Fui la semana pasada repetidas veces a la casa editora y de allí a la imprenta, sin poder dar con la copia

dactilografiada y corregida por última vez en jurado reunido en pleno, para evitar lapsus (que aparecieron a pesar de todo demasiado numerosos por desgracia). En la editorial daban a entender que no tenían la más remota idea del libro (MR, 36)

Nadie tenía conocimiento de las Memorias de Marta Riquelme, ni de libro ninguno de la índole del que yo les explicaba (MR, 11).

—Discúlpeme —le dije— ... Necesito cotejar algunos pasajes del libro de Marta Riquelme, Memorias de mi vida, de la Editorial Tierra Purpúrea. Es estúpido que me lo oculten a mí, desde que yo soy el verdadero editor responsable (MR, 11)

Se trata del mundo que va a contener (o des-contener) lo intratextual, el texto, el manuscrito perdido, extraviado en todos los sentidos de la palabra; un extravío signado por la contradicción: pues por una parte los manuscritos *ya han sido un libro*, ahora perdido, extraviado, lo mismo que el destino de extravío que acusa la memoriosa autora de las *Memorias* y sus personajes.

Mundo a su vez que contiene la multiplicidad equívoca de los entramados y peripecias oscuras de sus vidas, enlazadas al tronco de la escritura de la autora. Mundo textual que enlaza la aventura de su descifrado por parte de los verosímiles descifradores de la caligrafía, de los sentidos, del orden, los establecedores de la compaginación. Del jurado, que finalmente, en “seminario”, va capitulando, y capitula ante el sinsentido de la historia.

Otro aspecto interesante de esta aventura es la de descifrar el manuscrito, y todo es tan endiablado en ella que hasta el papel y la tinta parecería que se hubiesen puesto al servicio de los demonios. El trabajo de descifrar la letra o los logogrifos de ese manuscrito de cerca de dos mil páginas ha sido una tarea superior a las fuerzas humanas, y yo no hubiera podido realizarla sin el

auxilio y la colaboración de un grupo de amigos que, interesados profundamente, tanto en el contenido del manuscrito como en el ejercicio de la paciencia que significaba ir descifrándolo, no me hubiesen ayudado. Su colaboración ha sido heroica (MR, 17).

La historia contenida en esas monstruosas memorias, nos introduce en el mundo de la familia, de sus vicisitudes sinietras, ambiguas, inquietantes, en la que abundan incestos, seducciones, suicidios, robos, estafas, según uno de los derroteros significantes atribuibles al escrito.

Durante tres años nos hemos reunido casi diariamente para realizar en comisión, o mejor dicho en seminario, ese trabajo. Aunque a la verdad, muchísimas de esas noches la tarea, que se prolongaba hasta el amanecer, giraba más bien que sobre el texto sobre alguna interpretación o comentario que se nos ocurría y que nos llevaba hasta los mismos lindes de la metafísica (MR, 17).

La caligrafía, ilegible, y causa de la intervención del grafólogo, origina la situación de enigma, de secreto, que queda sin embargo irresuelto en el plano del verosímil, aunque justificado en el de la ficción, explícitamente enunciada en la siguiente cita:

Era una letra imposible, y de ahí que haya anticipado que la autora no sabía escribir. No solamente su letra representaba grafológicamente las infinitas complicaciones del laberinto de su alma, una de las más complejas y diabólicas de las que se conocen en la historia de la literatura, sino que las grafías amontonadas y en trazos muy personales, dificultaban la tarea hasta convertirla en una solución de acertijos. La f, por ejemplo, la g y la p están escritas con un trazo tan semejante que si se las considera aisladamente, no podrían ser discernidas. Y lo grave fue que en muchas ocasiones confundir una con otra letra significaba alterar por completo tanto la palabra como el sentido total de la fra-

se. Por lo demás es una 'letra fingida', acaso trazada con la mano izquierda o con el deliberado propósito de enredar la interpretación, dificultando la lectura con lapsus y ambigüedades que ponían en los pasajes decisivos una insalvable alternativa. Sin contar las páginas sin numerar, sueltas, que pueden ser colocadas en diferentes lugares sin alterar el orden lógico del discurso, pero sí el sentido, y esto de modo fundamental. Otras veces, nos deteníamos en una especie de éxtasis, sin decir palabra, horas enteras, rumiando una frase aparentemente absurda pero que prometía, una vez captada a fondo, revelaciones que compensaran tanta cavilación (MR, 17-18).

6. Marta Riquelme-Rayuela: versiones intertextuales

Según otra de las posibles lecturas alentada por el mismo texto, ahora *establecido*, nada de eso ocurre y se trata más bien de las peripecias de una familia de un barrio de Buenos Aires que son pura inocencia carente de toda perversión o tinte sexual. Todo depende de qué parte del manuscrito se coloca o se inserta junto a qué otra para ser leído en algún sentido según un probable –o improbable– “tablero de dirección”.

Lo cierto es que muchas noches las hemos perdido jugando al ajedrez. Porque cuando ya nos fatigaba el trabajo de clasificar y descifrar, tomábamos el tablero y los trebejos para alejarnos de nuestras preocupaciones más que para distraernos. Y así ocurría que, al mover una pieza, en vez de anunciar el jaque dijéramos: “Debemos entender hebilla en vez de temblaba”; a lo que el otro le respondía, cubriendo el jaque con un alfil: “Yo estaba pensando en trastornada; tiene más sentido” (MR, 34).

Para no abusar de una causalidad genealógica entre una y otra novela, propongo establecer un sitio para hacer dialogar a

ambas obras apelando a ciertas analogías y a ciertas discrepancias. Por ejemplo, el principio de incertidumbre y de indeterminación presente en ambas obras, es decir, su condición de abiertas, constaría sin embargo de distintas salidas que a mi juicio terminan oponiéndose o bien divergiendo.

La novela *MR* propone en su prólogo una instrucción para su lectura que está construida sobre la pura paradoja; es decir, la imposibilidad de articular un sentido que permita la pacificación imaginativa del lector desplazándose por un camino que empieza, sigue, y concluye. Si bien el **tablero** de *MR* es una figura material que podría organizar, estructurar, por el contrario empuja al lector hacia el delirio, tomando el término en su significado literal: apartamiento del camino. Llevando al extremo la bifurcación borgeana, e iconizando los senderos de la memoria, M.E. hace del tablero una multifurcación infinita de los sentidos-senderos de la obra de M.R.

El lector habrá caído en la cuenta –después de tener presente la integridad del texto–, que según el sitio en que se la intercale altera inclusive el sentido de la historia que se refiere al personaje de que trata. La supresión era inacatable, por tratarse del pasaje de mayor inspiración, por decirlo así, dentro de la veracidad del tema. Mas, adviértase, por si misma esa página no dice nada –no aclara nada–, y sin embargo, ¡cuán profundo es el trastorno que provoca según el lugar en que se la lea! Podría decirse que más que altera, perturba el sentido de uno de los “destinos”, como Marta dice, de ese personaje tan atrayente (MR, 35).

De esta manera se instituye el tambaleo delirante del sentido y se pone en cuestión toda coherencia narrativa en la que podría refugiarse el lector haciendo uso de sus competencias para andar por un camino **indicado**:

Haga la prueba el lector, leyéndola primero donde va inserta y después leyéndola a continuación de la línea 6 de la página 422; de la línea 26 de la página 105; de la línea 9 de la página 14. En todos los casos el texto concierne perfectamente también con lo que sigue en el párrafo sucesivo. Pero con esta diferencia: donde está, significa que el hurto de la billetera debe atribuirse a que Florindo era jugador, había contraído deudas y no encontró mejor recurso que penetrar de noche en la habitación de D. Indalecio y sustraerle la cartera donde guardaba el sueldo y los ahorros; en la página 422 indicaría que Florindo, al jugar al póker en un garito habría ganado la fortuna de que lo vemos poseedor, no se sabe cómo, en ese pasaje; en la página 105, que fue quien pudo salvar, mediante el socorro en dinero, a la pobre muchacha que fue a pedir un préstamo de urgencia para evitar que remataran un campo del padre, y en la página 14, sería simplemente un episodio en la vida del joven disipado, pero que tanto podría ser Florindo, como se colige que es, como Mario. Y con eso variaría por completo el concepto que se nos da de él en el resto del manuscrito (MR, 33-34).

Rayuela por su parte propone una disolución de las causalidades narrativas y de los dispositivos del género, aunque acompaña al lector en el diseño de dos caminos posibles, lo que se ve claramente en este paratexto, la contratapa del libro: “La clave de su ruptura con el orden clásico del relato radica en la postulación de una estructura inorgánica y lúdica en la que el lector juega un papel de primera importancia”¹⁴.

Sin embargo, el enunciado “estructura inorgánica” no equivale estrictamente a una inorganicidad tal que el lector pudiera quedar confundido, totalmente despistado. Se añade además que:

Este espacio abierto a las sugerencias y resonancias internas de la novela, a la búsqueda de la complicidad de quien recorre sus

¹⁴ Texto de contratapa de *Rayuela* de la edición de editorial Bruguera, 1981.

*páginas, está configurado por los materiales mismos con que se construye la obra y por la reflexión del autor acerca de la novela en sí y de la relación del arte con la vida.*¹⁵

Es decir que las variantes en *Rayuela* están predeterminadas puesto que la invitación al diseño de un itinerario “direccionado” permite sostener un campo relativamente acotado de posibilidades para los senderos de la narración. Los “muchos” posibles se predeterminan como “dos”, y se habilita la pacificación de la lectura sin por ello disminuir el entusiasmo lúdico del receptor.

*A su manera este libro es muchos libros pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades ... el primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido bastará consultar la lista siguiente.*¹⁶

Junto con el desarrollo fragmentario o continuado de sendas historias, se discurre sobre distintos aspectos de la teoría de la literatura, la narratividad misma, la función autor, la función lector, discursos de la cultura que duplican, en muchos casos fantasmáticamente, las historias que se van contando hasta formar una telaraña de indicios y huellas que son justamente lo que compone el tejido siempre actualizable de la memoria.

Tejido que se arma con la inteligible creatividad de los actores del campo de la recepción, en tanto asumen su condición de buscadores-detectives en los laberintos del texto.

¹⁵ *Ibíd.*, nota 12.

¹⁶ Del “Tablero de dirección”, Cortázar, 1981, 5.

Es la condición de *obra abierta* constatada ya: y en el caso de MR en tanto precursora de la teoría de Eco, y en el caso de *Rayuela* porque manifiesta el reclamo cortazariano del lector cómplice, dispuesto a la interactividad. En ambos casos queda evidente la filiación borgeana y macedoniana, en la medida en que por la vía del humor y de la discursividad paradójica la ficción se vuelve para el lector una práctica conjetural de interpretaciones, de confrontaciones y sorteos con trampas que confunden, mezclan y tornan inciertos los límites entre verdad y mentira, entre ficción y realidad, entre intra- y extratextualidad.

7. Tradición, linajes, descendencias

“Marta Riquelme” es el título de un relato de Guillermo Enrique Hudson. La existencia de un libro llamado “*Memorias de Marta Riquelme* editado por Tierra Purpúrea” descoloca el extravío de la obra, por una parte, y por otra parte y al mismo tiempo, intertextualiza sus contenidos en cuanto a la condición de *cautiva* que la doncella-protagonista de nuestra nouvelle, remite a aquella Marta Riquelme hudsoniana, una muchacha que fuera cautiva de los indios, y que muriera presa de la locura o de un hechizo, convertida en el bicho monstruoso de cuyo nombre, “kakué” según leyenda, derivaría el nombre de la provincia Jujuy¹⁷.

Cabe recordar que Hudson fue una figura señera en la hospitalidad crítica del mismo Martínez Estrada, que lo inmortalizó en el clásico ensayo *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1941). La repetición del nombre para dos historias muy diversas, aunque emparentadas, ratifica el enunciado de Deleuze de que el ejercicio de la repetición genera la diferencia. La repe-

¹⁷ *Tierra Purpúrea* es a su vez otra novela de Hudson, escrita originalmente en inglés a fines del siglo XIX, traducida luego al castellano en Argentina.

tición idéntica rehace asimismo el gesto borgeano de “Pierre Menard, autor del Quijote”, personaje que ejecutaría la traducción de la obra de Cervantes mediante la *repetición palabra por palabra* del original¹⁸. En un mismo gesto M.E. reúne a un antepasado y a un contemporáneo en un hospitalario recinto como es la novela. El mencionado estudio sobre Hudson, si bien está referido al género ensayo, hace visible el diseño de una escritura cuya estructura sería la digresión:

(Hudson) *siempre hace incursiones digresivas ... tal como al pensamiento se le ocurren aún en la labor más ceñida a un propósito concreto, y como acontece sin excepción al que camina de un lugar a otro cuando no duerme en el trayecto sino que procura observar cuánto hay de interesante y de novedoso en la ruta* (M.E., 1951, 307).¹⁹

Vemos aquí la indiscutida filiación que liga a Hudson y M.E., articulados ambos en la genealogía establecida con Macedonio (y con Borges), especialmente con respecto a la destitución del orden clásico para el argumento, la dispositio, el continuum. El desvío arborescente de la digresión, propio de los discursos paradójicos ya apuntados, constituye el hilo de sangre que emparenta a estos hacedores de nuestra literatura.

Para documentar la pertinencia de ese antecedente, cabe recordar que la antinovela de Macedonio, la de la Eterna, opera

¹⁸ Véase Susana Romano Sued (ed.): *Borgesíada*, TopoGrafía, Córdoba, 1999.

¹⁹ Eco al referirse a Mallarmé con su *Livre* nos recuerda que éste “debía ser un monumento móvil ... donde gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en relación no determinada. En el *Livre* las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes de diversos según leyes de *permutación*”; y continúa “Abriendo el *Livre* a una serie amplísima de órdenes a elegir... /que/ el autor tendía a proponer al /lector/ a través de ofrecimientos de ciertos elementos verbales y de la indicación de sus posibles continuaciones” (Eco, 1965, 42–43).

sobre la incesante injerencia de la voz autorial, que se ocupa de la postergación continua, a través de sus 56 prólogos, de la “verdadera” narración, así como de las reflexiones, antes mencionadas, metatextuales, metaficcionales. Vías por medio de las cuales quedan al descubierto los artificios, los dispositivos narrativos, abismados, desarticulados.

Dice Macedonio:

tú, lector, que podrías ahora enterarte en mis páginas, perderte del ser y librarte de la realidad y de estos problemas (...) –Autor: No debo decirle al lector: “Éntrese a mi novela”, sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela, ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos (Fernández, 1975, 180–181).

8. Constelaciones psíquicas: mujeres, familias y memorias

Las constelaciones psíquicas, en especial las referentes a la construcción de “la mujer”, evidencian la circulación de las tesis freudianas en el horizonte cultural argentino de la época, establecen los vínculos literarios legitimando los linajes, y sus extensiones hacia los parentescos. Los personajes protagónicos femeninos son todos “cautivos”, particularmente de sus mundos psíquicos, expuestos al “diagnóstico” de la locura.

He acatado las indicaciones detectivescas del enunciador, y reconstruyendo a partir de las pistas textuales que el narrador nos proporciona, fui tras las huellas de otra mujer de existencia histórica, María Baskirtseff, introducida como “referente” en el relato. El narrador rebate una hipótesis del calígrafo Limperalta que ayudó a establecer el manuscrito:

Debo advertir que, a mi juicio, estaba equivocado en su hipótesis arbitraria, al suponer que se trataba de un caso de reencarnación

de María Baskirtseff. Un absurdo descomunal. No logrará aclarar nada de este misterio, estoy seguro (MR, 13).

Según datos verificados, esta mujer, una joven rusa nacida en la segunda mitad del siglo XIX, escribió un diario íntimo a lo largo de doce años, cuya edición sufrió varias peripecias escandalosas, así como sus traducciones al francés en las que hubo supresiones, omisiones, disimulos, críticas negativas, denuncias. María Baskirtseff fantaseó, como nuestra Marta Riquelme, en el destino que tendría su diario pensando en los lectores, y también como la primera *Marta Riquelme* de Hudson, fue sospechada de locura, perversión sexual y otras patologías. La locura femenina, las histéricas de Freud, están aquí representadas en el discurso estradiano, en el cual lleva al extremo de la ironía el recurso psicologista de una catalogación, tributaria también de la inestabilidad de la narración:

Ya sé que ése es un tercer aspecto en que puede abarcarse la obra, “una tercera lectura” y hasta la más interesante; mas ello obligaría a representarnos a Marta como a una histérica –o una pervertida–, lo cual es casi un sacrilegio frente a su luminosa figura angelical (MR, 44).

Esta cita nos lleva irremediabilmente a los dichos que el narrador de la *Marta Riquelme* de Hudson enuncia en su relato; primero en relación con su propio manuscrito (memorias), y luego en relación con la figura equívoca de su personaje Marta Riquelme.

*Y si yo asentara en esta relación cualquier cosa que pudiera perjudicar a nuestra santa Religión, debido a nuestro pobre entendimiento y nuestra poca fe, ruego que el pecado que cometo en ignorancia se me perdone, y que este manuscrito perezca milagrosamente sin que nadie lo haya leído (Hudson, *Marta Riquelme*, 3-4).*

(Marta) *a veces trataba de ayudar en los quehaceres de la casa... pero de repente, en medio de lo que estaba haciendo, dejaba caer el atado de leña y, arrojándose en el suelo, prorrumplía en los gritos y lamentos más desgarradores...* (Hudson, MR, 19).

La sintomatología histérica, los dichos acerca del “método” interpretativo de la psicología, circula en el caso de la nouvelle de M.E. con una explicitud extrema, que logra el efecto inmediato de la sorpresa por la erudición, junto con la ironía destituyente de las categorías de la doxa psicológica:

Para juzgar del alma de Marta Riquelme, resulta un auxiliar útil el examen de sus emociones tal como lo haría un psicólogo, siempre tan espontáneas y generosas. Todo la conmueve y la inclina al amor. Tras la avalancha que a veces la hace girar y la recobra, vuelve a renacer en ella esa tranquila bondad que todo lo ilumina a su alrededor. ... Tampoco debemos pensar en nada freudiano. Es una hipótesis que después de obsesionarnos más de un año, todos deseamos avergonzados y resueltos. A no ser que pudiéramos admitir que, en conocimiento de las obras mismas de Freud, Marta hubiese construido una formidable e inaudita fantasía de su vida, mistificando con alusiones de doble y hasta de triple sentido lo más sagrado y lo más vil (MR, 43-44).

La descendencia en la estirpe literaria que estoy proponiendo podría llevarnos a una interminable reticulación. Antes de caer en esa afiebrada tentación me limito a tender un último lazo hacia otro monumento de la literatura, *Cien años de soledad*. Esta vez, haciendo lugar a la palabra crítica de un “latinoamericano”, Ernesto Volkening, de quien tomo en forma textual el siguiente comentario:

Hay muchas luces que pueden iluminar las posibles genealogías o parentescos en las que se inscriben obras excepcionales. Un conocedor de la cuentística de nuestro Martínez Estrada, ¿cómo se podría sustraer a la tentación de relacionar Cien años de

soledad con el relato que nos ocupa y del que uno podría decir que es su variación anticipada? ¿No es su tema la historia de la familia (no nuclear) Riquelme; el ambiente sórdido en el relato argentino de una casa que en sí misma conformaba un pueblo llamado Bolívar; el símbolo de la dinastía, un árbol centenario (la magnolia); el manuscrito donde estaba cifrada toda la stirpe con caracteres ilegibles (estas memorias inéditas de Marta Riquelme, que busca ansiosamente ordenarlas con sentido Martínez Estrada, por encargo de Orfila Reynal)? La relaciones sexuales situadas en la zona del incesto y la promiscuidad y en particular el peso específico de la gran familia donde la mujer constituye el eje vital. Lo que hace de todo ello más que coincidencias una premonición y hasta un prototipo de la obra del colombiano²⁰.

Y dejo al lector las pistas abiertas para ulteriores o anteriores parentescos, pues “Todo lo que sigue es sencillamente estupendo” (MR, 45: con esta frase termina la nouvelle).

9. Breve comentario-huésped-conclusión

Concluyo que *Marta Riquelme* de Martínez Estrada puede entenderse como un homenaje múltiple a la tópica que proviene del trabajo de recordación, repetición, rememoración, y con ello, a la línea genealógica, a la stirpe que se inauguraría con Hudson, pasando por sus contemporáneos, que son los nuestros, como Macedonio, Borges. Quiero pensar la nouvelle como una precursora botella al mar de sus descendientes, pródigos también, como Cortázar, García Márquez y tantos otros que tal vez no detectamos hoy, pero que asomarán a la ventura crítica, en otro tiempo

²⁰ En Juan Guillermo Gómez García, “Los pasos perdidos de Ernesto Volkening“, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bo140/bo140tres.htm>.

y en diverso lugar, por mor de alguna otra hospitalidad en el sitio siempre móvil del memorar. Ellos acaso preparan, de algún modo, la teoría crítica, que induce sus parámetros, sus modelos, de estas propuestas anticipatorias que la genialidad del creador entrega para su elucidación a los estudiosos.

Bibliografía citada

Camblong, Ana: *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Eudeba, Buenos Aires, 2003

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Bruguera, Madrid, 1981

Eco, Umberto: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1965

Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la eterna*, Corregidor, Buenos Aires 1975

Hudson, Guillermo Enrique: "Marta Riquelme", en *El Ombú y otros cuentos rioplatenses*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947

Hudson, Guillermo Enrique: *La Tierra Purpúrea*, Biblioteca Pluma de Oro, Buenos Aires, 1941

Lotman, Juri: "La memoria a la luz de la culturología" en revista *Criterios*, n° 31, La Habana, Cuba, 1994

Martínez Estrada, Ezequiel: *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, FCE México, 1951

Martínez Estrada, Ezequiel: *Marta Riquelme*, Nova, Buenos Aires, 1956

Verón, Eliseo: *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1998

Semblanza Martínez Estrada

La prolífica y versátil obra de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) constituye uno de los legados más relevantes de la literatura argentina del siglo XX, en todos los géneros que frecuentó, y una fuente a la que se acude de manera continua por la vigencia y la potencia de su escritura y su pensamiento.

Pese a la fecundidad de su obra en el campo de la creación poética y narrativa en las que se revela su maestría y su ingenio en el dominio del lenguaje, y en el uso de la ironía crítica y del humor, su ensayística es la más celebrada y estudiada en los círculos académicos del país y del exterior, eclipsando en cierto modo a su producción en los demás géneros.

En la factura de su narrativa lleva a su ápice el empleo magistral de tropos y figuras, que van desde la elipsis a la parodia, de la ironía al humor ácido, de la satírica mostración erudita al pathos catártico y a la semántica de un freudismo vulgar, de las dislocaciones sintácticas al *nonsense*. Se lo puede situar sin dudas en el horizonte de los precursores: en sus narraciones se reconocen las categorías que nutren a la teoría y la crítica literaria desde hace más de medio siglo, adelantándose con mucho a la literatura contemporánea que discurre permanentemente en la dimensión metapoética. Al discurrir paródicamente en la dimensión paratextual y metaficcional, en la que tematiza y deconstruye las funciones y las normativas narratológicas, construye a la vez un sistema de escritura y lectura, un paradigma de crítica, de teoría y de historiografía literarias, y una ética novelesca. En dicha dimensión Martínez Estrada despliega en gran escala su ironía crítica respecto de las vicisitudes del género, de su estructura, de sus variantes ruptoras, como queda en asombrosa evidencia en la nouvelle *Marta Riquelme*, en la cual la insistente interpe-lación coloca al lector en el sobresalto de la interactividad.

Semblanza Susana Romano

Susana Romano Sued es Licenciada en Letras Modernas y en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba y Doktor der Philosophie por la Universidad de Mannheim, República Federal de Alemania. Es profesora titular de la Cátedra de Estética y Crítica Literaria Moderna de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, e Investigadora Principal de Conicet. Ha sido profesora visitante en numerosas universidades de la Argentina y del exterior. Dirige el Programa Multilateral Interdisciplinario "Estéticas" radicado en el Centro de Investigaciones y Estudios de Cultura y Sociedad. Ha publicado numerosos libros, capítulos de libros y artículos científicos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Entre sus principales temas de investigación se cuentan Problemas de la Estética Contemporánea, Historia y Teoría de la Traducción Literaria, y Crítica de la Literatura Argentina. Acredita asimismo una vasta obra literaria en los géneros lírico y narrativo.

El texto aquí publicado es una versión ampliada del artículo "*Marta Riquelme* de Martínez Estrada. Genealogía, linajes, intetextos", publicado en revista *La Biblioteca*, Volumen 517, Nro. 4-5, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2006, págs. 244-257

La persecución y la siesta. Procedimientos metaliterarios en Tizón y Saer

Agustín Berti
Universidad Nacional de Córdoba
Conicet

...tuve esa impresión de tener delante mío,
encerrado en el momento presente, actual,
un trozo de pasado...
Marcel Proust, *Sobre la lectura*

...Con paciencia de quebracho
iba tallando los sueños
Armando Tejada Gómez, "Zamba del Imaginero"

1. Introducción: dos viajes, dos geografías

Fuego en Casabindo es la primera novela del escritor jujeño Héctor Tizón en 1969 y fue publicada en 1969. Cronológicamente la diégesis de la novela abarca más de treinta años, desde el momento en que el personaje Doroteo es enviado a la ciudad de San Salvador de Jujuy para recibir su educación, hasta su "muerte" en una fiesta religiosa en Casabindo, tras la batalla de Quera. En ese momento también comete su suicidio su medio hermano, el mayor López, quien ya había matado a Doroteo en Quera y que se había quedado en el área una vez finalizada la expedición militar para luego iniciar una peregrinación a Casabindo. La diégesis se divide en dos partes: 1) la infancia de Doroteo, donde el foco de la acción se pone en el personaje del expedicionario europeo Gonzalo Dies y su relación con Gertrudes, tía de Doroteo. El trasfondo de esta parte es la organización del reclamo de los

propietarios por el reconocimiento de sus derechos sobre la tierra; 2) los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a la batalla de Quera, donde el foco está puesto en el mayor López y Doroteo. El primero intenta expiar su culpa, mientras que el segundo persigue a su alma antes que “se le vuele” y lo condene al limbo. En esta segunda parte, la peregrinación de López y su amante a Casabindo y la persecución de Doroteo se desarrollan en paralelo.

El limonero real de 1976 del escritor santafesino Juan José Saer es su cuarta novela y narra de manera cuasi onírica y circular, el día de Año Nuevo de una familia de pobladores de la costa del Paraná. Wenceslao se reúne con sus concuñadas en tanto que su esposa decide quedarse en la casa ya que está guardando luto por su hijo muerto en un accidente laboral la ciudad hace seis años. A partir de la reiteración de la construcción:

“Amanece

Y ya está con los ojos abiertos” (Saer, 2002, 11, 16, 107, 238)

La novela narra y vuelve a narrar el último día del año desde la perspectiva de Wenceslao, intercalando referencias al accidente de su hijo, cómo conoció a su mujer, su propia infancia y un viaje en carro a Santa Fe con su cuñado Rogelio a vender sandías.

El rasgo común de ambas novelas es su forma narrativa experimental para dar cuenta de experiencias vitales usualmente vinculadas al afán mimético realista del regionalismo pintoresquista. Asimismo, ambas se articulan sobre el motivo del viaje: *La Odisea*, los relatos bíblicos y las leyendas regionales aparecen aludidas de manera explícita e implícita en los textos. Finalmente, ambas presentan una estructura textual sumamente compleja: cincuenta y siete fragmentos (de unas líneas a varias páginas) diegéticamente desordenados en el caso de *Fuego en Casabindo*; un único texto sin capítulos aunque con recomienzos y cambios abruptos de registro en el caso de *El limonero real*.

2. La glosa como clave oculta de lectura en *Fuego en Casabindo*

Ante el desorden aparente de los fragmentos en la novela de Tizón hay una clave de lectura muy potente que supone un rasgo propio de lo que en el presente libro se ha discutido en torno a la “metaliteratura”: el texto presenta los primeros tres fragmentos como una glosa de la diégesis inaccesible en una primera lectura de la novela. Esto permite que la ilusión de oralidad que atraviesa la novela sea percibida como tensión entre escritura y narración, entre culto y popular, entre español e indígena, entre puneño y jujeño, entre campesino y terrateniente. El procedimiento en sí implica una reflexión sobre el modo de representación novelístico que resulta insuficiente para relatar una historia conservada en la memoria compartida de la región y transmitida de boca en boca que difiere radicalmente de la historiografía sobre los hechos.

Es importante hacer algunas consideraciones sobre la técnica narrativa mediante la cual se organiza la novela. Aquí será útil retomar las reflexiones de Antonio Cornejo Polar (1997) sobre la heterogeneidad de las literaturas andinas. La organización del texto en pasajes y episodios que no siguen un orden diegético puede obedecer a la búsqueda de un efecto de oralidad a partir del carácter desordenado y, por momentos contradictorio de los mismos. Dicho efecto de oralidad recorre la novela dándole unidad de tono.¹ Sin embargo, tomando en cuenta la cita y la yuxtaposición de coplas en la prosa, se puede acceder a una idea sobre el orden los fragmentos que profundizaba esta primera aproximación. El problema que se presenta es el porqué del orden, que *a priori* resulta caótico, ya que no se trata de un inicio *in media res*, ni una sucesión justificada en los recuerdos de alguno de los personajes sino de una narración contradictoria y multívoca. La presencia de las coplas y de otros elementos de la

¹ Por “unidad de tono” entienda la homogeneidad del estilo narrativo a partir de las técnicas y recursos utilizados, algo que no aparecerá en el caso de *El limonero real*.

cultura de la puna permiten releer los tres primeros fragmentos² como si fueran una glosa del resto del texto de manera análoga a lo que sucede en los antiguos romances populares, más que como episodios pertenecientes a instancias de la diégesis. De este modo, los primeros fragmentos anticipan y resumen el tema de toda la novela: la vida de Doroteo y la búsqueda de su alma hacia el final, en relación a la disputa por la propiedad de la tierra en la puna jujeña durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta organización es complementada por la técnica del contrapunto para narrar las historias del mayor y Doroteo, y los de diversos personajes secundarios. Dada la fuerte ambigüedad de los fragmentos, el uso de esta técnica supera la simultaneidad temporal generando una organización contrapuntística que yuxtapone temporalidades. Se suma al primer contrapunto, la historia de Gonzalo Dias; además de la existencia de otro entre la historia de los propietarios con la de los peregrinos durante la agonía de Gerencia, diegéticamente previa. El efecto es el de una ruptura de la linealidad histórica en favor de una superposición de temporalidades en función de un espacio, la puna, que articula la organización de los distintos fragmentos.

3. Juan José Saer, Héctor Tizón y otras formas de experimentación en narrativas “regionalistas”

La técnica narrativa de *Fuego en Casabindo* participa a la vez de algunos rasgos de la novela regionalista y de obras vanguardistas por lo cual las primeras obras de Héctor Tizón

² Es necesario hacer una salvedad respecto a estos fragmentos dada la existencia de muchas ediciones de la obra que generan ciertas dificultades a la hora de aproximarse a los elementos paratextuales. La edición de la Biblioteca Argentina La Nación (2001) presenta los fragmentos I y II como un único fragmento. La edición de las *Obras Escogidas* sobre la que he trabajado (1998) concluye el fragmento I en la página 335 y comienza el que he delimitado como II en la 336, no hay marca textual que justifique esto más allá del cambio de página. La edición de Punto Sur (1988) los presenta como dos fragmentos diferentes separados por asteriscos. En los dos casos posibles, los dos o tres fragmentos mantienen relación de continuidad entre sí y esta separación no altera las consideraciones que presento a continuación.

han sido frecuentemente comparadas con la narrativa de Juan Rulfo y João Guimarães Rosa (dentro del panorama de la literatura latinoamericana)³ o de Antonio Di Benedetto y Daniel Moyano (dentro de la literatura nacional). Estas observaciones deben ser tomadas con ciertos reparos debido a los sucesivos reposicionamientos del autor dentro del campo literario (o cultural, en un sentido más amplio). A saber, su diferenciación con el registro de la literatura nacional de la época que él mismo identifica con el habla urbana rioplatense, específicamente Arlt, Mallea y Marechal, (Boccanera, 1999, 89; Zicavo, 2006, 18), y su propia identificación con el registro de habla latinoamericana a partir de su estancia en México.⁴ A lo largo del tiempo ha habido sucesivos reposicionamientos de Tizón y Saer en el campo literario nacional, junto con compañeros de época como Daniel Moyano, Haroldo Conti y Juan José Hernández, aunque sus obras difieran tanto en lo temático como en lo concerniente a la técnica narrativa.⁵ De este grupo las figuras de Saer y Tizón aparecen

³ Sin embargo, cabe señalar que las comparaciones con *Pedro Páramo* (1955) o con *Grande Sertão: Veredas* (1956) atienden más a cuestiones de índole temática que de técnica narrativa. En el caso de la primera, por la mezcla de personajes muertos y vivos, como el personaje de Juan Preciado; en el caso de la segunda, por la presencia de elementos sobrenaturales frecuentes en la cosmovisión rural latinoamericana y la historia de violencia y persecución entre Riobaldo y Hermógenes. Existen, además, muchas similitudes entre el paisaje árido del sertón brasileño, la sierra de Jalisco y la puna argentina, así como algunas similitudes entre las culturas rurales de las tres regiones, especialmente en lo relativo al registro oral, que también pueden haber motivado de estas comparaciones.

⁴ Posteriormente, su exilio político en Europa y su regreso durante la democracia fueron acompañados de cambios en su técnica narrativa. En estos cambios, se destacan el progresivo acercamiento a una linealidad en la diégesis, el abandono de lo fragmentario y la multiplicidad de voces narrativas. Ambos periodos (exilio y regreso) implican nuevos posicionamientos dentro del campo literario y lo inscriben plenamente en la literatura nacional con la que antes establecía diferencias. Tal desarrollo puede enmarcarse en los cambios de paradigmas culturales que se suceden durante los extensos periodos de tiempo implicados (desde los '60 hasta la actualidad) y excede largamente el presente trabajo, pero resulta relevante mencionarlo.

⁵ En este sentido, se puede mencionar el agrupamiento que se realiza en recientes historias de la literatura argentina de estos autores disímiles que comparten su condición de escritores del interior nacidos entre fines de la década del '20 y principios de la década del '30 (HEREDIA, MARSIMIAN, PRIETO); agrupamiento que a grandes rasgos coincide con el propuesto en análisis más específicos de la obra de Tizón (MASSEI) y de la literatura regional (ROMANO).

como las más destacadas por la crítica junto a la construcción de Di Benedetto como una suerte de precursor, movimiento acompañado por la reciente reedición de todas sus obras y algunos prólogos de Saer a las mismas.

El realismo minimalista de Saer, especialmente en *El limonero real*, presenta similitudes llamativas con la densidad de detalles y matices de *Fuego en Casabindo*. En la primera novela, la representación de la realidad circundante se repite con ligeras variantes y se va completando minuciosamente, de manera expansiva, reconstruyendo el diversos aspectos de las historias de los personajes; en la segunda, la realidad es representada muy sucintamente a partir de descripciones que hacen referencia constante al universo cultural descrito, y con frecuentes hiatos en la historia de los personajes. Pero ambas dan la impresión de una simultaneidad y de una atemporalidad que no obstante no paraliza el desarrollo de la diégesis. En ambas novelas, las referencias intertextuales son evidentes pero no paródicas, como sí puede ser el caso en la novelística Moyano, más específicamente en *El trino del Diablo* (1974) o *Libro de navíos y de borrascas* (1983). Un ejemplo de esta similaridad es la referencia bíblica al Génesis en *El limonero real*. El pasaje es extenso, unas once páginas, y presenta una descripción del Génesis y del Diluvio Universal a partir de la experiencia de los isleños del Paraná, de manera análoga a la descripción del Diluvio Universal que hace el predicador en *Fuego en Casabindo* (Tizón, 1998, 353-354). También es importante señalar que el pasaje está organizado en función del flujo de la conciencia del personaje, también recurrente en la novela de Tizón en los delirios de la fiebre que atraviesan tanto Doroteo como el mayor López. En la siesta, Wenceslao sueña:

Era vea un solo ver agua. Agua y después más nada. Más nada. (...) Se vio que en quantito pasara un tiempo y si bajaba el agua, la isla nomás se iba a secar. Qué le voy a decir nomás el tiempo que pasó. (...) El agua también bajó, o en una de esas fue la isla la que se vino para arriba (...) Daban gusto los aguaceros. Y cuando pararon, vea, cuando pararon, usted no me va a creer vea lo que le digo, cuando para-

ron los aguaceros, no va que aparece toda la tierra vea llena de hojitas (...). No va que al rato bajamos a la barranca y nos sentamos al río y vimos salir unos animalitos del agua (...) empezaron a estirarse y a engordar (...) nos dio por llamarlas culebras (...)" (Saer, 2002, 149-151).⁶

4. Otras genealogías experimentales en la literatura argentina

Desde la perspectiva de la técnica narrativa, la novela de Tizón presenta más similitudes con otras obras no muy consideradas. La utilización de recursos experimentales como la yuxtaposición, la cita y el uso del paratexto para dar cuenta de la experiencia de sujetos populares (y generar la ilusión de oralidad), como puede aparecer en *El río oscuro* de Alfredo Varela que hacía uso de técnicas similares, para representar la experiencia de los "mensú" de los yerbatales misioneros, por mencionar un antecedente dentro de la literatura considerada "regional" por una lectura crítica más metropolitana,⁷ o el flujo de la conciencia y la

⁶ Otros elementos comunes a la técnica narrativa de los dos autores son los recursos que producen un efecto de oralidad y el uso de elementos paratextuales.

⁷ Prieto considera a Varela el primer exponente regional del realismo socialista (Prieto, 2006, 257), aunque algunos de sus recursos experimentales escapan de los lineamientos genéricos impuestos por este movimiento. Es en esos recursos donde podemos encontrar coincidencias con la diferenciación respecto de lo que se consideraba "regionalismo", llevada a cabo por el grupo de autores nacidos en provincia que publican a partir de los 60. "Cuando he aludido alguna vez a orilla o borde, lo ha sido por contraste a lo norteamericano. Esta curiosa distinción existe o genera polémica –aunque cada vez menos, creo, afortunadamente– nada más que en nuestro país. En la literatura norteamericana esta cuestión se ve con mayor claridad: ¿cuál sería allí la literatura *metropolitana*? ¿y cuál sería en Italia, Francia o Rusia? ¿En Estados Unidos es superior Scott Fitzgerald a Faulkner? ¿Moravia a Vittorini, en Italia? (...) Entre nosotros, para cierta envejecida crítica y aún para cierto cajetillismo bastante "posmo", lo que no es urbano-metropolitano tiene un vago olor a "realismo mágico", será de "tierra adentro", regional-regionalista, gauchesca-folclorosa y hecha poco menos que por patanes (...) Creo que lo meramente folclórico, regional, superficialmente costumbrista lleva a la autoimitación y al aniquilamiento. Refugiarse en lo regionalista es una forma de impotencia. El primer deber de un escritor, su lealtad primordial, es para con su lengua; este deber implica el imperativo de trabajar para su propia obra. Ninguna otra cosa vale la pena del sacrificio y el enorme costo que paga aquel que ha elegido ser escritor"

narración coral desarrollada por la narrativa norteamericana, como en el caso de William Faulkner para dar cuenta de la experiencia de la vida rural en la región del Mississippi como sucede en *Mientras agonizo*.

También se complementan con este recurso la representación de la realidad local a partir de un denso entramado de elementos significativos que no son de fácil decodificación para lectores ajenos al universo cultural descrito, en conjunción con referencias intertextuales que sí presentan una mayor posibilidad de reconocimiento e interpretación. La siguiente cita permite ilustrar la complementariedad y condensación de recursos en desarrollos narrativos relativamente breves:

“¿Con quién estás, santo de los combates?” –gritó, callado, el tuerto– “...siquiera fueras mortal” –creyó decir.

...“Brisa que acaso pasando, jugaste con sus cabellos” ...

En el atrio, blanco a consecuencia de un par de brochas peccadoras mingadas la víspera, se hallaba un hombre cobijado en un quitasol, recitando: sus párpados semiabiertos parecían los de un ciego, pero quizá sólo fuera por la unción, por el frenesí de hablar para adentro. “Tras de la muerte el amor, sobre el sepulcro las alas, a Él, que necesitó y echó mano de tan sólo Siete Días para hacer esto que padecemos, le está bastando nomás un soplo para llevarse lo que queda. Él le dijo al Arcángel que descansaba con el arma en la mano, las canillas abrigadas por cueros de cabrito: ve y vigila a estos hombres; vino el ángel y le desconocimos y el ángel que había venido desarmado por comisión del Señor nada pudo hacer para corregirnos y se volvió a informarle que aquí vivíamos, apareados, o solos, sin amor, pecando, dándonos de cabeza los unos con los otros las mujeres con los hombres los hombres con las mujeres, pecando, que habíamos aprendido ya a encender el fuego y que éramos soberbios. Y Él dijo “echaré el agua sobre esos inmisericordiosos y perdularios”, y

(Boccanera, 1998, 87). En este sentido, la lectura propuesta por Romano que incluye las trayectorias literarias de Moyano y Tizón dentro de una “crisis definitiva del regionalismo narrativo” (Romano, 2001, 451-458) y la de Fleming que define una “utopía del fracaso” como eje que articula la obra narrativa del autor (Fleming, 1993, 295) resultan aproximaciones críticas más fructíferas y complejas.

vino una lluvia, no tan asperjadita como las de aquí y ahora sino de a chorros y lo inundó todo, llegando el agua hasta cerca del cielo y entonces el mundo fue como dos planchas de espejos que se miraban sin reflejar nada hasta que, cansadas las aguas se retiraron cuando tocaron las Trompetas y sonaron los ruidos; los animales perecieron ahogados y se salvaron unos cuantos: con esos cuantos el mundo se volvió a formar sin hacer escarmiento...". (Tizón, 1998, 353-354)

Aquí podemos ver una representación atípica del discurso directo porque es dudoso, un grito "callado" o algo que tal vez se dijo, que se representa gráficamente con comillas y guión. A continuación, hay una yuxtaposición de una copla, introducida también de manera distinta al resto de las presentes en la novela (tres puntos y luego comillas), sin cursiva ni tabulación diferencial. En el párrafo siguiente, hay una descripción compleja por la densidad de referencias a la cultura regional y por ello de difícil decodificación. Por ejemplo, "un par de brochas pecadoras mingadas a la víspera" hace referencia al trabajo de pintura sobre las paredes de la iglesia por parte de fieles del pueblo como modo de expiación de sus culpas. Esto se condensa en un participio con función adjetiva del verbo "mingar", derivado de la institución social de la "minga" o trabajo colectivo, propia de la región. Sólo que la cuantificación "un par" denota que no se trató de un gran esfuerzo sino apenas de un parche, y "en la víspera", que éste fue urgido por la inminencia de la fiesta. La situación descrita es muy acorde a la sensación de decadencia.

El sermón del recitador incluye referencias bíblicas: "a Él, que necesitó y echó mano de tan sólo Siete Días para hacer esto que padecemos", remite a *Génesis* 2:2; "aquí vivíamos, apareados, o solos, sin amor, pecando, dándonos de cabeza los unos con los otros las mujeres con los hombres los hombres con las mujeres, pecando", a *Génesis* 6:1, 6:5; "Y Él dijo "echaré el agua sobre esos inmisericordiosos y perdularios", a *Génesis* 6:7, 6:17; "y vino una lluvia, no tan asperjadita como las de aquí y ahora sino de a chorros y lo inundó todo, llegando el agua hasta cerca del cielo", a *Génesis* 7:11, 7:12, 7:19, 7:20, 7:24; "hasta que, cansadas las aguas se retiraron cuando tocaron las Trompetas y sonaron los ruidos;

los animales perecieron ahogados”, a *Génesis* 7:23; y “y se salvaron unos cuantos: con esos cuantos el mundo se volvió a formar sin hacer escarmiento...”, a *Génesis* 8:18, 8:19. Pero estas referencias se intercalan con agregados apócrifos. Algunos de éstos son la visita del arcángel antes del diluvio, que además es descrito como arcángel arcabucero de acuerdo a las creencias religiosas de la región andina (Rojas Mix, 1987); las comparaciones con el tiempo y momento de la novela: “no tan asperjadita como las de aquí y ahora”; las actualizaciones a partir la dificultad de la vida en la puna: “esto que padecemos”; los episodios apócrifos como las trompetas divinas: “cansadas las aguas se retiraron cuando tocaron las Trompetas y sonaron los ruidos”; y apreciaciones sobre el resultado del diluvio: “el mundo se volvió a formar sin hacer escarmiento...”. Se agregan además temas ajenos a los bíblicos, como la mención del conocimiento del fuego, ligada al mito de Prometeo y ausente en el *Génesis*: “dándonos de cabeza los unos con los otros las mujeres con los hombres los hombres con las mujeres, pecando, que habíamos aprendido ya a encender el fuego y que éramos soberbios”. En lo concerniente a la técnica, la ausencia de comas en este pasaje contribuye al efecto de oralidad, a la vez que sugiere el frenesí del predicador. La cita del fragmento permite ver la coexistencia de los diversos recursos, la particular densidad de las referencias culturales (bíblicas, cultas y populares), las referencias intertextuales (el diluvio universal, el mito del robo del fuego por parte de Prometeo, las coplas) superpuestas a estas referencias culturales, el efecto de oralidad y la representación gráfica de este efecto mediante recursos diversos (sintaxis marcada, representación heterogénea del discurso directo, variaciones en la puntuación y ausencia de comas).

La superposición entre lo pagano y lo cristiano se complementa con el contraste entre lo prosaico y lo religioso. La liturgia cristiana aparece circunscrita a la materialidad que impone la realidad de la región. En la cita anterior, esto puede verse en la descripción de la baba del predicador y del bullicio mientras habla desde el atrio (355). Del mismo modo, conviven la solemnidad de la iglesia con el olor a orín dentro de la misma (353); el casa-

miento masivo que legitima las uniones de hecho cuya solemnidad es socavada por la niña embarazada que comiendo un durazno se escapa a ver la procesión y los fuegos de artificio (355); Doroteo haciendo sus necesidades en el cementerio entre las tumbas de “latines errados” (355); la doncella violada por un perro negro, con cuya sangre tierna los creyentes se hacen la señal de la cruz (371); la descripción del escapulario entre los senos de la cruceña y irreverencia del mayor López (377); los niños que esperan hacer la primera comunión empapados en sudor mientras los perros les ladran (378); el pedido de comida que hace Santusa a una vendedora y la negativa de ésta a venderle porque “es pecado” durante la procesión (392); o la equiparación de la expectativa de los fieles por la salida del santo con la excitación sexual (383-384). Tales descripciones son centrales para el realismo narrativo de la obra, en el cual la complejidad de una realidad cultural (y donde conviven conflictivamente elementos de orígenes diversos) está teñida de una materialidad que se hace presente en la pobreza y decadencia de la zona. A pesar de la existencia de elementos sobrenaturales, los mismos están claramente enmarcados en la cosmovisión local. Se diferencia por ello del “real maravilloso” o del “realismo mágico” precedente.⁸ Sobre las características de su realismo, en una entrevista Tizón analiza estas particularidades en relación al conjunto de la literatura nacional y sus sistematizaciones, siendo que se siente parte de una literatura no regionalista hecha en provincias, pero no adscripta a una idea de “realismo mágico”. En su reflexión puede verse la elaboración de un programa sobre la representación literaria a partir de la propia lengua, tema central en un país donde las diferencias dialectales del mismo idioma son evidentes. Pero su programa no es imitativo, como sería el caso del regionalismo, ni arqueológico, ni de “rescate” del “otro”, como suelen insistir algunos críticos recientes (Crocì, 2006, Flawiá De Fernández, 1993, Massei, 2000, Heredia, 1994, Mistretta De Golubisky, 1993, Nallim, 2006):

Otras citas ilustran el modo de representación realista cargado de referencias culturales, que permiten establecer diferencias con el realismo mágico por un lado y con el regionalismo

por el otro. Así, en el breve recuento de la vida de Doroteo (376), podemos ver una condensación de alusiones un tanto oscuras: “En Cochinoca levantó una casa, tejavana y adobes; de tres certeros disparos agredió a Coquena en el valle de Suripugio; en Sococha cantó borracho unas coplas; y en Iruya, en Seis, en Coranzulí vagueó perdido y entusiasmado. Y todo eso que le llevó treinta años de la vida”. La descripción de la casa que se construye Doroteo utiliza sólo dos adjetivos, uno de ellos en desuso en el lenguaje urbano y el otro vinculado a los materiales típicos de la región. La agresión a Coquena, deidad protectora de las vicuñas, probablemente sugiera que fue cazador furtivo. La acotada asociación entre “coplas” y “borracho” también remite a otro comportamiento típico de la población de la región. La enumeración de acciones llevadas a cabo en un tiempo prolongado en apenas tres líneas no es, evidentemente, una descripción detallada a la usanza del regionalismo de inspiración naturalista, pero tampoco la de un mundo exuberante, donde la presencia de un dios incaico forma parte del cotidiano. Y, sin embargo, está profundamente enraizada en una región cultural representada, cuyos códigos se suponen. La ausencia de esta enciclopedia particular no implica una incomprensión de lo narrado, ya que en la novela, por ejemplo, el mito del alma volada y la creencia en la necesidad de encuentro entre matador y matado aparecen explícitamente en boca de los personajes para brindar una clave de lectura necesaria para la cabal comprensión de los acontecimientos, pero a la vez se presentan infinidad de referencias que no se aclaran, como las anteriormente mencionadas. Aunque oscuras, no entorpecen el desarrollo de la narración sino que le proporcionan densidad y sitúan al texto sin por ello funcionar como “color local”. Lo sucinto forma parte del efecto de oralidad, habida cuenta de la parquedad propia de los habitantes de la zona.

Algo análogo sucede en *El limonero real*:

Días enteros nos pasamos reflexionando. Tanto, que cuando nos descuidamos se nos había pasado el tiempo de la cosecha y las sandías se nos fueron en vicio. Así que hubo

que volver a reflexionar. A la final nos pusimos de acuerdo en que con uno solo que reflexionara bastaba. Elegimos al más cabe-zón. Le dijimos que tenía que ver de evitar que los hombres se nos empezaran a dormir y también que tenía que ver de evitar que la sandía se nos fuera en vicio cuando nos demo-rábamos reflexionando. Ahí mismo nomás empezó a reflexio-nar el Cabezón. Medio cerró los ojos como si lo molestara la resolana y se empezó a tirar despacito la punta de la oreja. Ha de engordar los piojos, la reflexión, porque ahí nomás se le dio por rascarse la cabeza. Y no va que después de un momento dice que viene de reflexionar algo, que era vea lo que sigue: que el tiempo que se la pasara reflexionando había que man-darle algún regalito para mantenerlo más o menos gordo. Que cualquiera podía juntar la cosecha, pero que para refle-sionar había que ser cabezón de nacimiento. Que si no acetá-bamos era mejor para él, porque era una gran responsabilidad y se estaba toda la vida mejor juntando la cosecha que refle-sionando. Estuvimos discutiendo un rato largo pero al fin acetamos. De cada diez gallinas, una era para él; de cada diez sandías le dábamos una. Peliamos un rato la cuestión de la sandía, porque el Cabezón la quería calada, hasta que al fin lo convencimos. Se me hace que a la larga le resultó mejor que le diéramos las sandías sin calar. Porque como nosotros éra-mos como treinta, cada vez que nosotros cosechábamos ca-da uno nueve sandías él cosechaba treinta, sentado nomás en su rancho déle reflexionar y mateando a la sombra. Misma cosa con las gallinas. Así se estaba el Cabezón mateando a la sombra y reflexionando, el santo día, y al cabo de un tiempo usté ni podía caminar por el patio de su rancho de la canti-dad de pollos que andaban picoteando en el patio y de las pi-las de sandías que eran más altas que el rancho, y no le esagero. Nunca más las pidió caladas y acetaba igual las que estaban un poco verdes, total maduraban solas en el patio. Cuando pasábamos frente al rancho, a la hora que jue-se, siempre veía-mos al Cabezón mateando a la sombra de los paraí-

sos, con los ojos medios cerrados fijos en la pila de sandías. Parecía sa-car de ahí las ideas. Cuando otro se nos empezó a tirar a muerto y lo llamamos, el Cabezón lo miró un rato y le tocó la barriga, le palpó las piernas, le abrió la boca y le miró la dentadura, y después dijo que el hombre no tenía más reme-dio, que se iba a la quinta del Ñato. Se iba a trabajar concha-bado a esa quinta, el hombre, parece, dijo el Cabezón. Dijo que más valía enterrarlo en seguida que empezara a mandar olor, para no dejárselo a las lumbrices que ya lo debían andar olfateando. Y a más dijo el Cabezón que día más día menos todos íbamos a terminar conchabándonos en esa quinta y que más valía tratar bien a los que iban enterrando y a sus fami-lias para que los que se adelantaran no nos dieran una mano de bleque con los patrones. Convenía andar bien con ellos, dijo el Cabezón. Y a más nos dijo que cada vez que alguno se empezara a venir abajo que le lleváramos una ponedora, o un poco de trigo, o un esqueleto de vino común que él lo iba ha-cer llegar a la quinta del Ñato para que allá vieran que por es-tos lados se les tenía consideración. (Saer, 2002, 154-155)

En la cita puede verse parodiada la representación fonética de la oralidad propia del regionalismo y la utilización de una historia de la explotación del peón bajo la forma de una fábula. El fragmento forma parte del sueño de Wenceslao, y va desde el génesis (y el origen de las islas) hasta que el personaje del sueño, que es el propio Wenceslao escapa de la explotación del Cabezón y retorna a su rancho. Sin embargo, la cita demuestra como una ruptura en el registro previo en el texto permite repensar el propio discurso, el discurso teórico sobre las injusticias sociales y el discurso religioso presentando en el sueño de un islero una combinación del *Génesis* y *El capital*.

5. Oralidad e ilusión mimética

Junto a las referencias culturales locales mencionadas, hay numerosas citas literarias, propias de la cultura letrada, que sirven de contrapunto, generando no textos “bi-culturales” ni una inclusión de un “otro” sin voz, sino una representación de una realidad en la que coexisten elementos diversos y de los que el propio lenguaje no se haya eximido. Fondo y forma se confunden ya que la herramienta de representación, el lenguaje, es sometida a un proceso minucioso para lograr los efectos antes indicados.

Uno de los recursos recurrentes en la creación de una lengua que genere la ilusión mimética en *fuego en Casabindo* es la enumeración. Algunas presentan series clasificadas a partir de la sabiduría popular de la región, otras son compuestas por elementos disímiles que pueden ser asociados a un lugar y tiempo particulares. El resultado oscila entre el humor y el grotesco, y está siempre teñido de una fuerte carga de materialidad.

No son meros listados, ya que intercalan breves explicaciones o historias a veces sorprendentes. Tampoco hay, en los textos, información que permita establecer un criterio de selección en la serie o la pertinencia del ítem en la misma, pero las enumeraciones contribuyen a la densidad realista antes descrita. Y suelen servir como introducción o cierre al desarrollo de algún episodio:

(...) allí desplegó su instrumental: brújulas; compases secos; escuadras; leznas de púas de vinal; orinados astrolabios: catalejos; botijas para pólvora; saquitos con polvillo de canilla-de-vaca para las ponzoñas; un pectoral de usar oculto bajo de la camiseta, con la imagen de Santa Rosa de Lima, talismán para repeler, a voluntad, la atracción de las hembras; una colección de yesqueros por si faltaba lumbre. (Tizón, 1998, 363)

En *El limonero real* la ilusión de oralidad se genera también mediante la suposición de un interlocutor ante una narrativa teñida de motivos populares:

Un día en que había mucha niebla el papito de Wences-lao llevó al nene a una de las islas ¿no? a cazar nutrias. Como no se veía nada, el nene se asustó mucho, pero después salió él solo, y volvieron a ir muchas veces a esa isla hasta que se quedaron a vivir allí. Cazaban y pescaban, y después iban al pueblo a vender lo que recogían.

La dueña de la isla ¿no? era una viuda muy rica y muy buena. Era una señora muy, pero muy piadosa que iba todos los días a misa y que tenía dos nenes mellizos. Cuando el pa-pito de Wenceslao se hizo viejo, vino un ángel muy hermoso y se lo llevó al cielo. Wenceslao, que había crecido y aunque era hijo de un pobre pescador era bello como un principito, le pidió permiso a la viuda y se quedó a vivir en la isla. Era un muchacho honrado y laborioso. (Saer, 2002, 219)

Los diversos *racconti* hablan sucintamente de la vida de los personajes pero también narran una serie acciones aisladas cargadas de referencias, algunas muy relevantes, otras aparentemente triviales. La mención sucesiva y arbitraria funciona siguiendo una lógica similar a la del “flujo de la conciencia” de los novelistas modernistas, pero manteniendo la tercera persona y utilizando un procedimiento similar a la enumeración.⁸ Es decir, el narrador extradiegético cuenta acciones guiado por el fluir de la conciencia de los personajes de ambas novelas.

Estos recursos sirven tanto para la descripción de instantes puntuales, cargados de referencias culturales que les dan una densidad particular, como para resumir un episodio largo de manera sucinta. Así apuntan a la reiteración aparentemente inmemorial de las acciones mediante la descripción de un momento puntal. Por ejemplo, en *Fuego en Casabindo*, en el prolegómeno de la fiesta en honor a la virgen:

⁸ Por ejemplo en la narrativa de James Joyce, Marcel Proust y Virginia Woolf. Una descripción exhaustiva de la técnica del flujo de la conciencia puede encontrarse en “La media parda” el último capítulo de *Mímesis* de Erich Auerbach donde analiza la obra de estos tres autores (Auerbach, 2002, 493-521).

El imaginero da los últimos toques y con la punta seca de su herramienta, apenas teñida en anilina de raíz de oruzús quemada, arquea las cejas del arcángel, sensualiza la carita de la virgen, poniéndole un lunar microscópico en la mejilla. Pedalea el alfarero y el tallista se cubre de virutas de cardón esponjosas; ensaya el violinista ciego –una vez más– el inventario de sus miserias, que dirá en voz baja, ininteligiblemente, para que resulten más facundiosas. Piensa el señor Obispo en la travesía. Los angelitos barren y recogen las nubes del cielo de Casabindo para hacerlo más abierto y hueco a fin de que se oigan los estruendos desde lejos. Los toritos saben que serán humillados y castrados en la flor de la edad. Aplacan su polvareda los caminos, el viento se recoge, temeroso de Dios y de Santiago. Un indio picado de viruelas discute el valor de unos calcetines en el atrio, pero sin ganas. Todo parece un ritual cansado, repetido. (366)

La densidad de la realidad particular de la puna puede verse en el listado de ocupaciones (imaginero, alfarero, tallista, violinista, obispo) y la lista de materiales de trabajo propios de la región para cada ocupación (anilina de raíz de orozú quemada, cardón, el “inventario de miserias”), que se igualan a elementos de la naturaleza, animales y cosas que también cumplen un rol (el viento, los toros, los caminos). Incluso se intercala el “oficio” de los angelitos y de Dios y Santiago, que sirven como contraste marcado con el siguiente elemento de la enumeración, un indio picado de viruelas que discute el precio de unos calcetines. Esta equiparación de elementos disímiles permite representar la fastuosidad de la fiesta a partir de la materialidad de la que está imbuida.

En este sentido, cabe resaltar dos referencias culturales que funcionan casi como un guiño. Primero, los angelitos que barren el cielo son equiparables a los niños vestidos de angelitos que esperan la primera comunión (y a los que se les suelen endilgar tareas como barrer la iglesia y su explanada), mencionados en los fragmentos anteriores. En segundo lugar, la alusión al cielo

“abierto” y su relación con el sonido de las bombas de estruendo, propias de las fiestas populares en el noroeste argentino (bajo esa condición climática particular, el día despejado, el sonido recorre más distancia).

Lo divino y lo terrenal conforman un entramado en la enumeración que se ocupa sólo de un instante pero permite imaginar la complejidad de los elementos concurrentes en la festividad. Asimismo, el primer elemento de la serie, el imaginero y la descripción de su oficio (con el detalle de la sensualización de la virgen), es un ejemplo palpable de la cuota de materialidad del sentimiento religioso descrito. Sucede algo análogo con la descripción del oficio del violinista y sus estrategias, donde la utilización de la palabra propia de la agricultura, “fecundiosas”, para calificar a las limosnas es significativa. Asimismo, el obispo está ocupado de cuestiones terrenales como es la travesía al inhóspito pueblo de la puna. El final del fragmento (“Todo parece ritual cansado, repetido”) define el sentido de la enumeración, desacralizando el momento y haciendo patente su materialidad (aunque sea una materialidad que no está exenta de la intervención de Dios, Santiago y los ángeles). Los detalles, nuevamente, evitan la explicación del color local, y sólo se mencionan para situar metonímicamente la escena en un tiempo y un lugar específicos, que sin embargo parece ser circular.

Además del contraste entre lo espiritual y lo material, hay un contraste similar entre gravedad y humor que contextualiza las dimensiones épicas de los relatos, situándolos en una realidad compleja y contradictoria. Pueden señalarse las enumeraciones ya comentadas, o escenas que sin ser grotescas ni paródicas presentan los hechos rompiendo el tono solemne propio de un tema épico como pueden serlo las batallas de Cochinoca y Quera o la tragedia familiar de Wenceslao y su mujer.

6. Múltiples voces, múltiples versiones, textos vacilantes

Entre de los recursos que generan el efecto de oralidad, la multiplicidad de voces narrativas (y de versiones de cada episo-

dio) contribuye a la impresión de narraciones corales. La multiplicidad de narradores está relacionada con otros recursos, como la fragmentariedad, la ambigüedad, las contradicciones y repeticiones -que generalmente otorgan nuevos matices al episodio narrado, potenciando así la idea de “versiones”-, la enumeración y las sintaxis regionalmente marcadas.⁹ Además, guarda relación con la cita y yuxtaposición de coplas, que forman parte del acervo regional, frecuentemente utilizado en la narración oral en *Fuego en Casabindo* o las fábulas y leyendas en *El limonero real*.

7. Temporalidades difusas: la desconfianza en la fijación de la letra

Asimismo hay recursos que no son parte del efecto de oralidad y que responden a la compleja arquitectura de los textos. Son propios de técnicas narrativas de la novela del siglo XX y pueden detectarse a partir de la relectura. Me refiero a las recurrencias, resonancias y anticipaciones, la superposición de temporalidades, las referencias intertextuales, la multiplicidad de criterios en la representación del discurso directo y los elementos paratextuales en el uso diverso de la tabulación y la cursiva. También podría pensarse en dos técnicas propias de la no-

⁹ El efecto que se produce es similar al de *Mientras agonizo* de Faulkner: la historia del viaje para enterrar a Addie Bundren en Jefferson, su pueblo de origen, donde el mismo episodio es narrado por los distintos miembros de la familia, vecinos y personas que la familia va encontrando en el trayecto; un detalle significativo para la comparación es que entre las voces narrativas se cuenta la de la propia difunta. La novela también presenta algunos recursos vinculados a la oralidad del campesinado mediante la utilización de sintaxis regionalmente marcada. Los vacíos narrativos son frecuentes y se completan en las distintas versiones que cada voz da de los acontecimientos. En *Fuego en Casabino* no hay una linealidad que hilvane las distintas voces, algo que sí ocurre en la novela norteamericana mencionada. En la novela de Tizón, la unidad aparece dada por el uso de la glosa antes explicado, que da unidad a partir de este recurso presente en las técnicas de la narración oral. En el caso de *El limonero real*, por el contrario hay una linealidad que avanza circularmente, volviendo sobre sí misma y repitiendo el mismo suceso desde una perspectiva ligeramente diferente. La unidad aparece dada por el personaje que articula las variantes.

vela del siglo XX que engloban estos recursos: el contrapunto y el flujo de la conciencia. Los efectos que provocan son diversos pero podría describirse de manera sumaria como un extrañamiento de la realidad representada, que supone una inmediatez material y temporal. La densidad realista antes descrita, fragmentaria y episódica vuelve a aparecer en los delirios y recuerdos de los personajes, confundiendo pasado y presente del texto.

La superposición de temporalidades queda a mitad de camino entre oralidad y escritura. Cornejo Polar (1997) señala esta oscilación como propia de la representación del discurso del migrante rural.¹⁰ La superposición de temporalidades en los recuerdos, sueños y delirios del potencian el recurso a fin de establecer vínculos entre el pasado y el presente, entre el momento de la fiesta y el trayecto recorrido hasta llegar a ese momento en ambas narraciones. La enumeración no es minuciosa y no hay una narración clara aunque los elementos fantásticos de ambos recorridos asemejan el viaje de regreso a casa con el regreso de Ulises tras la guerra de Troya. El epígrafe al comienzo de *Fuego en Casabindo* anticipa la reunión de madre e hijo, mediado por un descenso al Hades, sólo que aquí es el hombre muerto quien visita a su madre viva y no a la inversa. En *El limonero real* la reunión es imposible, ya que el peso del luto lo impide pero su recurrencia es constante.

¹⁰ Cornejo Polar desarrolla el concepto a partir del éxodo rural de la sierra peruana en la segunda mitad del siglo XX. Pero sus conclusiones son aplicables al general de las migraciones del campo a la ciudad en el contexto latinoamericano. En el caso de la novela de Tizón, el despoblamiento de la puna es un fenómeno bastante anterior, pero que también obedece a cambios de modelo económico y el consiguiente cambio de metrópoli de Lima a Buenos Aires. En este sentido el mayor López es representativo de esta migración, aunque parece plenamente integrado a la sociedad del “sur”, ya que tiene “mujer propia, hijos, hacienda, pacífico retiro” (391), mantiene recuerdos y saberes propios de la puna que le dan la clave para comprender lo sucedido en Quera: “Sabía, como sus antepasados que, cuando alguien muere a manos de otro, víctima y victimario se confunden” (397). En el caso de la novela de Saer, la leyenda del Cabezón y la muerte del hijo en un accidente trabajando como albañil en la ciudad ponen de manifiesto estas migraciones y cambios en los modelos económicos. (154-155)

Como se indicó anteriormente, la técnica del flujo de la conciencia mantiene un narrador extradiegético. En *Fuego en Casabindo*, en su delirio, Doroteo asiste a la muerte del comandante Zurita, uno de los líderes de la rebelión, vuelve a la batalla, adjudica a Jiménez las coplas sobre la batalla, sobrevuela la batalla, planifica antes de la misma junto a los otros líderes, discute con los enviados del gobernador, vence en Cochinoqa y es herido en Quera. La sucesión de acontecimientos está intercalada por el discurso directo de Jiménez, referencias intertextuales al canto IX de *La Odisea* (donde se narra el engaño de Ulises a Polifemo y el ataque al barco por parte de los cíclopes) y citas de distintas coplas. El fragmento intercala un hecho probablemente simultáneo a la agonía de Doroteo, cuando se le informa al gobernador la victoria sobre los rebeldes de Quera, y concluye volviendo a la derrota y al momento en que Doroteo es lanceado por López.

En el caso de Wenceslao, en *El limonero real*, podemos ir rastreando su historia a través de los sueños, delirios y fábulas que completan la historia a modo de narración en espiral: el padre que lo lleva por primera vez a la isla, su casamiento y el de sus concuñados, la construcción de la casa y la huerta en la isla, la dificultad para tener hijos, el nacimiento del único hijo, los problemas de su cuñada Teresa y su familia, la ida a la ciudad primero de su hijo (y su trágica muerte en un accidente laboral) y luego de sus sobrinas (que devienen prostitutas)... Como puede verse, los recursos utilizados son complejos y se diferencian de una narrativa regionalista naturalista.

8. Antígona en la puna

El uso de textos clásicos como modelo del relato aparece de manera más patente en *Fuego en Casabindo*. Dos fragmentos (muy separados entre sí en el texto) ofrecen un contrapunto en torno a la convalecencia del mayor, enfermo tras la batalla de Quera. El primero es un fragmento complejo donde se superponen distintas temporalidades. Hay una progresión de la vigilia al sueño en

la cual se van encadenando diversos pensamientos del mayor. Esta progresión se produce por los verbos que preceden a los primeros pensamientos (“razonaba”, “comenzó a atribuir”, “dormitaba”, “soñaba”), el despertar (“se incorporó de un salto”) hasta llegar al recuerdo (“recordó”) y la afirmación en voz alta de qué sucedió (“dijo”). La progresión va acompañada de variaciones en la representación del discurso directo, que mientras sueña está introducido por comillas, y cuando está despierto se introduce mediante guiones. Antes de dormirse el mayor hace una relación entre amor y guerra, sexo y muerte, que remiten a tópicos culturales sobre la relación entre *thanatos* y *eros*:

–El amor es el contacto de los cuerpos, como la guerra; matamos metiendo la espada en la carne, como el amor; y la carne sangra y palpita como una flor, con pétalos de sangre. El enemigo que cae y la mujer que yace. El guerrero y el amante, sólo que esto lo podemos hacer únicamente una vez, después viene el asco y el remordimiento. (Tizón, 1998, 384).

Esta reflexión tiene resonancias importantes porque vincula a Doroteo y a la cruceña con la enfermedad que le provoca la impotencia al mayor. Éste no ha descubierto, en este punto de la diégesis, la razón de la misma ya que hasta ese momento no recuerda lo sucedido en la batalla.

Un fragmento previo narra los hechos inmediatamente posteriores a la batalla, momento en que se cuentan las bajas y los soldados descansan en el vivac mientras el caballo de Doroteo lo busca entre los cadáveres. López cuenta a sus soldados su encuentro con la cruceña y concluye con un comentario basado en un proverbio que resulta ser premonitorio (pero que no intuye al momento de decirlo): “–De tuerto y mujer arrecha no te fíes – gritó el Mayor, terminando el balance.” (365). El balance hace referencia a la cuenta de bajas y de elementos capturados al enemigo que luego figurará en el parte. Es importante como califica a la cruceña pues esta misma construcción es utilizada en un episodio previo en la diégesis:

–Palabras de mujer arrecha –dijo el mayor muy luego; pero al acabar se quedó escuchándolas.

–Ella se dio el doble gusto –diría después–. Y por un par de suspiros cayeron cientos. (Tizón, 1998, 346)

El fragmento en cuestión, que narra el encuentro entre la cruceña y López en la fonda de Abra Pampa, termina con las dos afirmaciones del mayor que pertenecen a distintos momentos de la diégesis. El primero, al momento posterior a su encuentro sexual con la mujer y previo a Quera y el segundo, al momento posterior a la batalla y a la emboscada que sufren los hombres del mayor en Macoraite (374). Debe recordarse que la mujer está “arrecha” por el mayor y Doroteo queda tuerto también por causa del mayor. El “doble gusto” tiene muchas lecturas posibles: que la cruceña se “dio el gusto” con López y el gusto de mandarlo a una emboscada, que estuvo con él y con su comandante, el *Quebradeño* Álvarez, o incluso que estuvo con el mayor y con Doroteo. Esta última posibilidad es sugestiva en función de la afirmación de Tizón de que *Fuego en Casabindo* es una versión de *Antígona* adaptada al tiempo y circunstancias de la puna, y donde la cruceña ocuparía un rol similar al de Antígona en la tragedia griega, propiciando, acaso involuntariamente, la reconciliación de los hermanos y las exequias de sus cuerpos. Uno de los fragmentos finales alimenta esta hipótesis de lectura cuando la cruceña reflexiona sobre lo que había dicho al militar y que causó la emboscada (346): “En cuanto lo vi, lo supe. Después creyó que lo traicionaba; en realidad traté de alejarlo sano de aquel desastre y evitarle esto. Pero la mano del Señor se ve que estaba de por medio. Para él y para mí. Y yo debía cargarlo así, inútil y con remordimientos, ¡si por lo menos lo halláramos!” (394). El problema es determinar qué supo, ¿acaso que Doroteo y López eran hermanos por su parecido físico? La respuesta queda abierta y es una más de las ambigüedades y contradicciones que recorren la novela pero que le dan su particular unidad de tono.

9. Vacilaciones temporales

Los repentinos cambios de tiempo, a veces en una misma oración, conspiran contra la inteligibilidad de la diégesis de ambas novelas, pero también contra la posibilidad de una narración cerrada. En cierto modo suponen una crítica a la escritura como fijación que restringe el cambio constante de la narración oral. Estos cambios repentinos provocan un extrañamiento en la percepción del tiempo en las novelas, a pesar de que los eventos alrededor de los cuales todo sucede estén fechados (la batalla de Quera, el 4 de enero de 1875; la fiesta de la Asunción de la Virgen de Conchillas, el 15 de agosto en *fuego en Casabindo*; la fiesta de fin de año en *El limonero real*). Y esta temporalidad difusa y cambiante parece obedecer búsquedas que son viajes cargados de referencias míticas que las instalan en un tiempo distinto del histórico (y de la linealidad cronológica). Las recurrencias, anticipaciones y la estructura de la novela como glosa (en *Fuego en Casabindo*) y como espiral (en *El limonero real*) forman parte de este efecto contribuyendo a la ruptura del tiempo cronológico (y diegético) propio de un discurso agregado a la linealidad propia de la escritura (y la historiografía).

10. Conclusiones

Resumiendo, la presencia de los múltiples recursos y técnicas narrativas utilizadas contribuyen a definir dos características determinantes de las novelas como formas de experimentación metaliteraria: la ilusión de oralidad y el extrañamiento de lo narrado mediante una suspensión de una temporalidad histórica en otra mítica. La fragmentariedad y el contrapunto de las diversas historias giran alrededor del encuentro familiar y el regreso a casa, pero la comprensión lineal supone una compleja operación de relectura a partir de los recursos de recurrencia, anticipación, repetición, resonancia y superposición de temporalidades. En una primera lectura, se produce un extrañamiento que acerca la narración a una experiencia de simultanei-

dad más cercana a lo poético que a la comprensión lineal de la diégesis; la organización de los fragmentos, con frecuentes saltos e interrupciones en *Fuego en Casabindo* o la repetición de las dos primeras líneas de *El limonero real* comparten los rasgos de una narrativa metaliteraria que problematiza el propio discurso literaria tanto por el rol pintoresquista que se adjudicaba a priori a sus tópicos, como por la vacilación en el lenguaje escrito que introducen a partir de una ilusión de oralidad basada en aspectos formales de la escritura antes que en una mera representación gráfica del habla de los personajes.

Bibliografía

Auerbach, E.: *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de cultura económica, 2002

Bocanera, J.: *Tierra que anda: Los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999

Cornejo Polar, A.: "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno," en *Revista Iberoamericana*, Vol, LXII, Núms, 176-177, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Julio-Setiembre 1997,

Faulkner, W.: *Mientras agonizo*, cátedra, Madrid, 1989

Flawiá de Fernández, N. M.: "El discurso Literario de Héctor Tizón: Diálogo entre dos culturas", en *Actas. VI Congreso de Literatura Argentina*, Escuela de Letras, FFyH, UNC, Córdoba, 1993

Fleming, L. "El fracaso como utopía, La trayectoria literaria de Héctor Tizón", en *Actas. VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1993

Guimarães Rosa, J.: *Grande Sertão: Veredas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001

Massei, A.: *Héctor Tizón: Una escritura desde el margen*, Alción, Córdoba, 2000

Mistretta de Golubizky, M. B.: "Sota de bastos, caballo de espadas: una relectura", en *Actas. VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1993

Moyano, D. *El trino del diablo*, Rubén Libros, Córdoba, 2004

Moyano, D. *Libro de navíos y de borrascas*, Legasa, Buenos Aires, 1983

Nallim, M. A.: "Voz y memoria, Mito historia y literatura en la cuentística tizoniana", en *Cuadernos*, Núm. 19, Universidad de Jujuy, San Salvador de Jujuy, Diciembre 2006

Rojas Mix, M.: "El Ángel del Arcabuz o el barroco americano", en *El Correo*. Septiembre 1987. UNESCO, París, 1987

Romano, E.: "Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina", en *INTI, Revista de literatura hispánica*, Núms., 52-53, Otoño 2000-Primavera 2001, Providence College & University of Cincinnati, Cincinnati, 2001

Rulfo, J.: *Pedro Páramo. El llano en llamas*, Booket, Buenos Aires, 2005

Saer, J. J.: *El limonero real*, Seix Barral, Buenos Aires, 2002

Varela, A.: *El río oscuro*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1985

Tizón, Héctor, *Fuego en Casabindo*, en *Obras escogidas I*, Perfil, Buenos Aires, 1998

Zicavo, E.: "Desde la frontera. Entrevista", en *Rumbos*, Buenos Aires, Año 4. Núm. 159, 2006.

Semblanzas Tizón y Saer

El juez y escritor jujeño Héctor Tizón es uno de los narradores argentinos más destacados de las últimas décadas del siglo XX. Si bien su vasta obra suele identificarse con las distintas formas de la narrativa regional, los aspectos experimentales de su prosa y las complejas arquitecturas textuales que subyacen a sus novelas no suelen recibir la atención de la crítica. Así, la oralidad y las problemáticas en torno a la condición marginal de los sujetos colectivos representados han recibido una atención casi excluyente. Dichos análisis tampoco ahondan en la técnica narrativa y sus recursos, o los efectos que provocan. Los distintos periodos de su obra están marcados por desplazamientos tanto en la técnica narrativa como en la temática de las mismas. Hay una transición entre sus tres primeras novelas, de temática jujeña, luego de un periodo signado por la experiencia del exilio político que concluye en su serie de novelas de tono más intimista y contemporáneo, en las que un espacio nacional menos enfáticamente localizado aparece como espacio de la acción.

Paradójicamente es en las primeras novelas, aquellas más "regionales", donde se despliega con mayor riesgo y originalidad una experimentación con la prosa que permite dar cuenta de la conflictiva y traumática experiencia, social y culturalmente heterogénea de los habitantes del norte argentino. A través de la experimentación estas obras ofrecen una mimesis de la memoria y la cultura en la tensión entre la oralidad y el saber historiográfico, entre las palabras y las letras.

Ocho años menor que Héctor Tizón, Juan José Saer es uno de los mayores prosistas de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX. Su obra aborda la poesía, el ensayo, el cuento, la novela y la crítica. Nacido en Serodino, provincia de Santa Fe, Saer es uno de los escritores que a partir de la década del '60 renovó la novela de temática regional a partir de recursos experimentales tanto en los recursos escriturales como en la estructura de sus obras. Su trayectoria es comparable (y compartida) con Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano y Héctor Tizón, con quie-

nes compartió años en Europa durante los '70 y '80.

Su prosa minuciosamente descriptiva ha sido considerada deudora de algunos procedimientos fílmicos de la *nouvelle vague*, aunque su narrativa aborde de modo recurrente temas y personajes asociados al litoral del Paraná y la ciudad de Santa Fe. La representación de este espacio vital evita todo pintoresquismo y las sutilezas de las experiencias vitales de sus personajes de orígenes modestos o anodinos se abre a una exploración de los matices de la vida íntima, el cual aparece constantemente puesto en tensión mediante procedimientos experimentales que fuerzan al lector a volverse sobre sus propias ideas de tiempo, de representación y de lenguaje literario.

Agustín Berti es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y es profesor en la cátedra "Análisis y Crítica" del Departamento de Cine y TV de la misma casa de altos estudios. Ha colaborado con las revistas *La intemperie*, *Árbol de Jitara* y *Deodoro*. También ha escrito numerosos artículos y capítulos de libros sobre temas de literatura, fotografía, música y cine en publicaciones científicas argentinas y extranjeras. Es miembro del programa de investigación "Estéticas" del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad de la UNC y CONICET. Becario de investigación doctoral de CONICET, actualmente investiga problemas de estética y experimentación literaria y artística en relación a nuevas tecnologías.

El tejedor y el juego. Técnica y experimentación en la poesía de Leónidas Lamborghini

Tomás Vera Barros
Universidad Nacional de Córdoba
Conicet

1. Marco

Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927-2009) practicó búsquedas experimentales de forma sistemática y constante, indagando tanto en los límites formales del lenguaje poético como en sus tópicos. La transformación paródica, la estilización de la tradición gauchesca, el procedimiento de la reescritura y la reinención de figuras retóricas “menores” conviven en su obra con la reflexión sobre la escritura y el quehacer poéticos. En textos de su “primera época” que comentaremos en este ensayo, conviven la experimentación lírica y la revulsión temática e ideológica con indagaciones sobre la escritura y la construcción del poema.

que lo que digas
diga tu existencia
antes que “tu poesía”

que tu ritmo
sea
pulso de la vida

golpea
golpea en la llaga
libre de la “belleza”

libre de “lo poético”
y golpea
gritó asomando detrás de
desde la.
y que ése sea tu gesto
y que la palabra sea
tu gesto
 (“Las patas en las fuentes”, [1971] 2008)

El procedimiento de la **reescritura** –gesto decididamente metatextual– fue transformándose de libro a libro y década a década, y la evolución de su escritura lo llevó al umbral de la inexpresividad (*Carroña última forma*, 2001). Desde la reelaboración –una forma esquiva de la intertextualidad– del *Martín Fierro* en *Al público* (1957) al reensamblaje de *Partitas* (1972) –una apropiación “insolente” de textos ajenos– pasó a la reflexión poética insistente sobre la parodia como una poética fallida, como un fracaso, según se puede verificar en *Odiseo confinado* (2005), una suerte de poema-manifiesto de la imposibilidad de sostener este procedimiento:

mi voz –en paralelo canto–
con ellas concertada,
(lo hubiese yo jurado, lo juraba),
Magnífica elevábase.
...
Doble locura la mía,
locura doble: sacrílego,
pretender parodiar
a los excelsos.
...
en la parodia
del todo
sucumbí...

En sus tramitaciones autotextuales se produce el viraje, el emprendimiento de un trayecto que deja en el vacío sus propias producciones previas, que las demuele, y que hemos denomina-

do “poesía viral” (Vera Barros, 2009b): es el caso de *Carroña...*, una suerte de procedimiento metaeditorial publicado en el 2001 y que dio por resultado la trituración de su propia obra en un solo volumen que sustituye a la edición consagradoria de sus *Obras Completas*.

Su metapoética, en este caso extremo, conduce a la negatividad de la poesía.

En el centro inestable y difuso de este extenso y complejo proceso de metapoético están la experimentación y la técnica. Vamos al principio.

Experimentación

¿Qué es, qué características distinguen a la “poesía experimental”?

Si nos situamos en un marco histórico-crítico tradicional, muchas veces se solapa a toda poesía de post- y neovanguardia con la poesía “experimental”. En el canon de la lírica argentina *vanguardista* (es decir, continuadora de las rupturas de la poesía *de vanguardia* propiamente dicha) ha dominado la tradición de la imagen y la metáfora (herencia ultraísta), inundada de objetos y situaciones del mundo urbano moderno y del poderoso reino del inconsciente (herencia surrealista). Es decir que conviven en el mismo archivo las infinitas proyecciones del surrealismo, como la poesía cubista de Girondo y los haikus de Cortázar. Estas poéticas *de avanzada* (*avant garde*), sin embargo, articulan su *pneuma* con la más castiza sintaxis (a saber, Aldo Pellegrini, Oliverio Girondo (hasta los años 40), Jaime Bayley, Francisco Madariaga, Olga Orozco, etc., etc.).

Un concepto como el de *expoesía* puede servir de marco conceptual para dirimir la diferencia entre la poesía de experimentación y la “vanguardista”. “Expoesía”, término-condensador de Susana Romano Sued para estudiar las poéticas de experimentación de la poesía de fines del siglo XX, remite a) a la poesía de experimentación visual, cinética, sonora, etc.; b) a la exhibición y la participación performativa del lector/receptor/observador; y

c) a su potencialidad **expansiva**, **extraña**, **extensiva**, entre otras características (cf. Romano Sued, 2006).

Pero podemos ceñir aún más el núcleo conceptual, busquemos una definición de *lo experimental* de la poesía experimental.

Si seguimos una definición de Claudia Kozak, “arte experimental” es el que exhibe en su factura “el propósito de cuestionar las técnicas heredadas” (Kozak, 2010). En este sentido, una obra literaria experimental es la que pone en crisis –o re-versiona, tuerce, tensa, rompe– las **técnicas** literarias con las que ha sido construida (*En la masmédula* de Gironde, *Carroña última forma* de Lamborghini, *Peripecias del no* de Chitarroni, *Viva vaia* de De Campos). No es experimental la que (solamente) exhibe tópicos ligados a *lo moderno* y a imperativos de modernización (la imaginería de la tradición *vanguardista* a la que nos referimos arriba)¹.

Siguiendo este razonamiento, proponemos que arte *tecnexperimental* es aquel que produce su valor estético mediante tecnologías científicas que problematizan las técnicas, instrumentos y herramientas propias de una disciplina artística. Es decir, cruzando críticamente una tecnología de las ciencias “duras” con una técnica del arte². Entonces, siguiendo el mismo criterio, no consideramos como “tecnopoética” a la que se limita a la representación y/o tematización de *la tecnología*, ya sea con una valoración afirmativa (tecnofilia) o negativa (tecnofobia). En sus posiciones afirmativa y negativa, las denominaremos con Rubén Gallo (2005) “poéticas mecanográficas”.

La herencia interrumpida de las vanguardias

Estas disquisiciones ya estaban en los textos programáticos de las vanguardias de principios de siglo XX. En el *Manifiesto*

¹ Tal vez no sea inútil recordar que nos estamos refiriendo a la poesía contemporánea, que ya no hay temas que puedan serle ajenos.

² La distinción entre tecnología y técnica la entendemos de la siguiente manera: por la primera, una operatoria relacionada con el conocimiento científico (tecno-logos); la segunda, una operatoria vinculada al hacer. Por ejemplo, la holopoesía. La holo-(grafía) como tecnología y la poesía como técnica.

técnico de la literatura futurista [1912] Filippo Marinetti propone, o pide, la destrucción de la sintaxis de herencia latina y la abolición de la puntuación, del adjetivo, del adverbio, etc. Convoca a los poetas a afiliarse al universo de la analogía (el “estilo analógico”) y elabora una extraña utopía bio-cultural: propone el reino mecánico como evolución del reino animal, cuyo protagonista será el “hombre mecánico de partes cambiables”. Su visión dinámica, mesiánica e industrial de la cultura no se detiene en la representación de escenarios de la modernidad, sino que se interesa por los contactos de las palabras-insumo (sustantivos, infinitivos) producidos en la Intuición (forma de inteligencia próxima a una añorada *carne de metal*).

También se dio una preocupación afín en Latinoamérica en la década siguiente: César Vallejo advierte en “Poesía Nueva” [*Amauta*, 1926] (Schwartz, 2002, 477) y en “Contra el secreto profesional” [*Varietades 1001*, 1927] (Schwartz, 2002, 552) que no hay verdadera renovación, no hay Nueva poética en el solo acto de nombrar los artefactos y fenómenos tecnológicos de los paisajes urbano-industriales. Se trata, para Vallejo, de asimilar la materia de la vida moderna y convertirla “en sensibilidad”, hacerla “simple y humana” [1926]. Entre las dos posiciones hay un punto de contacto. Ambos están proponiendo una transformación de la sensibilidad (de la Intuición en términos de Marinetti) y de la materia significant³ desde una matriz estética tecnoexperimental. En otros términos: la transfiguración del lenguaje poético mediante la técnica.

En términos generales, el canon crítico no ha seguido el rastro del desarrollo de estos problemas estéticos.

³ En “Contra el secreto profesional”, Vallejo va más allá y carga contra las transformaciones de la materia verbal sosteniendo que no hay modernización poética de la que ufanarse solo por utilizar la ortografía y el espacio de la página de manera “nueva”, porque, reclama, las innovaciones de los poetas latinoamericanos tienen una extensa tradición de raíz europea.

Sobre la recepción

La recepción crítica –la interpretación y sus políticas– ha estado dominada por formas de leer asentadas en consensos. Estas coordinadas de lectura implican una doble instrucción de indización: qué leer y cómo leerlo.

Canon es regla o modelo a seguir para entrar al VIP Room de la *alta* literatura; pero a la vez es lista y corpus (una cuestión de figuración: *pertenecer tiene sus privilegios*).

También, tasa o impuesto: una relación de valores, una donación de valor a una institución reguladora de flujos semióticos. Como la crítica y la historiografía regulan el tráfico de obras y autores argentinos –recuérdense por ejemplo las canonizaciones de José Hernández-poeta, de Roberto Arlt-narrador⁴–, en un plano meta– es posible leer un canon crítico: qué crítica hay que leer para leer qué autores: Contorno y Roberto Arlt, Beatriz Sarlo y Borges, César Aira y Osvaldo Lamborghini...

Todavía hay lecturas por hacer –hay que fundar nuevas formas de leer– e incógnitas por despejar en la ecuación del canon y la historiografía (y sus políticas).

Una de las lecturas pendientes es la que proponemos ahora: la incorporación del universo tecno-textil (trabajo, herramientas, técnicas) a la poética de Leónidas Lamborghini. Para tal fin trabajaremos con dos obras emblemáticas: *El solicitante descolocado* [1957] [2008] y *Partitas* [1972].

2. Leónidas Lamborghini

La obra de Leónidas Lamborghini les presenta a la crítica y a la historiografía una serie de complejidades: las distintas fases creativas de sus cinco décadas de producción reclaman una lectura integral y sistemática, que parta de los textos mismos (poé-

⁴ Destacamos que el Hernández-periodista-polemista está aún por ser descubierto por *la inteligencia*.

ticos y metapoéticos) para dar cuenta de sus problemas y líneas de fuga, sus herramientas y procedimientos, sus variaciones y desvaríos y sus límites y regresiones. Y no hay a la fecha una lectura ordenadora que demarque con claridad las zonas de su poética⁵. Leónidas Lamborghini es un autor que publicó desde 1955 a la fecha de su fallecimiento más de veinticinco títulos de distintos géneros en diferentes sellos editoriales (en ediciones, reediciones, reelaboraciones y reescrituras de la propia obra), con poca atención del público lector en términos de mercado y con irregular atención de la crítica –excepciones son los juicios de Juan José Sebreli y Marechal (en la edición de *Las patas en las fuentes* de 1966), Ricardo Piglia o Noé Jitrik (en la revista *Unicornio*, 1982), el ensayo *Los Lamborghini* (2001, Colihue) de Carlos Belvedere y el estudio *Variaciones Vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001, Beatriz Viterbo) de Ana Porrúa⁶. En cuanto a publicaciones periódicas, la crítica de formación académica que se ha ocupado de la obra poética de Leónidas Lamborghini se desplegó casi exclusivamente en la revista *Diario de Poesía* (n° 38, 1996; n° 62, 2002) y *Unicornio* (n° 2, 1993). Algunas reseñas de ocasión fueron apareciendo en suplementos culturales a propósito de ediciones y reediciones en editoriales de cierto peso en el campo cultural (Adriana Hidalgo, Paradiso, Emecé).

La obra poética de Leónidas Lamborghini está montada sobre una serie de ejes, tópicos y técnicas variables y cambiantes. El peronismo, la gauchesca, el tango; el coloquialismo, la reescritura, la parodia; el humor, la crueldad, la escatología, entre otros cruces. De estas series, cuyos términos se intersecan de

⁵ Por *zonas* nos referimos, entre otras, a reescrituras: de la gauchesca, de los textos peronistas, de los textos del tango, etc.; a parodias: gauchescas, del Siglo de Oro, etc.; a reelaboraciones: literatura española, la *Divina Comedia*, la *Odisea*, etc., etc.

⁶ En el momento de escribir estas líneas se está desarrollando una suerte de “fiebre” por la obra de Lamborghini: “El lugar de Leónidas Lamborghini”, en Revista Bazar Americano (<http://www.bazaramericano.com/encuestas.php?cod=15&pdf=si>); “El solicitante descolocado. Encuentros con Leónidas Lamborghini”, video de Monteagudo y Bertola; las reediciones de *El genio de la raza. Las reescrituras* (Ediciones Stanton), *Partitas* (Paradiso, en prensa); etc.

distintas maneras y en distintas etapas⁷, poco o nada es lo que se ha comentado o escrito sobre la matriz tecnopoética. Para subsanar esta vacancia, releeremos dos volúmenes de poesía de fuerte saturación “mecánica” con los conceptos de poética mecano-génica y de poética mecanográfica. Por un lado, la poética mecano-génica: es decir, la que explora la posibilidad de una lengua poética o de una técnica literaria en la *naturaleza* de un instrumento *mecánico*, condicionadas éstas por un medio técnico; o bien, la poética que se desarrolla en plena consustanciación con las herramientas de una técnica extra-artística. Diferente es el concepto de poética mecanográfica, que es la representación o tematización de lo técnico (la máquina y la tecnología como tema literario, cf. Gallo, *Mexican modernity* 2005).

El rebusque, tema y técnica

Pero no se ha notado que Leónidas Lamborghini es un autor que ha producido una parte de su obra a partir de una tecnopoética, cuyo *aparato* generador es el telar⁸.

El mundo del trabajo –la vida material– no lo inauguran los textos de nuestro recorte: ya estaba representado en el discurso literario argentino desde los escritores de Boedo (*Tinieblas* [1923] de Elías Castelnuovo y *Cuentos de la oficina* [1925] de Roberto Mariani, entre otros) y especialmente, y muy visiblemente, en los textos de Roberto Arlt. Pongamos por caso al mantequero de *Saverio el cruel* [1936] o a los oficinistas alienados de *La isla desierta* [1937]. Pero también podemos remontarnos a las desdichas del gaucho Martín Fierro, cuya katábasis es un alejarse definitiva e irremediamente de la Edad de Oro del ecosistema de las

⁷ Por ejemplo, en “Las patas en las fuentes” se cruzan peronismo, gauchesca, coloquialismo y humor.

⁸ Hemos trabajado en otros escritos con un concepto provisorio, en formación: el de *poética semiogénica*, es decir, la reflexión meta-semiótico-lingüística como fuente de la creación literaria.

estancias (1, II, 133–250) para encallar en la explotación o la desocupación.

Yo primero sembré trigo
y después hice un corral,
corté adobe pa un tapial,
hice un quincho, corté paja...
¡La pucha que se trabaja
sin que le larguen ni un rial!
(1, III, 412–426)

Este universo ha sido trabajado primordialmente como tema, como representación de un enclave socio-histórico, no como matriz productora de una técnica o un estilo literarios. Por ejemplo, en pasajes de la obra del mismo Lamborghini:

Entonces me erguí
mitad empleado - mitad obrero
sólo como un monstruo sabría hacerlo
y trozos aún del cascarón textil
lo alcancé bien y comprendiendo que
aquello era
sentencia
angustia fabril
y dolor de conflictos en la mano de obra...
("Las patas en las fuentes", 2008)

¿Qué tecno-heteronomía ha condicionado a la escritura literaria? Friedrich Kittler se ha ocupado de las relaciones de la escritura por medios mecánicos con el operador y la palabra ("Typewriter" en *Gramophone, film, typewriter*, 1999) y Rubén Gallo (2005), de la radiofonía y de la máquina de escribir⁹ como

⁹ Sobre el dispositivo de la máquina de escribir, pareciera que Gallo se ha limitado a "aplicar" a su corpus la teorización de Kittler.

generadoras de símbolos, temáticas y técnicas de escritura literaria. Para el Benjamin vanguardista, la escritura debe encontrar su forma en la heteronomía, a merced de la economía. En *Dirección única* (1987) sometió el aspecto y la estructura de su miscelánea al *dictum* de la publicidad y del diseño gráfico, lo que podría haber condicionado su poética del ensayo, desarrollada con ironía en “Principios del mamotreto” (“Material didáctico”), y que pondrá a prueba en sus célebres escritos estructurados en tesis de numeración romana.

Aunque no abundan los estudios de poéticas tecnológicas que consideren al telar como una máquina relacionada con la creación poética, Walter Benjamin señala fuertes correspondencias entre la técnica textil y la escritura, que bordean la metáfora y a la vez su particular visión materialista de la cultura. Para la prosa, la prosa ensayística especialmente, “El trabajo en una buena prosa tiene tres peldaños: uno musical, donde es compuesta; uno arquitectónico, donde es construida, y, por último, uno *donde es tejida*” (1987, 37, énfasis agregado). En la dicotomía novela/narración de “El narrador”, sostiene que el arte de narrar “se pierde porque no se teje, ni se hila, mientras se escuchan las historias ... Cuando el ritmo del trabajo lo tiene capturado por entero, el oyente escucha las historias...” (*Obras*, 2009, 49). Ante el problema de la crisis de la experiencia: “Un consejo bien entretejido en la estofa misma de la vida vivida es sabiduría ... Y esta red se deshace hoy por todas partes, tras haberse tejido hace milenios en el contexto de las formas más antiguas propias del trabajo artesanal” (2009, 45).

El estilo. Además del fondo antropológico y cosmológico –son innumerables las deidades de muy diferentes culturas que fueron representadas con husos, telares, ruecas e hilos–, el telar es una metáfora clásica de la creación, de la habilidad manual y de la escritura. En la raíz misma de los términos está más que claro el parentesco de la escritura y el arte textil: “texto” deriva del sustantivo latino “textum”, que significa “tejido”. Como significante, su referente es un elemento de la realidad material,

que también es símbolo moderno y ominoso de la Era Industrial y del desarrollo de Inglaterra como potencia comercial. Pero como matriz estilística, a la manera que Rubén Gallo (2005) ha estudiado el rol de las máquinas de escribir y los primitivos equipos de radio, poco o nada es lo que se ha explorado sobre el telar, al menos en las letras latinoamericanas.

El producto. El *textum* está formado por el cruce de la trama (es decir, los hilos horizontales) y la urdimbre (los hilos verticales). La intersección de las dos coordenadas/hiladas dan como resultado el tejido.

Esta intersección de la trama y la urdimbre nos dicta una fuerte relación de analogía con los ejes paradigmático y sintagmático del sistema lingüístico. El eje vertical/paradigmático es el de los campos semánticos (la selección de palabras y términos que pueden ocupar un lugar en la cadena lingüística por relaciones de contigüidad semántica; una posibilidad sémica). El eje horizontal/sintagmático es la determinación sintáctica de la clase de palabra posible en el desarrollo lineal de la frase (una previsibilidad de la sintaxis).

Al autor, también podríamos nominarlo como “operador”. Hay un pasaje en una entrevista¹⁰ en la que el propio Lamborghini arma una “puesta en escena” que pareciera un simple episodio biográfico. Pero entendemos que es un mito de origen que condiciona gran parte de su obra y de sus reflexiones metapoéticas. Decimos que lo condiciona ya que nunca se pronunció –en las numerosas entrevistas que le realizaron– sobre el rol de *lo industrial* en su proceder creativo. Hay dos claves a tener en cuenta para sostener estas hipótesis: primero, en paratextos de *El jugador, el juego* (2007), y en entrevistas –posteriores al año 2000 al menos– se refiere al autor como “operador”. Segundo, la escena de la tejeduría y la infancia es una imagen clave de la tradición cultural argentina:

¹⁰ En el creciente “estado de la cuestión Lamborghini” no se registran lecturas que crucen estética y tecnología.

Con ella y dos esclavos de sus tías Irarrazábales, [mi madre] echó los cimientos de la casa que debía ocupar en el mundo al formar una nueva familia. Como aquellos escasos materiales eran pocos para obra tan costosa, debajo de una de las higueras que había heredado en su sitio, estableció su telar, y desde allí, yendo y viniendo la lanzadera, asistía a los peones y maestros que edificaban la casita, y el sábado, vendida la tela hecha en la semana, pagaba a los artífices con el fruto de su trabajo. (Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, “¡La historia de mi madre!”).

En este fragmento de Sarmiento puede verse cómo se va alienando esta tradición de la escritura, la técnica textil y el trabajo. En *Mezcolanza*, Lamborghini representa el mundo material en general y el textil en particular (que también están puestos en imagen en su poesía y se detiene en la técnica, en *el juego*).

Ya estaba [yo de chico] queriendo agarrar el telar, como un hobby, o la banqueta. Pero *observaba ciertas cosas, me di cuenta de ciertas fallas técnicas*. Yo le decía al viejo. Pero me precio de haberme dado cuenta el porqué de las varaduras... En el telar vos ponés la tela tejida en azul en el tribunal de las telas en crudo y entonces ves que en una parte el color azul agarró más que en otras... ¿Y dónde no agarró tanto? En las varaduras. Es una distensión del tejido donde la trama está más abierta, (...) Y *un día voy por atrás del telar y tiene un engranaje que va soltando el hilo para que luego el batán y la trama hagan con los hilos la tela, y yo veía que el gatillo del engranaje iba de a un diente, trac, trac, y en una de esas saltaba, iba de a dos dientes. Ahí se producía la falla...*” (Lamborghini, 2010, énfasis agregado).

El *juego* (mecánico) del engranaje del telar semiautomático es lo que el niño Lamborghini comprende como causa de la alteración del tejido. Alterar un cruce, un nudo, cambia el “diseño original” (*la norma*) y la homogeneidad del *género* (el literario y el textil). En este *juego* (lúdico) de distensiones, aperturas, modi-

ficaciones, cambios está la clave de lectura mecanogénica de su poética.

En otros escritos hemos trabajado la genealogía gauchesca que Lamborghini re-articula a partir de los años 50¹¹. El telar, el tejido y el tejedor son metáforas que están en la metapoética gauchesca (“siempre encuentra el que teje / otro mejor tejedor”, *Martín Fierro*, V. 2479–2480), como también en su metafórica (“es un telar de desdichas / cada gaucho que usted ve”, MF, V. 2309–2310) y en su imaginería. Esta estética-textil se ha desarrollado no sólo en la serie gauchesca, sino que ha pervivido a través de la obra de Lamborghini, quien revolvió y deshilachó las pilchas gauchas para tejer una voz propia: “Vivir sin esperanza en el deseo de encontrar una voz” (Lamborghini en Bertola, 2011).

En primera instancia, lo textil funciona en su obra como un procedimiento mecanográfico:

Oh Máquina de los Recuerdos
y esta música traqueteante
renace, que aún vive, que aún persiste
de los batanes.

Gran Cuarto de los zurcidos
bajo el tribunal de las telas en crudo
en otoño nació.
¿Mi destino estaba sellado?

Bajo las lluvias continuas, localidad
sintió sobre sus tierras
motores y patas de telares.
 (“Las patas en las fuentes”)

¹¹ “Tengo una jubilación mínima y estoy acá” (2008). Publicada en la revista on-line *El intérprete*, y luego reproducida en el libro *Mescolanza, a modo de memoria* (Lamborghini, 2010).

Pero en “Las patas en las fuentes” también puede observarse un mal funcionamiento del eje sintagmático/trama. Un juego: (x). Los versos de pronto quedan interrumpidos. Les “falta algo”, generalmente, la última palabra. El sentido queda como suspendido, incompleto. Llama mucho la atención este rasgo de estilo, que en tanto procedimiento de la retórica clásica podría catalogarse como anacoluto o aposiopesis¹².

y los adictos
buscaban la salida
en el callejón sin (x)
forzando la salida
adictos a. (x)
...
-confiemos
en el cambio por. (x)
en el veredicto de. (x)
...
dándole
a su máquina manija
y todos los. (x)
 (“Las patas en las fuentes”)

En este poema no tiene una presencia dominante y excluyente este “juego”, o “recurso”. Pero es claro el funcionamiento defectuoso del verso en analogía con la falla de los telares de su recuerdo de infancia: “y yo veía que el gatillo del engranaje iba de a un diente, trac, trac, y en una de esas saltaba, iba de a dos dientes. Ahí se producía la falla...” (2010).

En los años 70, alojado en la poética lamborghiniana de la partida, comienza un proceso mecanogénico más potente.

¹² Véase: “Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini”, 2009.

Co có
 la plegaria de los leones herbívoros flores y mansas garras
 paz y co có
 en la pradera mansamente en las sílabas estiradas en el
 aire
 co có
 co có
 co có
 paz y cantar *en la estirada estirando* las *mansas*
 los corazones en el aire
 co có cantando co có pastando co có paz en la co có prade-
 ra
 da paz
 da paz
 co
 có
 (“Plegarias”, 5, *Partitas*, énfasis agregado)

Si nos limitamos al análisis de los subrayados podemos comentar dos procedimientos: por un lado la duplicación de la raíz léxica (semema) del verbo “estirar” en la secuencia “estirada estirando”. Este verso presenta un doble salto léxico de la trama/cadena sintagmática: está en falta lo que marcamos con una (x), dos sustantivos.

paz y cantar en la estirada (x) estirando las mansas (x)

(x) representa el vacío semántico, dejando el sentido del verso y el de la tirada a la deriva. Deja una varadura en el tejido (textual). Es lo que hemos formulado analógicamente como el salto del mecanismo.

A su vez, el uso de la misma raíz sémica (estirar) sugiere el uso repetido del mismo hilo de la urdimbre, es decir, la repetición del eje vertical/paradigmático. En la técnica textil, los hilos de la urdimbre deben mantenerse paralelos, no cruzarse. Un complejo e imperfecto cruce, una pequeña red –o enredo– de trama y urdimbre, de eje sintagmático y paradigmático. Un nudo semiótico.

los camellos no: una impresión *muy*.
 casi de golpe
 y lo sentí.
 una tristeza: y hay más
 y hay más: una marca. y reaccionaba. *y muy*.
 yo nunca pude:
 los pobres no. una marca. mis palabras.
 mis actos *muy*.
 una impresión una tristeza hasta el borde
muy.
 (“Eva Perón en la hoguera”, III, *Partitas*, énfasis agregado)

En el recurso subrayado “muy.”, al estar el salto o salteo al final del verso, podemos pensar técnicamente que la máquina interrumpe el tejido y que la lanzadera abandona el recorrido horizontal por la urdimbre interrumpiendo el cruce completo del diseño/sentido. Es decir, falta completar un último cruce del texto, al dejar incompleto el eje sintagmático: muy... El adverbio sin término pospuesto queda produciendo un vacío sintáctico (¿le sigue un participio, un adverbio, un adjetivo?) y semántico (¿qué significado, qué sema?). El período sintáctico queda con una vacancia; queda una *distensión en el tejido*, como dice Lamborghini.

por él.
 a él. para él.
 al cóndor él si no fuese por él
 a él.
 brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:
 de mi razón. de mi vida.
 lo que es un cóndor él hasta mí:
un, gorrión en una *inmensa*.
 hasta mí: la más. una humilde en la bandada.
 un gorrión y me enseñó:
 un cóndor él *entre las altas. entre* las cumbres:
 a volar.

si casi y cerca:

a volar.

(“Eva Perón en la hoguera”, I, *Partitas*, énfasis agregado)

En este fragmento podemos notar la combinación de los procedimientos antes comentados. Salto, salteo, distensión, vacío. Un mecanismo que *juega* ante la mirada atenta del operador, o bajo el control del tejedor. La experimentación avanza también sobre el modelo, el motivo del tramado: en “un, gorrión” del verso “un, gorrión en una inmensa.”, el poeta-operador trastoca la lógica de la lengua (la norma, la corrección, la sintaxis) al colocar la coma entre el artículo y el sustantivo, además de saltar la posición de sustantivo al final del verso: “una inmensa (x)”.¹³ Pero esa violencia sobre la legibilidad no hace otra cosa que generar líneas de fuga: ¿se trata de un signo de puntuación que rompe la línea sintagmática con una pausa incorrecta e incómoda, o se trata de dos virtuales períodos sintácticos yuxtapuestos interrumpidos?:

un (x), gorrión en una inmensa (x).

Puede verse un juego *con* el lenguaje (sentido lúdico) y juego *del* lenguaje (como las piezas de un mecanismo que *hacen juego*, sentido mecánico). Lo textil, la técnica del tramado no es sólo escena, tematización y representación, sino también una forma de manipular (experimentar con) lo textual/textil, reordenando y repitiendo los cruces de trama y urdimbre y *salteando dientes del engranaje*, procedimiento que conforma la técnica (experimental) de la reescritura.

Pero, por qué no pensar la reescritura textilmente: el operador deshace el tejido-original para recrear un tejido-nuevo con los mismos hilos. Operador, lanzadera, trama y urdimbre. En definitiva: leamos también desde este lugar la obra poética de

¹³ Enormes son las implicaciones ideológicas de la reescritura de *La razón de mi vida*. No nos ocuparemos de esto en el presente artículo.

Leónidas Lamborghini, como una tecnoexperimental con la poesía; es decir, como una tecnopoética. Una forma de abandonar la matriz de lectura de la retórica clásica para tejer una nueva red de conceptos, genealogías y series.

Bibliografía citada

- Benjamin, W.: *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987
- Benjamin, W.: "El narrador" en *Obras*, Libro II, Vol. 2, Abada, Madrid, 2009
- Bertola, E. y Monteagudo A.: *El solicitante descolocado. Encuentros con Leónidas Lamborghini*, video, 2011, <<http://vimeo.com/25836725>>
- Gallo, R.: *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, MIT Press, Massachusetts, 2005
- Kittler, F. A.: *Gramophone, film, typewriter*, Stanford University Press, California, 1999
- Kozak, C.: "Técnica y poética. Genealogías teóricas, práctica críticas", en *Ludión, exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas*, Buenos Aires, 2010 <<http://ludion.com.ar/articulos.php?tipo=articulo>>
- Lamborghini, L.: *El solicitante descolocado*, Paradiso, Buenos Aires, 2008 (1957)
- Lamborghini, L.: *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972
- Lamborghini, L.: *Odiseo confinado*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005
- Lamborghini, L.: *Mezcolanza, a modo de memoria*, Emecé, Buenos Aires, 2010
- Lamborghini, L.: *El jugador, el juego*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007
- Lamborghini, L.: *Carroña última forma*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001
- Romano Sued, S.: "Expoesía. Formas de experimentación en la poesía argentina de fines de siglo XX en contextos hispano-americanos", epoké, Córdoba, 2006
- < <http://www.expoesia.com/expoesia.html> >

Sarmiento, D. F.: *Recuerdos de provincia*, Agebe, Buenos Aires, 2007

Vera Barros, T.: "Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco", Anuario Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional La Pampa, 2008–2009, año IX, núm. 9, p. 211–227, La Pampa, 2009

Vera Barros, T.: "Leónidas Lamborghini y la poesía viral" en Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius, La Plata, 2009b

<<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/VeraBarros.pdf>>

Semblanza de Lamborghini

Leónidas Lamborghini nació en Buenos Aires en 1927. Fue básicamente un escritor. Escribió poesía, novela, teatro, ensayo, periodismo.

Realizó diversos tareas y oficios y fue militante peronista, lo que le costó el exilio con su familia entre 1977 y 1990. Su obra, en sus comienzos, estuvo ligada a la política y a la cita. Cultivó sin parangones ni comparaciones el procedimiento de la reescritura. Reescribió textos menores y grandes clásicos. Se ocupó de sabotear incluso su propia obra. Revisó los textos del tango y de la gauchesca. Los reelaboró, los parodió, los empujó fuera de sus zonas críticas e historiográficas.

Su obra ha sido publicada en sellos editoriales de distinto calibre. Tanto en editoriales independientes como en multinacionales. Sus procedimientos poéticos experimentales le han valido fama y reconocimiento, reseñas y comentarios y numerosas entrevistas en los más diversos medios. En éstas, sus reflexiones críticas sobre la propia superan a la mayoría de los comentarios de especialistas y se revelan como el instrumento crítico más valioso para comprender las distintas etapas de su trabajo con la poesía.

Tomás Vera Barros es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y miembro de la cátedra “Estética y Crítica Literaria Moderna” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma casa de estudios. Ha colaborado con revistas académicas y culturales y con distintos sellos editoriales como antólogo y editor. Ha escrito artículos y libros sobre temas de estética y de literatura argentina y latinoamericana para publicaciones científicas argentinas y extranjeras. Es miembro del Programa de Investigación “Estéticas” del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad UNC-CONICET. Becario de investigación doctoral de CONICET, actualmente investiga sobre problemas de experimentación literaria.

Se terminó de imprimir en



Argensola 1942 - Tel./Fax (0351) 4723231
en el mes de Enero de 2012
Córdoba - Argentina